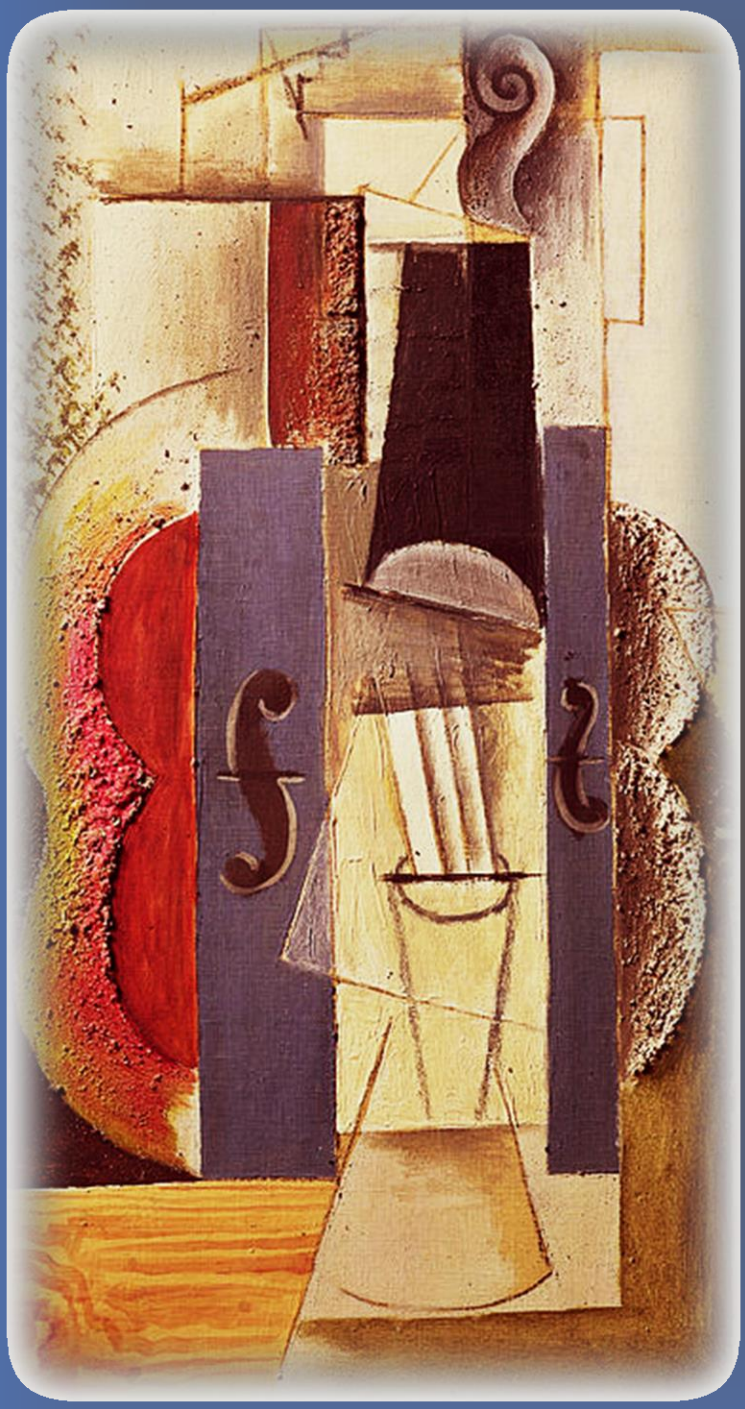
DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE

N.3



Organização e Edição
Fausto Borém
Luciana Monteiro de Castro

UFMG
Minas de Som
2018
ISBN: 978-85-60488-25-4

BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de (Orgs. e eds., 2018). Editorial dos Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.i-xiii.

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE N.3

Organização e edição

Fausto Borém
Luciana Monteiro de Castro

Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte
2018

BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de (Orgs. e eds., 2018). Editorial dos Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.i-xiii.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Editorial dos *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3*

Apresentamos o terceiro volume da série *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, contendo artigos selecionados de alunos e orientadores que se destacaram na disciplina Seminários de Performance dos Cursos de Mestrado e Doutorado da Escola de Música da UFMG, ministrada no segundo semestre de 2017. A ideia de reunir artigos na linha de Performance Musical surgiu de nosso entusiasmo com a qualidade de boa parte dos trabalhos apresentados, desde a edição do primeiro livro, publicado em 2016. Nossa experiência como editores do periódico *Per Musi* e do *Selo Minas de Som*, respectivamente, ambos da Escola de Música da UFMG, nos dão tranquilidade para continuar este projeto.

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

Neste terceiro volume, os temas apresentados se agrupam, de alguma forma, ao redor de práticas de performance da voz, violão, flauta, cordas orquestrais e instrumentos de percussão.

Dentro da vasta e eclética obra de Elis Regina, ***Alfredo Ribeiro*** e ***Fausto Borém*** escolheram a performance, no show *Falso Brilhante*, da canção *Como nossos pais*, de Belchior, para realizar um estudo de caso sobre os efeitos vocais da cantora. A análise do gestual de Elis no vídeo, do seu canto em espectrogramas e do poema de Belchior, revelam uma meticulosa e elaborada integração do trinômio texto-som-imagem para protestar contra um dos efeitos da ditadura militar no Brasil da década de 1970.

Elenis Guimarães e ***Luciana Monteiro de Castro*** apresentam uma comparação analítica entre duas canções elaboradas sobre o mesmo poema, *O Impossível Carinho*, de Manuel Bandeira: a de Camargo Guarnieri, de 1930, e a de José Maria Neves, de 1961. Apontando para aspectos da intepretação desse mesmo texto poético nas obras, chamam atenção para como canções podem conduzir um mesmo poema a significações e humores tão diversos.

Ainda na seara da canção de câmara brasileira, ***Celina Delmonaco*** e ***Luciana Monteiro de Castro*** apresentam um estudo preliminar à edição da canção *Manhã*, de Ernani Braga, uma das sete canções inéditas do compositor, que as pesquisadoras propõem editar como uma série.

Diego de Almeida Pereira e ***Fausto Borém*** analisam cinco tratados históricos de canto dos séculos XVIII e XIX, comparando suas abordagens da coloratura vocal, identificando suas diferentes nomenclaturas, classificações e orientações didático-pedagógicas acerca da realização e treinamento desta prática de performance. Além disso, os autores promovem um diálogo deste conteúdo com a literatura mais moderna que trata desta técnica do canto.

Parte integrante do recém divulgado acervo do tenor Hermelindo Castello Branco (1922-1996), a canção para canto e piano inédita *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin (1931-2005), é objeto de estudo por ***Urbano Lima*** e ***Mauro Chantal*** neste artigo que apresenta ainda uma primeira edição da obra juntamente com dados sobre a trajetória artística de sua compositora.

A partir de três arranjos *crossover* (erudito + popular) de canções brasileiras - *Canto Para Minha Morte* (Raul Seixas e Paulo Coelho), *Metal Contra as Nuvens* (Renato Russo e Legião Urbana) e *No Morro da Casa Verde* (Adoniram Barbosa), ***João Paulo Campos*** e ***Fausto Borém*** discutem diversas possibilidades composicionais de técnicas estendidas idiomáticas do contrabaixo autoacompanhado e sua aplicação pedagógica.

Sofia von Atzingen, ***Susana Castro*** e ***Carlos Aleixo*** apresentam um estudo da obra *3 Espaços* (1966) para Viola e Piano do compositor Cláudio Santoro com vistas a uma fundamentação de sua performance a partir da comparação entre três manuscritos e considerando o estilo de escrita do compositor no período de elaboração da obra.

Rodrigo Olivárez e ***Fausto Borém*** discutem a escrita idiomática do compositor-contrabaixista-pedagogo argentino Salvador Amato para o contrabaixo sem acompanhamento no *Estudio*

Concierto e no *Estudio Capricho*. As análises dos manuscritos e as entrevistas em áudio e vídeo com seus ex-alunos, para quem as obras foram dedicadas, revelam dados de práticas de performance preservados na tradição oral, fundamentais para a edição de performance das obras.

Alexandre Gismonti e ***Flavio Barbeitas*** investigam os mecanismos atencionais descritos na área de neuropsicologia, no intuito de contribuir para o processo de aprendizagem e performance da polimetria ao violão. Os autores utilizam, como obra de referência, *Polyrhythmic and Polymetric Studies*, de Dusan Bogdanovic, e problematizam algumas instruções pedagógicas anotadas pelo próprio compositor para prática dessa obra no violão.

Leonardo Souza Amorim e ***Flavio Barbeitas*** apresentam um trabalho no qual analisam a relação entre a escrita musical e performance do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra,* de Heitor Villa-Lobos e suas obras para violão solo. Os autores fazem um estudo comparativo, tomando a parte solista, de trechos do *Concerto* e de peças solo para o violão no qual se evidencia um recorrente uso da autocitação, assumida assim, como uma possibilidade intertextual, resultando na discussão da divulgada tese do *Concerto para Violão* de Villa-Lobos como síntese de sua obra para o instrumento.

Em estudo comparativo sobre o manuscrito da *Appassionata* (1984), escrita para violão por Ronaldo Miranda, e a edição Orphée Editions (2002), revisada por Fábio Zanon, na qual foram localizadas 37 diferenças***, Filipe Gonçalves*** e ***Eduardo Campolina*** discutem questões idiomáticas e as possibilidades de execução em três trechos da obra, avaliando como se configura o processo de colaboração intérprete/compositor, assim como a atividade de coautoria exercida pelo revisor.

André dos Santos Mendes e ***Mauricio Freire Garcia*** apresentam o contexto histórico e uma comparação entre três fontes do *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* de Antonio Carlos Gomes. A análise do manuscrito autografado por Gomes em 1863, da primeira edição de Luiz Heitor em 1936, e do manuscrito de Arthur Bosmans em 1971 revela a transformação da composição original. Finalmente, os autores propõem soluções para a performance e subsídios para edição crítica da peça.

Com o objetivo de trazer à tona os *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta* de Pedro de Assis, editados em 1929, ***Ariadne Paixão*** e ***Maurício Freire Garcia*** apresentam uma revisão do *Estudo n°7* deste caderno. Essa revisão traz sugestões de dinâmica, respiração, articulação, dedilhado e caráter, visando orientar e facilitar o estudo e a preformance da peça.

A partir da análise dos acordes em bloco presentes na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-Jaca)* de Chiquinha Gonzaga, ***Guilherme Braga Veroneze Gomes*** e ***Clifford Hill Korman*** apresentam um breve histórico desta prática de performance, discutem possibilidades de sua construção ao piano e a consideram como opção de arranjo para o intérprete de música popular.

A escrita rítmica do bambuco colombiano, gênero de origem indo-africana, tem sido problematizada desde os primórdios do século XX. No presente artigo, ***Susana Castro Gil*** e ***Ana Cláudia de Assis*** vão além da discussão tradicionalmente circunscrita à dicotomia da métrica entre 3/4 e 6/8, e propõem estudar o uso da heterometria como alternativa à escrita rítmica do bambuco. Para tal, desenvolvem uma análise comparativa entre o bambuco *El Sotareño* de Francisco Diago e o *Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia.

José Henrique Soares e ***Fernando Rocha*** apresentam um estudo sobre o *Concerto para Berimbau e Orquestra* (1980) do percussionista e compositor Naná Vasconcelos. A partir de uma análise comparativa entre diferentes gravações da peça, elaboraram uma partitura de performance para uma versão solo do primeiro movimento do *Concerto*. Finalmente apresentam sugestões pedagógicas para o estudo e performance da obra.

Natália Mitre e ***Fernando Rocha*** apresentam um arranjo da música *O Mundo é um moinho,* de Cartola, para vibrafone solo, elaborado a partir de três estratégias de harmonização e de elementos transcritos do acompanhamento do violão na gravação da obra interpretada pelo próprio compositor.

Érica Sá e ***Fernando Chaib*** propõem diferentes meios de estudo da polirritmia através de exercícios de contrapontos rítmicos com base na ideia musical proposta por Gramani em seu método *Rítmica*. Utilizando três padrões rítmicos bastante significativos do candomblé de

nação ketu, eles elaboram estudos de percussão empregando ritmos afro-brasileiros e estimulando a compreensão dos conflitos métricos por meio de uma prática rítmica criativa.

Matthias Koole e ***Fernando Rocha*** analisam o processo de criação da versão para guitarra de n*onflam - solo para qualquer instrumento* de Paulo Dantas. Fazendo uso do conceito de invariância utilizado por Valério Fiel Da Costa em seu livro *Morfologia da Obra Aberta,* eles discutem os elementos invariáveis e os elementos que se transformam ao longo do tempo da obra.

Breno Bragança, ***Sérgio Freire*** e ***Fernando Rocha*** abordam questões referentes ao uso do berimbau e sua mediação tecnológica em *Sintonias* do compositor Sérgio Freire, discutindo alguns parâmetros que permearam tanto a composição, quanto a performance da obra.

Baseados na análise de um trecho de polimetria presente na música *Zurich* de Hermeto Pascoal, ***Bruno Aguiar*** e ***Fernando Rocha*** propõem alguns estudos gradativos de bateria que têm por objetivo o desenvolvimento tanto da percepção e consciência rítmica do baterista quanto da coordenação motora necessária para executar com segurança trechos com tais complexidades rítmicas.

Esperamos que estas práticas, independentemente do instrumento musical, iluminem as inúmeras abordagens de se fazer música, inspirem novas ideias e descortinem novos horizontes na comunicação de nossa arte!

Fausto Borém e **Luciana Monteiro de Castro**

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

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

Organizadores e Editores
Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro

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

Revisão de Inglês
Cliff Korman

Ficha Catalográfica
Elizabeth Almeida Rolim

Capa
Escultura de Picasso com interferência de Luciana Monteiro de Castro

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

Escola de Música da UFMG
Diretora Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
Vice-Diretora Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG
Coord. Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro
Sub-Coord. Profa. Edite Maria Oliveira da Rocha
Secretária Geralda Martins Moreira
Secretário Alan Antunes Gomes

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

P912 Práticas de performance Nº3 [recurso eletrônico]: / organização e edição
Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro. - Belo Horizonte:
Escola de Música da UFMG, 2018.
1 recurso on-line (386 p. : il.) : pdf (Diálogos musicais na pós-graduação)

Inclui bibliografias.
Inclui partituras.
Publicação Selo Minas de Som
ISBN: 978-85-60488-25-4

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

CDD: 780.2

BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de (Orgs. e eds., 2018). Editorial dos Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.i-xiii.

Sumário

Editorial dos *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical N.3* i

Editorial of "Diálogos Musicais" from UFMG's Music Graduate Studies in Performance Practices

Fausto Borém
Luciana Monteiro de Castro

1. Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior 1

"Vocal effects and the trinomial text-sound-image of Elis Regina in Belchior's "Como nossos pais" [Like our Parents]

Alfredo Ribeiro
Fausto Borém

2. *Impossível Carinho*: o poema de Manuel Bandeira nas canções de Camargo Guarnieri e José Maria Neves 44

"O Impossível Carinho": Manuel Bandeira's poem in the artsongs by Camargo Guarnieri and José Maria Neves

Elenis Aparecida Sabino Guimarães
Luciana Monteiro de Castro

3. *Manhã:* um estudo para a performance e a edição de uma canção inédita de Ernani Braga 60

"Manhã": a study for performance and edition of an unpublished song by Ernani Braga

Celina Garcia Delmonaco
Luciana Monteiro de Castro

4. A coloratura vocal em cinco tratados antigos de canto 80

Vocal coloratura in five early singing treatises

Diego de Almeida Pereira
Fausto Borém

5. A compositora Maria Helena Buzelin (1931-2005): considerações sobre a canção *Teu nome*, para canto e piano **114**

Brazilian composer Maria Helena Buzelin (1931-2005): considerations on her song "Teu nome", for voice and piano

Urbano Peres Lima
Mauro Chantal

6. Técnicas estendidas do contrabaixo auto acompanhado: aplicações nos arranjos de *Canto Para Minha Morte*, *Metal Contra as Nuvens* e *No Morro da Casa Verde* **130**

Extended techniques of the auto accompanied double bass: applications in arrangements of "Canto Para Minha Morte", "Metal Contra as Nuvens" e "No Morro da Casa Verde"

João Paulo Campos
Fausto Borém

7. *3 Espaços* (1966) para Viola e Piano de Cláudio Santoro: análise e performance de três manuscritos **146**

3 Espaços (1966) for Viola and Piano by Cláudio Santoro: analysis and performance of three manuscripts

Sofia von Atzingen Drake Cardoso
Susana Castro Gil
Carlos Aleixo dos Reis

8. A escrita idiomática e pedagógica de Salvador Amato em *Estudio Concierto* e *Estudio Capricho*, para contrabaixo solo **169**

Salvador Amato's Idiomatic and Pedagogic Writing in Estudio Concierto and Estudio Capricho for Unaccompanied Double Bass

Rodrigo Olivárez
Fausto Borém

9. Processos cognitivos na aprendizagem e performance dos Polyrhythmic and Polymetric Studies para violão de Dusan Bogdanovic **188**

Cognition in the learning and performance processes of Dusan Bogdanovic's Polyrhythmic and Polymetric Studies for solo guitar

Alexandre Gismonti
Flavio Terrigno Barbeitas

10. O *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento **199**

The Concert for guitar and Small Orchestra, by Heitor Villa-Lobos: the intertextual process in the synthesis of his work for the instrument

Leonardo Souza Amorim
Flavio Terrigno Barbeitas

11. A colaboração de Fábio Zanon na *Appassionata* para violão de Ronaldo Miranda **218**

The collaboration of Fábio Zanon in the Appassionata for guitar by Ronaldo Miranda

Filipe Gonçalves
Eduardo Campolina

12. *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes: versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans **232**

Flute solo from the opera Joanna de Flandres by Carlos Gomes: Luiz Heitor's and Arthur Bosmans' versions

André dos Santos Mendes
Mauricio Freire Garcia

13. *Estudo n°7* de Pedro de Assis: uma revisão da edição anterior **249**

Etude n° 7 by Pedro de Assis: a revision of the previous edition

Ariadne Araujo Paixão
Maurício Freire Garcia

14. Acordes em bloco na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho(Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga **259**

Block chords in Antonio Adolfo's version of the song "Gaúcho" ("Corta-jaca"), by Chiquinha Gonzaga

Guilherme Braga Veroneze Gomes
Clifford Hill Korman

15. A escrita heterométrica no *Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia **273**

Heterometric writing in "Bambuco Sotareño" by Antonio María Valencia

Susana Castro Gil
Ana Claudia de Assis

16. Proposta de estudo e performance do 1º Movimento do *Concerto para Berimbau e Orquestra* de Naná Vasconcelos **301**

Proposal for study and performance of the First Movement from the Concerto for Berimbau e Orquestra by Naná Vasconcelos

José Henrique Soares Viana
Fernando de Oliveira Rocha

17. Ferramentas harmônicas aplicadas a um arranjo Para vibrafone solo da música *O Mundo é um moinho*, de Cartola **318**

Harmonic tools used in the arrangement for solo vibraphone of "O mundo é um moinho", by Cartola

Natália Camargo Mitre Oliveira
Fernando de Oliveira Rocha

18. Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros **334**

Assimilating polyrhythms through the practice of afro-brazilian rhythms

Érica Pereira de Sá
Fernando Chaib

19. Práticas colaborativas e invariância em *nonflam - solo para qualquer instrumento e tape* de Paulo Dantas **346**

Collaborative practices and invariance in "nonflam – solo for any instrument and tape" by Paulo Dantas

Matthias Koole
Fernando de Oliveira Rocha

20. Relações entre a instrumentação e a mediação tecnológica na obra *Sintonias*, para berimbau e eletrônica em tempo real, de Sérgio Freire **356**

Relations between instrumentation and technology in the piece "Sintonias", for berimbau and live electronics, by Sérgio Freire

Breno Bragança
Sérgio Freire
Fernando de Oliveira Rocha

21. Estudos para bateria baseados na polimetria da música *Zurich*, de Hermeto Pascoal **369**

Drumset studies based on the polymetry of Zurich, by Hermeto Pascoal

Bruno de Aguiar Ferreira Alves
Fernando de Oliveira Rocha

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto (2017). Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.1-43.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior [1]

Vocal effects and the trinomial text-sound-image of Elis Regina in Belchior's "Como nossos pais" [Like our Parents]

Alfredo Ribeiro
Universidade Federal de Minas Gerais
Alfredo.ribeiros@gmail.com

Fausto Borém
Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Resumo: Análise das relações entre o poema, a música e os gestos na performance da canção *Como Nossos Pais*, do compositor-cantor Belchior (1946-2017), realizada em 1976 pela cantora Elis Regina (1945-1982). O método de pesquisa, de natureza analítica, descritiva e comparativa, foi desenvolvido em três etapas: (1) análises espectrográficas de sete efeitos vocais (*vibrato*, *portamento* ascendente/descendente, *scoop*, *yodel*, *drive*, crepitação e tremor) em trechos relevantes, aos quais podem estar conjugados efeitos rítmicos (*rubato* e *rallentando*); (2) análise descritiva dos gestos de Elis Regina nos trechos correspondente às análises espectrográficas; e (3) comparações entre as análises dos espectrogramas e as análises dos gestos. Os resultados revelam que a intérprete construiu sua performance com base em um planejamento minucioso, criando ênfases de sincronia e estabelecendo relações entre o texto, os sons e as imagens no palco. Os gestos de Elis Regina não apenas exercem uma função cênica, mas também auxiliam a produção e articulação sonora de seus efeitos vocais.

Palavras-chave: Performance musical de Elis Regina; música brasileira e política; efeitos vocais na música; análise espectrográfica de áudios de música; análise de vídeos de música.

Abstract: Analysis of the relationship between the poem, music and gestures in the performance of Brazilian singer Elis Regina (1945-1982) in the song "*Como nossos pais*" [Like Our Parents] (1976) by Brazilian composer-singer Belchior (1946-2017). The analytical, descriptive and comparative research method was developed in three stages: (1) spectrographic analyses of eight vocal effects (*vibrato*, ascending *portamento*, descending *portamento*, scoop, yodel, drive, fry, and tremor) in relevant excerpts, to which rhythmic effects (*rubato* and *rallentando*) may be associated; (2) descriptive analysis of the gestures of Elis Regina in the sections corresponding to the spectrographic analyses; and (3) comparisons between the analyses of the spectrograms and the analyses of the gestures. The results reveal that the performer constructed her performance based on meticulous planning, creating sync emphases and establishing relationships between text, sounds and images on stage. The gestures of Elis Regina not only exert clear theatrical functions, but also aid the sound production and articulation of her vocal effects.

Keywords: Elis Regina's musical performance; vocal effects in music; Brazilian music and politics; spectrographic analysis of music; analysis of music videos.

[1] Agradecemos ao fonoaudiólogo, cantor e professor da UEMG Diego da Almeida Pereira pelos esclarecimentos sobre efeitos vocais.

> [Éster Salomão pergunta:] "... Até que ponto pode ser profundo e honesto o Jogo da Verdade sobre a sua carreira e a música popular brasileira?..." [Elis Regina responde:] "... Até o ponto em que a pessoa possa ou ache que deva se desnudar completamente perante as pessoas. Eu acho que a gente faz parte de um grande teatro [grifo nosso]. Cada um tem o seu papelzinho e cada um tem um curinga gravado, guardado dentro da manguinha, aqui, para fazer sua canastra na hora que precisa..." (REGINA e SALOMÃO, 1982, em [0:50-1:20])

1 - Introdução

A busca pela compreensão, construção e realização musicais mais bem fundamentadas tem motivado estudos científicos sobre as práticas de performance no contexto de diversos estilos (LEECH-WILKINSON, 2009, p.791). Nesse universo, as fontes primárias mais ricas são constituídas de gravações de áudio e de vídeo, e as ferramentas mais apropriadas envolvem a análise qualitativa e quantitativa dos sons e do gestual realizados pelo performer. Destas ferramentas analíticas, os espectrogramas de áudio e a descrição da corporalidade do performer podem revelar informações preciosas do ponto de vista da realização musical. Geralmente, estas informações não são imediatamente acessíveis, pois não estão notadas na partitura, ou podem não se repetir de performance para performance ou, na maioria das vezes, não são facilmente reconhecidas auditivamente.

Anunciada como a grande "virada etnográfica" da musicologia no século XXI (COOK, 2013, p.213-214), a análise da música gravada, que ainda concentra seus estudos principalmente em gravações de áudio, descortina enormes possibilidades para uma compreensão mais completa da performance musical, ao ampliar a compreensão do binômio texto-música para insuspeitadas relações que podem se revelar no trinômio texto-som-imagem construído por cantores, instrumentistas e maestros. As fontes audiovisuais podem revelar elementos visuais capazes de dar mais sentido à performance musical, como as expressões faciais, os gestos corporais maiores e sua interação com objetos de cena e iluminação de palco. O advento do videoclipe, mídia cujo formato se tornou largamente utilizado na divulgação de música na mídia massiva, trouxe para a sua produção elementos estéticos do cinema e da televisão. Se, por um lado, a interferência do diretor de videoclipes limita e, mesmo, constrange a espontaneidade dos artistas-músicos (BORÉM, 2016, p.15, 19), permite, por outro lado, o emprego de técnicas de controle da imagem e do som, como a adição de efeitos especiais, a repetição e edição das

tomadas, a inclusão de mais de um ponto de vista para o expectador, a proximidade e o afastamento por meio de *zooms*, as montagens através de cortes da imagem, a inclusão de imagens e letreiros, etc.

Elis Regina (1945-1982) é reconhecida como um dos baluartes da interpretação musical de todos os tempos no Brasil. Sua carreira, que se estendeu por quase 22 anos (entre 1960 e 1982), foi prodigiosa e versátil em interpretações com grande apelo cênico-musical. Com a consolidação da TV na década de 1960 no Brasil, a cantora passou a ocupar este espaço, que se mostrou perfeito para veicular sua voz e imagem, e se tornou o artista brasileiro mais bem pago nesta mídia em 1967 (MARIA, 2014). Desde cedo, Elis precisou se ajustar cenicamente a demandas diversas. Em 1961, aos 15 anos, precisou imitar a voz e o gestual da estrela do rock dançante Cely Campelo, para atender aos planos comerciais de sua gravadora, a Continental (ÉSPER e REGINA, 1982, em [4:42]; BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p.39-40). Simultaneamente, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, ela se aproximou do coreógrafo, dançarino, ator e cantor norte-americano Lennie Dale, consequentemente se equipando com estratégias cênicas, absorvendo características da Broadway que marcariam toda a sua carreira. Com ele, aprendeu uma rigorosa rotina e disciplina nos ensaios, que se refletem no seu planejamento extremamente cuidadoso na construção de suas performances (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p.42-43). Elis passou a incluir elementos de outras artes performáticas na música, como o teatro, dança e artes plásticas, na sua performance musical, como observam BORÉM e PEROTTI (2006, p.22):

> Elis Regina expandiu o espaço de suas performances através da produção de espetáculos que transitavam entre os limites da música e de outras artes, como o universo circense, o teatro de revista, o teatro tradicional, a dança, evocando a possibilidade de se estruturar a prática musical do cantor através de diferentes propostas intertextuais.

Neste capítulo, apresentamos um estudo de caso de Elis Regina na performance em vídeo da canção *Como Nossos Pais* (REGINA, 1976a), do compositor-cantor Antônio Carlos Belchior, contida no LP *Alucinação*, que o consolidou profissionalmente. [2] Esta gravação é parte do

[2] O LP *Alucinação*, lançado por Belchior após dois discos compactos e um LP, vendeu 30.000 cópias em um mês (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.96).

programa televisivo Fantástico da TV Globo, em 1976, e está disponível no Youtube como *Elis Regina – "Como Nossos Pais" (1976)*, no link https://youtu.be/wzXWlWPPHU0, com duração total de 5 minutos e 21 segundos. O vídeo começa com uma apresentação do ator Reinaldo Gonzaga em [0:00-0:40]:

> Até que ponto uma cantora pode ser temperamental, franca, impulsiva. Até que ponto, um ídolo pode deixar de fazer média com o público e com os críticos. Quando Elis Regina diz o que pensa, grita, briga, agride, provoca as mais desencontradas reações. . ."

Nesta gravação, a música, propriamente dita, vai de [0:41] a [5:21], ou seja, dura 4 minutos e 40 segundos. A introdução instrumental, em [0:41-0:50], baseada apenas em acordes arpejados suaves realizados por uma guitarra elétrica e uma craviola[3] com efeito *flange*,[4] cria a atmosfera instropectiva da ***Seção A*** ([0:41-2:14]). [5]

Cantada como uma balada blues por BELCHIOR (1976b, lado A, faixa 3), a canção *Como nossos pais,* como muitas outras canções do compositor-cantor, ". . . busca confrontar o velho, o que é passado, como o novo..." (MOREIRA, 2015, p.33), com letras que são ". . . extensas e discursivas. . ." e que ". . . dialoga com outros universos. . .", como aponta a especialista em Belchior, Josely TEIXEIRA CARLOS (2015). Em *Como nossos pais*, este diálogo se dá por meio de citações indiretas. O trecho que fala de uma autoconsciência política na letra de Belchior, ". . . as aparências não enganam, não. . .", alude à música *As Aparências enganam*, de Tunai e Sérgio Natureza, de natureza passional (". . . As aparências enganam aos que odeiam e aos que amam. . .") (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.142). Já o trecho ". . . o sinal está fechado para nós que somos jovens . . . " se refere à música *Sinal Fechado* de Paulinho da Viola (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.142). Finalmente, o trecho da letra ". . . na parede da memória, é o quadro que dói mais. . ." é um reflexo da frase ". . . Itabira é apenas uma fotografia na parede, mas como dói. . ." contida no poema "*Confidência de Itabirano*, de Carlos Drummond de Andrade (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.152).

[3] A craviola, também chamada de violão de 12 cordas, tem suas cordas de metal agrupadas duas a duas em oitavas (as 4 mais graves) ou uníssono (as 2 mais agudas).
[4] O efeito *flange* resulta da superposição de duas ondas de sinais sonoros idênticos, ligeiramente defasados (menos de 20 milisegundos), muito comum no rock.
[5] Embora o vídeo da performance de Elis Regina de *Como nossos pais* esteja disponível também em outro link no Youtube, sem a fala do narrador do Fantástico, optamos por este por sua melhor qualidade de imagem e som.

Belchior canta *Como nossos pais* no tom de Lá Bemol Maior. Já Elis Regina a canta um trítono acima, no tom de Ré Maior, fazendo modificações na linha melódica, o que lhe permite ocupar uma tessitura bem maior que Belchior (quase uma oitava e meia: da nota Lá$_2$ à nota Ré$_4$),[6] conferindo grande dramaticidade à sua interpretação. Na construção de sua performance, Elis se sentia, de fato, coautora da música nas suas interpretações. Ela tomava a liberdade de trocar tanto notas na melodia quanto palavras na letra, mesmo nas canções de compositores consagrados, como o fez na sua gravação de *Atrás da Porta* de Chico Buarque e Francis Hime (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p.65-67). Em *Como nossos pais*, ela troca muitas notas da melodia original de Belchior, aumentando intervalos, cujo resultado é uma expansão da tessitura vocal original. Um exemplo marcante desta expansão de intervalos melódicos, que Elis faz para dar mais ênfase ao alerta contido na letra, ocorre no salto ascendente do verso ". . . **por is**to cuidado, há perigo na esquina. . ."), quando transforma a 8ª justa da gravação original de Belchior (do Lá bemol$_2$ ao Lá bemol$_3$, em [0:42] na gravação do cantor) em uma 11ª justa (8ª justa + 4ª justa, do Lá$_2$ ao Ré$_4$, em [1:33]), como mostra a Figura 3, mais abaixo. Já em relação às mudanças na letra (veja todas estas alterações entre colchetes na Figura 1), para sair da narrativa masculina de Belchior (". . . Para abraçar **meu** irmão e beijar **minha** menina na rua, é que se fez o **meu** braço. . ."), Elis busca um ponto de vista mais universal (em [1:55-2:08], ". . . Para abraçar **seu** irmão e beijar **sua** menina na rua, é que se fez o **seu** braço. . ."). Elis também personaliza a letra de Belchior para sugerir uma ênfase ainda mais atenta e cônscia da situação política quando diz, em [2:52], "Você pode até dizer . . . que eu tô **inventando** . . ." (ao invés do original "Você pode até dizer . . . que eu estou **enganando** . . ."), com o sentido de ficar imaginando coisas, da sensação de paranoia que se instalou no agravamento da ditadura militar a que se refere a música. Finalmente, Elis enfatiza também a crítica social, ao substituir "**seus metais"** por "**o vil metal**" no verso "Tá em casa, guardado por Deus, contando **o vil metal**. . ." (em [4:28]), ou seja, qualificando o dinheiro como algo usado para o mal, algo que corrompe. Como coautora na realização musical, Elis colocava as canções dentro da perspectiva de suas vivências. De fato, em 1976, Elis se mostrava muito engajada politicamente, principalmente depois do *embroglio* com Henfil (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, p.46-47), e já prenunciava que seria muito atuante em questões políticas como os direitos trabalhistas de artistas (BASTOS, 2012, em [50:46]) e os direitos da mulher (ARASHIRO, 1995, p.58).

[6] Consideramos aqui somente as notas de peito e não as notas de cabeça (ou em *falsete*), como o Si*b*$_4$ ou o Sol*b*$_4$ que Elis utiliza momentaneamente para fazer os yodels no final da música.

Os arranjos de ambos Belchior e Elis Regina trazem dois índices do blues explicitamente. Primeiro, a utilização do efeito *bend* [7] na guitarra solo (com os guitarristas Antenor Gandra na gravação de Belchior em [0:50, 1:10 etc.] e Nathan Marques na gravação de Elis em [1:52, 2:43 etc.]). Em segundo lugar, as *blue notes* (a terça abaixada da tônica maior) que aparecem na linha do canto. Belchior canta, ainda que sem muita ênfase, Dós bemóis em [2:26-2:28], na frase ". . . os mesmos **e** vivemos. . . **co**mo nossos pais". Já Elis, canta enfaticamente um Fá natural em [5:04] e novamente, de maneira ainda mais exagerada, com *portamento* e *marcato*, na linha descendente Si-Lá-Fá natural em [5:11]. Ela ainda repete a *blue note* (o Fá natural) em [5:12], antes de chegar à tônica de Ré maior.

Mas se ambos arranjos compartilham reminiscências do gênero blues, as atmosferas destas duas interpretações são bem contrastantes. O arranjo de BELCHIOR (1976a) é um blues-balada, e sua interpretação tende para uma nostalgia resignada, cujo índice de tristeza pode ser ouvido na crepitação de sua voz em ". . . É o quadro que dói **mais**. . ." (em [2:07]) e, novamente, em ". . . como nossos **pais**. . ." (em [2:32]). Os refrães de Belchior também não têm clímaces. Ao contrário, o clima depressivo aparece também no *rubato* de sua voz que é acompanhada por toda a banda em *diminuendo* (ocorrendo no primeiro Refrão em [2:21] e, no segundo Refrão, em [3:48]). Por outro lado, Elis Regina e banda (teclados, guitarra elétrica, craviola, contrabaixo elétrico e bateria) optaram por um arranjo blues-rock, o que a permitiu construir uma performance com base nos sentimentos crescentes de indignação e raiva, e que se tornam cada vez mais aparentes na instrumentação, no tom e na articulação da voz e dos gestos, cada vez mais agressivos.

A letra completa que Belchior escreveu para a canção pode ser apreciada na Figura 1, cujo Refrão aparece em negrito ("**Minha dor é perceber**. . ."). Esta letra canção sugere uma forma binária repetida (***I - II - I' - II***), ou seja, dois grupos de estrofes (***Seção I***: Estrofes 1 a 5 e, depois,

[7] Segundo GRIMES (2014, p.2), o efeito *bend*, típico dos intrumentos de cordas dedilhadas, é o resultado da ". . . aplicação de uma força perpendicular ao espelho sobre a corda que, apesar de aumentar ligeiramente o comprimento de corda vibrante, aumenta [ao invés de diminuir] sua frequência devido à tensão final sobre a corda". Analisando a técnica de guitarra de B. B. King, RICHARDSON (2013, p.91) distigue dois tipos de *bend*: de um semitom ou de um tom.

Seção I': Estrofes 6 a 8), cada qual seguido pelo Refrão (***Seção II***). Entretanto, na interpretação de Elis Regina, diferentemente, percebemos uma forma binária simples (***Seção A - Seção B***), que não segue a forma da letra. Esta forma de realização musical é baseada no envolvimento emocional e cênico da cantora que cria duas atmosferas contrastantes. A ***Seção A***, em [0:41-2:14], faz referência ao gênero blues, com instrumentação de apenas guitarra elétrica e craviola, que iniciam a música discretamente, as duas sozinhas, cujo caráter de contenção é seguido por Elis tanto na voz quanto nos gestos. Em seguida, a transição entre a ***Seção A*** e a ***Seção B*** ([2:14-5:16]) se evidencia através da virada de bateria que ocorre em [2:14] e leva ao *tutti* da banda. Um ataque no prato de ataque (ou *crash*) da bateria em [2:17] dá início a um segundo nível mais intenso em intenções, gestos, utilização de efeitos, ênfases e intensidades vocais, sublinhados por timbres, articulações, dinâmicas e instrumentação da banda. Assim, a ***Seção A*** corresponde ao gênero blues sem a bateria (Estrofes 1, 2 e 3 marcados na cor **azul**), que é seguida pela ***Seção B***, correspondente ao gênero rock (Estrofes 4 e 5, Refrão, Estrofes, 6, 7 e 8 e Refrão, marcados na cor **magenta**), que segue até o final da gravação.

(**Estrofes 1, 2 e 3** – blues)

1. Não quero lhe falar, meu grande amor [0:50]
Das coisas que aprendi nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo

2. Viver é melhor que sonhar [1:12]
Eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei que qualquer canto
É menor do que a vida de qualquer pessoa

3. Por isso cuidado, meu bem, [1:33]
há perigo na esquina
Eles venceram
E o sinal está fechado pra nós
Que somos jovens
Para abraçar meu [seu] irmão
E beijar minha [sua] menina na rua
É que se fez o meu [seu] braço,
O meu [seu] lábio e a minha [sua] voz

(**Estrofes 4 e 5**- rock

4.Você me pergunta pela minha paixão [2:17]
Digo que estou encantado com uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação
Eu sinto tudo [Sei de tudo] na ferida viva do meu coração

5. Já faz tempo, eu vi você na rua [2:45]
Cabelo ao vento, gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança é o quadro que dói mais

(**Refrão** – rock)

Minha dor é perceber [3:06]
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Como os nossos pais

(**Estrofes 6 e 7**- rock)

6. Nossos ídolos ainda são os mesmos [3:31]
E as aparências não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém

7. Você pode até dizer que eu tô por fora [3:51]
Ou então que eu tô enganando [inventando]
Mas é você, que ama o passado e que não vê
É você, que ama o passado e que não vê
Que o novo sempre vem [vê]

8. Hoje eu sei, que quem me deu a ideia [4:17]
De uma nova consciência e juventude
Tá em casa, guardado por Deus
Contando seus metais [o vil metal]

(**Refrão** – rock)

Minha dor é perceber [4:37]
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Como os nossos pais

Figura 1: Letra da canção *Como nossos pais*, de Belchior, cuja performance de Elis Regina, em duas partes, sugere uma seção de blues (Estrofes 1, 2 e 3, na cor azul), seguida de uma seção de rock (Estrofes 4 e 5, Refrão, Estrofes 6, 7 e 8, Refrão, na cor magenta).
Os *timings* das estrofes e refrães e as mudanças na letra na gravação de Elis estão entre colchetes.

A letra desta canção reflete o contexto histórico-social em que foi escrita. Belchior fala, ao mesmo tempo, de questionamentos de uma juventude rebelde ("... Já faz um tempo eu vi você na rua, cabelo ao vento, gente jovem reunida. . ."), mas que se revela passiva e não tão revolucionária como deveria (". . . ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais. . .") frente à tensão social e política reinante em 1976, período de acirramento da ditadura no Brasil

[8] , após o golpe militar de 1964. O compositor tece uma crítica à apatia e conservadorismo após 12 anos do golpe militar (". . . Na parede da memória essa é a lembrança que dói mais. . .").

Neste estudo, focaremos na análise de uma série de sete tipos de efeitos vocais que Elis Regina elege para personalizar sua interpretação em pontos cruciais da canção, estabelecendo relações estreitas entre seus efeitos sonoros, seus gestos, e palavras/significados do poema. Quanto à naturalidade com que um intérprete pode demonstrar em um vídeo de música, consideramos esta gravação como uma "performance quase-espontânea" (BORÉM, 2016, p.8). Isto pode ser observado no planejamento cênico cuidadoso de Elis Regina, com uma coreografia de gestos rigorosamente ensaiada e concatenada com a música, ao mesmo tempo em que há também uma relativa imprevisibilidade, observada em trechos com variações na realização rítmica e nas ênfases de elementos sonoros e visuais dentro do que foi planejado e ensaiado de antemão.

O método e as ferramentas de análise aqui utilizados são de natureza analítica, descritiva e comparativa, tendo sido propostos pelo segundo coautor do presente capítulo (BORÉM, 2016). Os procedimentos metodológicos foram desenvolvidos em três etapas: (1) análise espectrográfica de trechos de áudio, extraídos da fonte primária, constituída pelo vídeo da canção, (2) análise descritiva do gestual no vídeo e (3) comparação entre as análises de áudio e de vídeo, descritos a seguir:

(1) As análises espectrográficas dos efeitos vocais de Elis Regina foram realizadas em trechos selecionados e separados em amostras no formato de arquivos AIFF 24/48, que passaram por medições espectrográficas manuais utilizando o software de edição de áudio *Adobe Audition*. A análise espectrográfica dos dados sonoros possibilita a extração de vários dados quantitativos: (a) intervalos melódicos percorridos (em semitons); (b) *timing* (em frações de segundo) de eventos; (c) flexibilizações rítmicas; (d) andamentos; (e) tipologia de *portamenti* (inicial, intermediário ou final, como tipologizado por RIBEIRO e BORÉM, 2012); (f) taxa de *vibrato* (o número de ciclos completos por segundo em torno da frequência fundamental de uma nota,

[8] Renato CANCIAN (2008) lembra que ". . . Entre o fim de 1975 e início de 1976, ocorreram os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho, em São Paulo, evidências para a sociedade das ações da máquina de repressão. Pelos homicídios, os militares linha-dura foram desmoralizados, acelerando a necessidade de abertura política e redemocratização."

dado em Hz); (g) profundidade de *vibrato* (distanciamento, ou modulação, da frequência fundamental acima e abaixo da nota, dada em St, ou seja, frações de semitons); e (h) intensidades (em decibéis, ou dB). A análise espectrográfica ainda permite colher dados qualitativos, como transições entre registros vocais, articulações do envelope sonoro (ataque, *sustain* e *decay*), e delineamento de contornos melódicos.

(2) Foram realizadas análises descritivas das expressões faciais (EKMAN e KELTNER, 2003; EKMAN e FRIESEN, 1986) e de gestos corporais maiores (MAGILL, 2000; SCHMIDT e WRISBERG, 2001; SCHMIDT, 1993) de Elis Regina em cada trecho correspondente às análises espectrográficas. Os fotogramas para as análises destes gestos e expressões foram extraídos dos vídeos e permitiram a elaboração de MaPAs (Mapas de Performance Audiovisual) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisual) [9] (BORÉM, 2016), os quais serão utilizados na confecção de uma EdiPA completa da gravação inteira da canção.

(3) Nesta última etapa, foram realizadas comparações entre os resultados das análises espectrográficas e das expressões e gestos da cantora.

[9] MaPA (Mapa de Performance Audiovisual) é uma representação gráfica (fotogramas de vídeo, fotos, espectrogramas, desenhos etc.) de elementos constitutivos (gestual, elementos cênicos, efeitos sonoros etc.) de uma performance musical. EdiPA (Edição de Performance Audiovisual) é uma partitura com elementos visuais (MaPAs, fotogramas de vídeo, fotos, espectrogramas, desenhos etc.) que expressam conteúdos relevantes de uma performance musical.

2 - Efeitos vocais (e rítmicos)

Na gravação de 1976, Elis utiliza sete diferentes efeitos vocais: *vibrato* [10], *portamento* ascendente/descendente [11], *scoop* [12], *yodel* [13], *drive* [14], crepitação [15] (veja nota de rodapé 4 acima) e tremor [16]. Além disso, outra prática de performance importante neste estudo é o seu tratamento do ritmo, especialmente com o *rubato* [17] e o *rallentando* [18], efeitos de flexibilização rítmica que, na música popular, podem estar associados à chamada "divisão" (realização rítmica) que caracteriza os estilos de muitos cantores, comumente descritos como o "cantar para frente" (ou, seja, antecipar os ritmos no tempo) ou o "cantar para trás" (ou seja, atrasar os ritmos no tempo). Ou ainda, a combinação destas duas práticas, que Martha ULHÔA (2006, p.1) conceituou como métrica derramada, ou seja, a ". . . quase independência do canto em relação

[10] O efeito vocal *vibrato* é uma modulação contínua para cima e para baixo da frequência fundamental de uma nota que, em vários estudos sobre a voz (SUNDBERG, 1994; CASTELLENGO e COLLAS, 1991; HAKES, DOHERTY e SHIPP, 1990 e 1987) têm taxas médias que variam entre 5 a 7 Hz (número de ondulações OSCILAÇÕES??? por segundo) e uma profundidade média por volta de 2 St (número de semitons ao redor da fundamental). Em geral, estes estudos não usam o conceito de profundidade, mas sim de âmbito (ou extensão), que é medida em ± St, pois se refere apenas à parte da ondulação acima ou abaixo da nota. Em outras palavras, no vibrato, a profundidade é o dobro da extensão.

[11] O efeito vocal *portamento* (descedente ou ascendente) é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias. Neste trabalho o *portamento* é categorizado em 2 tipos: (1) *portamento* inicial (que tem, grosso modo, início imediato na nota de origem e estabilização da frequência ao atingir a nota-alvo e (2) *portamento* conclusivo (que tem seu início na porção final da nota de origem e, cuja frequência também se estabiliza somente ao atingir a nota de chegada).

[12] O efeito vocal *scoop* é uma técnica vocal onde o cantor inicia a nota com afinação sutilmente abaixo da mesma e gradativamente atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias.

[13] O efeito vocal *yodel* consiste em saltos melódicos resultantes de uma repentina mudança de registro vocal ligando a voz de cabeça à voz de peito (KOB et al., 2011). É utilizado em uma variedade de gêneros da música popular, como, por exemplo, música country e folk (WISE, 2007).

[14] O efeito vocal *drive* consiste em harmônicos aperiódicos e são fisiologicamente gerados pela vibração da mucosa supraglótica, pregas ventriculares e ariepiglóticas. O resultado auditivo é de notas que se assemelham a um som distorcido. É uma prática interpretativa largamente utilizada a partir de 1970 no gênero rock e em suas derivações, porém também é utilizado pontualmente em diversos outros gêneros musicais (PECORARO et al., 2010). Neste estudo, a ocorrência de *drives* em notas mais agudas, ajuda a diferenciá-lo da crepitação.

[15] O efeito vocal da crepitação ou *fry* (ou ainda som basal, ou *creak* ou *strohbass*) é obtido fisiologicamente por constantes e rápidas contrações no mecanismo laríngeo M0 (KOB et al, 2011, p.363, 366), especialmente no músculo laríngeo tiroaritenoideo (CIELO et al., 2011, p.365-367), resultando em um efeito de rouquidão. Este efeito vocal se popularizou em gêneros como o pop (especialmente na região média e aguda da voz) e rock (especialmente na região grave da voz, como no *rhythm and blues*, *heavy metal* e *punk rock*). Neste estudo, a ocorrência da crepitação em notas mais graves ajuda a diferenciá-lo do *drive.*

[16] O efeito vocal tremor (ou trêmulo vocal) consiste no uso proposital de um curto *vibrato* com profundidade e taxa altas em uma nota específica, sugerindo pequenas interrupções sonoras.

[17] No presente artigo, *rubato* é o efeito rítmico de compensação, em que o solista adianta e atrasa a melodia sem que o pulso da música se altere.

[18] No presente artigo, *rallentando* é a diminuição proporcional do andamento para todos os músicos durante uma performance musical.

ao acompanhamento. . .". Essa pesquisadora demonstrou existir uma enorme variedade na realização rítmica de Elis Regina na gravação de *Amor até o fim* de Gilberto Gil (LOPES e ULHÔA, 2005, p.116; ULHÔA, 1999a, p.3-5; ULHÔA, 1999b, p.54).

A leitura que Elis faz da letra original de *Como nossos pais* se dá dentro de um clima de argumentação enérgica e, mesmo, de indignação. Isto a inspirou, nesta gravação, em uma realização rítmica predominantemente antecipada (ou "para frente"). Em diversos momentos, é como se seu discurso se inflamasse e sua fala não esperasse a fala do outro, ou não permitisse espaço para uma réplica. Com interlocutora, ao argumentar que o tema do amor é, infelizmente, mais atraente que a realidade da vida ("Viver é melhor que sonhar. . . " em [1:13]), Elis faz uma realização adiantada, antecipando muito a entrada do verso seguinte (". . . **E eu sei** que o amor é uma coisa boa. . .") em [1:16], na Figura 2. Ainda na Figura 2, podemos comparar a realização deste trecho na interpretação ritmicamente mais previsível do compositor-cantor em [0:22] e a estratégia de Elis de comprimir ritmos, para deixar muitas pausas na linha melódica e usá-las cenicamente (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p.63, 66). Outro exemplo do apressamento do tempo por Elis pode ser apreciado na Figura 3, em que ela substitui um dos grupos de quiálteras de 3 notas de Belchior por um grupo de 4 semicolcheias para realizar a palavra "**cuidado**".

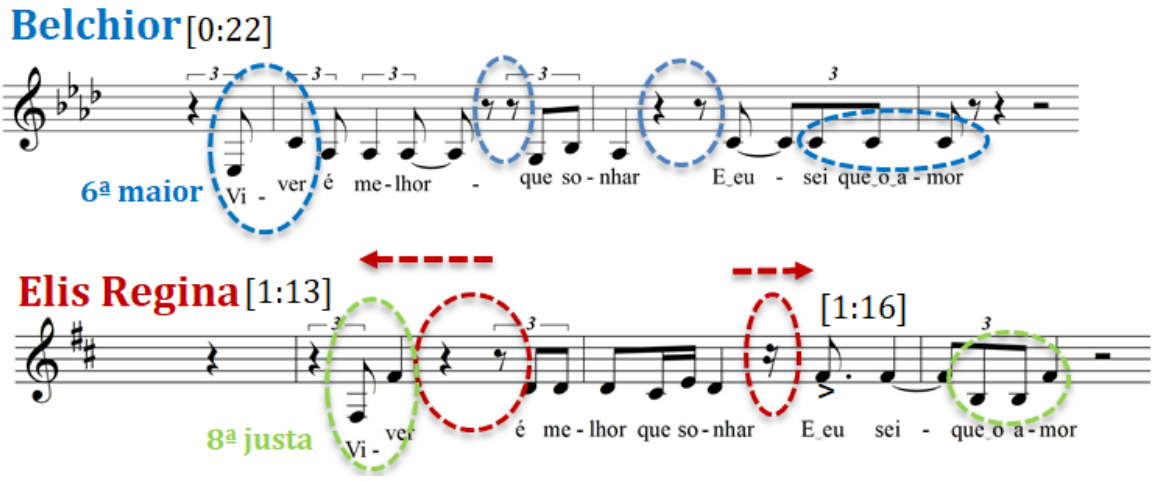


Figura 2: EdiPA de métrica derramada de Elis Regina em *Como nossos pais*, com aumento e diminuição de pausas ("para trás" e "para frente", em vermelho) e troca de notas melódicas (em verde) comparada com a realização original (em azul) do compositor-cantor Belchior.

Mas Elis também opta por uma realização atrasada (ou "para trás"), quando quer criar expectativas. Por exemplo, ao respirar após a palavra "**Viver** . . .", ela divide intencionalmente o

verso (veja o *timing* [1:33] na Figura 2 acima), criando uma longa pausa antes de comunicar o sentido da frase. Em outro exemplo, também bastante diferente da gravação de Belchior (Figura 3, em [0:42]), acontece após cantar em *fortíssimo* e *a tempo* o verso ". . . **Por** **is**so, cuidado, meu bem. . .". Aqui, Elis espera bastante tempo (quase uma pausa de semibreve), em [1:33], para explicar didaticamente e baixinho no verso seguinte, em dinâmica *piano*, como se fosse uma subversiva naquele momento político, o porquê deste alerta: ". . . **há** perigo na esquina. . ." (em [1:38]).

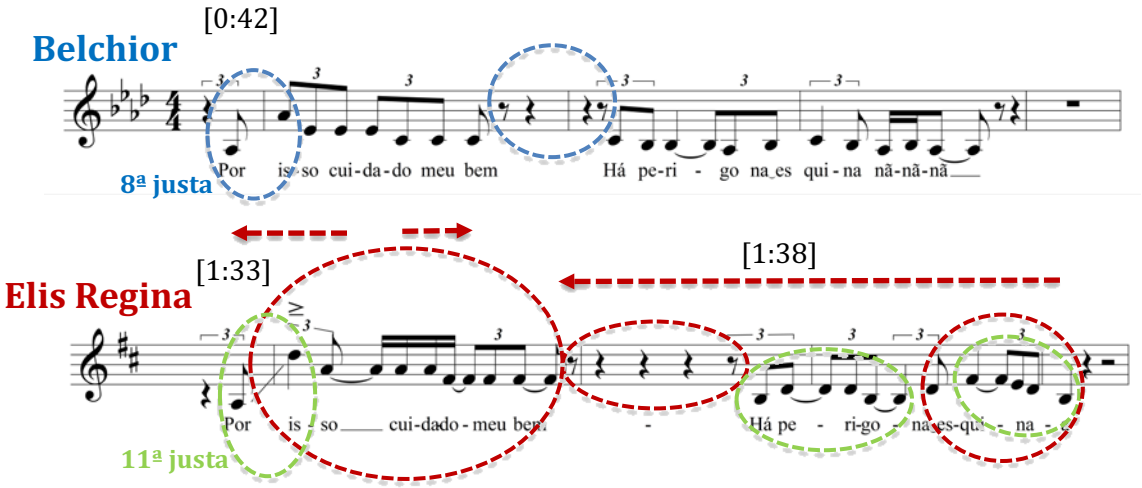


Figura 3: EdiPA de métrica derramada de Elis Regina em *Como nossos pais*, com realização rítmica "para trás", "para frente" e "para trás" (em vermelho), ênfase no salto de 11ª justa e troca de notas melódicas (em verde), comparada com a realização original (em azul) do compositor-cantor Belchior.

Uma real e perceptível mudança de andamento ocorre no final da canção, quando Elis e banda fazem um *rallentando* súbito, cuja semínima = 86 predominante em toda a gravação cai bruscamente para semínima = 62 em [4:58]. Este andamento cai mais ainda até a fermata da banda no acorde final [5:08-5:15], mas a intensidade em *fortissimo* é mantida e com acentos na voz ainda mais enfáticos. Por outro lado, Belchior leva a música em andamento mais rápido, com semínima em cerca de 92 bpm. Ele também faz um *rallentando*, em [4:20], mas com a intenção de dissipar o som e enfraquecer o final da performance, cujo *decrescendo* leva a uma dinâmica *piano* e um andamento com semínima = 68.

Dentre os efeitos vocais citados acima, o *vibrato* foi, de longe, o efeito mais utilizado por Elis. Em segundo lugar vem o *portamento* que, segundo sua direção, o dividimos entre *portamento*

descendente ou ascendente: 29 ocorrências no total, sendo, sendo 21 descendentes [19] e 8 ascendentes [20]. Continuando, em ordem de recorrência, tivemos 15 *scoops* [21], 4 *drives* [22], 3 *yodels* [23] , 2 tremores [24] e 1 crepitação [25].

Como discutido acima, a letra da canção poderia ser formalmente dividida em quatro seções, ou seja, dois grupos de estrofes, cada um seguido do mesmo Refrão (veja as estrofes numeradas e refrães na Figura 1 acima). Mas na gravação de Elis, a letra de *Como nossos pais* é dividida em duas seções apenas (Figura 4 logo abaixo), segundo características dos gêneros blues e rock (as cores azul e magenta, respectivamente, na Figura 1 acima), gêneros aos quais estão associados os efeitos vocais, as intensidades e os gestuais. Recapitulando, a primeira seção, ou ***Seção A***, em [0:41-2:14], tem uma introdução instrumental com apenas uma guitarra elétrica e uma craviola com dinâmicas mais suaves e efeito *flange* em [0:41-0:50] seguida de uma parte cantada [0:50-2:14], que é acompanhada por estes instrumentos. O segundo trecho da performance de Elis, ou seja, a ***Seção B*** em ([2:14-5:16]) faz contraste com a ***Seção A***, com a voz acompanhada por toda a banda (teclados, duas guitarras elétricas, contrabaixo elétrico e bateria), com dinâmicas mais intensas (como mostra o espectrograma geral da gravação na Figura 4). Assim, o gestual de Elis na ***Seção B*** torna-se muito mais dramático e a quantidade e qualidade dos efeitos de Elis são muito mais marcantes. A distribuição dos efeitos vocais no decorrer da gravação, como mostra a Figura 4 (o efeito vocal do *vibrato* não é mostrado porque acontece extensivamente em toda a gravação), revela uma grande coerência de Elis ao utilizar as técnicas de caráter mais agressivo ou mais exageradas expressivamente (*drive*, *yodel*, crepitação e tremor) apenas na ***Seção B***.

[19] Os *portamenti* descendentes ocorreram na gravação em [0:55], [1:06], [1:17], [1:19], [1:27], [1:55], [2:09], [2:39], [2:57], [3:03], [3:08], [3:26], [3:37], [4:03], [4:04], [4:05], [4:33], [4:36], [4:40] e [4:56].
[20] Os *portamenti* ascendentes ocorreram em [0:58], [1:07], [1:10], [1:16], [1:33], [2:41], [3:11], [5:09] e [5:12].
[21] Os *scoops* ocorreram em [1:08], [1:30], [1:51], [2:20], [2:52], [2:53], [3:38], [4:12], [4:22], [4:23], [4:42], [4:43], [4:44], [5:45] e [5:03].
[22] Os *drives* ocorreram em [4:08], [4:20], [4:39] e [4:41].
[23] Os *yodel* ocorreram em [3:01], [5:10] e [5:11].
[24] Os tremores ocorreram em [4:48] e [4:59].
[25] A crepitação ocorreu em [1:38].

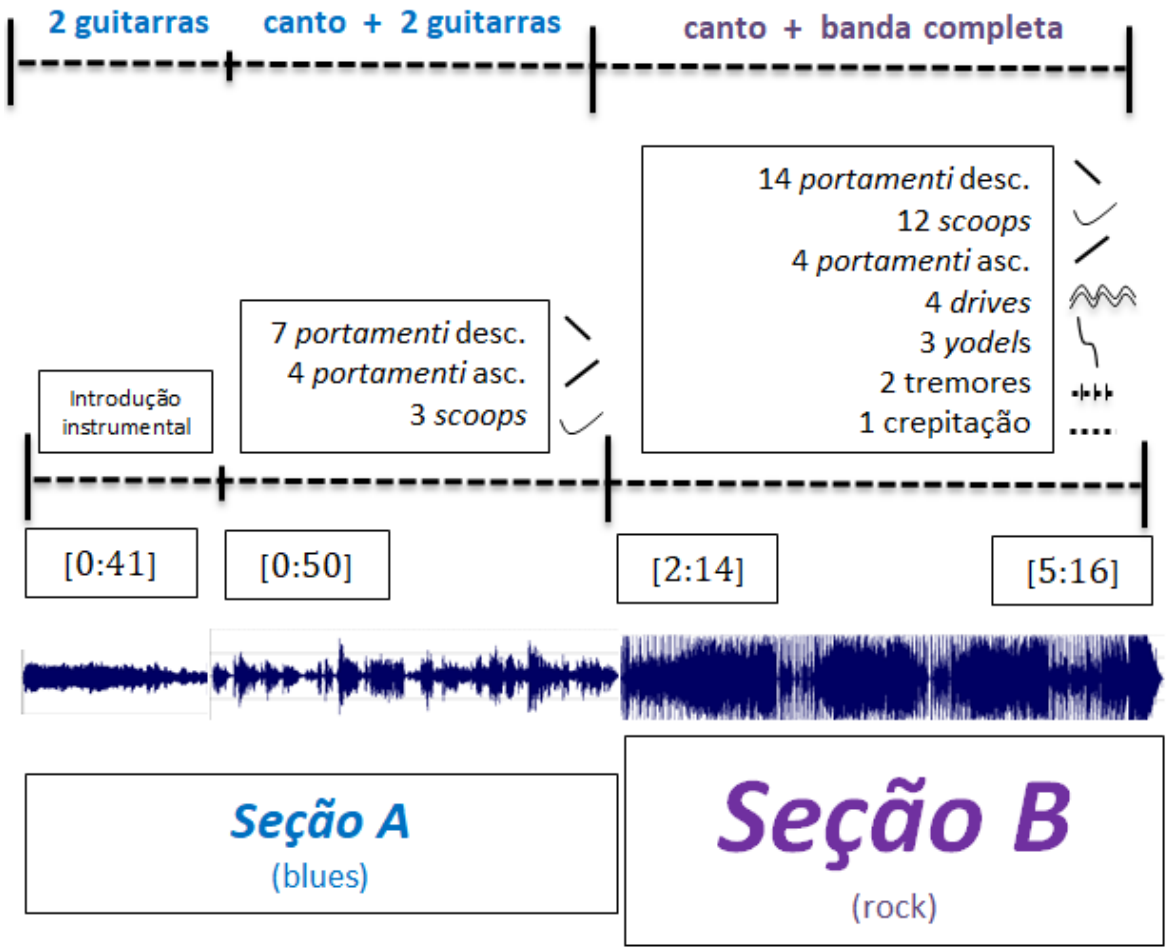


Figura 4: MaPA com o esquema formal da performance de *Como Nossos Pais* por Elis Regina: ***Seção A*** (blues) e ***Seção B*** (rock) com respectivos espectrogramas, *timings*, efeitos vocais com simbologia para posterior elaboração de uma EdiPA (Edição de Performance Audiovisual) completa e instrumentação.

.

Agora, faremos uma análise de ocorrências relevantes dos efeitos vocais. Discutiremos também os efeitos rítmicos do *rubato* e do *rallentando* quando estes estiverem juntos aos efeitos vocais e concorrerem para a compreensão das relações que Elis Regina estabelece entre a poesia e a música de Belchior com sua interpretação no palco, por meio de sua voz, expressões faciais e gestos corporais maiores.

2.1 - *Vibrato*

Como era de se esperar, o *vibrato* é o efeito vocal mais empregado por Elis Regina na gravação em vídeo de *Como nossos pais*, pois cantar sem *vibrato*, tanto em música popular quanto na música erudita, é um estilo de performance muito raro. Praticamente em todas as frases de Elis, tanto nesta quanto em outras gravações, seu *vibrato* ocorre (1) em notas longas, (2) nos finais de frases, (3) e com profundidade regular nos trechos de maior intensidade dinâmica e emocional. Elis gradua de forma discreta os dois parâmetros mais audíveis no *vibrato*: a taxa e a profundidade, de acordo com as ênfases que quer comunicar. Outra característica dos *vibrati* de Elis é que ela os constrói com bastante regularidade tanto em relação à profundidade quanto em relação à taxa. Quando Elis recorre ao *vibrato* lírico, de maior profundidade, geralmente tem um objetivo claro, como satirizar a performance, quando canta, por exemplo, a ária *Senza tetto, senza cuna* do 3º Ato da ópera *O Guarani* (1870) de Carlos Gomes (REGINA, 1976b, em [2:31-3:40]). Mas, em geral, ela usa o recurso do *vibrato* de maneira mais natural e espontânea, como no vídeo de *Como nossos pais*. Mais automatizado, o seu *vibrato* não apresenta alterações com uma função cênica digna de nota. De fato, os valores coletados das profundidades e taxas dos *vibrati* de Elis nesta gravação são muito próximos uns dos outros, e geram médias que são de 1,28 St e 6,35 Hz, respectivamente.

Na Figura 5 observamos, lado a lado, os *vibrati* de menor e maior profundidades de Elis Regina em toda a gravação. O *vibrato* de menor profundidade (em [1:30], sobre a sílaba "**a**" da palavra "pesso**a"**) tem uma modulação de 1,01 St. Por outro lado, o *vibrato* de maior profundidade (em [1:59], sobre a sílaba "**jar**" da palavra "bei**jar"**) tem uma modulação de 1,49 St (ou seja, quase 75% de um tom inteiro). Isto representa uma diferença de 47,52% entre o menor e o maior *vibrato*, o que permite à cantora uma gama de variações significativa no estilo de seu *vibrato*. Ao mesmo tempo, é importante observar que a profundidade máxima do *vibrato* de Elis se situa bem abaixo dos limites esteticamente aceitáveis em qualquer estilo musical, que é por volta de 2 St. Em um exemplo extremo do *vibrato* exagerado, SCHULTZ-COULON e BATTMER (1981) mencionam uma soprano cujo *vibrato* atingiu a profundidade máxima de 7,8 St. (ou seja, quase uma 6ª menor!), o que exemplifica o "soar mal" que SUNDBERG (1994, p.57) compara a "… um cantor ou cantora que possuíram uma voz maravilhosa na juventude"). Podemos observar também uma grande regularidade

de Elis Regina em relação às taxas de seus *vibrati*. Quando comparamos estes *vibrati* em notas com durações semelhantes (ou seja, que apresentam diferença de apenas 10,1%), suas taxas se diferenciam minimamente: apenas 3,84% Hz, o que é quase imperceptível ao ouvido humano.

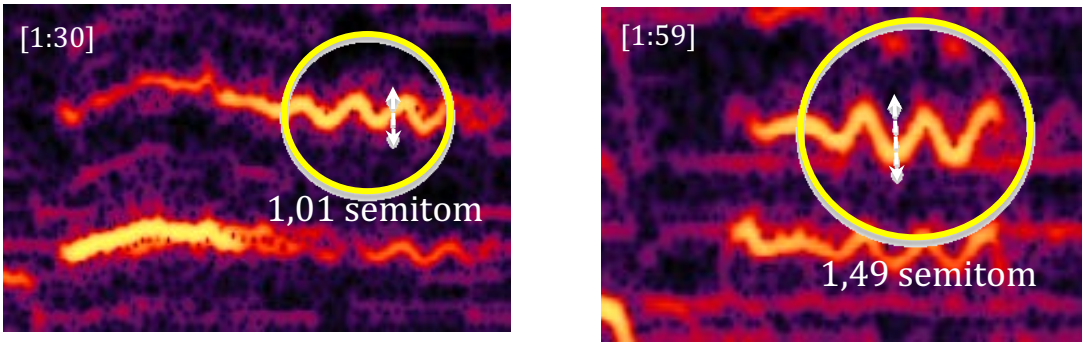


Figura 5: Espectrogramas dos *vibrati* de Elis Regina com a menor profundidade (1,01 St) e a maior profundidade (1,49 St) na gravação de *Como nossos pais*.

A análise de 3 amostras da nota Mi3 selecionadas em diferentes momentos da gravação não deixa dúvidas de que os *vibrati* de Elis possuem um padrão claramente reconhecível. Este padrão reforça a ideia de que quando ela não planeja destacar uma palavra ou comunicar uma intenção específica na sua performance, a cantora tende a adotar um *vibrato* com profundidade e taxa padronizadas, o que sugere uma automatização deste efeito, o que é comum entre cantores. Na Figura 6 podemos notar que as 3 amostras do *vibrato* de Elis têm profundidades e taxas muito semelhantes: (1) profundidade de 1,30 St e taxa de 6,13 Hz em [2:41], sobre a palavra "**pais**"; (2) profundidade de 1,16 St e taxa de 6,39 Hz em [3:03], sobre a palavra "**mais**"; e (3) profundidade de 1,07 St e taxa de 6,09 Hz em [3:28], novamente sobre a palavra "**pais**".

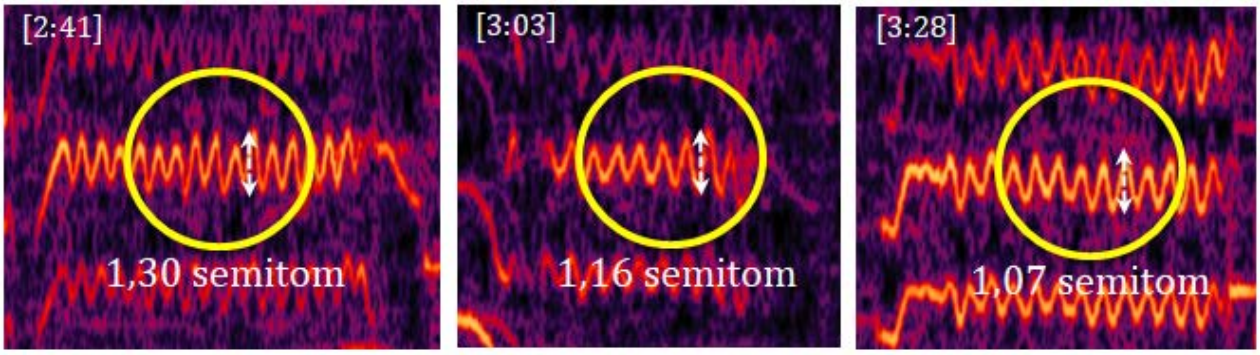


Figura 6: Espectrogramas de três *vibrati* da gravação sobre a nota Mi3, mostrando grande consistência de Elis Regina na construção deste efeito vocal.

2.2 - *Portamento* (*descendente e ascendente*)

Ao contrário dos *vibrati*, os *portamenti* nesta gravação são planejados e aparecem quando Elis Regina quer carregar de nuanças emocionais a letra da música. Como uma pintora experiente, suas diferentes pinceladas decorrem da manipulação dos elementos constitutivos deste efeito vocal, como duração, direção, intensidade e, mesmo, a combinação do *portamento* com outros efeitos vocais. Discutiremos alguns exemplos.

Na Figura 7, a personagem da canção, com uma linguagem corporal nitidamente contida, estabelece um clima confessional. Praticamente imóvel e introspectiva, com o braço direito pendendo ao lado do corpo, quase catatônica, ela se prepara corporalmente para falar negativamente sobre a alienação dos jovens diante da gravidade político-social durante a ditadura militar. Por isto, ela inicia o canto se recusando a falar de temas inerentes ao cotidiano dos jovens, como o amor e outras experiências: "Não quero lhe falar meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos . . .". A contenção de suas expressões faciais faz com que até o fechar e abrir das pálpebras, em [1:01-1:02], se tornem muito perceptíveis. Aos [1:20], Elis realiza um *portamento* conclusivo (ou seja, mais para o final da nota alvo) sobre a sílaba "**coi**" da palavra "**coi**sas", abrangendo o intervalo de uma 2ª maior descendente (Fá#$_3$-Mi$_3$) e com a duração de 0,78 segundos (27% da duração da nota). Devido à sua curta duração e pequeno intervalo melódico, este *portamento* é auditivamente discreto e em acordo com sua intenção de construir um clima mais reflexivo e introspectivo para o trecho.



Figura 7: MaPA de Elis Regina com postura mais estática e respectivo espectrograma com *portamento conclusivo* discreto sobre a sílaba "**coi**" da palavra "**coi**sas".

Elis enfatiza o alerta de Belchior para que os jovens não se descuidassem nas ruas do Brasil que, naquele momento, se tornavam palco de sequestros pelas forças repressivas do governo. No cenário bem iluminado, pode-se ver vários fantoches (objetos de cena) ao fundo, assentados como se fossem o povo brasileiro. Na sílaba "**por**" da frase ". . . **por is**so cuidado, meu bem, há perigo na esquina. . .", realizando virtuosisticamente um salto ascendente de 11ª justa [8ª justa + 4ª justa, do Lá$_2$ ao Ré$_4$] e duração de 0,11 segundos em [1:33-1:34], Elis começa com um *portamento* inicial que culmina em um forte acento na sílaba "**is**", enfatizando assim a gravidade do momento político. Na Figura 8, pode-se notar um grande aumento da dinâmica, cuja intensidade é explicitada no espectrograma pela coloração que se torna intensamente amarela. De fato, o ataque do envelope acústico da nota de chegada (o Ré$_4$) mostra uma clara e duradoura acentuação, que tem uma dinâmica 73% maior do que a nota de origem (Lá$_2$ com ataque de -28 dB e Ré$_4$ com ataque de -16,2 dB). Ao mesmo tempo que isto ocorre no plano sonoro (durante o *portamento*), no plano cênico podemos ver Elis, em frações de segundo, franzindo a testa, se preparando para o salto de 11ª justa, olhando fixa e diretamente para o *camera man*, levantando a mão direita na altura do tórax e, energicamente, fazendo um rápido giro do antebraço até a lateral direita do corpo (movimento que se reflete no giro da cabeça e tensão no pescoço), com a mão espalmada para o público como um sinal de "pare". Assim se integram aqui a realização do salto melódico e do acento na voz, da expressão facial, do gesto do braço direito para comunicar a emoção complexa[26] que envolve indignação, impedimento e perigo do texto. O gesto balístico do braço auxilia na produção do som com o acento.

[26] Uma emoção complexa é a combinação de uma ou mais das seis emoções básicas (surpresa, alegria, tristeza, raiva, medo e nojo) e/ou suas nuanças descritas por EKMAN e KELTNER (2003).

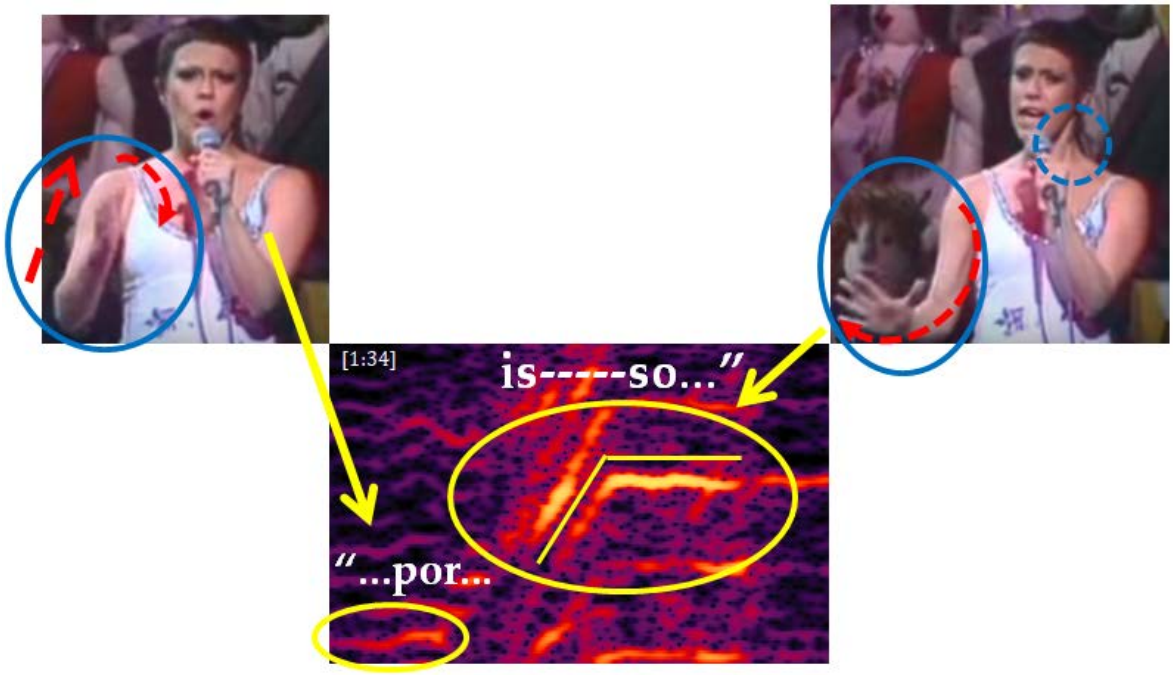


Figura 8: MaPA de Elis Regina com tensão no rosto e no pescoço, realizando um movimento enérgico de braço e respectivo espectrograma com *portamento inicial*, culminando com acento sobre a sílaba "**is**" da palavra "**is**so".

Na Figura 9, em [3:01], ocorre um dos trechos mais dramáticos da performance de Elis, que resume o tom indignado com que Elis canta a música. Com os versos ". . . Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais. . .", ela narra, pesarosa, o fato de não mais ver pelas ruas os jovens que antes se rebelavam contra a ditadura e lutavam por seus ideais. A filmagem segue tendo Elis como protagonista, e traz o enquadramento da cantora para um plano mais próximo do telespectador. A expressão corporal da intérprete sublinha as sensações sugeridas pela letra. Elis cerra os olhos, franze a testa sugerindo sofrimento, ergue a cabeça e a inclina para a direita, encolhe o ombro e torna mais tenso o braço no qual segura o microfone. Na sílaba "**qua**" da palavra "**qua**dro", Elis realiza o *portamento* mais longo da gravação, ocupando toda a duração da nota de origem. Este *portamento* pode ser classificado como *inicial* descendente, tendo uma duração de 0,75 segundos (855% maior que o primeiro exemplo) e um âmbito de segunda menor [Sol$_3$-Fá#$_3$]). Este *portamento* também agrega a sensação de pesar e sofrimento à voz de Elis, sensação que, associada ao comportamento corporal e ao *vibrato* de grande profundidade (que será abordado posteriormente) na nota de chegada, contribui para a expressão emocional sugerida pela letra.



Figura 9: MaPA de Elis Regina com cabeça erguida, olhos cerrados, ombros encolhidos e inclinados para a direita e rosto tenso, e respectivo espectrograma com *portamento inicial* descendente sobre a palavra "quadro".

Nos dois próximos exemplos (Figuras 10a e 10b), analisamos a combinação de efeitos vocais aplicados na sílaba "**ber**" da palavra "perce**ber**" em duas ocorrências (em [3:08] e [4:39]) do primeiro verso do Refrão: ". . . Minha dor é perce**ber** que apesar de termos feito tudo o que fizemos, ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais". A personagem de Elis fala de seu sofrimento ao constatar uma juventude repetindo o mesmo comportamento alienado e conformista de seus pais. Nos dois refrães ([3:08] e [4:39]), Elis combina três efeitos vocais sucessivamente: um *drive*, seguido de um *portamento* descendente, seguido de uma forte inspiração ruidosa de ar. Ambos *portamenti* pertencem ao tipo *portamento* conclusivo descendente e têm início na nota Lá$_3$. Mas eles não têm uma nota de chegada precisa, o que pode ser explicado pelo fato de que estes *portamenti* terminam em respirações fadigosas propositais que tornam ruidosas o final da expiração e o início da inspiração, [27] e que resultam em um arfar da respiração. Isto torna os *portamenti* ainda mais parecidos entre si: o primeiro tem duração de 0,34 segundos e o segundo, 0,36 segundos (uma diferença de apenas 8,2%).

Uma possível razão para que Elis tenha antecipado estes *portamenti* tão semelhantes com um efeito vocal tão agressivo quanto o *drive*, é o contraste de dinâmicas (*piano* e *forte*) que imprime aos dois trechos, utilizando no segundo trecho um *drive* mais agressivo. Logo em seguida, o *portamento* é realizado, abrangendo a parcela final das notas de origem, enquanto a intérprete

[27] Considerando a apurada técnica vocal e extensa experiência de Elis no manuseio de microfones, podemos supor que a captação desta intensa respiração foi uma escolha interpretativa e não decorrente de fadiga vocal ou física.

diminui a dinâmica da sua voz consideravelmente. Esta sequência de técnicas, unida a uma forte respiração intencional após o *portamento*, evidencia a frustração e desesperança sentidas pela personagem. Em relação à cenografia, apesar da mudança do ângulo da câmera, que no primeiro momento mostra Elis de perfil e no segundo de frente, não existem diferenças consideráveis em sua postura corporal. Em ambos ela permanece com os braços bem juntos ao corpo, que está levemente inclinado para frente. Seu semblante permanece sério, com a testa e sobrancelhas contraídas. A racionalidade das escolhas de Elis nestes trechos pode ser atestada pelo resultado sentimental e interpretativo absolutamente coerente com o texto e momento da canção. A consistência destas escolhas pode ser observada pela similaridade de caráter e características das técnicas aplicadas nos dois momentos diferentes da canção.

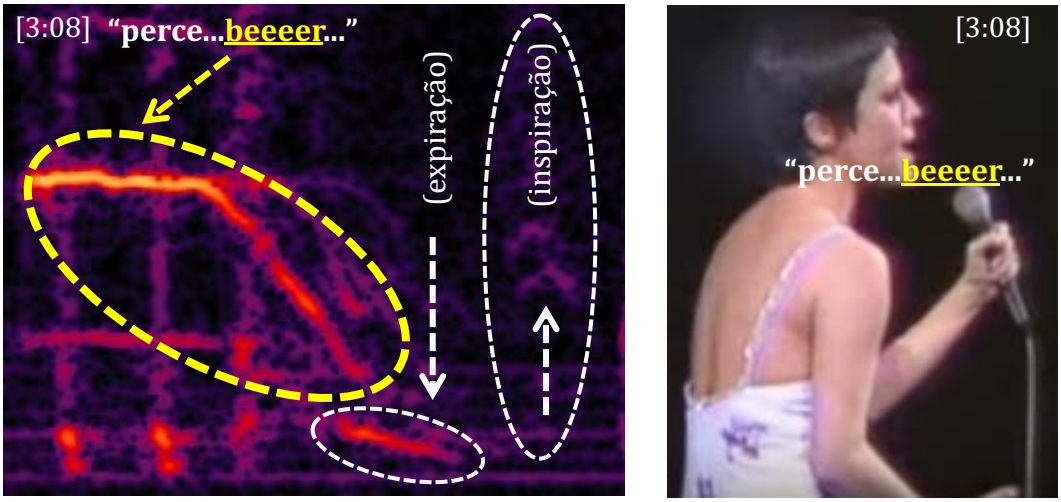


Figura 10a: MaPA de Elis Regina com postura levemente inclinada para a frente e com semblante sério; respectivo espectrograma em que se observa a combinação dos efeitos *portamento* e *drive* sobre a sílaba "**ber**" da palavra "perce**ber**".

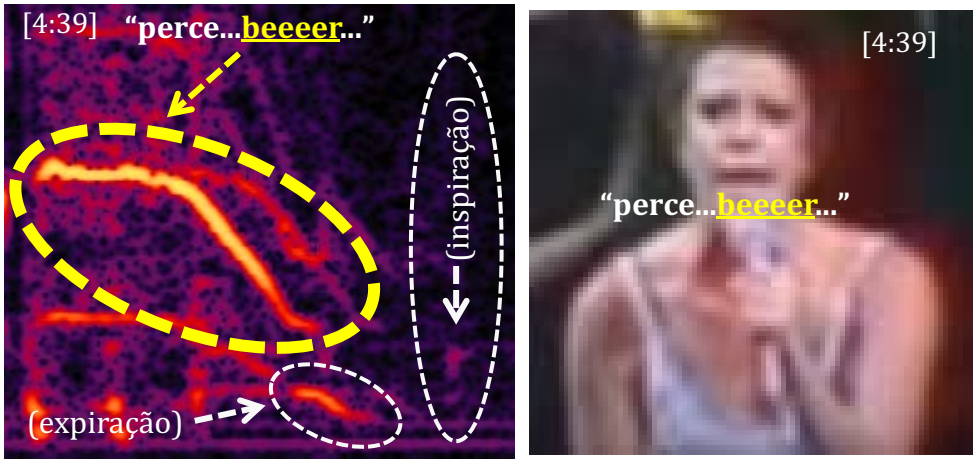


Figura 10b: MaPA de Elis Regina com semblante e postura corporal semelhantes ao exemplo anterior e respectivo espectrograma com combinação dos efeitos *portamento* e *drive* também sobre a sílaba "**ber**" da palavra "perce**ber**".

2.3 - *Scoop*

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 frequencias intermediárias. Elis utiliza largamente este efeito, porém sua maior concentração acontece na ***Seção B*** da música.

No exemplo da Figura 11 [2:21], observamos Elis realizar um *scoop* sobre a nota Fá$_3$ na sílaba "**di**" do trecho "**di**go que estou encantada como uma nova invenção". O *scoop* tem duração de 0,3 segundos e ocupa 48,5% da nota em que é aplicado. Auditivamente, o *scoop* valoriza a sílaba e, consequentemente a palavra, onde acontece. Isso ocorre devido ao seu tamanho considerável em relação à nota e a sua progressão gradual e perceptível pelas frequências intermediárias. Infelizmente, neste momento da gravação, devido ao ângulo aberto da câmara, não é possível observar a expressão facial da cantora. Mas é possível ver que Elis realiza curtos e rápidos movimentos cênicos com o braço e punho direitos, que não afetam o resultado sonoro, mas que aproximam o público de seu discurso.

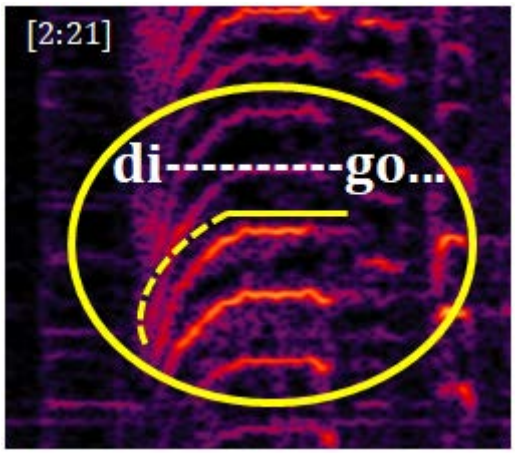


Figura 11: Espectrograma do efeito *scoop* de Elis Regina sobre a sílaba "**di**" da palavra "**di**go".

No exemplo da Figura 12, em [3:38], observamos um *scoop* incidir novamente sobre a nota Fá$_3$, porém, agora sobre a palavra "**não**" da frase "as aparências **não** me enganam não". Neste momento, o *scoop* tem duração de 0,75 segundos e ocupa totalmente a nota em que é realizado. Por esta razão, é ainda mais perceptível auditivamente do que no exemplo anterior, da Figura

11. Cenicamente, Elis enfatiza a palavra "não" realizando um "não" com o pescoço virando a cabeça de um lado para o outro, negativamente, ao mesmo tempo em que com uma postura um tanto agressiva, com a coluna ereta, a cabeça levemente inclinada para frente e expressão de raiva no rosto (EKMAN e KELTNER, 2003, rostos na parte de baixo da Figura 37), escancara a boca para cantar.



Figura 12: MaPA com fotogramas de Elis Regina em expressão de raiva, balançando a cabeça de um lado para o e respectivo espectrograma com o efeito *scoop* sobre a palavra "**não**".

Como último exemplo de *scoop* trazemos o trecho no qual Elis utiliza este efeito vocal 4 vezes consecutivas, todas elas na sílaba "**tu**" da palavra "**tu**do". Esta palavra é repetida 4 vezes no interior do verso "Minha dor é perceber que apesar de termos feito **tu**do, **tu**do **tu**do **tu**do o que fizemos" (Figura 13 [4:43]). Consistentemente, Elis aplica o *scoop* somente na primeira porção da nota em cada recorrência e de maneira mais discreta que nos exemplos discutidos anteriormente. Esta repetição do *scoop*, sempre na mesma sílaba da mesma palavra cria uma

grande ênfase na sua assertividade, que aproxima o canto do discurso falado. Cenicamente, é possível observar que Elis mantém a mesma postura corporal inclinada para frente, o rosto tenso e cada recorrência do *scoop* acompanhada de movimentos balísticos (BORÉM, 2011, p.34, 38-39) do braço direito com a mão aberta, como se desse o diálogo por encerrado, pendendo o braço ao lado do corpo, no final. Ainda no espectrograma, podemos observar como Elis, após a pronunciar a primeira ocorrência da palavra "**tudo**" com uma nota bastante articulada e estável, deixa as outras três seguintes menos definidas, o que lhe poupa energia em uma performance tão exaustiva.

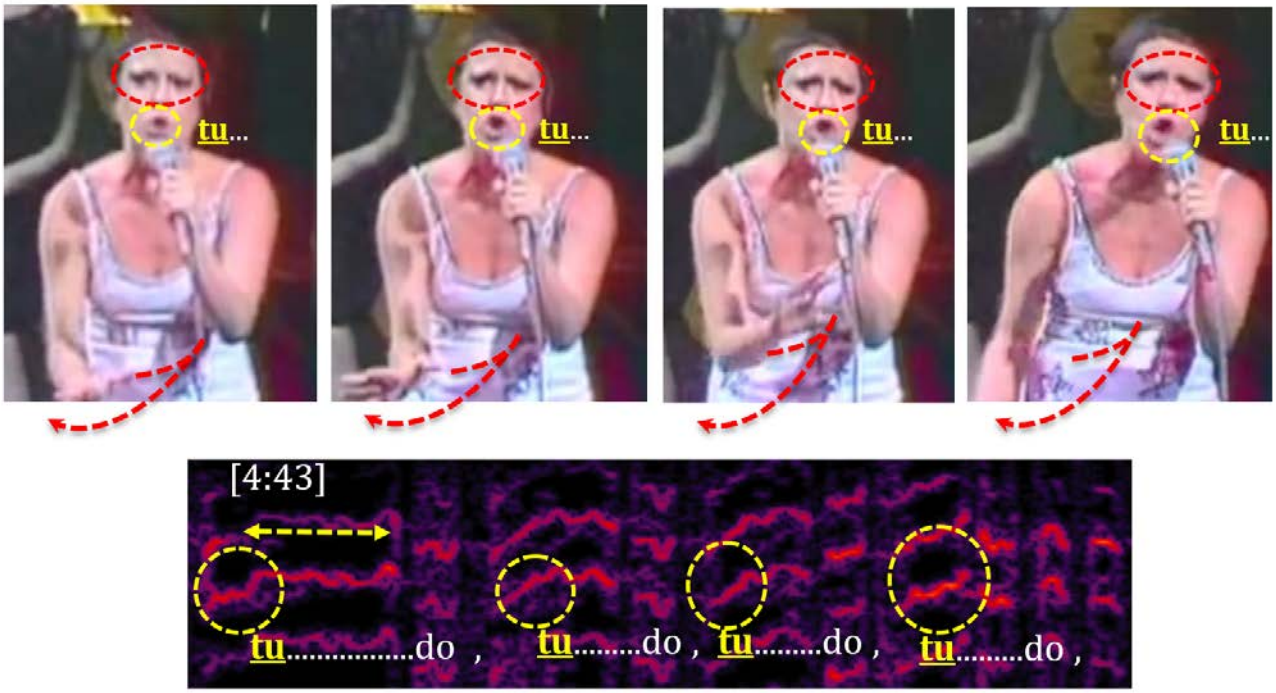


Figura 13: MaPA com fotogramas de Elis Regina mostrando o rosto e pescoço tensos, movimentos balísticos do braço e mão aberta e respectivos espectrogramas dos 4 *scoops* consecutivos sobre a sílaba "**tu**" da palavra "**tu**do".

2.4 - *Drive*

A dramaticidade construída ao longo da performance de Elis Regina em *Como nossos pais* cresce nos últimos versos (Verso 7 e Verso 8) e último Refrão da gravação (em [4:17-5:16]). Isto ocorre tanto por meio do aumento de intensidade das dinâmicas, quanto pelo *groove* de rock pesado da banda, quanto pela entrega emocional da cantora. Aqui, Elis carrega sua interpretação vocal com diversas nuances de agressividade, criando uma sequência de gestos de cabeça, tronco,

braço direito e expressões faciais mais exagerados do que as anteriores, ocupando ao máximo a sua cinesfera (LABAN, 1978; RENGEL, 2001, p. 30, 83, 85; BORÉM, 2017, p.73-74). É neste ambiente carregado emocionalmente que Elis encontra o momento ideal para utilizar o efeito vocal mais agressivo da gravação, o *drive*. Este efeito na voz cantada provavelmente foi inspirado no efeito de modulação *drive* comumente utilizado no rock e gêneros derivados do mesmo. Auditivamente, o *drive* na voz se assemelha a uma guitarra elétrica com efeito de distorção. Elis recorre ao drive 4 vezes na porção final da música: A primeira recorrência aparece na Estrofe 7, no salto de oitava em "**É você** que ama o passado. . ." ([4:08]). Ocorre uma segunda vez, na Estrofe 8 em ". . . quem me deu **a ide**ia de uma nova consciência. . ." ([4:20]). Depois, o *drive* aparece duas vezes no Refrão final. Primeiro, em ". . . minha **dor** é perce**ber** . . ." ([4:39]), trecho que discutimos na Figura 10b acima, na seção sobre *portamenti*, em um contexto que, para criar mais ênfase, Elis realiza dois *drives* com diferentes níveis dinâmicos e de agressividade. O último *drive* da gravação aparece em "Que ape**sar** de termos feito tudo. . . " ([4:41]).

Cenicamente, dentro do intervalo de [4:02-4:09], Elis Regina realiza o primeiro *drive* dentro de uma sequência de expressões faciais (Figura 14, fotogramas de 1 a 5) nas palavras "**É você**" (em [4:08]) no início da repetição do verso ("Mas é você que ama o passado e que não vê; **É você** que ama o passado. . ."). Estas expressões faciais revelam componentes emocionais que progridem da arrogância (ou superioridade, por não aceitar a alienação) à raiva (que colore seu tom acusativo). A arrogância pode ser apreciada no fotograma 1, em [4:02] (o olhar impassível e superior, a boca fechada com os cantos caídos, o queixo contraído; EKMAN e FRIESEN, 1986, p.161-163, figuras 1, 2 e 3; Elis mostra, também, indícios de raiva no poscoço contraído). Nos fotogramas 2 e 3, podemos vislumbrar uma indignação levando à raiva, com a contração das comissuras da boca e o levantamento da musculatura da testa (ECKMAN e KELTNER, 2003, figura 31), em que os olhos se arregalam exatamente no momento em que Elis pronuncia o verbo "**vê**" (em [4:06]), no dramático salto de oitava Lá$_2$-Lá$_3$, que é seguido de um notável *portamento* inicial descendente, como quem diz à juventude: "Acorda!". A raiva pode melhor apreciada no fotograma 4, quando Elis reforça a frase anterior, pronunciando silabicamente "**É vo-cê**" em [4:08] com a testa e boca ainda contraídas, (ECKMAN e KELTNER, 2003, figuras 34A e 34B) simultaneamente ao gesto rápido e ríspido de adução seguida de abdução do braço direito à frente do corpo (que não pode ser visto claramente no fotograma devido à sua

velocidade). E ainda, no fotograma 5, em [4:09], a raiva transparece nos olhos apertados e a boca mostrando os dentes, exagerada e ameaçadoramente (ECKMAN e KELTNER, 2003, figuras 37D e 41C), ao pronunciar a sílaba "**sa**" da palavra "pas**sa**do".

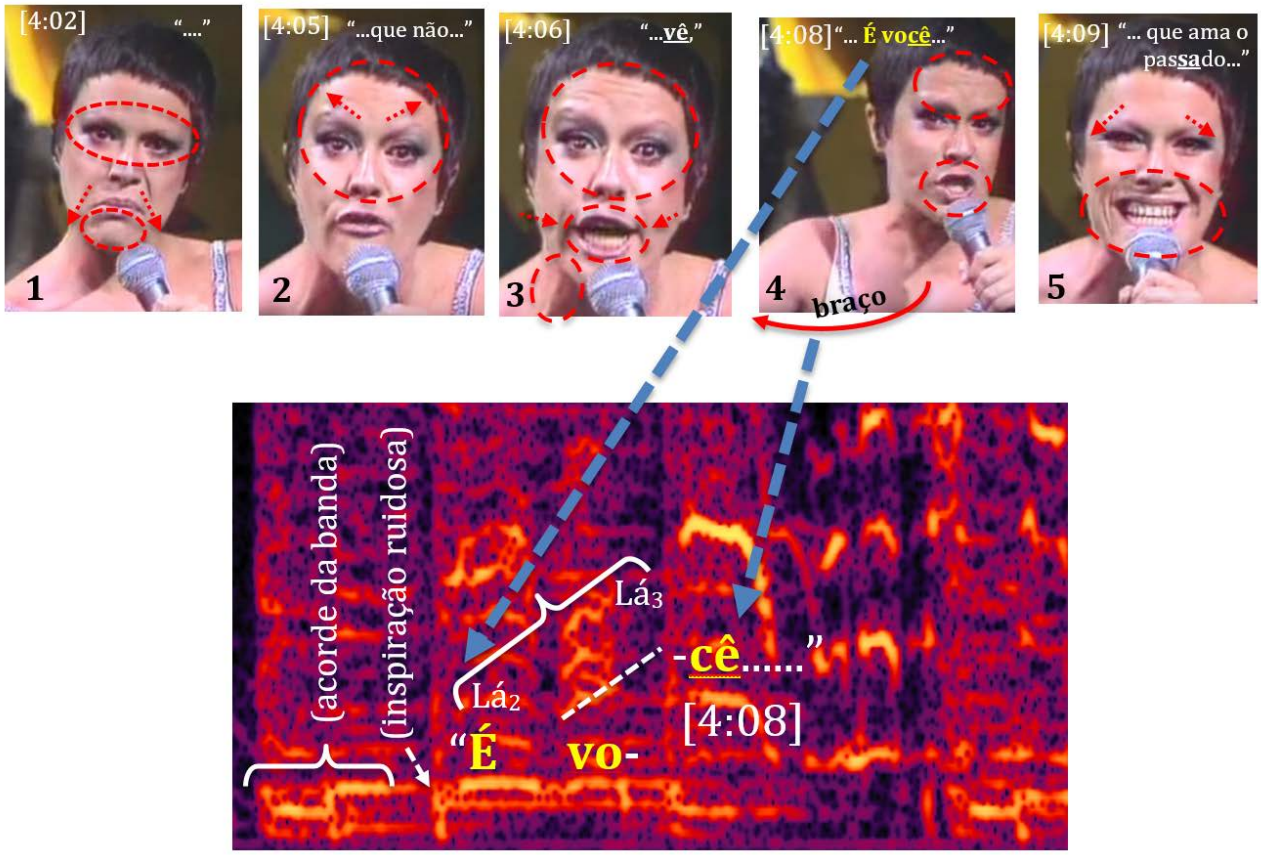


Figura 14: MaPA com 5 fotogramas de Elis Regina com progressão de suas expressões faciais que misturam as atmosferas de arrogância, indignação e raiva e contém o primeiro *drive* vocal ("É você...", a oitava $Lá_2$-$Lá_3$) em *Como nossos pais*, de Belchior.

Elis volta a utilizar o movimento corporal enérgico do braço direito à frente do corpo, mas agora em um plano mais baixo, repetindo o mesmo movimento de adução/abdução que termina em um golpe (Figura 15), ao pronunciar a sílaba "**sar**" no trecho "...que ape**sar**", em [4:41]. Ela utiliza mais uma vez este "socar de Laban" (BORÉM, 2017, p.85) como elemento de auxílio na produção sonora do *drive* vocal com um acento bem pronunciado. Esta integração entre som e gesto sublinha a atmosfera de intensa indignação que cria nas suas expressões faciais de todo o trecho.

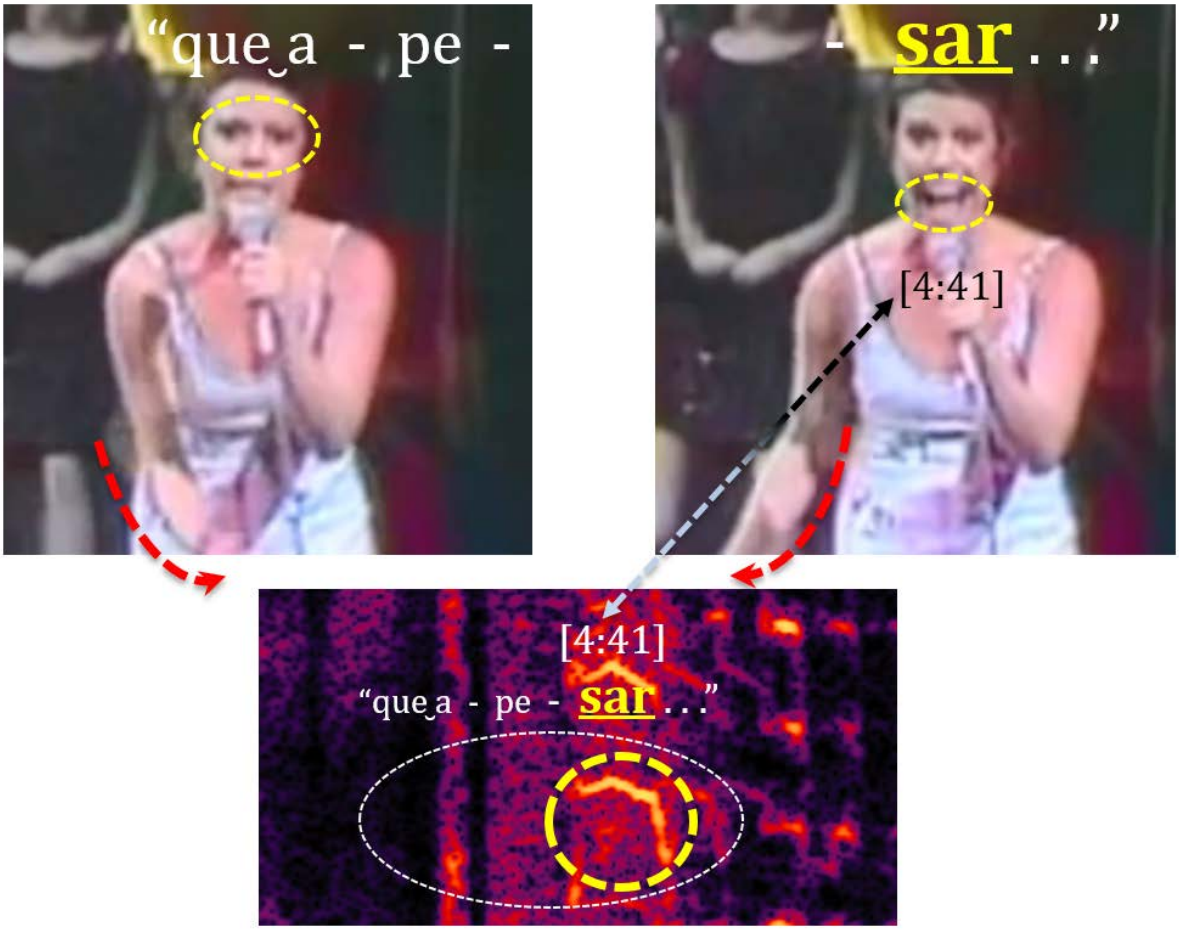


Figura 15: MaPA de Elis Regina realizando um movimento enérgico de adução seguido de abdução do braço direito à frente do corpo, ao mesmo tempo em que escancara a boca e arregala os olhos em atmosfera de indignação. No respectivo espectrograma, o *drive* sobre a sílaba "**sar**" no trecho "que ape**sar**".

O próximo efeito vocal mais utilizado é o *yodel*, mas o apresentaremos como o último, devido à sua importância para o planejamento cênico que Elis reservou para o final de sua performance.

2.5 - Tremor

Elis reserva o tremor, efeito vocal muito marcante, para o final da gravação de *Como nossos pais.* Primeiro, no último Refrão, sobre a sílaba "**so**" em [4:48], ao cantar "Nós ainda **so**mos os mesmos. . .", ela imprime um tremor rápido e bastante profundo, com o qual faz a nota soar fragmentada e com uma afinação baixa, sugerindo um início de riso sarcástico, como que agregando o sentimento de reprovação à alienação dos jovens. No espectrograma deste tremor (Figura 16), podemos observar sua diferença do *vibrato* característico de Elis, pois em uma

duração de apenas 0,18 segundos consegue inclui 3 ciclos completos e irregulares. Com sua profundidade de 1,85 St, este tremor é 44,5% maior do que a profundidade média geral dos *vibrati* realizados por Elis na gravação. Sua taxa de 12,6 Hz é 98,4% maior do que a taxa média (6,35 Hz), ou seja, quase o dobro mais rápido que os *vibrati*. Quanto à expressão facial durante este efeito, notamos as sobrancelhas contraídas para baixo, quase tapando os olhos, o que pode ser um índice de tristeza (ver figuras 51, 52 e 60 de EKMAN e KELTNER, 2003). Por outro lado, comissuras da boca estão apertadas nos cantos e a própria boca está comprimida no gesto típico de quem tenta rir e falar ao mesmo tempo. Mas este riso não é associado à emoção básica da tristeza, mas sim um traço que pode ser observado na expressão da arrogância (ver figuras 1, 2 e 3 de EKMAN e FRIESEN, 1986, p.161-163). Assim, dentro da complexidade emocional da personagem que Elis constrói, podemos apreciar sentimentos contraditórios nas regiões superior e inferior do rosto: ao mesmo tempo admiradora e condenadora dos jovens, ao mesmo tempo triste e raivosa, ao mesmo tempo séria e sarcástica.



Figura 16: MaPA de Elis Regina com expressões contraditórias: tensão na testa e no pescoço versus boca esboçando riso sugerindo sarcasmo, com respectivo espectrograma de tremor sobre a sílaba "**so**" de "Ainda **so**mos os mesmos".

Apenas 11 segundos após o exemplo anterior, Elis utiliza outro tremor em [4:59] (veja a Figura 17) com uma profundidade muito semelhante ao primeiro tremor: 1,82 St, ou seja, apenas 1,65% inferior. Embora a repetição deste tremor seja novamente sobre a sílaba "**so**" da palavra "**so**mos", sua taxa é muito menor: 6,80 Hz, ou seja, 46,3% de diferença. Isto é um reflexo do momento em que o andamento a música cai bruscamente. No arranjo, da banda, busca colocar a voz de Elis em maior evidência, acompanhando-a com uma convenção rítmica de *tutti* em

semínimas, deixando a cantora com liberdade para finalizar a canção. É visível a semelhança da expressão facial de Elis na realização dos dois tremores, com as mesmas contrações na testa, sobrancelhas, bochecha e lábios.

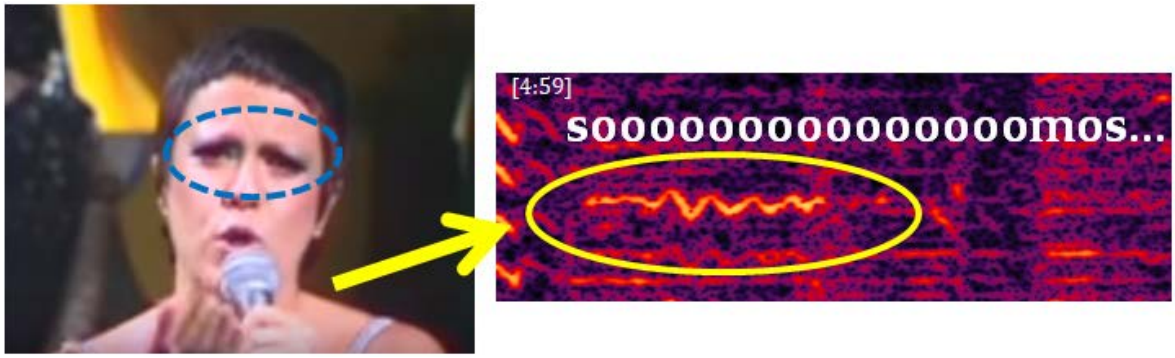


Figura 17: MaPA com fotograma de Elis Regina mostrando a mesma expressão contraída na testa e mesmo esboço de riso sarcástico da Figura 16, com espectrograma com tremor mais evidente, sugerindo construção meticulosamente planejada da performance.

2.6 - Crepitação

A crepitação, efeito que agrega rouquidão e aspereza à voz, geralmente é realizada no registro vocal grave e em baixas dinâmicas, o que dificulta a identificação da frequência fundamental da nota na qual é empregado. Em espectrogramas, as irregularidades da onda sonora na crepitação podem ser identificadas visualmente como granulações. Assim, era de se esperar que Elis utilizasse este efeito vocal na ***Seção A*** ([0:41-2:14]) da gravação, ou seja, na seção mais branda e menos dramática de sua interpretação. De fato, a única ocorrência de crepitação se dá em [1:38] sobre o verbo "**Há**", para colorir, com uma atmosfera de fragilidade e insegurança, a frase "**Há** perigo na esquina. . . ". Corporalmente, a fragilidade e insegurança sugeridas no texto motivam Elis em um gestual parco, quase congelado, com (1) a mão direita em sinal de "pare!", pairando no ar por cerca de 6 segundos ([1:34-1:40], veja fotogramas 1 e 2 da Figura 18), durante toda a frase "por isto cuidado, meu bem... há perigo na esquina"), (2) permanecendo cerca de 2 segundos de em silêncio, com a boca fechada e com suas expressões faciais quase inertes (veja fotograma 1 da Figura 18) e (3) abrindo a boca levemente e sem expressão para crepitar ao dizer "Há" (veja fotograma 2 da Figura 18). Com este gestual comedido, toda a cena se concentra na boca da cantora, cujas irregularidades da crepitação tornam sua advertência mais crível.



Figura 18: MaPA da crepitação de Elis Regina em *Como nossos pais*.

2.7 - *Yodel*

O *yodel* é um efeito vocal comum em muitos gêneros da música popular e étnica e, na música massiva de hoje, ocorre principalmente nas práticas de performance internacionalizadas pelos gêneros pop, country e blues norte-americanos. Elis recorre à mudança repentina entre a voz de cabeça e a voz de peito em *Como nossos pais* somente três vezes sempre em *yodels* descendentes. No primeiro *yodel* (Figura 19), em [3:01], Elis parece recorrer a este efeito por uma questão técnica. Sobre o verbo "**é**" da frase "**é** o quadro que doi mais", ela realiza um yodel descendente cujo a nota não pode ser precisada pela análise espectral ou auditiva devido a sua duração tão curta (apenas 0,4 segundos). Nestas condições, uma conexão brusca dos dois registros facilitaria o ataque da nota mais aguda. Em tempo tão exíguo, seria praticamente impossível conectar as duas notas mantendo a mesma qualidade tímbrica, seja com um *legato* ou um *portamento*. Neste momento, não se nota nenhum conteúdo semântico na expressão facial de Elis, o que parece confirmar uma utilização apenas técnica do efeito vocal, e não expressiva.

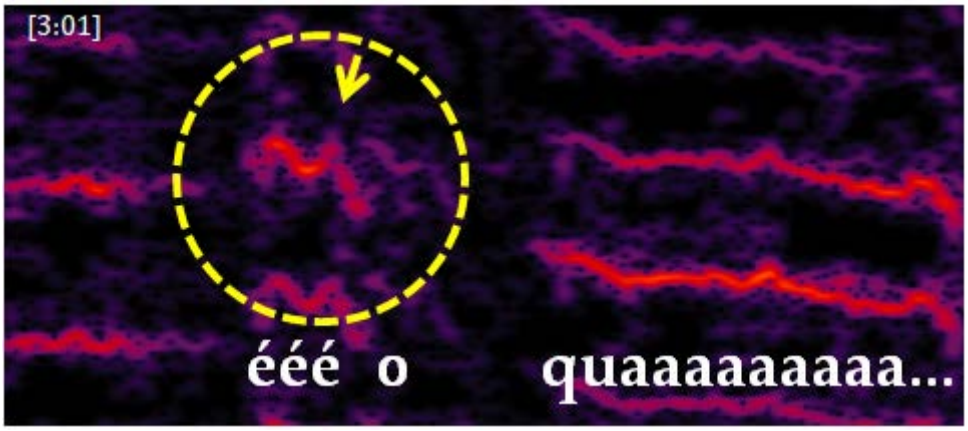


Figura 19: Espectrograma do *yodel* de Elis Regina com duração de 0,4 segundos sobre a palavra "**é**" na frase "**é** o quadro que dói mais."

Por outro lado, já no final apoteótico de sua performance, Elis utiliza *yodels* com uma finalidade claramente expressiva, impregnando de dramaticidade o melisma sobre a última palavra da letra, "**pais**". A análise deste trecho, que é detalhada na EdiPA da Figura 20, revela uma coreografia minuciosamente planejada com a letra da música e com a sequência de efeitos vocais. Em [4:58], a cantora e a banda iniciam o súbito e pronunciado *rallentando* (a semímina cai de 86 para 61 bpm), no qual Elis soletra energica e didaticamente "**Ain**-**da**-**so**-**mos**-**os**-**mes**-**mos**-**e**-**vi**-**ve**-**mos**-**co**-**mo**-**nos**-**sos** . .". O gestual correspondente (veja fotograma 1 na Figura 20) é composto pela expressão dos olhos de tristeza (EKMAN e KELTNER, 1986) e mão direita que expressam um grande despontamento com os jovens. Então, há uma cesura geral da banda e da cantora (veja, sincronizados na Figura 20, o vão escuro vertical no espectrograma, a cesura na pauta e a boca fechada de Elis no fotograma 2) para atacarem em *tutti* na palavra "**pais**", em [5:07],cuja nota Lá$_3$ na voz é sincronizada com o rápido gesto do braço direito da cantora virando-se subitamente para trás e apontando acusadoramente para os bonecos de pano sentados na arquibancada no fundo do palco. A boca fechada de Elis no fotograma 2 também revela a força que coloca nos lábios para reter a pressão do ar e obter uma consoante explosiva "**p**" (da palavra "**pais**") com um acento bastante percussivo. Esta explosão da coluna de ar pode ser apreciada no ataque do envelope acústico da nota Lá$_3$ no spectrograma em [5:07]. Nesta nota Lá$_3$, Elis estende o melisma sobre a vogal "**a**" até finalizá-lo com uma típica cadência sobre a *blue note* (Fá natural) no tom de Ré Maior. Este melisma é realizado em *fortissimo* e dura 8 segundos (em [5:07-5:11]), com a boca totalmente aberta (veja fotograma 3 na Figura 20), que vai até o final da gravação, em [5:16]. Dentro deste melisma, Elis ainda consegue aumentar a

carga emocional do trecho fazendo um *portamento* ascendente do Lá$_3$ para o Si$_3$ (em [5:09] abrangendo um tom). Mas, ainda neste melisma, ela reserva uma sequência de três *yodels* descendentes consecutivos para o clímax deste longo melisma no final da gravação. Os dois primeiros *yodels*, muito marcantes em [5:10-5:11], cobrem extamente o intervalo de uma nona menor cada (Sib_4-Lá$_3$, e Solb_4-Fá$_3$, respectivamente, como um cromatismo espacializado) e são muito perceptíveis tanto auditivamente quanto no espectrograma (na Figura 20, veja partitura e fotograma 4). Já a terceira tentativa de *yodel*, se revela, na verdade, como um *portamento* ascendente no espectrograma. Uma explicação para o fato de que este *portamento* possa soar como um *yodel*, é o fato de que, psicoacusticamente, vemos Elis utilizar neste portamento o mesmo golpe de cabeça que ela utiliza nos yodels. O fotograma 4 da Figura 20 mostra uma representação esquematica dos três golpes que Elis realiza com a cabeça, muito perceptíveis no vídeo, para articular a brusca mudança de registro (voz de cabeça para voz de peito) típica do *yodel*. Para cada *yodel*, primeiro ela lança a cabeça para trás (aumentando o espaço nasolaríngeo) para produzir a nota mais aguda em voz de cabeça e, logo após uma fração de segundo, ela lança a cabeça para frente (diminundo o espaço nasolaríngeo) para fazer a nota mais grave no regitro de peito. Finalmente, após finalizar o canto em [5:16], Elis se vira subitamente em [5:17], virando as costas para o público do teatro, e encarando de frente o público de "pais" na arquibancada no fundo do cenário. Assim, ela permanece um bom tempo, como em uma fermata após a música, "congelada", para usarmos um termo da postura cênica dos cantores de musicais ao fim de canções, com a finalidade de não quebar a atmosfera de clímax final.

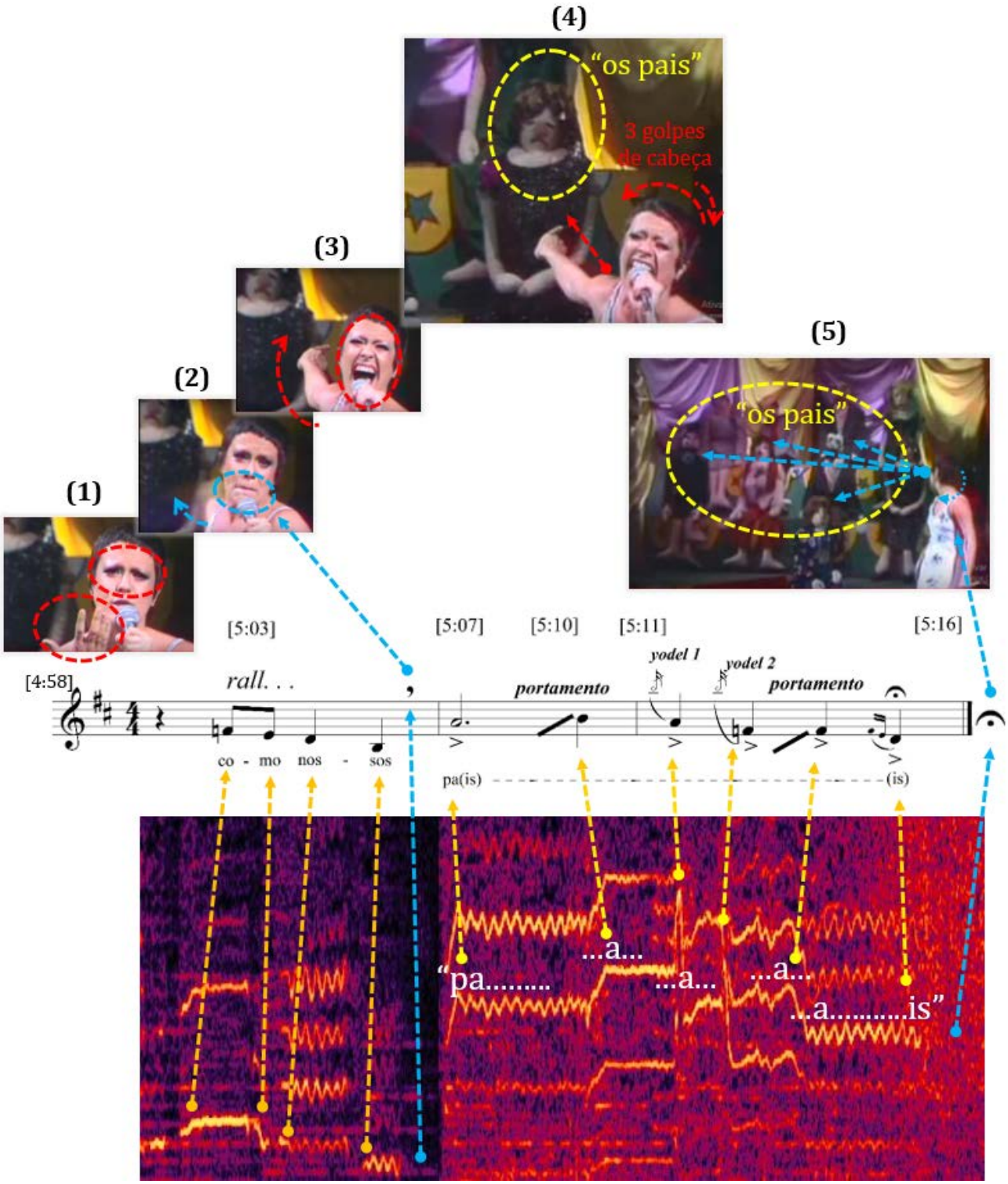


Figura 20: EdiPA do final da performance de Elis Regina em *Como nossos pais,* com espectrograma, transcrição da gravação e 5 fotogramas explicitando: (1) olhos e mão de desapontamento; (2) boca preparada para consoante explosiva "**p**" na palavra "**pais**" (3) boca com abertura máxima na palavra "**pais**" e braço acusativo apontado para os "pais" no fundo do palco (4) três golpes de cabeça consecutivos para a produção de *yodels* e (5) virada de costas cênica após final da música com olhar acusativo para os "pais".

3 - Considerações finais

A análise da interpretação em vídeo de Elis Regina da canção *Como nossos pais*, de Belchior, revela um minucioso planejamento da cantora para integrar o conteúdo da letra da música com os sons que emite e as imagens que cria no palco. A comparação entre as interpretações da cantora e do compositor-cantor mostra a liberdade com que Elis Regina se torna coautora da obra na sua performance, alterando notas, deslocando ritmos e pausas, criando ênfases por meio de articulações e dinâmicas e, principalmente, recorrendo a 7 tipos de efeitos vocais: *vibrato*, *portamento* descendente/ascendente, *scoop*, *yodel*, *drive*, crepitação e tremor. Elis evidencia mais ainda o conteúdo central de argumentação e indignação da música contra o quadro político do Brasil na década de 1970 ao coadunar estes efeitos vocais com realizações rítmicas predominantemente "para frente". Mas, também, quando necessita enfatizar momentos mais reflexivos ou de apreensão, como advertir sobre a violência da ditadura militar, utiliza uma realização rítmica "para trás". Assim, com esta flexibilidade rítmica, Elis demonstra em *Como nossos pais* uma sofisticada métrica derramada, que é atrelada a significados inspirados pela letra.

Para melhor elucidar a relação do trinômio texto-som-imagem, utilizamos a análise espectral dos efeitos vocais realizados por Elis, revelando que muitas ênfases que tornaram esta performance memorável e marcante para o público resultam da sincronia de sons (a voz sublinhada pela banda) e gestos (expressões faciais e movimentos corporais mais amplos) com sílabas e significados específicos da letra. Mais do que isto, o gestual planejado por Elis se torna parte integrante e facilitador dos efeitos vocais, como o gesto balístico do braço direito no *scoop* em [1:34], no *drives* em [4:07], [4:39] e [4:41] e na crepitação em [4:07], as contrações do tronco nos acentos dos *yodels* em [4:31] e [4:33], e o "não enganam não" da letra, refletido no movimento de negação da cabeça e no *scoop* em [3:38].

A cuidadosa construção da performance de Elis Regina se dá não apenas por meio dessas sincronias em níveis locais, mas também se reflete na macro forma. Ao invés de seguir a forma sugerida pela letra da canção (I-II-I'-II, ou seja, "Versos – Refrão – Versos – Refrão"), Elis e banda optam por um arranjo em apenas dois níveis contrastantes: ***Seção A*** e ***Seção B***. A sequência

destas duas seções sugere que, após expor sua visão de forma mais calma, a personagem de Elis perde a paciência com seus interlocutores, os jovens, e esbraveja a alienação na qual se acomodaram. Estes dois níveis emocionais são expressos por meio de contrastes providos por gênero musical (blues *versus* rock), instrumentação (2 guitarras *versus* banda completa), intensidade (menos forte *versus* mais forte), efeitos vocais (efeitos mais suaves *versus* efeitos mais agressivos ou marcantes) e amplitude de gestos do rosto, cabeça, tronco e membros superiores (poucos e contidos *versus* amplos e enérgicos).

A ***Seção A***, (em [0:41-2:14]), é construída dentro da atmosfera do blues, sugerindo um clima mais argumentativo e de preocupação (com os jovens). Este clima se reflete na instrumentação, que se inicia com apenas uma guitarra e uma craviola (em [0:41]), às quais se junta voz (em [0:50]). Pode ser observado também no fato de que é o trecho mais comedido emocionalmente, pois tem dinâmicas mais baixas, tem poucos e suaves efeitos vocais (*portamento* e *scoop*), tem uma menor recorrência destes efeitos (apenas 14) e tem gestos mais contidos.

Já a ***Seção B***, (em [2:14-5:16]), é construída dentro da atmosfera do rock, em um clima de ostensiva indignação, protesto e acusação (contra os jovens). A instrumentação se amplia com a entrada da banda completa (guitarras, teclado, baixo e bateria), a dinâmica atinge patamares bem mais altos, tem um número bem maior e mais agressivos de efeitos vocais (*drive*, *yodel*, tremor e crepitação, além de *portamento* e *scoop*), tem um número bem maior de ocorrências destes efeitos vocais (38), e tem expressões faciais e gestos do braço direito muito mais amplos.

O efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação é o *vibrato*, que ocorre praticamente durante todo o canto, predominando o *vibrato* nos finais das frases musicais, em notas longas e com um aumento gradual da profundidade. A análise espectral de diversas amostragens do canto revela, nesta performance, um *vibrato* com muita pouca diversidade, sugerindo que Elis o utiliza como um componente inerente e automático do canto e não com estratégias específicas de expressão, por exemplo, conectando-o semanticamente ao texto, como o faz com todos os outros efeitos vocais. De fato, a análise espectral da menor e maior taxa do *vibrato* de Elis Regina em *Como nossos pais* revela uma variabilidade de apenas 3,84%, enquanto que a análise espectral da menor e maior profundidade mostra uma variabilidade de 47,52%, o que também não significa um contraste significativo.

O segundo efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação (29 ocorrências) é o *portamento*, e sua grande diversidade pode ser observada ao comparamos o menor *portamento* (em [0:56], com duração de 0,78 segundos), com o maior *portamento* (em [3:01], com duração de 0,75 segundos), o que mostra uma variabilidade de 855%. Deste recurso, ela prefere o *portamento* do tipo descendente, utilizando-os para construir ou realçar nuanças emocionais por meio da variação de intensidade, duração, sentido e, também, pela combinação com outros efeitos vocais, como a crepitação e o *drive.*

Quanto ao *scoop*, o terceiro efeito vocal mais utilizado por Elis, com 15 ocorrências. Todos têm direção ascendente e realçam sílabas ou palavras dentro das frases, colocando em relevo o seu significado, como reforçando a ênfase já criada pela repetição de palavras (como em "**tu**do, **tu**do, **tu**do"), como se estas fossem palavras-chave para se compreender sua interpretação.

Elis recorre aos demais efeitos vocais, juntamente com aquele utilizados anteriormente, para impregnar a ***Seção B*** da gravação com uma maior carga dramática. O tremor é utilizado apenas duas vezes. Em uma delas, porém, pode-se observar uma estreita relação entre a produção do efeito sonoro e a intenção de colorir, sobre a sílaba "**so**", o *mea culpa* da protagonista que conclui a performance resumindo a letra da canção com um riso sarcástico: "Ainda **so**mos os mesmos e vivemos como nossos pais". Uma das ocorrências dos *yodels* de Elis é reservada para ocorrências consecutivas em que o tronco inteiro cantora se move energicamente e coincide com o principal clímax da ***Seção B***. Já a crepitação e o *drive*, efeitos que normalmente estão associadas à agressividade do gênero rock, Elis os utiliza em trechos associados à desesperança, frustração e revolta.

Observamos que em seu sofisticado planejamento cênico, Elis Regina inclui também outros elementos teatrais, como os objetos cênicos. No início da performance, fica claro que o espetáculo *Falso Brilhante* usa o circo, diretamente (a alegria ingênua, as histórias contadas ao longo do show) ou alegoricamente (o brilho falso do Brasil, um país sob um a ditadura violenta) como mote de sua cenografia e roteiro. Em [0:52], o guitarrista Nathan Marques aparece com roupa e maquiagem circense (Figura 21a); em [0:55], Elis aparece cantando à frente da banda, que está acomodada sob uma tenda de circo, que poderia representar o Brasil (Figura 21b); em

[5:20], já no final da performance, após terminar de cantar, Elis permanece imóvel, de costas para o público, mas encarando a arquibancada em que se veem, assentados, bonecos de pano (Figura 21c). Estes bonecos de pano se constituem na solução cênica para compor o público (ou o povo brasileiro) que assiste, além da plateia real, ao espetáculo do circo. Como objetos de cena versáteis nas arquibancadas, eles têm uma mobilidade de significado central para a performance de Elis Regina em *Como nossos pais*. Eles não são mais o público do circo, mas se transformam nos pais da canção de Belchior, ou seja, o modelo negativo para os jovens alienados durante a ditadura.







Figuras 21a, 21b e **21c**: Entrelinhas da cenografia do show *Falso Brilhante* de Elis Regina em 1976:
(1) músicos vestidos e maquiados como artistas de circo (o povo brasileiro);
(2) Elis Regina à frente da tenda do circo (o Brasil);
(3) Elis Regina à frente da arquibancada com bonecos de pano (os pais dos jovens alienados).

Finalmente, apesar da crença ainda corrente de que a enorme competência, sucesso e reconhecimento de Elis experimentado em toda a sua carreira derivam espontaneamente de seu talento, podemos perceber, na base de sua performance de *Como nossos pais*, um planejamento cênico minucioso, ilustrado aqui neste estudo com MaPAs e EdiPAs. Como coautora de Belchior, ela transforma a letra da canção em um roteiro, fazendo escolhas de como sua voz deve soar e como o restante de seu corpo deve expressar os conteúdos que escolhe privilegiar nas sílabas, palavras e frases. Embora Elis Regina deixasse espaço para o imprevisível e para a improvisação no palco, a análise de sua interpretação revela que construía suas performances firmemente ancorada nas relações do trinômio formado pelo texto (ou contexto), pelo som e pela imagem.

Referências de Texto

1. ARASHIRO, Osny. (1995) **Elis por ela mesma**. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret.

2. BORÉM, F. (2017). A Cinesfera da voz e do corpo da cantora-atriz Martha Herr. In: **Corporeidade e Educação Musical**. Org. por Patrícia Furst Santiago, Betânia Parizzi e Jussara Fernandino. Belo Horizonte: CMI/PPG MUS UFMG. p.71-98.

3. BORÉM, F. (2016) MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música. **Musica theorica**. Salvador: TeMA, p.1-37.

4. BORÉM, F. **Um sistema sensório-motor de controle da afi nação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical**. 187p. Tese (Pós-Doutorado em Performance Musical). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

5. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. (2014a) A Trajetória cênico-musical de Elis Regina. **Per Musi**. n.29. Belo Horizonte: UFMG, p.39-52.

6. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. (2014b). Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime. **Per Musi**. n.29. Belo Horizonte: UFMG, p.53-69.

7. CANCIAN, R. (2008) **Ditadura militar (1964-1985): breve história do regime militar**. Uol, Educação, Pesquisa Escolar. In: https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/ditadura-militar-1964-1985-breve-historia-do-regime-militar.htm (Acesso em 2 de janeiro, 2018).

8. CASTELLENGO, Michelle; COLLAS, D. (1991) Etude acoustique de la realisation et de la perception du trill vocal. **Voice Conference**. Besançon, France (Trabalho publicados pelos autores).

9. CIELO, C. A. (2011) et al. Músculo tiroaritenoideo e som basal: uma revisão de literatura. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**. São Paulo, v. 16, n. 3, p.362-369.

10. COOK, N. (2013) **Beyond the score: music as performance**. Oxford: Oxford University Press.

11. EKMAN, Paul; KELTNER, Dacher. (2003) **Unmasking the face: A guide to recognizing emotions from facial expressions**. Los Altos, California: Malor Books.

12. EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. (1986) A New pan-cultural facial expression of emotion. **Motivation and emotion**. v.10, n.2. Plenum Publishing. p. 159-168.

13. GRIMES, David Robert. (2014) String Theory: The Physics of guitar-bending and other electric guitar techniques. **Plos One.** In: https://pdfs.semanticscholar.org/b56c/cb972fae43ec11dddbc15e4b8fa2cc223ac9.pdf Julho, v.9, n,7. e102088 (Acesso em 19 de janeiro, 2018).

14. HAKES, J.; DOHERTY, T.; SHIPP; T. (1987). Acoustic properties of straight tone, vibrato, trill and trillo. **Journal of Voice**. v.1, p.148-57.

15. HAKES, J.; DOHERTY, T.; SHIPP; T. (1990). Trillo rates exhibit by professional early music singers. **Journal of Voice**. v.4, p.305-308.

16. KOB, M. (2011) et al. Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions. **Current Bioinformatics**, v.6 , i.3 , p.362-374.

17. LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

18. LEECH-WILKINSON, D. (2009) **Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads**. Nova York, p.791-804.

19. LOPES, M.; ULHÔA, M. T. de. (2005) Amor até o fim com Elis Regina: em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro: Unirio, p.107-117.

20. MAGILL, R. A. *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

21. MARIA, J**.** (2014) **Em casa com Elis: projeto leva turistas para uma tarde de MPB na mansão que foi de Elis Regina**. O Estado de São Paulo, Cultura. In: http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,em-casa-com-elis-imp-,1139098. 10 de março, 2014.

22. MOREIRA, Raul Furiatti. (2015) **Um "sem-lugar" em Belchior: uma escuta de Alucinação**. Juiz de Fora: UFJF, 20 (Dissertação de Mestrado em Letras).

23. PECORARO, G.; DUPRAT, A.; BANNWARTH, S. F.; SILVA, M. A. (2010) Cantores de rock: ajustes dinâmicos de trato vocal, análise perceptivo-auditiva e acústica das vozes ao longo de cinco décadas. In: **Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia**, 18, Curitiba.

24. PEROTTI, D.; BORÉM, F. (2016) As relações texto-música-imagem de Elis Regina em Me deixas louca. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance.** v.1. Belo Horizonte: UFMG.

25. PLAZA, J. (2003) **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 217p.

26. RENGEL, Lenira Peral. (2001) **Dicionário Laban**. 138p. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2001. (Dissertação de Mestrado em Artes).

27. RIBEIRO, A.; BORÉM, F. (2012) *Portamento* e *vibrato* no Andante do Concerto Op.3: práticas de performance do contrabaixista-compositor-regente Serge Koussevitzky. In: **Anais do 12º Congresso da ANPPOM.** João Pessoa: ANPPOM. p.1832-1840.

28. RICHARDSON, Jerry (2013). **B. B. King: Analysis of the Artist's Evolving Guitar Technique**. Pro Quest LLC/Amerocan Music Reserach Center. In: https://www.colorado.edu/amrc/sites/default/files/attached-files/0506-1996-006-00-000004.pdf (Acesso em 19 de janeiro, 2018).

29. SCHMIDT, Richard A. *Aprendizagem e performance motora: dos princípios à prática*. São Paulo: Movimento, 1993.

30. SCHMIDT, Richard A.; WRISBERG, Craig A. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. Trad. Ricardo Petersen. 2.ed. São Paulo: Artmed, 2001.

31. SUNDBERG, Johan. (1994) Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato. Speech Research Summary Report STL-QPSR, v.35, n2/3. p.45-67. In: https://pdfs.semanticscholar.org/78e0/99dd7f5c4cc49b0b5ab8ace3bcc7514345b1.pdf (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

32. SCHULTZ-COULON e BATTMER (1981). Die quantitative Bewertung des Sängervibratos. Folia Phoniatrica e Logopaedica, v.33, p.1-14.

33. TEIXEIRA CARLOS, Josely (2007) **Muito além de "Apenas um rapaz latino americano vindo do interior": investimentos interdisucrsivos das canções de Belchior**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará (Dissertação de mestrado em Linguística).

34. ULHÔA, M. T. de. (2006) Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: **Anais do 7º Congresso da IASPM-AL**. Havana, Cuba: Casa de las Américas, 2006. p.1-9 Disponível em: http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

35. ULHÔA, M. T. de. (1999b) Métrica Derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. In: **Anais do 7º Congresso da IASPM-AL**. Rio de Janeiro: Brasiliana, Revista da Academia Brasileira de Música. Maio. p.48-56. Disponível em: https://www.academia.edu/9542615/ULHOA-1999-Metrica-Derramada-Prosodia-Musical (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

36. ULHÔA, M. T. de. (1999a) A pesquisa e análise da música popular gravada. In: **Anais do 7º Congresso da IASPM-AL**. Havana, Cuba: Casa de las Américas, 2006. p.1-8. Disponível em: http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada(Havana2006).pdf (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

37. WISE, T. (2007) **Yodel species: a typology of falsetto effects in popular music vocal styles. *Radical Musicology***. International Centre for Music Studies, Newcastle University, v.2.

Referências de Áudio e Vídeo

1. BASTOS, R. (2012) Depoimento de Ronaldo Bastos em [em 00:49:58]. In: **Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show**. Direção de Beto

2. BELCHIOR, A. C. (1976a). **Belchior - Como Nossos Pais**. Áudio de 4 minutos e 36 segundos da música *Como nossos pais* de Belchior cantada por Belchior. Disponível em https://youtu.be/P9sNAGHG0rs?list=RDP9sNAGHG0rs Postado por Cida Carvalho em 16 de setembro, 2015. (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

3. REGINA, E. (1976b) **Carlos Gomes – O Guarani por Elis Regina**. Vídeo de trecho do show Falso Brilhante. Postado por Instituto Carlos Gomes em 17 de julhp, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4aJczboqsuc (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

4. BELCHIOR, A. C. (1976b) Como Nossos Pais. In: **Alucinação**. Áudio da música de Belchior cantada por Belchior com participação de diversos músicos. Phillips-Polygram, lado A, faixa 3. (Disco LP 6349160)

5. REGINA, E. (1976) **Como Nossos Pais**. In: Falso Brilhante. Áudio da música de Belchior cantada por por Elis Regina com participação de diversos músicos. Phonogram, lado A, faixa 1. (Disco LP número 2006349159).

6. REGINA, E. (1976a) **Elis Regina - "Como Nossos Pais" (1976)**. Vídeo contendo a música *Como nossos pais* de Belchior, cantada por Elis Regina, retirado do do Show Falso Brilhante. Vídeo de 5 minutos e 21 segundos postado por Caludinho em 16 de novembro, 2012. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wzXWlWPPHU0 (Acesso em 2 de janeiro, 2018).

7. REGINA, E; ÉSPER, S. (1982) **Elis Regina 1 Jogo da Verdade.** Entrevista de Salomão Ésper com Elis Regina da Série Jogo da Verdade da TV Cultura exibida em 5 de janeiro de 1982. Vídeo de 49 minutos e 19 segundos postado por Leandro Ferreti em 23 de novembro, 2012. Disponível em: https://youtu.be/u62f-0Lhqz4 (Acesso em 3 de janeiro, 2018).

8. BASTOS, R. (2012) Depoimento de Ronaldo Bastos em [em 00:49:58]. In: **Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show**. Direção de Beto Ruschel; apresentação de Othon Bastos e Eliana Mattos. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 54 segundos. 2012. Postado no Youtube por Elis EuamoElis em 11 de março, 2012. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=s8NnAzXvP8o (Acesso em 19 de janeiro 2018).

9. TEIXEIRA CARLOS, J. (2015) **Josy Teixeira - Depoimento sobre a obra de Belchior - Aniversário do artista**. Vídeo de 2 minutos e 33 segundos postado por Josy Teixeira em 25 de outubro, 2015. Disponível em: https://youtu.be/dv5T2EWwjL8 (Acesso em 31 de dezembro, 2017).

Notas sobre os autores

Alfredo Ribeiro é Bacharel, Mestre e Doutorando em Música (performance musical – Contrabaixo acústico) pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais e Bacharel em Música com habilitação em Contrabaixo pela mesma instituição. Atua como instrumentista, compositor, pesquisador, produtor musical e educador. Como contrabaixista, ocupa os cargos de chefe de naipe e solista das Orquestra Sinfônica de Betim e Orquestra Sinfônica de Itabira. Participou de masterclasses com importantes nomes do contrabaixo mundial como Fausto Borém, Diana Gannet, Mark Morton, Volkan Ohon e Frank Proto. Ainda como contrabaixista, estreou internacionalmente (Dallas-TX, Nova Iorque-NY, Rochester-NY, Fort Collins-CO) obras de compositores como João Pedro de Oliveira e Fausto Borém. Como compositor, recebeu a Menção Honrosa, em 2014 no *Musicanova Competition*, em Praga (República Checa) um dos mais importantes concursos de composição eletroacústica. Em 2015 e 2017, participou como programador eletroacústico nas obras *Sinatra's Serenade* e *Jarreau Frevaux Five* de Fausto Borém, nos Congressos da ISB (*International Society of Bassists*) na University of Colorado e no Ithaca College. Como pesquisador, publicou artigos nos principais congressos de pesquisa em música do Brasil. Em 2015, recebeu Menção Honrosa como coautor na *Research Competition* da *International Society of Bassists* (Fort Collins, Colorado). Como educador, atua no ensino de contrabaixo acústico e elétrico há 17 anos, além de matérias teóricas como Percepção Musical, Arranjo e Filosofia da Arte, tendo sido professor de instituições como CTMDT – Centro de Treinamento Ministerial Diante do Trono e CPN – Cristo Para as Nações. Atualmente, é professor de contrabaixo acústico, elétrico e percepção musical da Escola Livre de Música de Itabira e dirige um curso preparatório para vestibular de música em Belo Horizonte.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista Per Musi (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e as principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e líder dos grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical). Publicou dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular, muitos dos quais utilizando suas ferramentas de análise de áudios e vídeos de música. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes. No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

GUIMARÃES, Elenis Aparecida Sabino; CASTRO, Luciana Monteiro de (2018). *O Impossível Carinho*: o poema de Manuel Bandeira nas canções de Camargo Guarnieri e José Maria Neves. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: Selo Minas de Som, p.44-59.

ISBN: 978-85-60488-25-4

O Impossível Carinho: o poema de Manuel Bandeira nas canções de Camargo Guarnieri e José Maria Neves

"O Impossível Carinho": Manuel Bandeira's poem in the artsongs by Camargo Guarnieri and José Maria Neves

Elenis Aparecida Sabino Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rei
elenisguima@gmail.com

Luciana Monteiro de Castro
Universidade Federal de Minas Gerais
lumontecastro@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta uma comparação entre duas canções para canto e piano sobre o poema *O Impossível Carinho* de Manuel Bandeira: a de Camargo Guarnieri e a de José Maria Neves. A canção de Camargo Guarnieri, composta em 1930, embora conste como uma de suas primeiras composições, estabeleceu novos rumos na Canção de Câmara Brasileira. A canção de José Maria integra a coletânea inédita *Cantares – Seis peças para Canto e Piano* e é parte do acervo do compositor, abrigado no Centro de Referência em Musicologia (CEREM) da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, sua cidade natal. Essa coletânea é objeto de pesquisa das autoras no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de Performance Musical.

Palavras-chave: Canção de Câmara Brasileira; Manuel Bandeira na música; Camargo Guarnieri e José Maria Neves; performance musical; interpretação da música brasileira.

Abstract: This article presents a comparison between two songs for voice and piano of Manuel Bandeiras's poem "*O Impossível Carinho"*: one by Camargo Guarnieri and the other by José Maria Neves. Camargo Guarnieri's song composed in 1930, although part of his early compositions, set a new path for Brazilian Art Song. José Maria's song integrates his unpublished set of songs *Cantares – Six songs for voice and piano* and is part of José Maria's personal collection, kept in the Centro de Referência em Musicologia (Reference Center for Musicology; CEREM) at the Universidade Federal de São João del-Rei (University of São João del-Rei; UFSJ), his hometown. This set of songs is the object of research of the co-authors in the Graduate Program at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) in Music Performance.

Keywords: Brazilian Art Song; Manuel Bandeira in music; Camargo Guarnieri and José Maria Neves; music performance; interpretation of Brazilian music.

1 - Introdução

É prática comum no universo criativo das canções de câmara a utilização de um mesmo texto poético por diferentes compositores. Consideramos aqui, obviamente, não apenas a canção de câmara brasileira, mas as canções em qualquer idioma e de quaisquer estilos musicais inseridas na tradição da música ocidental de concerto. Como exemplo podemos citar as leituras de Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert e Hugo Wolf para o poema *Suleika* de Johann Wolfgang Goethe; ou as de Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri e Kilza Setti para *As Ondas da Praia*, também de Manuel Bandeira. Assim como nas traduções interlinguísticas de um mesmo poema, essa prática criativa gera, a cada nova leitura, um texto novo que, como afirma Flávio Barbeitas em relação à transcrição musical de um instrumento para outro, "coloca em especial relevo a figura do intérprete, inclusive como sujeito da criação" (BARBEITAS, 2000, P.95). Por outro lado, como observa Luciana Dutra ao comparar as composições de Helza Camêu e José Siqueira para o poema Madrigal, também, de Bandeira, "a comparação, que antepõe duas obras diversas através de um aspecto comum – o poema – exige do analista a construção interpretativa daqueles 'múltiplos e importantes atalhos' que permitirão o diálogo entre as obras e assim, a revelação de seus traços semânticos" (DUTRA, 2009, p.153).

O presente artigo representa um recorte de pesquisa de doutorado, que visa compreender o processo composicional de *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves (JMN) e possíveis relações entre as canções que compõem a coletânea e o contexto em que foram escritas, com finalidades de realização de sua performance e difusão. Esse conjunto suscita especial interesse por revelar, além de um conhecimento de linguagens e práticas composicionais do autor, surpreendentes qualidades artísticas e estéticas.

À primeira vista, a heterogeneidade de linguagens e a diversidade temática apontam para um trabalho experimental de envergadura. Nelas observa-se, à primeira leitura, tanto influências nacionalistas quanto a busca por novos caminhos ou linguagens, segundo diretrizes propostas pelos modernistas do início do século XX. Este material encontra-se em cópia manuscrita sem identificação de autoria, estando as canções – todas compostas ao longo da década de 1960 – numeradas de um a seis, em ordem cronológica de composição e assim intituladas: *Cantiga Praiana, Impossível Carinho, Trovas Cariocas nº 1, Noite, Vitória* e *Cantar de Amor*. Os textos

escolhidos são de Vicente de Carvalho (1866 – 1924), Manuel Bandeira (1886 – 1968) e Marilda Ladeira (1929 – 2016). Com exceção da última canção, escrita para voz e címbalos antigos e sem dedicatória, todas as outras são dedicadas a cantoras: Anna Jarmila Kutil, Marinella Stival, Jurema Fontoura e Marina Monarcha. Os estilos são muito contrastantes, tanto na forma quanto na linguagem harmônica.

Trataremos aqui de *Impossível Carinho*, segunda canção da coletânea e uma das duas com texto de Manuel Bandeira. Por ter sido composta em 1961 é, cronologicamente, a primeira canção; por outro lado, revelando o uso de uma linguagem tonal ainda segundo moldes mais tradicionais, permitirá, ao longo do desenvolvimento de nossas pesquisas, estabelecer-se uma possível evolução do estilo composicional. Pareceu-nos também conveniente apresentar o José Maria Neves compositor através de sua leitura do mais musicado dentre os poetas brasileiros, prática sistemática no ambiente composicional de canções.

A abordagem será feita pelo viés da comparação entre duas leituras do poema de Bandeira: a de José Maria, de 1961, e a de Camargo Guarnieri (CG) em sua composição também para canto e piano de 1930. Se a intertextualidade se manifesta em princípio pela escolha de um mesmo texto, que outras implicações dialógicas poderiam ser observadas nestas obras e em que medida isso pode auxiliar, determinar ou interferir em suas interpretações e performances? Antes de iniciarmos a comparação, apresentamos algumas palavras acerca dos compositores.

2 - Sobre José Maria Neves e Camargo Guarnieri

O que chama a atenção ao analisarmos mesmo que brevemente o extenso e admirável currículo de José Maria Neves é o fato de, a despeito de seu nome ser reconhecido mundialmente por seu importante trabalho na musicologia histórica brasileira, boa parte de sua sólida formação musical ter sido dedicada a disciplinas imprescindíveis à composição e à regência musical. Além disso, embora pouco se comente sobre o José Maria compositor, pesquisas realizadas em seu acervo, abrigado no Centro de Referência em Musicologia – CEREM – da Universidade Federal de São João del-Rei– UFSJ, revelam uma produção composicional significativa não apenas em número, mas também em qualidade e variedade, abrangendo desde peças para canto e piano e missas até composições para instrumento e fita magnética, obras eletroacústicas, trilhas

sonoras para peças de teatro, uma ópera incompleta (*Tiradentes*), um duo para flauta e clarinete, um quinteto de sopros e piano, entre outras.

Não por acaso, o CEREM leva o seu nome. José Maria é filho ilustre de São João del-Rei, cidade cuja importância Bruno Kiefer (1923– 1987) ressalta em sua *História da Música Brasileira*, não apenas no contexto do período colonial brasileiro e para a chamada *Escola Mineira*, mas também para a "formação de uma consciência musical brasileira, sem a qual estaremos sempre na situação de um colonialismo cultural alienante" (KIEFER, 1977, p.7). São João del-Rei possui um respeitável centro de pesquisa graças aos acervos de suas duas orquestras bicentenárias: a *Lira Sanjoanense* e a *Ribeiro Bastos.* Dessa última, José Maria foi cantor e regente e a ela manteve-se ligado desde a infância - por volta dos cinco anos de idade já acompanhava as irmãs nos ensaios, concertos e participações em cerimônias cívicas e religiosas da orquestra - até sua morte, em 2002. Foi também em São João del-Rei que José Maria iniciou seus estudos musicais, orientado por sua irmã Maria Stella Neves Valle (1928 – 2013).

Em 1965, José Maria Neves ingressou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, lá permanecendo, entretanto, apenas três semestres. Transferiu-se, posteriormente, para os Seminários de Música Pró-Arte, onde teve como mestres Esther Scliar (1926 – 1978), nas disciplinas teoria e solfejo, e César Guerra-Peixe (1914 – 1993), nas disciplinas harmonia, contraponto e composição. Entre 1969 e 1976, com apoio do governo francês, José Maria concluiu mestrado (1971) e doutorado (1976) em Musicologia, ambos na Universidade de Paris IV e sob a orientação do musicólogo e compositor francês Jacques Chailley (1910 – 1999) e do musicólogo e folclorista brasileiro – posteriormente comissário de música da UNESCO - Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 – 1992). Paralelamente, entretanto, José Maria especializou-se em composição e análise musical com o compositor alemão naturalizado francês Louis Saguer (1907 – 1991) e em regência orquestral com o maestro Pierre Dervaux (1917 – 1992), além de estudos em Regência Coral no Institut Catholique de Paris – ICP, e de estagiar com Pierre Schaeffer (1910 – 1995) no Groupe de Recherches Musicales da ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française. Realizou ainda dois pós-doutorados em musicologia na década de 1990: na Universidade Nova de Lisboa, como bolsista da CAPES, e na Universidade do Texas, em Austin, como bolsista do CNPQ.

Camargo Guarnieri (1907–1993), por sua vez, dispensa apresentações. Nascido em Tietê, interior de São Paulo, é sem dúvida um dos maiores compositores brasileiros, premiado e consagrado nacional e internacionalmente. Estudou composição com Ernani Braga, Antônio Sá Pereira e com o regente italiano Lamberto Baldi. Em 1928 conheceu Mário de Andrade, responsável por sua formação estética e por despertar-lhe o interesse pelos elementos culturais brasileiros. É desse ano seu primeiro sucesso, a *Sonatina para piano*, com indicações de andamento e expressão tipicamente brasileiros. Em 1943, ano do nascimento de José Maria, Guarnieri já estivera em Paris – para estudar composição e regência orquestral e coral com Charles Koechlin e Franz Rühlmann – e nos EUA, onde recebera o prêmio Fleischer Music Collection, da Biblioteca Pública de Filadélfia por seu concerto nº 1 para violino, regera a sinfônica de Boston e realizara outros concertos com obras suas.

"De brasilidade depurada, íntima e antiexibicionista", segundo as palavras de Vasco Mariz (MARIZ, 1977, p.85), Guarnieri assinou, em 1950, mais precisamente no dia 7 de novembro, a célebre *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual atacou com veemência o dodecafonismo e seus seguidores; "uma atitude antes pessoal e política do que estética e musical, ... reflexo de um deslocamento do ideário nacionalista da órbita estética para a política,...mas que teve atualidade em seu apelo cívico e patriótico" (KATER, 2009, p.126-127). De sua vasta e variadíssima obra, cabe aqui ressaltar sua produção de cerca de duzentas canções para canto e piano, "dos mais variados gêneros e (...) todas em idioma nacional português, afro-brasileiro e ameríndio" (MARIZ, 1977, p.85). Sua canção O *Impossível Carinho* é de 1930, mesmo ano do poema de Manuel Bandeira e, apesar de constar entre suas primeiras produções - Guarnieri contava então 23 anos - trata-se de uma obra refinada, em contraponto audacioso, que abriu novos rumos para a Canção de Câmara Brasileira.

Apresentados os compositores, passaremos à comparação das canções, com algumas considerações quanto ao texto poético.

3 - *O Impossível Carinho*: um poema, duas canções

3.1 - Texto: o ponto de partida

O Impossível Carinho é um dos 38 poemas que compõem *Libertinagem*, quarto livro de Manuel Bandeira, publicado em 1930 e considerado o primeiro livro inteiramente modernista do autor. Para melhor compreendermos como Camargo Guarnieri e José Maria Neves traduziram este poema em música, julgamos pertinente um breve comentário a seu respeito, tendo em vista as palavras de Antônio Cândido, que entende a análise do poema

> "Como uma operação feita em duas etapas virtuais: comentário e interpretação, ou comentário analítico e análise interpretativa – intimamente ligados, mas que se podem dissociar. Fique claro que não há comentário válido sem interpretação; e que pode haver interpretação válida sem comentário" (CÂNDIDO, 2006, p.25).

Utilizaremos como parâmetros alguns dos critérios propostos por Norma Goldstein em *Versos, sons e Ritmos* (2000), considerando as observações da autora quanto à particularidade e especificidade de cada criação de arte e quanto à plurissignificação do texto literário. Eis o poema, com os versos (v_i) numerados:

v_1 *Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo*
v_2 *Quero apenas contar-te apenas a minha ternura*
v_3 *Ah se em troca de tanta felicidade que me dás*
v_4 *Eu te pudesse repor*
v_5 *- Eu soubesse repor -*
v_6 *No coração despedaçado*
v_7 *As mais puras alegrias de tua infância!*

O Impossível Carinho exemplifica admiravelmente a estética modernista, com sua estrofe única de sete versos livres, onde os termos são sintaticamente dispostos quase que totalmente em ordem direta, como na linguagem falada, e sem rimas. Versa sobre o amor, o carinho, a gratidão e a impossibilidade de (1) o *eu lírico* retribuir o afeto recebido ou (2) consolar a pessoa amada que sofre. Nesta forma simples, o *eu lírico* fala de si, daquilo que gostaria de expressar: não os seus anseios, mas seu carinho e gratidão (v_1 e v_2). Em seguida, revela seu dilema e desconsolo por não poder, não saber ou não ser capaz de retribuir por *tanta felicidade* que lhe é dada (v_3 a v_5) pois, se pudesse, se soubesse, se fosse capaz, certamente não permitiria que a pessoa amada tivesse *o coração despedaçado* (v_6); ou, numa outra interpretação, tratar-se-ia aqui de uma dor

para a qual não há consolo possível, como para uma perda irreparável devida a uma separação definitiva ou pela própria morte, o que, em ambas as leituras, tornaria o *carinho* tão *impossível* quanto trazer de volta *as alegrias da infância*. Essa ambiguidade de sentido parece ser reforçada pelo longo encadeamento - *enjambement* – entre os versos v_4 e v_7.

3.2 - Comparando as leituras

Feitas as considerações acerca de possíveis interpretações semânticas do texto poético, voltamos nossa atenção à estrutura formal das canções, a começar pelas dimensões: 33 compassos em José Maria e 54 em Guarnieri. Os andamentos também diferem: *Lentamente* em José Maria, *Ponteando Mº* ♩= 100 em Guarnieri, andamentos bastante contrastantes. Na sequência, verificam-se outras diferenças marcantes: José Maria escreve uma introdução de oito compassos em 2/4, em Mi menor (Figura 1). Embora soe homofônica, é uma escrita a quatro vozes e revela riqueza de intenções nas quatro frases curtas e aparentemente repetitivas.



Figura 1: Compassos iniciais da introdução de *Impossível Carinho* de JMN (c.1-9).
Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Guarnieri, por sua vez, inicia a canção com uma escrita contrapontística a duas vozes ao longo dos 13 primeiros compassos, alternando a métrica entre 4/4, 3/4, 6/4 e 5/4 (Figura 2); a linguagem não é atonal, entretanto a presença insistente de cromatismos e acidentes torna difícil determinar com clareza qual ou quais tonalidades são utilizas. Além disso, considerando-se as dimensões e o formato desse trecho no conjunto da composição, poderíamos considera-lo não apenas como uma introdução, mas poderia mesmo ser compreendido como uma seção, uma unidade em si, com características próprias e independentes da voz e do texto.



Figura 2: Página inicial de *O Impossível Carinho* de Camargo Guarnieri (c.1-15).
Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

No tratamento dado ao primeiro verso (v_1), ambos os compositores iniciam a frase musical em anacruse, fazendo coincidir, dessa forma, o tempo forte do compasso com a sílaba tônica da palavra *escuta*. A partir deste ponto, fazem escolhas diversas: na palavra *desejo*, ao final do verso e da frase musical, José Maria opta por um movimento descendente em graus conjuntos para a região grave da voz (Figura 3), enquanto Guarnieri decide por um salto de 6ª menor ascendente para a região aguda da voz. Para além da dificuldade técnica que se impõe, a escolha de Guarnieri parece evidenciar uma contradição em relação ao texto: o *eu lírico* afirma não querer falar do seu desejo, mas a frase musical coloca esse desejo em destaque, dando-lhe mais importância do que o verso poderia sugerir.



Figura 3: Verso 1 em *Impossível Carinho*, de José Maria Neves (c.8-13)



Figura 3: Verso 1 em *O Impossível Carinho* de Camargo Guarnieri (c.13-18).

Situação semelhante parece ocorrer no verso seguinte (v_2). Ao final desse verso e da frase musical referente, na palavra *ternura*, a escolha dos intervalos e o uso da harmonia trazem repouso na leitura de José Maria (Figura 4) e tensão na de Guarnieri (Figura 5). Ao falar de sua ternura, o *eu lírico* em José Maria parece querer expressar sua gratidão, consolar ou acalmar a

pessoa amada; ao criar maior tensão harmônica, Guarnieri, ao contrário, parece sugerir que o que ele, *eu lírico*, deseja de fato é expressar sua angústia, seu desconsolo, sentimentos já sugeridos naqueles 13 primeiros compassos referidos anteriormente.



Figura 4: Verso 2 de *Impossível Carinho* de JMN (c.14-18).

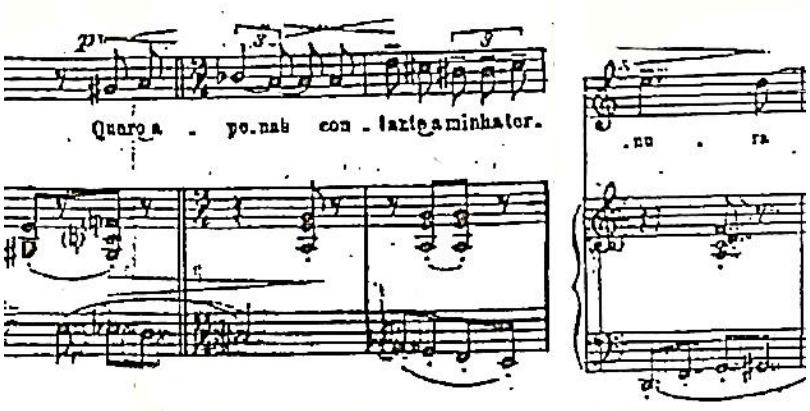


Figura 5: Verso 2 de *O Impossível Carinho* de Camargo Guarnieri (c.18-21)

As diferenças se acentuam a partir do terceiro verso (v_3). A mudança de compasso (12/8), modificando subitamente a métrica musical, e a modulação inesperada em José Maria criam uma nova atmosfera; o ritmo de dança e o acompanhamento do piano, com poucas notas e ambas as mãos na clave de sol, trazem leveza à obra e conduzem o canto de tal forma que as palavras finais do verso – *que me dás* – recebem maior destaque (Figura 6). Em Guarnieri, a angústia inicial é reforçada com a voz na região aguda e pelo ritmo sincopado na voz e no piano no trecho *ah se em troca*, que surge como uma continuação do verso anterior, quase sem interrupção (Figura 7).



Figura 6: Verso 3 de *Impossível Carinho* de JMN (c.19-21).



Figura 7: Verso 3 em *O Impossível Carinho* de Camargo Guarnieri (c.22- 26).

Para os versos 4, 5 e 6 (v_4, v_5 e v_6), há novamente escolhas distintas. Com a alternância entre um compasso 2/4 e outro 3/4, José Maria cria uma separação maior entre os dois versos, como se o *eu lírico* procurasse a melhor palavra - se eu *pudesse* repor, se eu *soubesse* repor – e introduz o próximo verso – *no coração despedaçado* – com uma única nota do piano e a frase do canto em movimento ascendente (Figura 8).

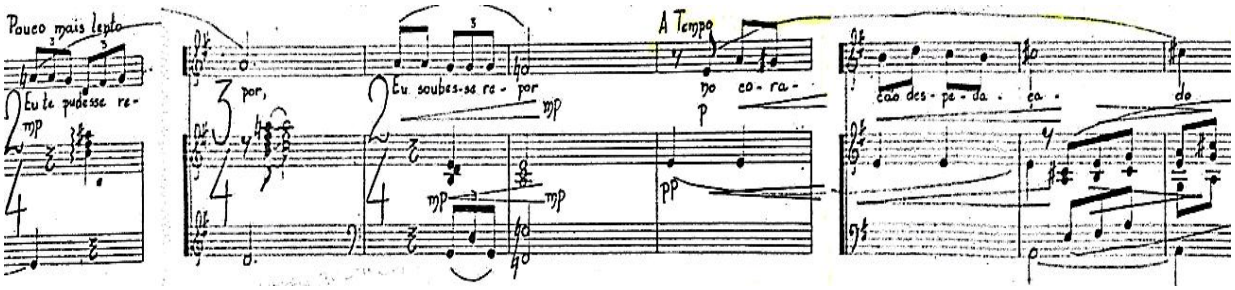


Figura 8: Versos 4, 5 e 6 em JMN (c.22-29).

Esses versos guardam a principal constatação do poema: o desejo e ao mesmo tempo a impossibilidade de confortar a pessoa amada. Nesse trecho, Guarnieri mantem o compasso 2/4 e une esses dois versos num grande arco musical de sete compassos em movimento ascendente, preparando a próxima frase e o próximo verso – *no coração despedaçado* - no mesmo caráter angustiado. Além de insistir com o uso da voz na região aguda, Guarnieri acentua cada sílaba e escreve intervalos marcantes (7ª diminuta descendente e 5ª diminuta ascendente) para alcançar o ápice da seção B, iniciada com v_1 (Figura 9).



Figura 9: Versos 4, 5 e 6 de *O Impossível Carinho* de Camargo Guarnieri (c.27-37).

Com o último verso (v_7), José Maria termina a canção surpreendentemente em tonalidade maior, com a voz na região aguda e trazendo, através do uso inteligente de recursos musicais simples, um quê de esperança, como se alegrias da infância, ainda que só na lembrança, estivessem de volta e o carinho, ao contrário do título, fosse de alguma forma possível (Figura 10).

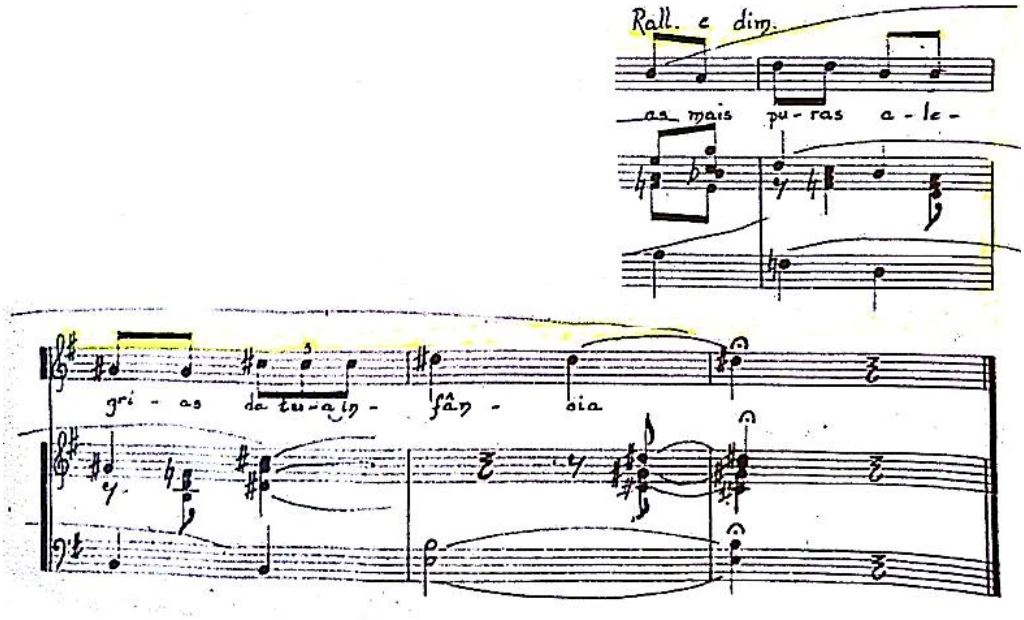


Figura 10: Verso 7 em JMN (c.29-33).

De maneira diversa, Guarnieri encerra com esse verso (v_7) a seção B da canção e inicia uma 3ª seção (seção C), na qual retoma quase que integralmente o mesmo contraponto da seção A e a ele sobrepõe as duas primeiras frases do canto da seção B, repetindo o primeiro verso. A canção termina com a voz na região aguda, sustentando a palavra *desejo*, como um pedido de desculpas e reforçando a frustração e a tristeza do *eu lírico* por não ser capaz de realizar esse desejo, que é, por fim, o impossível carinho (Figura 11).



Figura 11: Verso 7 e Seção C em Camargo Guarnieri (c.37-54).

4 - Considerações finais

A comparação entre as leituras de José Maria Neves e Camargo Guarnieri do poema de Manuel Bandeira ofereceu-nos elementos importantes para, por um lado, compreender como cada compositor interpretou e traduziu musicalmente esse texto poético e, por outro, amparar possíveis performers em suas escolhas interpretativas. Os aspectos contrastantes conduzem a

uma compreensão semântica muito diversa das duas obras e consequentemente interferem nas leituras e performances musicais das canções.

Além disso, a constatação das diferenças revela o quanto a linguagem poética mostra-se polissêmica, levando mesmo a ideias antagônicas, como as apresentadas nessas duas canções. Dessa forma, a análise conjunta dos textos poético e musical auxilia o intérprete não para subordiná-lo à partitura, segunda a ideia do texto como um objeto totalizante ou uma obra acabada mas, ao contrário, como uma obra aberta à leitura do intérprete, que pode com ela "interagir criativamente", como ressalta Catarina Domenici (DOMENICI, 2012). Nesse sentido, consideramos também as palavras de Peter Hill, quando afirma ser a música algo imaginado, inicialmente pelo compositor, posteriormente pelo performer e finalmente comunicada em som (HILL, 2002). É a partir dessa colaboração, desse trabalho conjunto entre compositor e intérprete que, segundo Bowen (1993, p.162 apud DOMENICI, 2012, p.175) uma tradição oral é estabelecida, questão importante a ser considerada quando tratamos de obras inéditas, como é o caso dessas canções de José Maria. Assim, com apoio nessas ideias, buscamos com este artigo evidenciar características específicas e próprias da composição de José Maria Neves, contribuindo para a divulgação e estruturação de eventuais performances musicais de suas canções.

Referências

1- BARBEITAS, Flávio T. (2000). **Reflexões sobre a prática da transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia.** IN: *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1. p.89-97.

2- CÂNDIDO, Antônio (2006). **O Estudo Analítico do Poema**. 5.ed. São Paulo. Associação Editorial Humanitas.

3- DOMENICI, Catarina (2012). **A Voz do performer na música e na pesquisa.** Anais do II SIMPOM.

4- CASTRO, Luciana Monteiro de (2009). **Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu.** Tese de Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada. UFMG, Faculdade de Letras. Belo Horizonte.

5- **Enciclopédia da Música Brasileira** (2000). 3.ed. São Paulo. Art Editora: Publifolha.

6- GOLDSTEIN, Norma (2000). **Versos, sons e Ritmos**. 13.ed. São Paulo, Editora Ática.

7- HILL, Peter (2002). **From score to sound.** IN: *Musical Performance: a guide to understanding*. Ed. John Rink. Cambridge University Press.

8- KATER, Carlos (2009). **Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.** São Paulo. Editora Musa.

9- KIEFER, Bruno (1977). **História da Música Brasileira**. 2ª edição, Porto Alegre: Movimento.

10- NEVES, José Maria (2008). **Música Contemporânea Brasileira.** 2.ed. Rio de Janeiro. Contra Capa Livraria.

Notas sobre as autoras

Elenis Guimarães - Graduada em canto pela Escola de Música UFMG e Mestre em Canto, Lied e Ópera pela Escola Superior de Música de Stuttgart. Recebeu o prêmio „Casa Rui Barbosa“ no 5º Concurso Jovens Concertistas Brasileiros ; vencedora da 4ª Bienal de Canto de Câmera do Rio de Janeiro e do 9º Concurso Jovens Concertistas Brasileiros, onde foi premiada com uma bolsa de estudos da Capes. Além de amplo repertório em música de câmera e várias obras do repertório sinfônico-coral, integram seu repertório personagens como Pamina, D.Elvira, Nedda, Micaela , Hanna Glavary, entre outras. Foi professora da Escola Municipal de Música de São Paulo, professora substituta do Departamento de Música da ECA-USP e da UNESP e, atualmente, é professora adjunta de canto lírico do Departamento de Música da Universidade Fedral de São João del-Rei – UFSJ e doutoranda em Performance Musical no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG.

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

DELMONACO, Celina Garcia; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana (2018). *Manhã:* um estudo para a performance e a edição de uma canção inédita de Ernani Braga. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.60-79.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Manhã: um estudo para a performance e a edição de uma canção inédita de Ernani Braga

"Manhã": a study for performance and edition of an unpublished song by Ernani Braga

Celina Garcia Delmonaco Tarrago Grovermann
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
celinatarrago@gmail.com

Luciana Monteiro de Castro
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
lumontecastro@hotmail.com

Resumo: Estudo preliminar sobre a canção *Manhã* de Ernani Braga (1888 - 1948) com vistas à elaboração de uma edição da obra, associada à sua performance no contexto atual. A fonte disponível até o momento é uma cópia manuscrita feita por Francisco Paes de Oliveira, encomendada pela família do compositor em 1962. A cópia apresenta algumas incompletudes e inconsistências que conduzem a necessárias decisões editoriais. Para a realização desta edição, além dos estudos musicais e analíticos da obra, tomaremos como base metodológica trabalhos desenvolvidos por GRIER (1996).

Palavras-chave: Canção de câmara brasileira; performance e edição musical; Canções de Ernani Braga.

Abstract: Preliminary studies of the song *"Manhã"* by Brazilian Ernani Braga (1888-1948) with the aim of preparing an edition, associated with its performance in the current context. The source available so far is a handwritten copy by Francisco Paes de Oliveira. The copy presents some incompleteness and inconsistencies that lead to the necessary editorial decision-making. For this edition, works developed by GRIER (1996) will serve as a methodological basis.

Keywords: Brazilian artsongs; performance and musical edition; Ernani Braga songs.

1 - Introdução

Como pesquisadoras da canção de câmara brasileira vinculadas ao Grupo de pesquisa Resgate da Canção de Câmara Brasileira da Escola de Música da UFMG, inseridas em pesquisa doutoral acerca do repertório vocal inédito do compositor carioca Ernani Braga (1888 -1948), as autoras deste artigo desenvolvem estudos relacionados a um conjunto de sete canções de câmara, obras para canto e piano do compositor.

Vislumbra-se a realização de uma edição desse repertório, associada à sua validação pela prática performática. Trata-se da edição das sete canções como uma série inédita, segunda a hipótese de tratar-se de um conjunto propositadamente reunido com finalidade editorial e performática.

As razões de associação das obras se aproximariam, a princípio, daquelas que levaram Ernani Braga a reunir anteriormente em uma mesma publicação, em 1942 na Argentina, suas *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro,* assim como fizeram outros compositores seus contemporâneos ao agruparem em uma série editorial canções de diferentes temáticas com inspirações nacionais. Assim fizeram Villa-Lobos, com suas "*Dez canções típicas brasileiras*" (*Chansons typiques brésiliennes*) publicadas pela editora francesa Max Eshig em 1935, e Alberto Ginastera, com suas *Cinco canciones populares argentinas*, publicadas também na Argentina em 1943. O interesse em reunir numa série canções de um mesmo autor mas de diferentes caráteres terá sido uma sido estratégia comercial frequente adotada pelas editoras. O fato não descarta, contudo, a ideia de associação das obras pelos próprios compositores, sobretudo no período nacionalista no Brasil, quando a diversidade temática refletia o próprio ideal de formação de uma música nacional.

Frutos dos momentos iniciais de nossos estudos, apresentamos neste capítulo os primeiros passos para o restabelecimento do texto da canção *Manhã* visando à elaboração de uma edição preliminar, passível de alterações ao longo da pesquisa, a qual inicia-se com a análise do manuscrito para o reconhecimento de suas características musicais e literárias, essenciais à interpretação e à tomada de decisões editoriais. O estudo baseia-se na leitura do documento fonte disponível, o manuscrito assinado por Francisco Paes de Oliveira (MFPO), datado de 25 de dezembro de 1962. A cópia foi feita, segundo informações da família do compositor, a partir de um manuscrito de Ernani Braga, então em poder da família do compositor e repassada ao copista, documento original cujo paradeiro ainda não foi descoberto nesta pesquisa. A referida cópia foi repassada às mãos da pesquisadora doutoranda Celina Delmonaco, por ocasião de uma entrevista que realizou com a filha de Braga, Vera Braga Brito, em sua residência na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2009 (GROVERMANN, 2012, p.120).

2 - Ernani Braga: breve histórico

Nascido na cidade do Rio de Janeiro a 10 de janeiro de 1888, Ernani da Costa Braga, ou, Ernani Braga, encontra-se entre os compositores citados pelos pesquisadores da música brasileira, a exemplo de Mário de Andrade, Bruno Kiefer e Vasco Mariz, sobretudo por sua clara vinculação aos ideais do nacionalismo musical no Brasil.

Durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, Ernani Braga notabilizou-se como intérprete da obra pianística de Heitor Villa-Lobos, que o considerava um dos melhores intérpretes de sua obra. Após a Semana de 22, Ernani Braga permaneceu na capital paulista, residindo na cidade até fins da década de 1920. Estabelecido aí como concertista e professor de piano, teve a oportunidade de ministrar aulas a Camargo Guarnieri (1907-1993), participando ativamente da formação do compositor paulista.

Sua obra musical foi interpretada por músicos importantes dos cenários nacional e internacional, dentre eles as cantoras Vera Janacópulos, Bidú Sayão, Maria Kareska, Tereza Berganza e Germana Bittencourt, assim como instrumentistas de alta performance como Leônidas Autuori e Juan Alberto Cúneo (violinistas), Carlton Sprague Smith (flautista), Arnaldo Rebello, Alonso Anibal da Fonseca e Milne Charnley (pianistas). A Figura 1 abaixo apresenta foto de Ernani Braga.



Figura 1: Foto do compositor Ernani Braga, com dedicatória ao amigo Paurilo Barroso, datada de 1939 (Fonte: Acervo Vera Braga Brito).

Ernani Braga tornou-se um compositor bastante reconhecido sobretudo por suas obras difundidas nos meios artísticos e radiofônicos, a exemplo da harmonização para canto e piano de *A casinha pequenina,* e pelas já referidas *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro*, melodias folclóricas brasileiras também harmonizadas para canto e piano e publicadas pela editora Ricordi Americana, de Buenos Aires, gravadas por cantoras da cena internacional como Tereza Berganza e Bidu Sayão. Foi também autor de *Tango brasileiro, Tanguinho brasileiro* (original de 1922 para piano) e do *Cancioneiro gaúcho*, série de harmonizações de cantos folclóricos gaúchos, composta para os festejos do Bicentenário de Porto Alegre e publicada em 1940 pela editora Globo, contendo 11 canções, sendo 10 harmonizadas para duas vozes e piano e para canto coral *a capella* para 3, 4, e 5 vozes e uma canção para voz solo e piano.

Sua atuação como maestro, arranjador, pianista, compositor e pesquisador conduziram-no a uma abrangência no campo composicional. PEREIRA (1988) relaciona em seu catálogo de obras 30 canções para canto e piano, entre originais e harmonizações. Suas criações musicais incluem também obras para piano solo, dois pianos, piano e violino, trio de piano e dois violinos, para cello, flauta, conjuntos instrumentais (violinos, cello, basso, clarinetes, pistons, trombone – *Bambinescas/*Buenos Aires, 1942*,* sobre motivo de Ernesto Nazaré), conjunto de sopros (clarinete alto, flauta, fagote, oboé, trompete, corne inglês – *Embolada /*Buenos Aires, 1943), orquestra e piano (*Nordestinas nº2/* Buenos Aires, 1942), coro a duas vozes *a capella* (*Ave Maria),* coro a 2 vozes com acompanhamento de cordas (*Ave Maria),* coro *a capella* feminino, coro misto e infantil, orfeão, além de inúmeros arranjos e composições originais de trechos originais para orquestra destinados à programação em rádios onde trabalhou.

Como pesquisador, fortemente engajado no movimento modernista, realizou ampla recolha de música folclórica, indígena e de raiz africana, como demonstram os registros do II Congresso Afro-brasileiro realizado em Recife,1934, utilizando os temas coletados e transcritos na composição de muitas de suas canções e do poema sinfônico *A floresta encantada,* apresentado no Conservatório de Recife em setembro de 1937 (PEREIRA, 1988). A visão de sua ampla e reconhecida produção musical apontam para a importância do estudo e da difusão deste repertório inédito de canções.

3 - *Manhã*: estudos para uma edição

A canção *Manhã* foi composta por Ernani Braga em 1933 sobre versos do poema homônimo de Virgínia Victorino (1895 – 1967), da poeta portuguesa. Apresentamos na Figura 2 a seguir a primeira página do documento fonte, o manuscrito da canção *Manhã*.

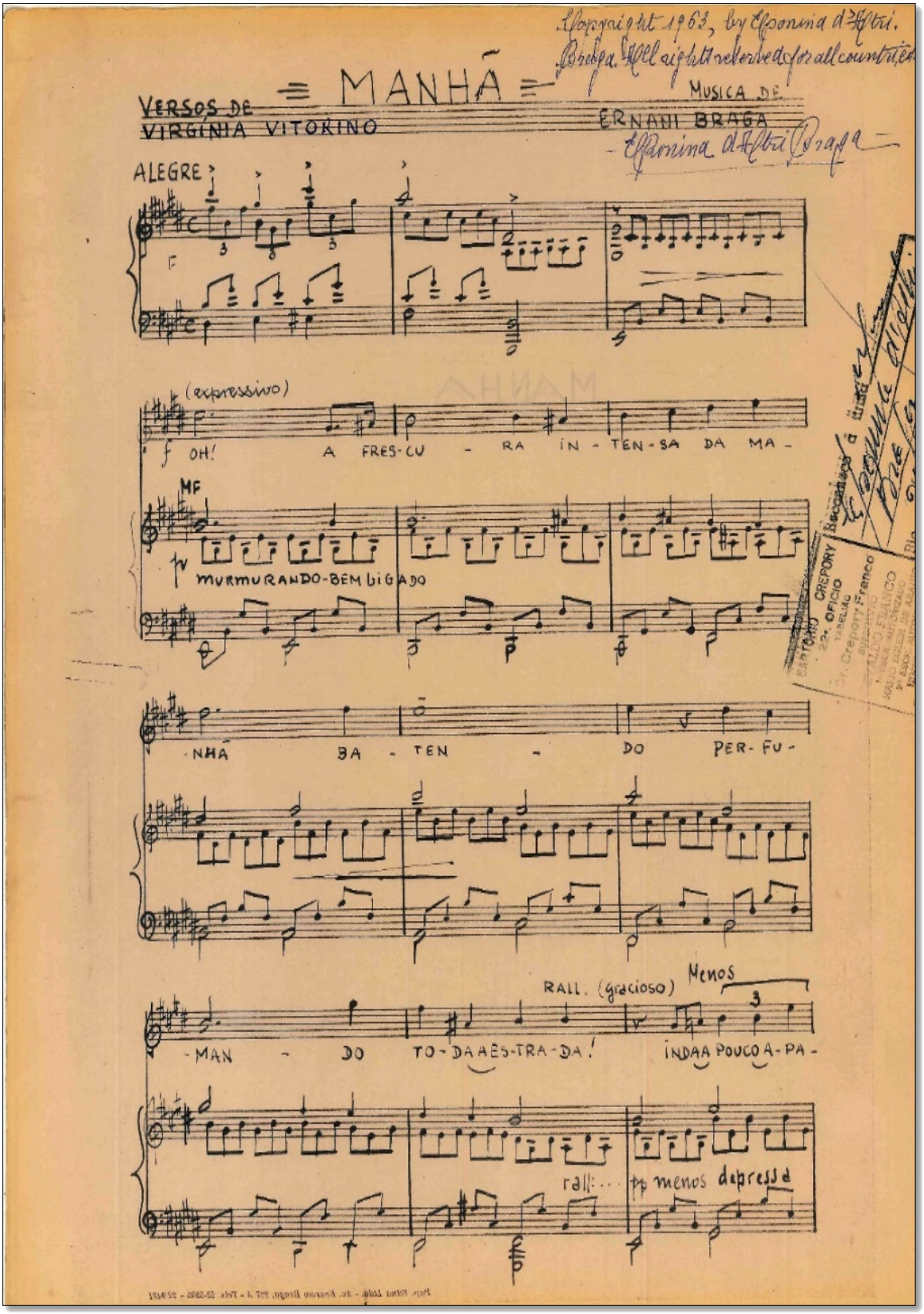


Figura 2: Fac-símile da página inicial do manuscrito da canção *Manhã*, de Ernani Braga, feito por Francisco Paes de Oliveira, 25/12/1962, Rio de Janeiro, RJ. (Fonte: Acervo Celina Delmonaco).

Como referido anteriormente, esta cópia manuscrita foi feita sob encomenda da família ao maestro e copista Francisco Paes de Oliveira, que a concluiu e entregou à família em 25 de dezembro de 1962, juntamente com outras 2 canções (*Taiêras e Desiludida*). Pela ausência de datação, exceto a data assinalada na canção *Makoetâ,* de 04/03/63, supõe-se que as cópias das demais canções foram entregues à família em datas próximas e posteriores ao Natal de 1962, tendo todas as sete sido registradas em junho de 1964 por Eponina D'Altri Braga, esposa de Ernani Braga e mãe de Vera Braga Brito, no Cartório Crepory, cidade do Rio de Janeiro. As cópias e o registro teriam sido feitos com a finalidade de que as sete canções fossem editadas pela Ricordi, o que acabou por não ocorrer, por razões ainda não elucidadas nesta pesquisa.

Em 2009, as mesmas cópias manuscritas foram repassadas das mãos de Vera Braga, filha do compositor, às mãos da pesquisadora Celina Delmonaco, que se sensibilizou frente à relevância e significado das obras. Passaram estas canções a configurar seu objeto de estudos no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG.

Escrita em Mi Maior, a canção *Manhã* é uma melodia acompanhada para interpretação de uma voz aguda, com acompanhamento de piano. A melodia vocal apresenta escrita rítmica consideravelmente simples, mas exige boa sustentação vocal e maturidade interpretativa. O acompanhamento pianístico é mais complexo e elaborado; mostra no início da peça contraste rítmico entre as tercinas na mão direita e as colcheias na mão esquerda. Além das tercinas, a mão direita conduz uma voz melódica mais aguda, que se contrapõe à melodia vocal.

Dentre as sete canções do conjunto, a canção *Manhã* foi escolhida para o estudo apresentado neste capítulo por razões diversas. Primeiramente, como o manuscrito apresentava evidentes problemas quanto à escrita do texto poético, seria impossível sua leitura integral e sua performance sem um estudo investigativo. No MFPO, do 4º tempo do c.45 ao 3º tempo do c. 46, o trecho do poema está ausente, como se pode verificar na Figura 3. De fato, a filha do compositor já havia alertado à pesquisadora Celina Delmonaco a esse respeito, recomendando a ela que se incumbisse de completar o trecho do qual o copista teria supostamente se esquecido ou não compreendido em sua leitura do manuscrito original. Outras questões relacionadas ao texto musical se mostravam instigadoras, como veremos a seguir.

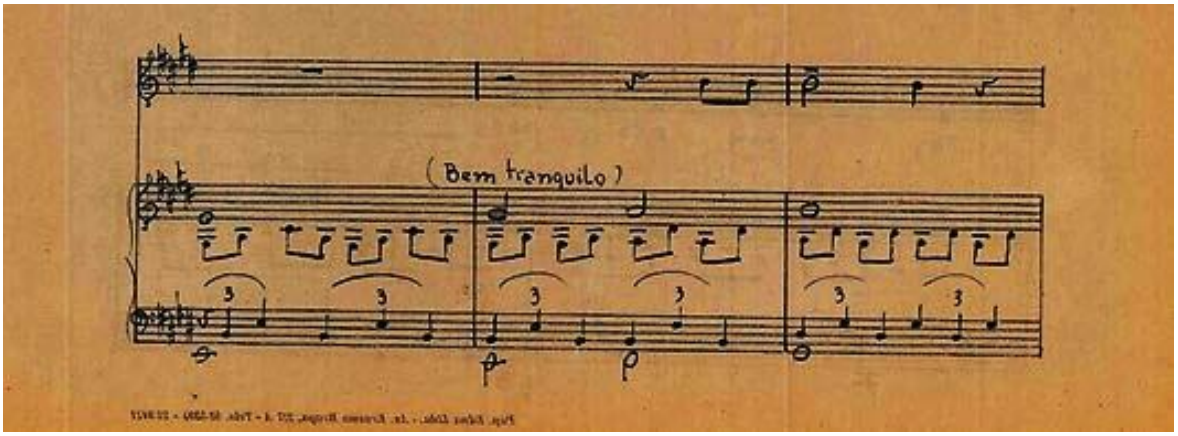


Figura 3: Trecho (c.44 a 46) da canção *Manhã* de Ernani Braga, em manuscrito de Francisco Paes de Oliveira, de 25/12/62, onde se observa no c.45 e 46 a ausência do texto poético na parte do canto. (Fonte: Acervo Celina Delmonaco)

Uma outra razão para inclusão de *Manhã* neste estudo preliminar residiu no fato da canção revelar-se um exemplo do lirismo romântico brasileiro característico da primeira metade do século XX, um *Lied* brasileiro. Dentre as sete canções copiadas, apenas *Manhã* e *Desiludida*, essa última sobre poesia de Vicente de Carvalho, foram baseadas em obras poéticas de escritores conhecidos. As cinco demais canções basearam-se em textos anônimos, como as trovas populares de *Suspiros que vão e vêm*, a toada de macumba *Ogundê-Xangodê*, a harmonização do canto indígena *Makoetá*, a canção do folclore nordestino *Desafio* e a harmonização da canção cerimonial do folclore cristão *Taiêras*.

Interessou-nos ainda observar possíveis aproximações dialógicas entre a *Manhã* de Braga e a canção *Ao amanhecer*, de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), precursor da escrita da canção de câmara no Brasil, aproximações não apenas relacionadas ao tema poético escolhido, ou às semelhanças na escrita rítmica e no caráter expressivo, mas à opção de ambos os compositores de musicar versos de poetas portuguesas; no caso de Nepomuceno, Ana Nogueira Baptista (1870 – 1967). Assim como Virgínia Victorino, a autora dos versos de *Ao amanhecer* nasceu em Portugal e teve seu trabalho divulgado no Brasil. Estabelecer-se-ia assim, pela presença da literatura portuguesa no conjunto de canções, o laço entre a música brasileira e a música europeia, o tripé clássico de formação da música nacional, com as presenças indígena, africana e europeia/portuguesa, todas representadas neste conjunto de canções.

Virgínia Victorino foi importante intelectual portuguesa. Cursou Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa e frequentou o Conservatório Nacional de Música, onde estudou piano, canto, harmonia e italiano. Professora de liceu, trabalhou na Emissora Nacional onde dirigiu, criou e atuou no teatro radiofônico tendo sido presença fundamental em seu país para a transmissão regular do teatro nas rádios. Autora de três livros de poesia e de seis peças de teatro, todas representadas pela Companhia de Amélia Rey Colaço, Virgínia Victorino foi agraciada pelo Governo Português com o grau de Oficial da Ordem de Cristo, em 1929, e com a Comenda da Ordem de Santiago, em 1932. Virgínia Victorino teve vasta colaboração em jornais e revistas portuguesas e brasileiras, tendo estado no Brasil a convite de Getúlio Vargas por volta de 1937. Braga terá conhecido sua obra antes dessa data, já que *Manhã* foi escrita em 1933. Nas figuras 4 e 5, a seguir, imagens da capa do livro e da página com o poema *Manhã* em sua versão original:

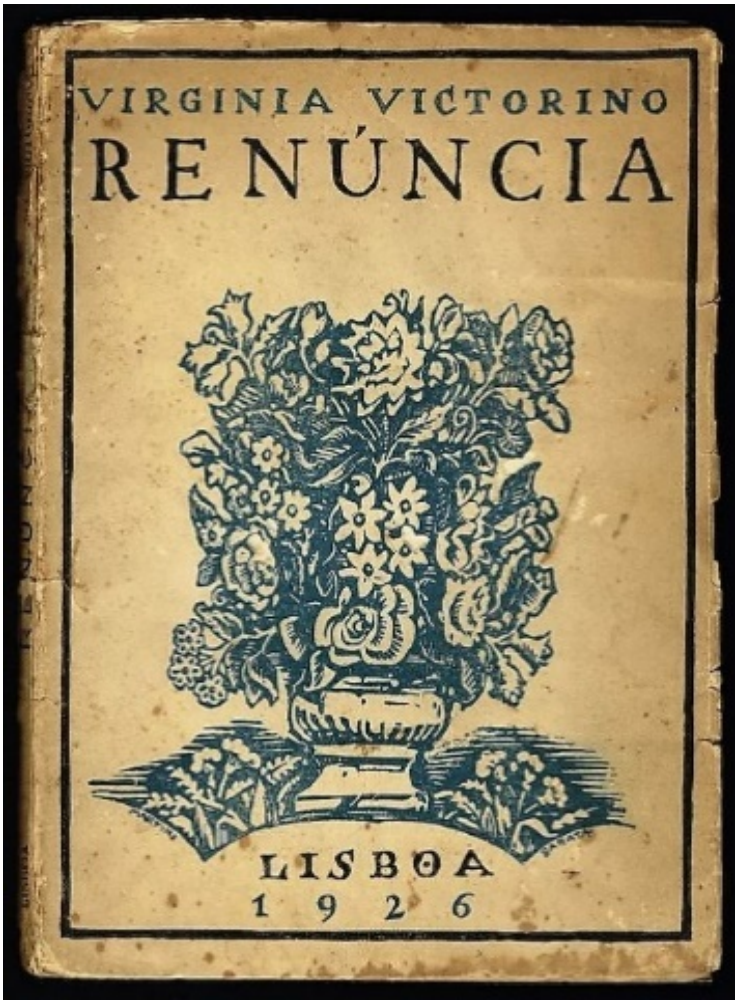


Figura 4: Fac-símile da capa do livro *Renúncia,* de Virgínia Victorino, coletânea de poesias. (Fonte: Biblioteca Nacional, RJ).



MANHÃ

Oh, a fresca intensa da manhã,
Entendo, lado a lado, toda a estrada!
— Inda ha pouco apanhei uma braçada
De alfazema florida, ingenua e sã...

Abre, no céu, a lubjada romã
Que em beijos de oiro se desfaz, cançada.
Oh, como eu sinto agora remoçada
A minha fé tranquilla de christã...

Nos silvados desponiam as amóras.
Começa, ao longe, a vibração das móras.
Todo o campo se alegra e se illumina!

Passam pardaes a grazinar em bando,
Um rebanho, um pastor, de quando em quando,
— E cheira a matto, a fructos, a resina...

Virgínia Victorino

Figura 5: Fac-símile da página do livro Renúncia, de Virgínia Victorino, contendo o poema *Manhã*, musicado por Ernani Braga (Fonte: Biblioteca Nacional, RJ).

A partir destas informações preliminares, passamos a ações analíticas necessárias ao processo editorial.

4 - Decisões editoriais no estabelecimento dos textos literário e musical

Objetiva-se que uma edição de *Manhã,* realizada a partir da interpretação do documento fonte disponível (MFPO), não configure exclusivamente cópia revisada ou edição prática do manuscrito, mas que se fundamente na análise do manuscrito associada à prática de performance da obra, não se restringindo também à digitação em software da partitura ou à inclusão subjetiva de alterações nos textos musical e literário. Iniciamos o trabalho com a elaboração de uma edição a que denominamos edição preliminar, trabalho piloto passível de alterações ao longo da pesquisa, com vistas à posterior escolha de uma tipologia editorial que irá direcionar a conclusão do trabalho. Assinalamos que, considerando-se a diversidade de tipos de edição possíveis, buscamos a realização de uma edição que se aproxime do conceito apresentado por HONEA (2002):

> […] há duas tradições distintas da prática editorial que emergiram e persistem ainda hoje na produção de textos musicais. A primeira, da edição prática ou performática onde o editor incorpora livremente sua interpretação pessoal do texto musical. A segunda, uma tradição posterior, é baseada no método filológico, que procura estabelecer um texto original, autêntico. Os dois tipos não são sempre completamente distintos. As duas tradições influenciam-se, e eu argumentaria que as melhores edições são um híbrido das duas. (HONEA, 2002, p.26)

Levamos em conta ainda o pensamento de James Grier (1996) quando o autor se refere à responsabilidade atribuída ao editor de assumir sua própria autoridade, que o leva constantemente à tomada de decisões no processo de preparação de uma edição. Para Grier, o ato de editar, crítico por excelência "[…] consiste em uma série de escolhas, instruídas e criticamente informadas brevemente, no ato de interpretação". (GRIER, 1996, p.2-3). Editar consistiria ainda, segundo ele, na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor. Assim sendo, a autoridade do compositor seria comunicada através das fontes – autógrafas ou não – que contêm o texto musical enquanto a autoridade do editor e sua responsabilidade residiriam na interpretação dessas fontes e em suas decisões, necessárias ao estabelecimento da edição. Neste artigo apresentamos algumas das questões que surgiram no decorrer do estudo do manuscrito MFPO e que deverão nos conduzir não apenas à tipologia editorial, mas à tomada de decisões editoriais contextualizadas e justificadas, tendo por base,

primeiramente, o estudo do documento fonte sob diferentes perspectivas, visando ao estabelecimento do texto.

Durante o processo de estudo da fonte, analisamos o texto literal e musical e iniciamos a preparação da edição preliminar, passando à digitação preliminar do manuscrito em *Software Finale*, mantendo elementos básicos nele contidos, como notas em suas alturas, figurações rítmicas, claves, tonalidades, sinais de dinâmica, indicações de caráter e andamento, repetições e direção das hastes. A cópia do texto literário revelou, contudo, as primeiras incongruências e aos primeiros erros de lições, conduzindo-nos a necessárias tomadas de decisão, como demonstrado a seguir.

Lembremo-nos de que as interferências editoriais registradas neste trabalho, considerando-se que o processo editorial está ainda em andamento frente às perspectivas de localização do manuscrito original ao qual se filiou o MFPO, foram pautadas também na prática performática da obra e nas percepções advindas da mesma, aliadas às pesquisas sobre o texto literário e nos conhecimentos prévios sobre a escrita do compositor e de outras canções no mesmo contexto estético. Contamos ainda neste trabalho com a colaboração da pianista Islei Mariano Correa Hammer, mestre em música pela UEMG, que atuou na performance da obra e em seu estudo analítico.

4.1 - Intervenções no texto literário

O poema utilizado na canção *Manhã*, o soneto de Virgínia Victorino, como está apresentado no documento fonte (MFPO), revelou diferenças significativas em relação ao texto original do poema publicado em livro. Tais diferenças são assinaladas em negrito nas transcrições dispostas nas colunas da tabela apresentada a seguir (Figura 6).

Manhã, no livro de poemas	***Manhã,*** no documento fonte (partitura)
1 Oh, a frescura intensa da manhã, *2 Batendo, lado a lado, toda a estrada!* *3 -Inda ha pouco apanhei uma braçada* *4 De alfazema florida, ingenua e sã...* *5 Abre no céu, a fúlgida romã* *6 Que em beijos de oiro se desfaz, cançada.* *7 Oh, como eu sinto agora remoçada* *8 A minha fé tranquila de christã...* *9 Nos silvados despontam as amóras.* *10 Começa, ao longe, a vibração das nóras,* *11 Todo o campo se alegra e se ilumina!* *12 Passam pardaes a grazinar em bando,* *13 Um rebanho, um pastor, de quando em quando,* *14 -E cheira a matto, a fructos, a resina...*	*1 Oh**!** A frescura intensa da manhã* *2 Batendo, **perfumando**, toda a estrada!* *3 -Inda **a** pouco apanhei uma braçada* *4 De alfazema florida, ing**e**nua e sã...* *5 Abre no céu a fulgida romã* *6 Que em **bagos** de oiro se desfaz, cansada**,*** *7 Oh**!** Como eu sinto agora **renovada*** *8 A minha fé tranquilla de christã**!*** *9 **Morenas despertaram** as am**o**ras.* *10 Começa, ao longe, a vibração das **horas*** *11 Todo o campo se alegra e se ilumina**.*** *12 Passam pardaes a grazinar em bando.* *13 **XXXXX,** um pastor de quando em quando* *14 E cheira a mato, a frutos, a resina**.***

Figura 6: Tabela comparativa entre o texto original de Virgínia Victorino em 1926 (à esquerda) e texto no MFPO de *Manhã*, de Ernani Braga (à direita), com diferenças textuais marcadas em negrito e de pontuação em vermelho.

As diferenças entre o texto poético publicado e o texto copiado na partitura englobam, além de incongruências na pontuação e abrasileiramento de palavras do português lusitano, mudanças significativas de palavras, que chegam a alterar o significado dos versos. Inicialmente, para uma edição preliminar, procedemos às alterações textuais recomendadas em edições: a modernização do texto com uso do português segundo as regras atuais. Destas ações, estabelecemos dados para uma elaboração posterior de uma possível revisão crítica, consoante à tipologia editorial adotada. Assinalamos no parágrafo seguinte, relacionados aos compassos da obra editada, as alterações textuais referentes à atualização ou modernização do idioma:

c. 12, verso 3, uso da palavra *a* no MFPO. Na edição preliminar, uso da palavra *há,* com acréscimo do acento agudo.
c. 15, verso 4, uso da palavra *ingenua* no poema original. Na edição preliminar, acentuação da palavra *ingênua.*
c. 22, verso 8, uso da palavra *christã* no MFPO. Na edição preliminar, supressão do h e modernização para *cristã*.
c. 27, verso 9, uso da palavra *amóra* no poema original. Na edição preliminar, supressão do acento na palavra *amora.*
c. 36, verso 12, uso da palavra *pardaes* no MFPO. Na edição preliminar, modernização para *pardais.*
c. 50, verso 14, uso da palavra matto no MFPO. Na edição preliminar, modernização para *mato*.
c. 51, verso 14, uso da palavra *fructos* no MFPO. Na edição preliminar, modernização para *frutos.*

Em seguida, passamos ao preenchimento de trechos onde havia uma lacuna no documento fonte, referida no início deste trabalho:
c. 45-46, trecho em branco no texto literário no MFPO. Na edição preliminar, inserção das palavras *Um rebanho,* como consta no poema editado.

Se as decisões acima pareceram-nos facilmente justificáveis, outras decisões referentes a alterações em palavras do texto demandaram novos critérios de observação e tomada de decisão. No segundo verso do poema editado de Vitória Victorino lê-se: *Batendo, lado a lado, toda a estrada.* No MFPO lê-se *"**perfumando**, toda a estrada!".* Considerando-se o significado textual, e avaliando que a *frescura* antes refresca que perfuma, julgamos tratar-se de erro do manuscrito, ou do próprio original ao qual se filiou, do qual não dispomos, pelo que optamos por corrigir o texto na edição preliminar para "*lado a lado, toda a estrada!"*, como no poema original disponível.

No sexto verso do poema de Vitória Victorino lê-se "*...romã/Que em beijos de oiro se desfaz, cansada".* No MFPO lê-se *"...romã/ Que em **bagos** de oiro se desfaz, cansada".* Considerando-se os significados no poema, a romã poderia, de fato, se desfazer em bagos. Entretanto, parece-nos mais provável, pela escolha lexical no poema, que tenha havido erro de cópia do manuscrito: a junção das letras e + i + J, escritas em caligrafia cursiva no original, poderá ter sido equivocadamente lida como a + g. Em vista disso, e privilegiando a referência obtida do poema

original, optamos por corrigir o texto na edição preliminar para "*Que em beijos de oiro se desfaz cansada"*, como no poema original.

Novamente, no verso 6, parece-nos ter havido erro de cópia no manuscrito, apesar ou em decorrência da própria semelhança de significados entre as palavras trocadas. No poema editado por Vitória Victorino lê-se "*como eu sinto agora remoçada*". No MFPO lê-se *"como eu sinto* ***renovada****".* Parece-nos ter o copista se equivocado ainda uma vez na cópia da palavra *remoçada*, usando um termo de significado aproximado no poema - *renovada*. Optamos na edição preliminar pelo texto original "*como eu sinto agora remoçada".*

Outro termo em que o copista parece ter se equivocado é no décimo verso, escrevendo ***horas*** no lugar de *nóras*, ou modernamente *noras*, palavra pouco usual no vocabulário brasileiro, sobretudo nas cidades grandes. Tratam-se as noras de aparelhos ou engenhocas destinadas a retirar a água de poços ou cisternas. Seriam, portanto, as noras que começam a vibrar assim que amanhece o dia no ambiente descrito no poema, e não as horas.

Note-se que o compositor parece ter promovido uma relação entre o texto e música no referido trecho. No c.30, quando o texto diz *longe a vibração*, há indicação de um crescendo seguido de decrescendo, para nos c.31-32, em pianíssimo, como mostra a Figura 6 abaixo, figurar-se um movimento rítmica e melodicamente repetitivo pela mão esquerda e direita ao piano, o que parece evocar o movimento das engenhocas de água, as noras, vibrando ao longe.

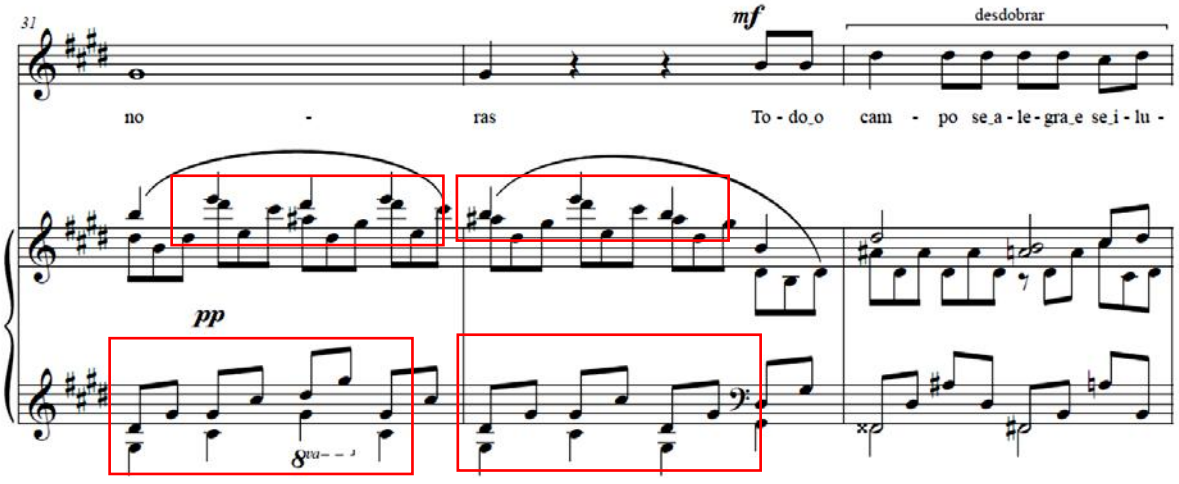


Figura 7: Trecho da edição preliminar de *Manhã*, de Ernani Braga, c. 31-33, onde se observa a evocação na música do significado literal do texto, com figuração ritmico-melódica, em vermelho, remetendo ao movimento mecânico das noras .

Optamos assim na edição preliminar por manter a palavra *noras* no verso "*Começa, ao longe, a vibração das noras",* com supressão do acento para modernização ortográfica da palavra.

Uma última e mais ampla alteração editorial em relação ao texto poético original ocorreu no nono verso: onde se lê ***Morenas despertaram*** *as amoras,* no poema lê-se *Nos silvados despontam as amóras.* A não alteração de uma incongruência dessa natureza só se justificaria frente à ideia de que o MFPO se baseou em manuscrito original onde estivesse de fato escrito *Morenas despertaram*; isto poderia indicar a existência de uma outra versão do poema do poema de Victorino, publicada em algum jornal, antes mesmo de sua publicação em livro de 1926. Poderia ainda ter ocorrido o fato de o compositor, sem acesso ao poema, que sabia de cor, ter se esquecido do verso e o reinventado na ocasião para elaboração da obra. Estas hipóteses, assim como muitas outras que justificassem a troca, não foram por nós confirmadas, sobretudo por não dispormos até o momento de um manuscrito original. Assim, optamos, como nos casos descritos anteriormente, por manter na edição preliminar o texto apresentado no poema original, feita a modernização em *amoras,* com supressão do acento agudo.

Uma das questões com que temos nos deparado frequentemente na realização de edições de canções brasileira de câmara é a incongruência entre a pontuação utilizada pelo poeta em sua publicação original e a pontuação utilizada pelo compositor na adaptação do poema à canção. Poucos são os compositores que seguem integralmente a pontuação notada nos livros pelos poetas. A situação de diversificação se acentua consideravelmente quando nos deparamos com diferentes cópias da mesma canção, autógrafas ou não.

Se geram problemas aos editores mais cuidadosos, estas alterações não parecem, contudo, gerar problemas musicais, musicológicos ou mesmo éticos. Assumindo a autoridade artística na elaboração de suas canções, obras intersemióticas em que a música interfere na semântica do texto, os compositores conduzem suas frases musicais geralmente segundo a métrica dos versos. Contudo, a declamação e a sintaxe tornam-se por vezes flexíveis. Se há compositores que mudam palavras no poema, mudanças na inflexão textual pela pontuação são extremamente comuns. Assim, dar à canção a pontuação do texto original pode conduzir ao erro de não atender às ideias de inflexão das frases pretendidas pelo compositor. No caso desta edição preliminar, ainda que tenha havido expressivas alterações do texto na direção da

manutenção das indicações do texto poético original, optamos por manter a pontuação indicada no MFPO. Entretanto, esta opção poderá ser alterada se obtivermos um manuscrito original que forneça indicações diversas.

4.2 - Intervenções no texto musical

Se nesta edição preliminar a observação das características do texto cantado ganhou atenção especial da pesquisadora e intérprete cantora, no estudo do texto musical obtivemos a atenção também da intérprete pianista, sobretudo na parte instrumental, onde executou inúmeras vezes a obra, podendo perceber, mental e corporalmente o idiomatismo da obra na escrita de Braga para o piano. Algumas das principais observações feitas neste estudo decorreram, portanto, de questões idiomáticas, relacionadas à fluência musical em progressões e modulações em determinados trechos ao piano, à configuração e encadeamento de acordes em alguns trechos, às dificuldades de leitura para mãos pequenas do pianista, às questões de regulação sonora visando equilíbrio no diálogo timbrístico e de intensidades entre instrumento e voz, questionamentos acerca do uso correto de oitavas do teclado etc. Decorreram ainda algumas conclusões sobre a obra da própria relação prévia da intérprete pesquisadora com as canções de Ernani Braga e de suas experiências com a prática de performance de outras canções brasileiras de câmara do mesmo período e mesma corrente estética. A seguir apontamos em figuras alguns trechos da edição preliminar na qual foram apontados e corrigidos erros prováveis do texto musical do MFPO:

Correções de notas também foram feitas em alguns trechos, como exemplificamos abaixo. No c.31, 3° tempo, na mão direita ao piano, onde se lia a nota Si no MFPO, leia-se um Ré na edição; na mão esquerda, onde se lia *8va* com pontilhado apontando para cima, leia-se oitava abaixo (¬); no c. 32, no 1° e 3° tempos da mão direita, onde se lia um Si no MFPO, leia-se Ré na edição preliminar, elementos que podem ser observados na Figura 8:

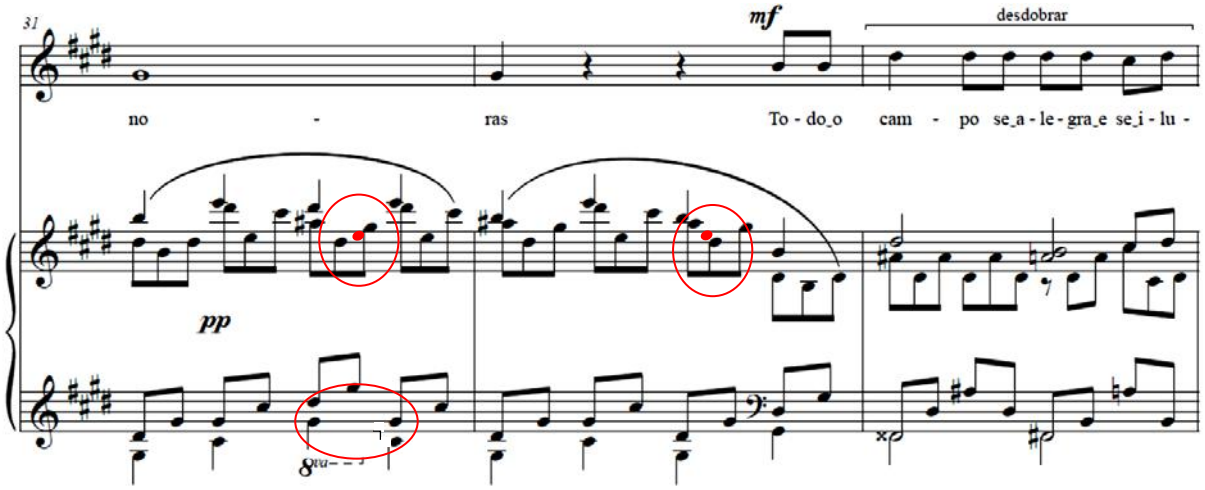


Figura 8: Trecho da edição preliminar da canção *Manhã*, de Ernani Braga, c-31-33, com notas e indicação de oitava corrigidas na cor preta e notas erradas e suprimidas na cor vermelha.

5 - Conclusão

Ao darmos início às pesquisas sobre esta série de canções e ao seu estudo para performance, entendemos que o processo de edição contemplaria uma busca pelo idiomatismo, por uma maior adequação à realização das articulações e expressões vocais e pianísticas na canção.

Se nesta edição preliminar em desenvolvimento não demos atenção a aspectos como definição de andamentos padronizados ou para a transposição para uma extensão vocal mais confortável e adequada ao piano, ainda que tenhamos percebido em diversos trechos certo desconforto causado pela articulação textual em regiões agudas, dificultando a dicção e consequentemente compreensão do texto, mantivemos a tonalidade original e as indicações de andamento notadas no MFPO. Com os avanços da pesquisa, contudo, talvez possamos nos lançar a experiências de elaboração de uma versão transposta, associada às relações com as demais canções, considerando-se ainda hipótese de figuração de uma série coesa, com certa concatenação de tonalidades e possibilidades de execução, em razão da extensão das obras, por uma mesma voz ou naipe vocal.

Observamos no trabalho o quanto a compreensão das relações texto música podem favorecer na tomada de decisões editoriais. Outro aspecto bastante relevante, e também relacionável à questão dos significados no texto literário, é a realização de uma análise harmônica e formal da

obra, cujos resultados apontem para descontinuidades da obra, pontos de mudança e articulações que exigem certas particularidades interpretativas que podem ser melhor evidenciadas e conduzidas pela nova partitura.

Espera-se ainda, na continuidade deste trabalho preliminar, feito com vistas à realização de uma edição interpretativa ou crítica, definir uma tipologia editorial, também em função da localização da disponibilização de uma nova fonte primária para estudo.

Como nos encontramos na fase inicial da pesquisa, e pelo fato de contarmos para análise com apenas uma fonte primária - manuscrito MFPO não autoral com indicativos documentais de que é cópia de um manuscrito autoral ainda não localizado (GROVERMANN, 2009) -, preocupamo-nos em desenvolver com rigor esta edição preliminar, a qual poderá subsidiar uma edição interpretativa. Lembremo-nos, ainda, das considerações de James Grier que encorajam o editor: "se a música se tornar mais acessível àqueles que vão estudá-la e interpretá-la, então, a edição cumpre o seu trabalho" (GRIER, 1996, p.199.).

Referências bibliográficas

BRAGA, Ernani (1933). *Manhã*. Partitura manuscrita para canto e piano com poesia de Virgínia Victorino, Rio de Janeiro, RJ. Cópia manuscrita de Francisco Paes de Oliveira em 25/12/1962.

BRITO, Vera Braga. (2008). **Ernani Braga: Maestro, Compositor, Pianista e Professor – Coletânea de dados sobre sua Obra***.* Rio de Janeiro, 102 p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto*.* (2004) Tipos de edição**. In: Debates***,* Rio de Janeiro, n. 7, p.39-55, 2004.

GRIER*,* James. (1996) **The critical editing of music: history, method and practice***.* Cambridge: Cambridge University Press, 267 p.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco T. (2011) **O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940***.* (Tese de Mestrado). Porto Alegre.

HONEA, Sion. (2002) *How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students. In:* **Music educators journal**, vol. 88, issue 4, p.24-57.

PEREIRA, Gisete. (1986) **Ernani Braga – Vida e Obra***.* Recife: DEC-SEDU/Pernambuco, 182 p.

PEREIRA, José R. L. (2007) **The Solo Vocal Music of Ernani Braga**. Tese de doutorado, University of California, Santa Barbara, 69 p.

Notas sobre as autoras

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

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

PEREIRA, Diego A.; BORÉM, Fausto. (2018) A coloratura vocal em cinco tratados antigos de canto. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N**.3. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.80-113.

ISBN: 78-85-60488-25-4

A coloratura vocal em cinco tratados antigos de canto

Vocal coloratura in five early singing treatises

Diego de Almeida Pereira
Universidade do Estado de Minas Gerais
diegoalmeida@gmail.com

Fausto Borém
Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Resumo: O *bel canto*, tradição vocal surgida na Itália no século XVII, trouxe consigo aspectos técnico-musicais que ainda hoje são bastante explorados na prática e pedagogia do canto erudito. Destes, destaca-se a coloratura vocal (ou canto de agilidade), caracterizado pela habilidade de realizar notas consecutivas em uma única respiração e vocalizadas sobre determinadas sílabas do texto musical. O presente estudo analisa e compara a coloratura vocal em cinco tratados antigos de canto: TOSI (1723), MANCINI (1774), GARCÍA (1841 e 1847), LAMPERTI (1864) e SHAKESPEARE (1898/1899). Encontramos, ao longo dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, diferentes nomenclaturas e classificações para as coloraturas, e recomendações didático-pedagógicas a respeito da realização e do treinamento dessa prática de performance. Finalmente, buscou-se um diálogo entre esta literatura e a literatura mais moderna sobre coloratura (BATTAGLIA, 1990; BROWN, 1996; MILLER, 1996; STARK, 1999; HOOK, 2005).

Palavras-chave: coloratura vocal no *bel canto*; práticas de performance do canto; virtuosismo vocal; tratados antigos de canto.

Abstract: *Bel canto*, the vocal tradition that emerged in Italy in the seventeenth century, brought with it technical-musical aspects that are still widely explored in the singing practice and pedagogy. Of these, we highlight the vocal *coloratura* (or agility singing), characterized by the ability to perform consecutive notes in a single breath and vocalized on certain syllables of the musical text. The present study analyzes and compares the vocal coloratura in five early singing treatises: TOSI (1723), MANCINI (1774), GARCÍA (1841 e 1847), LAMPERTI (1864) and SHAKESPEARE (1898/1899). Throughout the Baroque, Classical and Romantic periods, different nomenclatures and classifications for *colorature* and didactic-pedagogical recommendations regarding the accomplishment and the training of this practice of performance were observed. Finally, a dialogue between that literature and some of the modern literature on coloratura (BATTAGLIA, 1990; BROWN, 1996; MILLER, 1996; STARK, 1999; HOOK, 2005) was pursued.

Keywords: vocal coloratura in *bel canto*; performance singing practices; vocal virtuosity; early singing treatises.

1 - Introdução

A arte do canto erudito exige um treinamento intenso para alcançar a sua excelência e, dessa forma, os cantores buscam utilizar técnicas e ajustes do aparelho fonador destinados aos mais variados tipos de emissão vocal e práticas de performance. Muitas dessas técnicas foram

propostas por cantores, professores de canto e compositores dos séculos passados, especialmente na escola italiana de canto chamada de *bel canto* que, de acordo com STARK (1999, p.197), remonta ao início do século XVII com as técnicas e práticas vocais propostas por Giulio Caccini (1551-1618), como uma espécie de modelo para o bem cantar, que se difundiu por toda a Itália e, depois, em toda a Europa nos séculos subsequentes.

A tradição vocal oriunda da Itália seiscentista, mesmo tendo se modificado ao longo do tempo, adequando-se aos diferentes contextos e gostos de cada época, ainda se mantem como a mais importante e difundida pedagogia vocal para o canto erudito. A sonoridade vocal belcantista é bastante explorada especialmente na música dramática, como a ópera, a opereta e o teatro musical. Além de englobar variadas técnicas e práticas de performance virtuosísticas requerendo uma qualidade vocal impecável, exige do cantor a habilidade de construção de personagens e o enriquecimento ressonantal de sua voz. Isto é necessário para que a voz sobressaia sobre a textura das orquestras e seja suficientemente audível em médios e grandes teatros sem ou com o auxílio de equipamentos eletrônicos de amplificação sonora.

Umas das técnicas e práticas de performance mais comuns da estética vocal belcantista é a coloratura vocal, um tipo de canto de agilidade (*canto d'agilitá* em italiano e em inglês, *vocal agility singing*) virtuosístico evidenciado pela habilidade do cantor em realizar melismas, ou seja, emitir várias notas musicais consecutivas, geralmente em uma única respiração, e vocalizadas sobre determinadas sílabas do texto musical, mantendo o mesmo andamento e o mesmo tipo de articulação. Em estudo anterior, verificamos uma tipologia variada de coloratura vocal no repertório barroco, que é parte integrante desta estética. Propomos um mapeamento das coloraturas da cantora, também italiana, Cecilia Bartoli, com base na partitura da ária *Agitata da due venti* de Antonio Vivaldi e Carlo Goldoni e na análise de espectrogramas de sua gravação. Assim, identificamos uma tipologia das coloraturas de Bartoli em escalas ascendentes e descendentes, progressões melódicas com grandes saltos, notas repetidas, arpejos de acordes e trechos interrompidos por pausas curtas (PEREIRA e BORÉM, 2017, p.34).

STARK (1999, p.167-169), ao dissertar sobre o "canto florido" (em inglês, *florid singing*, outro termo dado à coloratura vocal), expõe os aspectos técnico-musicais e estilísticos atribuídos a essa prática vocal desde o século XVII. O autor cita variadas fontes da música antiga para

apontar tipos e maneiras de realizar a coloratura de acordo com diferentes compositores e estilos de época, discutindo o seu caráter virtuosístico e, ao mesmo tempo, expressivo. Percebe-se, então, que muitos tratadistas antigos de canto abordaram a coloratura vocal associando-a principalmente ao controle da respiração, ao controle da musculatura laríngea e à flexibilidade e expressividade vocais.

Os tratados de canto dos séculos XVII, XVIII e XIX são importantes fontes bibliográficas que auxiliam na compreensão da estética belcantista em diferentes épocas. Uma vez que os seus autores geralmente foram cantores e/ou professores de canto, os principais aspectos da técnica vocal e da expressividade musical relacionados a essa tradição do canto podem ser elucidados por meio da leitura e análise desses tratados. Isto ainda oferece muitos recursos didático-pedagógicos para o ensino do canto erudito na atualidade. De acordo com PACHECO (2004, p.265, p.266-267), a comparação entre diferentes tratados antigos de canto pode ser bastante produtiva e revelar muito sobre a história do *bel canto*. Mais que isso, a análise de tais tratados ajuda na obtenção de elementos que aprimoram a técnica vocal, enriquecendo as práticas de performance atuais do repertório vocal dos séculos passados, tornando-as, assim, mais bem fundamentadas historicamente.

O presente estudo analisa e discute este tema em cinco tratados antigos de canto, o que incluiu (1) as classificações, (2) as maneiras de realização e (3) considerações pedagógicas dessa prática de performance. Para abarcar diferentes épocas da tradição vocal belcantista, incluímos neste trabalho as abordagens acerca da coloratura vocal de Píer Francesco Tosi (1653–1732), Giambattista Mancini (1714–1800), Manuel P. R. García (1805–1906), Francesco Lamperti (1811–1892) e William Shakespeare (1849–1931), o que inclui o Barroco, o Classicismo e o Romantismo.

Ressaltamos que este trabalho é um recorte de um estudo mais amplo (PEREIRA, 2017), que inclui pesquisa experimental com análise fisiológica do aparelho fonador na realização da coloratura e suas aplicações pedagógicas.

2 - As "divisões" de Píer Francesco Tosi

O cantor, professor de canto castrado Píer Francesco Tosi escreveu o tratado de canto intitulado *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato*, publicado em Bolonha no ano de 1723[1]. Nele, aborda vários aspectos relacionados à prática do canto, entre eles a coloratura vocal. No entanto, TOSI (1743) se refere à agilidade vocal das coloraturas com o termo "divisão" (em italiano, *passaggio*), dedicando um capítulo inteiro a esse assunto (Capítulo IV). Dessa forma, é possível supor que o autor dava bastante ênfase para o estudo e aperfeiçoamento desse tipo de prática de performance, tratando-a muitas vezes como um tipo de ornamento ou variação de uma determinada melodia.

TOSI (1743, p.51) inicia as suas considerações acerca da coloratura vocal afirmando que as chamadas "divisões" têm por finalidade dar flexibilidade à voz e, portanto, recomenda que o "mestre instrua o estudante a realizar tal prática com um andamento fácil e verdadeira entonação". O autor escreve que, quando as divisões são bem realizadas, merecem aplausos e tornam o cantor um intérprete completo, apto a cantar em qualquer estilo. Tosi classifica as divisões em dois tipos, a saber, articulada (ou marcada) e ligada, e apresenta algumas orientações de como realizá-las:

> O primeiro tipo, divisão articulada (ou marcada), deve ser realizada com leveza, de maneira que as notas que a constitui sejam todas articuladas em proporção igual e moderadamente distintas, e que não sejam muito unidas, nem muito marcadas. Já o segundo tipo, divisão ligada, é realizada de tal maneira que a primeira nota é um guia para todas as outras que seguem, estreitamente unidas, graduais e com tal uniformidade de movimento, que ao cantar imita um certo deslize. O efeito desse último tipo é realmente agradável quando usado com moderação. (TOSI, 1743, p.52-53) [2]

O tratadista ainda atenta para o fato da divisão articulada ter sido historicamente mais exercitada, por ser mais recorrente e apropriada ao repertório. Ele afirma que a divisão ligada é limitada no canto e que o seu uso é mais comum em passagens melódicas com notas ascendentes e descendentes que não ultrapassem o intervalo de uma 4ª justa, sendo ainda mais "agradável" quando realizada em movimento descendente (TOSI, 1743, p.53).

[1] Para a escrita deste capítulo, foi utilizada a versão em inglês publicada em 1743.
[2] Todas as traduções do inglês para o português foram feitas pelo primeiro coautor deste capítulo.

Ao longo do capítulo, encontramos muitas orientações para professores de canto com relação ao ensino e aperfeiçoamento das divisões. O autor sugere, por exemplo, que uma boa maneira de treinar a agilidade vocal com estudantes de canto é realizando os exercícios vocais ou trechos musicais com coloraturas inicialmente lentos, acelerando-os paulatinamente sem que o aluno perceba, alcançando o andamento e a flexibilidade requeridos. Assim, as divisões com graus conjuntos, tanto ascendentes quanto descendentes, deveriam ser realizadas com a mesma velocidade e com boa entoação, e somente após conquistar tal habilidade, é que o estudante deve treinar divisões com saltos (TOSI, 1743, p.54).

TOSI (1743, p.55-56) orienta os professores de canto a realizarem exercícios vocais com seus alunos alternando o tipo de divisão (ora articulada, ora ligada), com variações de dinâmica (*forte* e *piano*) e que sejam combinados com outros ornamentos como, por exemplo, *trillos* e mordentes, cabendo ao professor indicar os locais mais apropriados para inseri-los. O autor ainda adverte que as divisões com desigualdade de tempo deveriam ser sempre corrigidas e que o professor deveria observar se o aluno articula as notas com a língua, o queixo ou algum trejeito da cintura e/ou da cabeça.

O tratadista também disserta, de maneira bem enfática, acerca da relação entre as divisões e as vogais e identifica alguns defeitos de articulação que deveriam ser evitados na prática das divisões:

> Os professores em geral têm conhecimento de que as divisões com a terceira e quinta vogais, isto é, [i] e [u], são de muito mau gosto, ao passo que nem todos sabem que nas melhores escolas de Canto a segunda e a quarta vogais quando fechadas, ou seja, [e] e [o], simplesmente não são permitidas. [...] Há muitos defeitos nas divisões que se fazem necessário saber, a fim de evitá-los. Não se deve realizá-las no nariz ou na garganta, muito menos de maneira que não soem nem articuladas, nem ligadas; pois, nesse caso, não se pode dizer que se canta, mas sim que se uiva e ruge. Há alguns cantores ainda mais ridículos, que marcam as divisões acima da medida com a força da voz, quando são realizadas sobre a vogal A, por exemplo. Nesses casos, é como se dissessem *ha*, *ha*, *ha* ou *gha*, *gha, gha*; e isso acontece com as outras vogais também. No entanto, a pior falha de todas é cantar as divisões desafinadas. (TOSI, 1743, p.56-57)

Dessa forma, criticamente, Tosi parece propor que as melhores vogais para exercitar as divisões são as vogais abertas [a], [ɛ] e [ɔ]. Além disso, considera um defeito o uso de fonemas como o [h] ou [g] para realizar a articulação das notas em exercícios ou trechos musicais com coloraturas. Contudo, apesar do autor não considerar as divisões como a forma mais expressiva

e suave do canto (TOSI, 1743, p.51), ele afirma que toda a beleza das coloraturas reside na habilidade de realizar as notas com boa emissão vocal, adequadamente destacadas, articuladas igualmente e de maneira veloz (TOSI, 1743, p.58).

3 - As *volatinas* e outros tipos de coloratura de Giambattista Mancini

Outro cantor e professor de canto também castrato, Giambattista Mancini, escreveu um tratado que inclui considerações importantes sobre o ensino e prática da coloratura vocal. Intitulado *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, o tratado de MANCINI (1912; republicação) foi primeiramente publicado em Viena em 1774, tendo mais duas edições posteriores publicadas em Milão nos anos de 1776 e 1777[3]. O autor dedica um capítulo inteiro (Capítulo XII) à agilidade vocal. Começa afirmando que a agilidade da voz é "[...] um presente singular da natureza e, por isso, não é algo que pode ser adquirido" (MANCINI, 1912, p.147), o que pretendemos questionar em estudo posterior. Nesse sentido, Mancini critica alguns cantores de sua época que, segundo ele, não possuíam tal habilidade natural, mas insistiam em tentar realizá-la, acreditando que isso poderia lhes trazer sucesso na arte de cantar. Critica também alguns professores de canto que acabavam induzindo alunos que não possuíam naturalmente essa característica na voz a estudá-la, "perdendo tempo" ao ensinar-lhes todas as regras e preceitos.

Dessa forma, o tratadista acredita que existem tipos vocais mais propensos à agilidade vocal, porém adverte que o treinamento dessa prática do canto não deveria ser realizado até que os registros da voz estejam perfeitamente homogeneizados. Assim, o professor de canto é o responsável por identificar vozes que tendem naturalmente para a agilidade, determinando o tipo de treinamento e o estilo mais adequado para cada uma. O autor ainda afirma que o professor de canto é essencial para o desenvolvimento dessa habilidade vocal e, nesse sentido, precisa saber potencializá-la por meio de um estudo bem dirigido para que o aluno domine todos os estilos de canto (MANCINI, 1912, p.148-150).

[3] Utilizamos para este capítulo a versão em inglês da edição de 1776, publicada em 1912.

Mancini trata da agilidade vocal de alguns ornamentos como o *trillo* e o mordente, mas dedica grande parte de seus escritos à classificação e ao treinamento das chamadas *volatinas*, isto é, um tipo de coloratura caracterizado por escalas ascendentes ou descendentes. Portanto, para Mancini, toda voz ágil e flexível deveria se submeter ao estudo das *volatinas*, que classifica como sendo de dois tipos*:* ascendente e descendente. Independentemente do tipo, quando as volatinas não excedem uma oitava, são chamadas de *volatinas* simples (em italiano, *volatina semplice*) e quando ultrapassam uma oitava, *volatinas* dobradas ou *volatinas* aumentadas (*volatina raddoppiata*, em italiano) (Figura 1) (MANCINI, 1912, p.151).



Figura 1: Exemplo de *volatina* simples ascendente (primeira pauta) e descendente (segunda pauta), e de *volatina* dobrada ascendente (terceira pauta) (MANCINI, 1912, p.151).

Além de classificar os tipos comuns de *volatina*, MANCINI (1912, p.152) ainda expõe um outro tipo mais complexo, o seu predileto, no qual se pode adicionar fermatas e ornamentos, especialmente na repetição da nota mais aguda da escala (circulada em azul na Figura 2 abaixo) o que, segundo o tratadista, "combina perfeitamente com uma melodia vivaz, assim como com movimentos mais lentos". Ademais, o tratadista afirma que as *volatinas* usadas na proporção certa ajudam a dar vivacidade e brilhantismo em cadências, mas que para isso é necessário saber usá-las, principalmente quando forem dobradas.



Figura 2: Exemplo de *volatina* mais complexa onde pode-se adicionar fermata e ornamentos, especialmente na repetição da nota mais aguda da escala (circulada de azul) (MANCINI, 1912, p.152).

A respeito da realização das *volatinas*, MANCINI (1912, p.153) a compara à prática da *messa di voce*, afirmando que a respiração deveria ser bem planejada e feita de maneira gradual, para que a voz possa ser expandida paulatinamente, mantendo-se o fluxo do ar expiratório constante. Além disso, as notas deveriam ser uniformes, claras e leves, realizadas em uma mesma respiração. Contudo, a perfeição de uma *volatina* reside em realizá-la com toda a velocidade possível e, tal façanha, de acordo com o autor, não pode ser alcançada se a respiração for forçada ou se a primeira nota for atacada muito fortemente. Portanto, a boa colocação da voz e a leveza são essenciais na realização das *volatinas*. Mancini ainda destaca a importância de não deixar a voz "fechada na garganta e sufocada no palato", o que indica que o tratadista associa a postura da laringe e do palato mole com a prática das coloraturas.

Mais adiante, Mancini classifica outros dois tipos de coloratura vocal: o *martellato* e o *arpeggiato* (Figuras 3 e 4, respectivamente), deixando transparecer a proximidade com o ridículo que a realização inadequada desta técnica pode gerar:

> [...] Um dos estilos mais difíceis é o *martellato*. Consiste em repetir a mesma nota muitas vezes, sendo que a primeira deve ser um pouco maior do que as outras, embora todas estejam escritas na mesma linha ou espaço. É muito difícil realizá-lo com perfeição, pois requer uma voz extraordinariamente ágil, e grande assiduidade e perseverança para dominá-la. Antes de assumir esse estilo, é preciso ter adquirido um controle perfeito da respiração, para interromper uma nota e retomá-la sem esforço. A entonação deve ser perfeita, para que cada nota seja distinta e perfeitamente articulada. Dessa forma, as notas devem ser marcadas levemente e reforçadas apenas onde a melodia exige, caso contrário, se assemelharia ao cacarejo de uma galinha, quando ela mostra a alegria de ter posto um ovo. Outro estilo é o *arpeggiato*, assim chamado porque consiste em uma combinação de notas de acordes cantadas umas seguidas das outras, como é feito na harpa e, portanto, o nome "*arpeggiato*". (MANCINI, 1912, p.155-156)

O tratadista esclarece, entretanto, que esses dois estilos de coloratura deveriam ser iniciados depois de muita experiência no treino de flexibilidade vocal, mesmo que o professor já perceba

precocemente uma tendência natural de um determinado aluno para aperfeiçoá-los. Assim, destaca a importância do estudo de solfejo especialmente para o treinamento da coloratura arpejada e sugere o estudo desses estilos inicialmente de maneira lenta, até que possa alcançar o andamento requerido. MANCINI (1912, p.157) propõe um treinamento desses tipos de coloraturas com variações de dinâmicas, aumentando ainda mais seu grau de dificuldade.



Figura 3: Exemplo do tipo de coloratura denominado *martellato* (MANCINI, 1912, p.155).



Figura 4: Exemplo do tipo de coloratura denominado *arpeggiato* (MANCINI, 1912, p.156).

Outro tipo de coloratura caracterizado por grandes saltos entre as notas também é apresentado por MANCINI (1912, p.157-158), porém com a denominação *cantar di sbalzo*. Segundo o tratadista, esse tipo de coloratura, comum tanto em tonalidades maiores quanto menores, é de difícil domínio, uma vez que requer uma boa respiração e habilidade de produzir sons ágeis em frequências graves e agudas. Por essa razão, para o treinamento do *cantar di sbalzo*, é necessário um estudo específico em que as notas graves tenham a mesma qualidade das agudas, de maneira que os saltos ascendentes e descendentes sejam entoados homogeneamente, respeitando, naturalmente, as características ressonantais de cada frequência (isto é, as frequências mais baixas vibram mais e são sustentadas com maior vigor, ao passo que as frequências mais altas vibram menos e possuem uma qualidade mais leve). Dessa forma, para uma melhor realização desses saltos, o autor propõe a utilização de *portamento di voce*,

admitindo quebras entre as notas nesse tipo de coloratura apenas para casos específicos na intepretação de papeis de ópera que sejam cômicos ou caricatos.

Assim, para o tratadista, o mais importante nesse tipo de coloratura é a capacidade de gerenciar a respiração, acentuando a primeira nota de forma a poder saltar sobre uma série de tons sem respirar. MANCINI (1912, p.159) sugere o treinamento do *cantar di sbalzo* primeiramente com notas de valor maior, passando, gradualmente, para notas mais curtas. O estudante deveria treinar diferentes tipos saltos (justos, maiores, menores, etc.) realizando-os com o devido "acabamento artístico" que, segundo o autor, pode ser feito atacando a segunda nota com uma apojatura inferior (ou *appoggiatura sotto vibrata*) como demonstrado na Figura 5.



Figura 5: Exemplo do tipo de coloratura com grandes saltos, denominado *cantar di sbalzo* – "acabamento artístico" atacando a nota mais aguda com apojatura inferior (MANCINI, 1912, p.160).

MANCINI (1912, p.161) criticava alguns cantores que realizavam esse tipo de coloratura com posturas de boca muito discrepantes, isto é, notas graves com a boca bem fechada e notas agudas com a boca mais aberta. Para o autor, a postura da boca teria que ser sempre a mesma, pois isso auxiliaria na passagem entre as notas. Assim, sugere que o treino do *cantar di sbalzo* também seja inicialmente lento para, aos poucos, ganhar velocidade à medida que a voz adquira "força e robustez".

O tratadista afirma também que a beleza das coloraturas se encontra em realizar todas as notas com a mesma qualidade, e para que isso ocorra, é essencial um bom apoio respiratório que permitirá exprimir o vigor e a vivacidade típica desse tipo de prática do canto. Contudo, ele alerta para algumas inadaptações com relação à postura da boca e tensões da língua que deveriam ser evitadas. Mancini também disserta sobre a relação das coloraturas com as vogais afirmando que

> Se a vogal "E" não for corrigida no seu verdadeiro ponto, corre o risco de se tornar ridícula; o mesmo serve para "I" e "U". Normalmente, se um cantor não é experiente, ele não consegue produzir muito bem passagens nas vogais "E", "0" e "U". Nossa profissão chama essas vogais de proibidas. Eu aconselho o aluno, no entanto, a praticar essas vogais, uma vez que a necessidade, por vezes, obriga alguém a fazer uma passagem sobre elas, especialmente em "0". Mas, como esses casos são raros, o aluno fará bem em praticar principalmente com "A" e "E". (MANCINI, 1912, p.163-164)

Percebe-se, então, que assim como Tosi, Mancini também sugere que o estudo das coloraturas seja preferencialmente feito com vogais abertas, apesar de reconhecer a necessidade do treinamento em todas as vogais de maneira a torná-las inteligíveis durante a realização das coloraturas.

4 - As vocalizações e o estilo florido de canto de Manuel P. R. García

Manuel Patricio Rodríguez García foi um cantor barítono e professor de canto espanhol do século XIX. Tendo lecionado no Conservatório de Paris e na Royal *Academy of Music* de Londres, escreveu o seu *Traité complet sur l'Art du Chant* em duas partes: a primeira em 1841, que mostra as maneiras de melhor desenvolver uma voz adequada para cantar a música de seu tempo; e a segunda em 1847, com discussões sobre interpretação musical e aplicações práticas das técnicas contidas na primeira parte. [4]

GARCÍA (1924) dedica uma seção (Capítulo VII da primeira parte) do seu tratado para abordar a coloratura vocal, porém utilizando as denominações "vocalização" ou "agilidade". O autor entende por vocalização a prática vocal que conecta vários sons consecutivos, utilizando-se qualquer vogal e que , dessa forma, pode ser realizada de cinco formas diferentes, a saber: (1) vocalização com portamento (*vocalisation portée*, *agilità di portamento*, *glided* ou *slurred*), (2) vocalização ligada (*vocalisation liée*, *agilità legata* ou *smooth*), (3) vocalização martelada (*vocalisation marquée*, *agilità martellata*, *martellato*, *marcato* ou *marked*), (4) vocalização destacada (*vocalisation piquée*, *agilità pichettata*, *agilità staccata*, *pichellato* ou *detached*) e (5) vocalização aspirada (*vocalisation aspirée*, *aspirato* ou *aspirated*). Cada um desses modos de

[4] Neste estudo utilizamos o *Treatise on the Art of singing: a compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice*, edição do tratado de García feita por seu neto, Albert Garcia, no ano de 1924.

vocalização possui peculiaridades técnico-musicais que variam com relação ao apoio respiratório e aos ajustes laríngeos e faríngeos para sua realização (GARCÍA, 1924, p.8).

A vocalização com portamento, portanto, é caraterizada pela sucessão de sons firmemente ligados por meio de portamentos. Sua velocidade dependerá do tipo de expressão exigida no trecho musical em que ela ocorre, sendo o último tipo de vocalização a ser estudado. Além disso, o seu treinamento ajuda a igualar os registros e o timbre da voz, aumentando a sua potência. O autor ainda afirma que as escalas são os exercícios mais apropriados para dar força e prontidão às vocalizações com portamento, e que elas geralmente são indicadas por ligaduras de expressão (GARCÍA, 1924, p.8).

Por sua vez, a vocalização ligada se caracteriza pela passagem "de um som para outro de uma maneira pura, rápida e suave, sem interromper o fluxo de voz e sem permitir que se arraste ou se omita qualquer som intermediário" (GARCÍA, 1924, p. 8). O tratadista afirma que esse tipo de vocalização é o mais comumente utilizado, não carecendo de sinal para indicá-lo. Além disso, deveria ser submetido a uma pressão regular e contínua do ar expiratório, de modo a unir todas as notas entre si, sem portamento ou ruptura. Portanto, para realizá-lo, a entonação deveria ser perfeita e as notas deveriam ser iguais em timbre, valor e potência. Segundo o autor, se há tremor na vocalização ligada, isso pode ser corrigido cantando as notas em *staccato*. De forma alguma as notas deveriam ser aspiradas e, caso o estudante cometa tal "falha", García sugere corrigi-la por meio da vocalização com portamento (Figura 6).



Figura 6: Exemplos de como não produzir a vocalização ligada aspirando as notas com *ha*, *ha*, *ha* (pauta superior) e de como produzi-la corretamente (pauta inferior) (GARCÍA, 1924, p.8).

O terceiro tipo, vocalização martelada, é realizado marcando as notas com um pequeno acento sem separá-las totalmente. De acordo com GARCÍA (1924, p.8), isso poderá ser alcançado "aumentando a pressão do ar expiratório e dilatando a faringe, como se estivesse repetindo a mesma vogal para cada nota de maneira que todas sejam emitidas efetivamente" (Figura 7). O autor ainda afirma que esse tipo de vocalização se adapta bem às escalas diatônicas (Figura 8) e ajuda a soltar a voz, corrigindo o hábito de se realizar notas obscuras ou omitidas. Não se deve, contudo, confundir sons martelados com sons aspirados:

> Os primeiros são produzidos por um impulso elástico dado no começo de cada nota de forma que toda a vocalização soe como uma única estrutura sonora; os sons aspirados, pelo contrário, permitem que a respiração escape entre eles, prejudicando sua pureza e esvaziando os pulmões muito rapidamente. Os sons martelados são geralmente indicados por pontos e uma ligadura de expressão (GARCÍA, 1924, p.8)



Figura 7: Exemplo de vocalização martelada com acento e repetição das vogais [a], [e] e [o] em cada nota, como prescreve GARCÍA, 1924, p.8.



Figura 8: Exemplo de vocalização martelada indicada por pontos e ligadura de expressão (GARCÍA, 1924, p.8).

Já a vocalização destacada consiste em emitir as notas individualmente com um golpe distinto da glote, separando-as com uma pequena pausa, fazendo com que cada nota soe bem curta, evitando o seu prolongamento (Figura 9). Dessa forma, pode ser indicada por pontos ou acentos, como demonstrado na Figura 10. De acordo com GARCÍA (1924, p.8), os acentos

característicos desse tipo de vocalização conferem brilho à voz e auxiliam na elasticidade de "gargantas rígidas".



Figura 9: Exemplo de como deveria ser realizada a vocalização destacada, com pequenas pausas entre as notas, (primeiro compasso da pauta) e de como não prolongá-las (segundo compasso da pauta) (GARCÍA, 1924, p.8).



Figura 10: Exemplo de vocalização destacada indicada por pontos (primeiro compasso da pauta) e acentos (segundo compasso da pauta) (GARCÍA, 1924, p.8).

O último tipo, a vocalização aspirada, se caracteriza por rápidas sucessões de notas repetidas. Segundo GARCÍA (1924, p.9), tal vocalização é realizada por uma "ligeira expiração das notas repetidas, isto é, um pequeno escape de ar feito em cada som aspirado, tornando-os perfeitamente distintos". Nesse tipo de vocalização, portanto, cabe o uso do fonema glotal [h] juntamente com as vogais para articular cada nota ou cada grupo de duas notas, como demonstrado na Figura 11.



Figura 11: Exemplo de vocalização aspirada com o uso de [h] antes da vogal [a] para articular notas duas a duas (GARCÍA, 1924, p.9).

Após expor os tipos de vocalização, GARCÍA (1924, p.9) apresenta um esquema gráfico representativo da realização dos quatro primeiros tipos (vocalização com portamento, ligada, martelada e destacada), que considera os mais usuais na prática do canto (Figura 12). Além disso, esclarece que essas quatro formas de vocalização deveriam ser exercitadas com todas as

vogais abrangendo toda a extensão da voz, com diferentes níveis de força e em todos os andamentos possíveis. De acordo com o autor, esse tipo de treinamento da coloratura oferece rapidez e flexibilidade ao aparato vocal, equalizando e homogeneizando toda a voz.

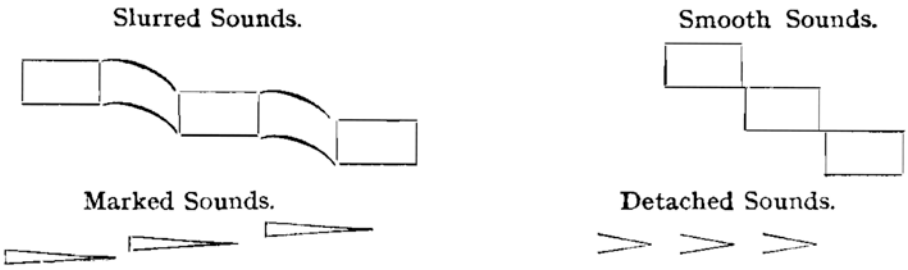


Figura 12: Esquema representativo da realização das vocalizações em portamento, ligada, martelada e destacada (GARCÍA, 1924, p.9).

Posteriormente, GARCÍA (1924, p.9-26) tece comentários e prescrições sobre a melhor maneira de realizar os diferentes tipos de vocalizações. Em seguida, oferece uma série de exercícios vocais e exemplos musicais para treiná-los e aperfeiçoá-los. O tratadista afirma que na vocalização de escalas, o estudante deveria treinar primeiramente passagens curtas (com duas notas somente, por exemplo) aumentando gradativamente o número de notas. Instrui também que primeiro exercita-se as coloraturas com a vogal [a], depois as vogais [e], [ɛ], [o] [ɔ] e, por último, as vogais [i] e [u].

O autor aponta alguns erros comuns que deveriam ser evitados e precauções a serem tomadas na prática das coloraturas como, por exemplo, não atrasar o movimento escalar ascendente ou adiantar o descendente. Também é necessário evitar que notas mais agudas fiquem baixas e notas mais graves soem altas. Além disso, alerta para a afinação dos semitons da escala maior (intervalos entre o 3º e 4º graus e o 7º e 8º graus) e sugere cantar as coloraturas de maneira lenta, aumentando o andamento paulatinamente. O tratadista também orienta realizar tercinas com igual valor acentuando a nota fraca (que geralmente é a segunda) e sextinas divididas em grupos de duas ou seis notas, acentuando sempre a primeira nota de cada grupo (GARCÍA, 1924, p.9). Dessa forma, ao longo do Capítulo IX da primeira parte do tratado, o autor apresenta uma série de 175 exercícios destinados ao treinamento das vocalizações, incluindo também a prática de ornamentos e da *messa di voce* (GARCÍA, 1924, p.10-41).

Em outra seção de seu tratado que trata de estilos de canto (Capítulo V da segunda parte), García aborda o chamado "estilo florido" (*florid style*) de canto, que segundo o autor é rico em ornamentos e coloraturas. Esse estilo permite que os cantores mostrem a flexibilidade de suas vozes e a capacidade inventiva e, de acordo com o modo de realização, podem expressar graça, sensibilidade e vigor. Sendo assim, GARCÍA (1924, p.71) classifica em três tipos de estilo florido, a saber, o estilo de agilidade (*agilité di forza* ou *style of agility*), o estilo de graça (*agilité di maniera* ou *style of contrivance*) e o canto de bravura (*canto di bravura* ou *bravura singing*).

O estilo de agilidade é brilhante, com uma articulação rápida entre as notas. Deveria conter escalas, arpejos e ornamentos e ser realizado com leveza. É um estilo que se adapta bem às árias com andamentos rápidos. O estilo de graça, por sua vez, foi introduzido por cantores cujas vozes eram deficientes em velocidade e que não possuíam alto grau de flexibilidade. Por essa razão, é um estilo adequado para a realização de vocalizações com portamento com a utilização de ornamentos menos vistosos e notas mais alongadas. Todos os exageros deveriam ser excluídos desse estilo e todas as notas mais agudas deveriam ser suavizadas até o mais doce *pianíssimo*. A voz deveria evidenciar as passagens melódicas graciosas e descendentes, e as notas repetidas deveriam ser separadas muito ligeiramente por uma pequena respiração (GARCÍA, 1924, p.71-72). Já o canto de bravura, segundo GARCÍA (1924, p.72), é um estilo de canto de agilidade bastante vigoroso e expressivo. É próprio para cantores que possuem uma voz potente e que são capazes de realizar vocalizações brilhantes. De acordo com o autor, é um estilo que "combina uma inundação de sentimentos apaixonados com os mais ricos ornamentos, arpejos e vívidas coloraturas."

5 - A coloratura no tratado de Francesco Lamperti

Francesco Lamperti foi um cantor e professor italiano do século XIX, que escreveu um importante tratado em 1864, intitulado *Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto* [5]. Nesse tratado, Lamperti aborda a agilidade vocal, utilizando também o termo "vocalização" para se referir à prática das coloraturas.

[5] Utilizou-se neste estudo a versão traduzida para o inglês intitulada *The Art of singing* e publicada em 1916.

Dessa forma, o tratadista dedica uma pequena seção para tratar do assunto (Artigo VIII), afirmando que a vocalização consiste em realizar uma série de notas sobre as diferentes vogais, com mais ou menos rapidez. Para o autor, existem quatro tipos: (1) vocalização com portamento (*di portamento*), (2) vocalização ligada (*legato*), (3) vocalização martelada (*martellato*) e (4) vocalização destacada (*picchellato*). Além disso, LAMPERTI (1916, p.11) certifica que o tipo mais comumente utilizado de vocalização é a vocalização ligada, uma vez que possui a qualidade predominante do bom canto. O autor orienta o estudante de canto a não treinar outro tipo de vocalização até que domine este. Observa-se, portanto, que tal classificação das vocalizações e a predileção pela vocalização do tipo ligada se assemelha ao que é apresentado por GARCÍA (1924).

LAMPERTI (1916, p.11) afirma que os exercícios com coloraturas deveriam ser realizados de maneira que os intervalos sejam claramente distinguíveis. Além disso, prescreve que a respiração deveria ser mantida constante e que as notas deveriam ser produzidas de forma clara e com ataque glótico. Assim como os outros autores, Lamperti sugere que a agilidade deveria ser estudada em um primeiro momento lentamente e, depois, acelerando aos poucos. Ele inclui no estudo da coloratura também os estudantes que não possuem vozes naturalmente ágeis. Dessa forma, é possível deduzir que para o autor, essa prática do canto não é inata, e poderia ser aprendida e aperfeiçoada por outros tipos vocais:

> Eu disse que a agilidade no caso dos iniciantes deve ser praticada lentamente. Essa máxima se refere não somente aos alunos que têm uma agilidade natural, mas também a quem não é tão talentoso. Devo recomendar cautela e moderação no estudo da agilidade, pois a voz que realiza exercícios muito rápidos é capaz de tornar-se trêmula e fraca e, portanto, o que de outra forma teria sido um dos mais belos enfeites de canto, torna-se um dos seus defeitos mais sérios. (LAMPERTI, 1916, p.11)

De acordo com LAMPERTI (1916, p.12), os exercícios vocais com coloraturas tornam-se úteis quando são "melodiosos e escritos com bom gosto". Além disso, recomenda que o cantor deveria se acostumar a praticar tais exercícios associados com variações de dinâmica, ou seja, um *crescendo* da nota mais grave de uma escala ascendente para a mais aguda, seguido de um *diminuendo* na escala descendente. Segundo o autor, as coloraturas dentro de um contexto

musical (em uma ária ou canção, por exemplo) podem ser praticadas da mesma forma, exceto nas passagens onde o compositor marcou outro tipo de variação de dinâmica.

Assim, o tratadista propõe uma série de 17 exercícios (LAMPERTI, 1916, p.26-42) para o treinamento vocal, sendo 16 deles destinados à prática das vocalizações, todos feitos com a vogal [a] precedida da consoante [l] (o exercício nº 1 é destinado ao treino da *messa di voce* utilizando todas as vogais precedidas também pela consoante [l]). Tais exercícios, que possuem acompanhamento de piano, servem como prática diária de estudo podendo ser adaptados para a tonalidade de diferentes tipos vocais. Além disso, o autor aponta a dificuldade de algumas notas em cada exercício, simbolizadas por meio de um pequeno círculo (LAMPERTI, 1916, p.25). Os exercícios incluem desenhos melódicos com escalas ascendentes e descendentes diatônicas e cromáticas, tercinas, arpejos, notas repetidas, etc., e possuem indicações de andamento, dinâmica, acentos, ligaduras de expressão e fermatas (Figura 13).

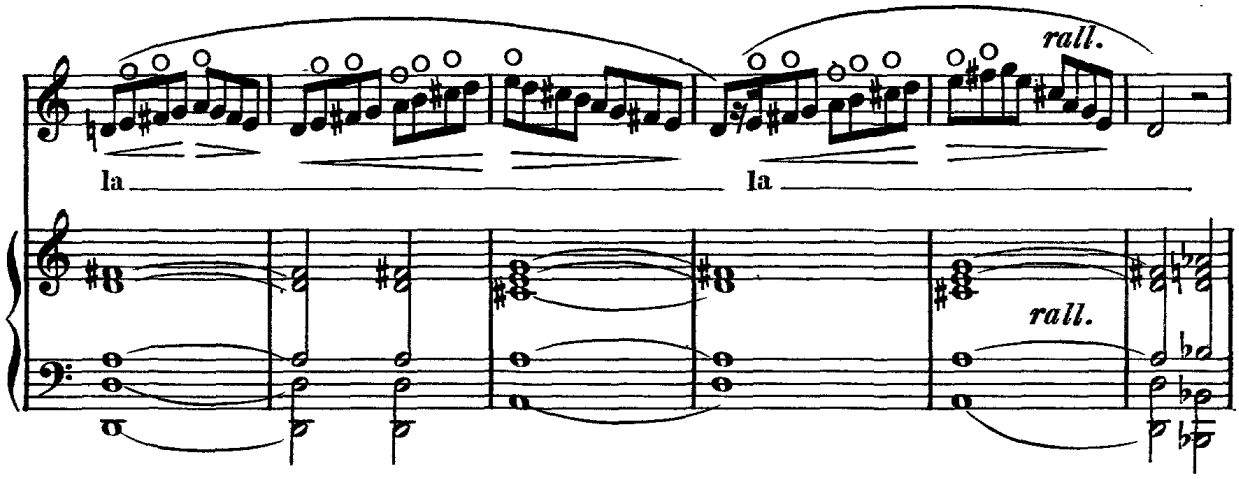


Figura 13: Excerto do exercício de vocalização nº 10 proposto por LAMPERTI (1916, p.34) – uso da vogal [a] precedida pela consoante [l] e indicações de dinâmica, fraseado e andamento. Os círculos (o) acima de algumas notas apontam a maior dificuldade das mesmas.

6 - A coloratura no tratado de William Shakespeare

Nosso último tratadista é William Shakespeare, oitocentista homônimo do célebre poeta e dramaturgo inglês renascentista-barroco. Ele foi tenor, pedagogo e compositor nascido na Inglaterra, tendo publicado um vasto material sobre o canto e a pedagogia dessa arte. Uma de

suas obras é o tratado intitulado *The Art of singing*, que foi dividido em quatro partes e publicado entre os anos de 1898 e 1899[6].

Na segunda parte do seu tratado, SHAKESPEARE (1909, p.72-98) apresenta uma série de 18 exercícios com acompanhamento de piano dedicados ao treinamento e aperfeiçoamento da agilidade vocal das coloraturas. O autor não aborda os tipos ou estilos de coloratura, porém prescreve várias recomendações de como tais exercícios deveriam ser praticados:

> Antes de praticar os exercícios de agilidade, as seguintes máximas devem ser cuidadosamente consideradas [...].
> 1. Prepare e teste a respiração antes de cantar;
>
> 2. A consoante [l] deve ser produzida no centro da nota com liberdade inconsciente da língua;
>
> 3. A boca deve se abrir na largura do polegar e a mandíbula deve mover-se elasticamente sem movimentos abruptos, exceto durante o canto das notas mais altas, quando é permitido abrir a boca um pouco mais;
>
> 4. O "ah" deve ser cantado com a garganta perfeitamente aberta e o som da voz deve transmitir a expressão de um sorriso;
>
> 5. As notas devem juntar-se e ainda ser redondas e claras;
>
> 6. Embora haja um aumento da pressão respiratória na escala ascendente e uma diminuição significativa na escala descendente, mantenha o controle da respiração e a garganta aberta. (SHAKESPEARE, 1909, p.72)

A vogal mais recorrente nos exercícios é o [a] com o emprego do [ɛ] esporadicamente. Na verdade, é provável que Shakespeare esteja falando da vogal [e] seguida da consoante "h", para que soe como a vogal aberta [ɛ], como é comumente usado no idioma italiano. Observa-se que o autor recomenda, assim como LAMPERTI (1916), a utilização da consoante [l] antes das vogais nos exercícios com coloratura (vocalização com "lah" e "leh"). No entanto, nota-se também que há alternância na vocalização sem o uso de tal consoante ("ah") (Figura 14). O autor ainda esclarece que os exercícios possuem dificuldades gradativas e que os alunos que se sentirem seguros, podem substituir as vocalizações com a consoante [l] por *staccati* a partir do sexto exercício (SHAKESPEARE, 1909, p.72).

[6] Para este estudo utilizamos a edição de 1909.

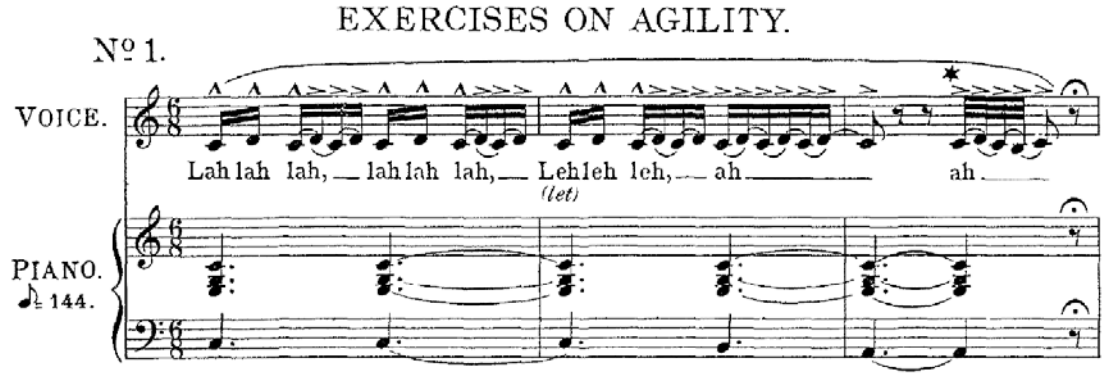


Figura 14: Excerto do exercício de agilidade nº 1 proposto por SHAKESPEARE (1909, p.73): uso das vogais [a] e [e] precedidas da consoante [l] e da vogal [a] não precedida de tal consoante.

Em alguns exercícios, o tratadista oferece não somente indicações de acentos e de fraseado, mas também de dinâmicas, andamento e fermatas (Figura 15).

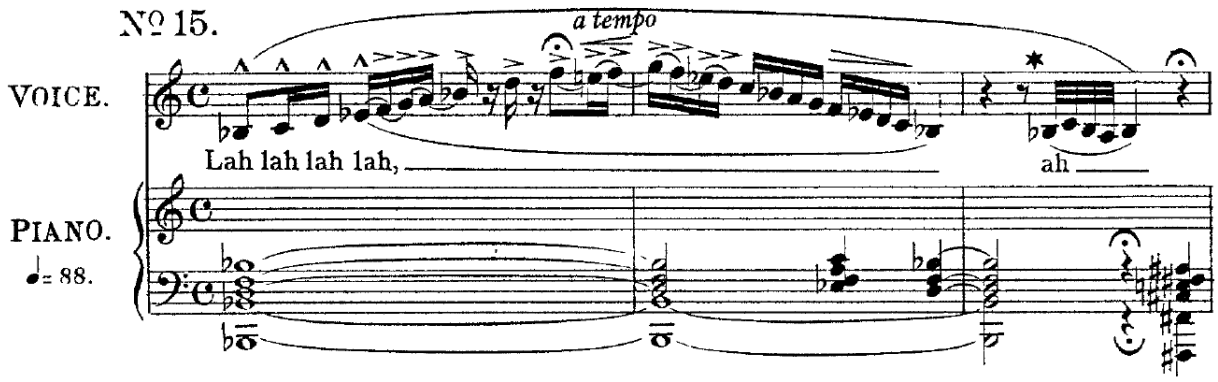


Figura 15: Excerto do exercício de agilidade nº 15 proposto por SHAKESPEARE (1909, p.97): indicações de acentos, fraseado, dinâmicas, andamento e fermata. Além disso, vocalização com "lah" e "ah".

Todos os exercícios se iniciam na tonalidade de Dó maior, progredindo diatonicamente (tonalidades maiores de Ré, Mi, Fá e assim por diante). SHAKESPEARE (1909, p.72) expõe recomendações específicas para as vozes de soprano e tenor na realização desses exercícios. Para os sopranos, por exemplo, recomenda não utilizar o registro de peito, mas sim o registro médio, especialmente nas notas Dó^3 e Ré^3, sentindo-se a ressonância nos dentes superiores. Aos tenores, orienta estudar as notas graves no registro médio, evitando o hábito de cantar as notas Lá^1, Si^1, Dó^2 e Ré^2 no registro de peito.

Na terceira parte de seu tratado, SHAKESPEARE (1909, p.128-151) apresenta outra série de 6 exercícios mais avançados para o desenvolvimento da agilidade vocal. O autor propõe que tais exercícios sejam transpostos para outros tons de acordo com os diferentes tipos vocais, com notas específicas para serem iniciados: mezzo-sopranos (Sib^2 ou Láb^2), contraltos (Lá^2 ou Sol^2), barítonos (Sib^1 ou Lá^1) e baixos (Sol^1 ou Fá^1). Na quarta parte, há também um outro exercício de agilidade (SHAKESPEARE, 1909, p.173), que consiste em variações do exercício nº 3 (exposto na segunda parte do tratado) com diferenças de intervalos (não somente utilizando saltos de terça, mas também de quarta, quinta, sexta, sétima e oitava), além de mudanças na acentuação e na alternância das vogais sem o uso da consoante [l] (Figura 16).



Figura 16: Excerto do exercício de agilidade nº 3 da 2ª parte (SHAKESPEARE, 1909, p.77) e variações desse exercício contidas na 4ª parte do tratado (SHAKESPEARE, 1909, p.173), com mudanças de intervalos, acentos e alternância de vogais sem o uso da consoante [l].

7 - Comparação entre os tratados antigos e visões mais modernas da coloratura

Esta análise de cinco tratados antigos de canto (TOSI, 1723; MANCINI, 1774; GARCÍA, 1841 E 1847; LAMPERTI, 1864; SHAKESPEARE, 1898 e 1899) representativos dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, permitiu averiguar categorias terminológicas e características de realização das coloraturas vocais. Permitiu também perceber e comparar considerações didático-pedagógicas no ensino, treinamento e aperfeiçoamento dessa prática do canto ao longo do tempo. Notamos que a classificação das coloraturas e sua estética passou por algumas mudanças e adaptações em um período de quase dois séculos (1723 a 1899, anos que abarcam os tratados estudados aqui), assim como as orientações técnico-musicais empregadas para a sua realização. Estas diferenças são fundamentais para a compreensão do contexto histórico e estilo na construção de performances *HIP* (*Historicaly Informed Performances*) de um vasto repertório, da Renascença ao Romantismo, de peças com coloraturas, tanto para voz solista quanto para coro, especialmente em óperas e cantatas (PEREIRA e BORÉM, 2017, p.35-36).

Ficou evidente em todos os escritos analisados, frutos da tradição vocal belcantista iniciada no período seiscentista e que perdura até nos dias de hoje, que a abordagem referente à agilidade vocal, e mais especificamente às coloraturas, ganhou um considerável destaque na pedagogia do canto erudito. Cronologicamente, esses cinco tratados que perpassam dois séculos apresentam semelhanças e diferenças. O quadro da Figura 17 sumariza as principais características dos tratados analisados evidenciando os locais e anos das primeiras publicações e das versões utilizadas neste trabalho, além de suas seções que abordam as coloraturas em cada um deles.

Tratado	**TOSI, P. F.**	**MANCINI, G.**	**GARCIA, M. P. R.**	**LAMPERTI, F.**	**SHAKESPEARE, W.**
Título original	*Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato*	*Pensieri e reflessioni pratiche sopra il Canto Figurato*,	*Traité Complet sur l'Art du Chant*	*Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto*	*The Art of singing*
Local e ano da 1ª publicação	Bologna, 1723	Vienna, 1774	Paris, 1841 e 1847	Milan, 1864	London, 1898 e 1899
Título em inglês	*Observations on the Florid Song*	*Practical reflections on the figurate Art of singing*	*Treatise on the Art of singing: a compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice*	*The Art of singing*	*The Art of singing*
Edição utilizada neste estudo	London: J. Wilcox, 1743.	Boston: Gorham Press, 1912.	London: Leonard & Co, 1924.	New York: G. Schirmer, 1916	London: Metzler & Co., 1909.
Seção que aborda as coloraturas	Capítulo IV	Capítulo XII	1. Capítulos VII e VIII (1ª Parte) 2. Série de 175 exercícios (1ª Parte) 3. Capítulo V (2ª Parte)	1. Artigo VIII 2. Série de 16 exercícios	1. Série de 18 exercícios (2ª Parte) 2. Série de 6 exercícios avançados (3ª Parte) 3. Variações do exercício nº 3 da 2ª Parte (4ª Parte)

Figura 17: Sumário dos tratados utilizados neste estudo (título original, local e ano da 1ª publicação, título em inglês, local e ano da edição utilizada e seções que tratam de coloraturas).

Uma observação importante é com relação aos exercícios vocais destinados à prática das coloraturas. Percebemos que TOSI (1743) e MANCINI (1912) não apresentam tais exercícios mas, em contrapartida, dedicam seções inteiras a este assunto. Já no tratado de SHAKESPEARE (1909), encontram-se somente séries de exercícios. A nomenclatura utilizada para se referir à pratica vocal das coloraturas não variou muito entre os autores pesquisados. O termo "coloratura" não foi encontrado em nenhum tratado, mas sim as palavras "divisão", "agilidade" e "vocalização".

A palavra "coloratura" ou termos parecidos podem ser encontrados em escritos antigos de música não italianos, como por exemplo, o tratado *Syntagma musicum (v.III)* de Michael PRAETORIUS (1619, p.232), onde o autor se refere à prática italiana de realizar diminuições

por *coloraturen*. Já no *Dictionnaire de musique* de Sébastien de BROSSARD (1703, p.3-4), encontra-se a palavra *coloratura* (e no plural, *colorature*) fazendo referência à prática de diminuições, variações e ornamentações no canto. Portanto, o termo "coloratura" geralmente não aparece em tratados e outros escritos antigos de música em italiano. Nesse sentido, as primeiras referências a essa terminologia parecem ter sido feitas por autores de línguas não italianas. É possível encontrar a palavra alemã *Koloratur* para se referir à ornamentação estereotipada e utilizada na música de teclado do século XVI escrita por um grupo de compositores de órgãos alemães referidos como "coloristas" (em alemão, *Koloristen*), de acordo com APEL (1969, p.184).

Sendo assim, é provável que o termo "coloratura" seja uma variação da palavra latina "colorare" ("colorir" em português), que acrescida do sufixo "tura" significaria literalmente o ato de colorir ou o resultado de um colorido. No entanto, o termo é empregado em música não para se referir à prática de "colorir" a voz, isto é, alterar a qualidade ou o timbre vocal para fins expressivos, mas sim para denominar a figuração ou ornamentação elaborada e florida característica da tradição belcantista do canto (APEL, 1969, p.184). Portanto, no sentido musicológico dos dias de hoje, utiliza-se "coloratura" para se referir à prática vocal (e também instrumental) de realizar notas consecutivas com caráter melismático de maneira rápida, em forma de exercício vocal ou no contexto musical, vocalizadas sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto, como já mencionado anteriormente.

Com relação às classificações das coloraturas dadas pelos tratadistas pesquisados, constatamos semelhanças nos tipos apresentados por GARCÍA (1924) e LAMPERTI (1916) e a ausência de classificação por parte de SHAKESPEARE (1909) (Figura 18).

Tratado	**TOSI, P. F.**	**MANCINI, G.**	**GARCIA, M. P. R.**	**LAMPERTI, F.**	**SHAKESPEARE, W.**
Nomenclatura para coloratura	Divisões ou *passaggi*	Agilidade vocal e *volatina*	Agilidade vocal, vocalização e estilo florido	Agilidade vocal e vocalização	Agilidade vocal
Classificação das coloraturas	<u>Divisões:</u> 1. articulada; 2. ligada.	<u>*Volatinas:*</u> 1. simples; 2. dobrada. <u>Outros tipos:</u> 1. *Martellato*; 2. *Arpeggiato*; 3. *Cantar di sbalzo.*	<u>Vocalizações:</u> 1. com portamento; 2. ligada; 3. martelada; 4. destacada; 4. aspirada.; <u>Estilos floridos:</u> 1. de agilidade; 2. de graça; 3. canto de bravura.	<u>Vocalizações:</u> 1. com portamento; 2. ligada; 3. martelada; 4. destacada.	(Não classifica)

Figura 18: Nomenclatura e classificação das coloraturas encontradas nos tratados pesquisados.

A fato de SHAKESPEARE (1909) não dissertar sobre os tipos ou estilos de coloratura, apresentando somente uma série de exercícios e prescrições sobre como realizá-los, pode ser explicado pelo fato de que a publicação de seu trabalho ocorreu em um momento onde havia grande ambiguidade terminológica na prática do canto erudito. Dessa forma, o tratadista deve ter tido contato com classificações de autores anteriores como GARCÍA (1924) e LAMPERTI (1916). Isso fica evidente quando ele faz uso de sinais musicais de acentuação e/ou ligaduras para indicar qual tipo de coloratura realizar em cada exercício.

Mais recentemente, como em BATTAGLIA (1990, p.27), encontramos uma classificação mais simples, binária, onde são apresentados apenas dois tipos: (1) a <u>coloratura *martellata*</u>, realizada nota-a-nota pontualmente, por meio de impulsos curtos do diafragma, mas tendo o cuidado de se evitar o escape de ar; e (2) a <u>coloratura *legata*</u>, realizada com um leve atraso (ou *rubato*) na primeira nota, deslizando as notas subsequentes ao longo do palato duro.

Em suma, as formas de realização das coloraturas tendem a duas correntes: (1) uma articulação mais separada das notas, onde alguns autores até prescrevem o uso de acentos ou *staccato* (divisão articulada, *volatinas*, *martellato*, *arpeggiato*, vocalização martelada, vocalização destacada, coloratura *martellata*, estilo de agilidade e canto de bravura), e (2) uma articulação onde as notas estão conectadas, mas que, ainda assim, precisam ser todas evidenciadas (divisão ligada, *cantar di sbalzo*, vocalização com portamento, vocalização ligada, coloratura *legata* e estilo de graça). Portanto, a maneira de se realizar as coloraturas vocais parecem ter íntima relação com a estilística de deferentes épocas, compositores e obras musicais. Assim, as escolhas de interpretação referentes a essa prática de performance podem ser fundamentadas com base em um estudo destas variedades.

Todos os tratadistas apresentaram considerações didático-pedagógicas a respeito do ensino, prática e aperfeiçoamento da coloratura vocal direcionada tanto para professores, quanto para estudantes de canto. De maneira geral, os autores sugerem iniciar o estudo da agilidade da voz lentamente com aceleração gradual à medida que se ganhe destreza nessa prática de performance. Contudo, todos defendem que o treinamento das coloraturas teria o objetivo de promover a igualdade entre as notas, de modo que todas elas sejam emitidas com a mesma qualidade e no andamento mais rápido possível. Nesse sentido, a flexibilidade da voz e os parâmetros de articulação, regularidade e andamento parecem ser fundamentais na realização das coloraturas (PEREIRA e BORÉM, 2017, p.35).

Alguns autores pesquisados associam a realização das coloraturas em exercícios vocais com variações de dinâmica (TOSI, 1743; LAMPERTI, 1916; SHAKESPEARE, 1909). Outros, por sua vez, associam a prática das coloraturas com o uso de ornamentos musicais como, por exemplo, *trillos*, trinados, mordentes e apojaturas (TOSI, 1743; MANCINI, 1912; GARCÍA, 1924). Além disso, TOSI (1734) MANCINI (1912) e GARCÍA (1924) sugerem que as coloraturas vocais sejam realizadas com leveza da voz (este último sugere esta prática especialmente para a vocalização ligada).

MANCINI (1912), GARCÍA (1924), LAMPERTI (1916) e SHAKESPEARE (1909) fazem recomendações a respeito do apoio respiratório e do planejamento da respiração, a fim de que se distribua igualmente o ar expiratório para todas as notas quando se realiza coloraturas.

Estudos mais atuais sobre aspectos fisiológicos da voz cantada como, por exemplo, o de MILLER (1996, p.40-47), também associam as passagens musicais ágeis com o planejamento e o controle respiratório otimizando a atividade muscular laríngea. Para esse autor, a realização de trechos musicais com coloraturas depende da flexibilidade da voz e deveriam ocorrer preferencialmente em uma mesma respiração, corroborando as afirmações encontradas nos tratados antigos de canto.

É importante observar que alguns tratadistas como TOSI (1743), MANCINI (1912) e SHAKESPEARE (1909) advertem quanto ao uso de articulações errôneas com movimentos da mandíbula e/ou da cabeça, ou com fonemas glotais [h] e plosivos [g] na realização das coloraturas, além de outras inadaptações que deveriam ser evitadas como tensões na língua, na mandíbula e no pescoço. Observamos também considerações de cunho fisiológico nos tratados de MANCINI (1912), GARCÍA (1924) e SHAKESPEARE (1909). Estes autores associam a boa agilidade da voz nas coloraturas com a "abertura da garganta", evitando que esta fique "rígida" por meio da manutenção do espaço velo-faríngeo, que pode variar tanto pelo abaixamento da laringe, quanto pela elevação do palato mole.

Com relação às vogais mais eficazes no treinamento das coloraturas vocais, TOSI (1743) e MANCINI (1912) preferem as vogais abertas como, por exemplo, [a] e [ɛ], ao passo que GARCÍA (1924) recomenda que sejam treinadas todas as vogais. Já LAMPERTI (1916) e SHAKESPEARE (1909) também utilizaram as vogais [a] e [ɛ] para a composição de seus exercícios, mas ainda introduziram o fonema [l] antes das vogais como auxílio na articulação das notas em alguns deles. Contudo, de maneira geral, nota-se a preferência dos autores pelo treinamento das coloraturas com a vogal [a]. Deduz-se que, para alguns tratadistas (TOSI, 1743; MANCINI, 1912 e LAMPERTI, 1916), seja mais usual as vogais abertas para a vocalização característica das coloraturas, uma vez que no idioma italiano esse tipo de vogal é recorrente. Isto sugere que SHAKESPEARE (1909), mesmo sendo inglês e tendo escrito e publicado o seu tratado na Inglaterra, herdou muitos aspectos da escola italiana de canto. Já GARCÍA (1924), para quem era importante o treino das coloraturas em todas as vogais, residiu durante muito tempo na França e depois na Inglaterra, o que pode explicar o fato de exigir o treinamento com outras vogais mais comumente usadas em idiomas diferentes do italiano.

Alguns tratadistas ainda correlacionam o treinamento das coloraturas com os registros vocais. MANCINI (1912), por exemplo, aconselha que essa prática de agilidade vocal não deveria ser treinada enquanto os registros da voz não estiverem devidamente homogeneizados. GARCÍA (1924), por sua vez, ao afirmar que a vocalização com portamento ajuda a igualar os registros e o timbre da voz, parece defender a tese de que o próprio treinamento da coloratura auxilia na homogeneidade dos registros vocais. Já SHAKESPEARE (1909) faz recomendações específicas para as vozes de soprano e de tenor com relação às passagens de registro vocal, quando se realiza exercícios com agilidade vocal, o que demonstra que esse autor também acreditava que o treinamento das coloraturas poderia ser feito concomitantemente ao processo de igualdade dos registros da voz e, inclusive, otimizá-lo.

O quadro da Figura 19 sintetiza as principais considerações didático-pedagógicas acerca da realização e do treinamento da coloratura vocal observadas nos tratados pesquisados. É possível, assim, constatar de maneira mais clara algumas diferenças e semelhanças na abordagem das coloraturas, além de certos aspectos que receberam maior ênfase em cada tratado.

Tratado	TOSI, P. F.	MANCINI, G.	GARCIA, M. P. R.	LAMPERTI, F.	SHAKESPEARE, W.
Andamento	Início lento acelerando gradualmente	Idem	Idem	Idem	Idem
Com variações de dinâmica	Sim	–	–	Sim	Sim
Com ornamentos	Sim	Sim	Sim	–	–
Com voz leve	Sim	Sim	Sim (na vocalização ligada)	–	–
Articulações errôneas e inadaptações posturais	Evitar: 1. articulações com a língua ou mandíbula; 2. trejeitos com a cintura e/ou cabeca; 3. articulações com [h] ou [g].	Evitar: 1. tensões na língua; 2. articulações com a mandíbula; *Cantar di sbalzo: Utilizar a mesma postura da boca.	–	–	Evitar: movimento abrupto da mandíbula; *Medida p/ abertura da boca: dedo polegar.
Recomendações de cunho fisiológico	–	Evitar: "fechada na garganta e sufocada no palato".	Ajustes laringo-faríngeos para cada tipo de vocalização.	–	Manter a "garganta aberta".
Apoio e planejamento respiratório	–	Sim	Sim	Sim	Sim
Vogais	[a], [ɛ] e [ɔ]	De preferência, vogais abertas	Todas na sequência: [a] → [e], [ɛ] → [o], [ɔ] → [i], [u].	[a] precedida de [l]	[a] e [ɛ] precedidas ou não de [l]
Coloratura e registros vocais	–	A coloratura não deve ser treinada até que os registros estejam homogêneos.	Vocalização com portamento: ajuda a igualar os registros da voz.	–	Vozes de soprano e tenor: recomendações sobre passagens de registro no treino de agilidade vocal.

Figura 19: Principais considerações didático-pedagógicas para a realização e o treinamento da coloratura nos cinco tratados estudados.

Algo importante a ser discutido também é o fato de MANCINI (1912) considerar a coloratura como uma habilidade inata de um determinado tipo de cantor, não podendo ser adquirida por outros tipos de vozes. Certamente, existem subclassificações vocais que possuem maior destreza nessa prática vocal e que levam, inclusive, o próprio termo em suas denominações

(como, por exemplo, o *soprano coloratura* ou o *mezzo-soprano coloratura*), como descrito por STEANE e JANDER (1992). Diferentemente, LAMPERTI (1916) direciona o treinamento da coloratura não somente para os que, segundo o autor, possuem essa habilidade naturalmente, mas também recomenda que outros cantores dediquem seus estudos ao treinamento da coloratura. Tal recomendação se torna importante também para professores e estudantes de canto atuais, uma vez que essa prática de performance abrange grande parte do repertório eurdito para canto independentemente do tipo vocal (PEREIRA e BORÉM, 2017, p.35-36).

Estudos mais recentes voltados para aspectos fisiológicos da agilidade vocal (BROWN 1996; corroborado por HOOK, 2005, p.41), esclarecem que os movimentos vocais velozes de uma nota para outra, característicos da coloratura vocal, exercem uma série de impulsos nervosos que ativam fibras musculares dos músculos intrínsecos da laringe e, portanto, contribuem para o crescimento dessas fibras e para a capacidade de resposta desses músculos. Nesse sentido, esses autores acreditam que o treino direcionado para a prática das coloraturas condiciona a ação reflexa da musculatura laríngea, o que suporta a visão de que essa é uma técnica que pode ser aprendida. Tal posicionamento evidencia um aspecto fisiológico na produção vocal das coloraturas vocais no nível da glote, o que ratifica a prescrição do próprio LAMPERTI (1916, p.11), quando este afirma que "as notas devem ser produzidas de forma clara e com ataque glótico".

8 - Considerações finais

Uma vez que os tratados de TOSI (1723), MANCINI (1774), GARCÍA (1841 E 1847), LAMPERTI (1864) e SHAKESPEARE (1898 e 1899) abarcam um período considerável da tradição belcantista do canto erudito (cerca de 176 anos, do século XVIII ao século XIX), constatamos que a terminologia utilizada para classificar a coloratura vocal variou de acordo com o estilo e o gosto de diferentes épocas. Desta forma, encontramos diferentes nomenclaturas para esta prática de performance que inclui os termos "divisões", "*volatinas*", "agilidade vocal", "vocalização" e "estilo florido". O termo "coloratura" não foi encontrado em nenhum tratado, indicando que é mais comumente empregado na prática vocal atual. Já a classificação dos diferentes tipos de coloratura se expandiu ao longo do tempo, o que pode ser explicado pelo desenvolvimento do estilo belcantista, que foi amplamente explorado pelos compositores com

o passar dos anos, aumentando o leque de possibilidades e de habilidades vocais por parte dos intérpretes.

Notamos que os tratadistas investigados dedicaram uma porção considerável de seus escritos para abordar a didática e o treinamento da coloratura vocal, o que demonstra a sua relevância na pedagogia e na prática do canto erudito. O parâmetro andamento foi levado em consideração por todos os tratadistas, assim como a associação com as vogais. Observamos também que alguns autores associaram a coloratura com variações de dinâmica, com ornamentos, com leveza da voz, com o apoio da coluna de ar, com o planejamento respiratório, e com os registros vocais. Além disso, a maioria dos tratadistas prescreveu recomendações de cunho fisiológico para o treinamento das coloraturas e advertiu o leitor com relação às articulações errôneas e inadaptações posturais para a realização das mesmas. Sendo assim, as abordagens de cada tratado mostraram diferenças e semelhanças didático-pedagógicas para o aperfeiçoamento dessa prática de performance.

Foi também possível dialogar com estudos mais recentes que tratam do assunto. Apesar da importância do parâmetro andamento ser unânime, houve alguns contrastes com relação ao uso das vogais. De toda forma, constatamos que a vogal [a] foi sempre mencionada, indicando ser uma vogal essencial para o treinamento das coloraturas. As considerações fisiológicas acerca da coloratura vocal dadas pelos tratadistas de outrora muito se assemelham com o que se encontra na literatura mais moderna sobre a prática do canto (BATTAGLIA, 1990; BROWN, 1996; MILLER, 1996; STARK, 1999; HOOK, 2005), que tende a ser mais fisiologista por conta dos avanços tecnológicos das ciências fonoaudiológicas. Contudo, a fisiologia dos diferentes tipos de coloratura ainda carece de estudos mais aprofundados, até mesmo na tentativa de comprovar hipóteses apresentadas por autores antigos e modernos.

Por último, um ponto importante da discussão foi a predisposição natural de algumas vozes para a prática das coloraturas. Entretanto, há fortes indícios de que a coloratura pode ser aprendida e aperfeiçoada por qualquer tipo de cantor, o que desafia o mito de que esta é uma habilidade inata e nos motiva em pesquisas futuras.

Referências de texto

1. APEL, W. (ed.) (1969) **Harvard Dictionary of Music**. 2. ed. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press.

2. BATTAGLIA, E. (1990) Lezione VII: Introduzione alle volate. In: VACCAJ, N. (1990) **Metodo pratico di Canto: contralto o basso**. Revisão crítico-técnica de Elio Battaglia. Milano: Ricordi.

3. BROSSARD, S. (1703) **Dictionaire de Musique**. 1. ed. Paris: Christophe Ballard. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard_dictionnaire_de_musique.pdf> Acesso em: 29 set. 2017.

4. BROWN, O. L. (1996) **Discover your voice: how to develop healthy voice habits**. San Diego: Singular publishing group.

5. HOOK, S. (2005) **Vocal agility in the male adolescent changing voice**. 142 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School, University of Missouri, Columbia.

6. MILLER, R. (1996) **The structure of singing: system and art in vocal technique**. New York: Schrimer Books.

7. PACHECO, A. J. V. (2004) **Mudanças na prática da escola italiana de canto: uma análise dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia.** 2004. 327 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

8. PEREIRA, D. A. (2017) **Coloratura vocal: uma investigação dos aspectos fisiológicos, técnico-musicais e de expressividade corporal no canto erudito**. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Doutorado).

9. PEREIRA, D. A.; BORÉM, F. (2017). A coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária Agitata da due venti de Vivaldi. In: **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana M. C. S. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, n. 2, p.31-62.

10. PRAETORIUS, M. (1619) **Syntagma Musicum III**. 1. ed. Wolfenbüttel: Elias Holwein. v. 3. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP278581-PMLP138176-praetorius_syntagma_musicum_3_276946111.pdf> Acesso em: 29 set. 2017.

11. STARK, J. (1999) **Bel Canto: a history of Vocal Pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press.

12. STEANE, J. B.; JANDER, O. Coloratura. In: SADIE, S. (ed.) (1992). **The New Grove Dictionary of Opera**. London: Macmillan. 4v, v. 1, p. 907.

Referências dos tratados de canto

1. GARCÍA, M. P. R. (1924) **Treatise on the art of singing: A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice**. Editado por Albert García. London: Leonard & Co. (original de 1841 e 1847).

2. LAMPERTI, F. (1916) **The Art of singing**. Tradução de J. C. Griffith. New York: G. Schirmer (original de 1864).

3. MANCINI, G. (1912) **Practical reflections on the figurate art of singing**. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press (original de 1774).

4. SHAKESPEARE, W. (1909) **The Art of singing**. London: Metzler & Co. (original de 1898-1899).

5. TOSI, P. F. (1743) **Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers**. Tradução de Galliard. Londres: J. Wilcox (original de 1723).

Notas sobre os autores

Diego de Almeida Pereira é Mestre em Música pela UFMG, Bacharel em Música com habilitação em Canto pela UEMG e Bacharel em Fonoaudiologia pela FUMEC. Já participou de masterclasses com Maria Cristina Kier, Adriana Fernandez, Marília Vargas, Rodrigo Del Pozo, Vincent Dumestre, Dominique Visse, Giuseppe Zambom, Sávio Sperandio, Carolina Faria e Angelo Fernandes. Foi integrante do elenco da ópera *La descente d'Orphée aux enfers* de Marc-Antoine Charpentier e do madrigal do *Concerto Spirituale a Grand Choeur*, ambos sob a direção de Nicolau de Figueiredo. Participou como solista das óperas *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi e *Dido and Aeneas* de Henry Purcell com a direção de Marcio da Silva, da ópera *The old maid and the thief* de Gian Carlo Menotti pela Cia Mineira de Ópera e da ópera *Venus and Adonis* de John Blow pelo Ópera Escola do CEFART – Fundação Clóvis Salgado. Integrou o coral Ars Nova da UFMG como coralista, chefe de naipe dos contraltos e regente assistente entre os anos de 2013 e 2016. Atualmente é professor de educação superior na área de Canto na Escola de Música da UEMG e professor de canto no CEFART.

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

Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes. No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

LIMA, Urbano F. P.; SANTOS, Mauro C. C. (2018). A compositora Maria Helena Buzelin (1931-2005): Considerações sobre a canção *Teu nome*, para canto e piano. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3.** Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.114-129.

ISBN: 978-85-60488-25-4

A compositora Maria Helena Buzelin (1931-2005): considerações sobre a canção *Teu nome*, para canto e piano

Brazilian composer Maria Helena Buzelin (1931-2005): considerations on her song "Teu nome", for voice and piano

Urbano Francisco Peres de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais
urbanoplima@yahoo.com.br

Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais
maurochantal@gmail.com

Resumo: Apresentando dados sobre a trajetória artística da compositora Maria Helena Buzelin, considerações sobre sua canção *Teu nome* e uma edição de performance, o presente artigo pretende contribuir para a divulgação da canção de câmara brasileira ao disponibilizar a primeira edição da obra supracitada. Embora tenha atuado como soprano solista durante as décadas de 1950 a 1980, a artista desenvolveu também uma atividade como compositora. No entanto, somente após mais de uma década de seu falecimento, esse material tornou-se público, por meio do grupo de pesquisa APHECAB (Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco), o qual lida com a catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil, despertando o interesse acadêmico.

Palavras-chave: música de Maria Helena Buzelin; canção brasileira de câmara; edição musical.

Abstract: This study presents data on the artistic trajectory of Maria Helena Buzelin, considerations on her song "*Teu Nome*" [Your Name] and a performance edition. It aims at contributing to the awareness of the Brazilian chamber song by publicizing the first edition of the aforementioned work. Apart from being a soloist soprano in the decades between 1950 and 1980, the artist also established a career as a composer. However, only over a decade after her passing away was such material made available to the public through the research group APHECAB (Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco), which deals with the cataloging, analysis, interpretation and presentation of the art song repertory of Brasil, which has raised academic interest.

Keywords: music by Maria Helena Buzelin; Brazilian art song; music edition.

1 - Introdução

Aclamada como soprano lírico pelo público e também pela crítica especializada no tempo em que viveu, Maria Helena Buzelin consagrou-se nos palcos brasileiros de ópera como referência de técnica e de expressão vocal. Somente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, esteve à frente de mais de uma dezena de produções operísticas, interpretando o papel de *prima donna* em todas elas. Porém, um fato novo sobre sua biografia emergiu em 2017 com a divulgação do acervo do grupo de pesquisa APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco –

catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil: foram encontradas um total de cinco canções escritas para canto e piano compostas pela artista. Até então, informações sobre sua atividade como compositora eram mantidas no âmbito familiar, e mesmo assim valendo-se a compositora do uso de pseudonímia. Desta maneira, a artista, falecida há mais de uma década, não teve seu trabalho como compositora de canções reconhecido em vida.

O presente artigo pretende divulgar uma de suas obras. Trata-se da canção *Teu nome*, composta a partir de versos de Dalnio Starling (1926-2016), seu esposo. A inclusão de informações sobre a carreira artística de Maria Helena Buzelin, bem como de dados sobre a composição em estudo, além de uma proposta interpretativa, mais a confecção de uma edição digitalizada completam o trabalho realizado pelos autores deste artigo.

2 - Dados sobre a trajetória musical de Maria Helena Buzelin

Nascida na cidade de Belo Horizonte em 25 de maio de 1931, Maria Helena Buzelin era descendente de uma proeminente família de musicistas radicada na cidade de Ouro Preto. Filha do maestro Francisco de Assis Horta Buzelin (1904 – 1980), aos 8 anos de idade já apresentava um precoce talento para o canto, onde se destacava ao apresentar-se em concursos para crianças na Rádio Mineira. Ainda jovem, a artista teve a oportunidade de expandir seu conhecimento musical para além do âmbito familiar, ao ingressar no Conservatório Mineiro de Música, atual Escola de Música da UFMG, onde foi aluna de piano e, posteriormente, de canto lírico, sob orientação de Eugênia Bracher Lobo[1] (1909 – 1984).

Em 1950, atuou como membro fundadora da Sociedade Coral de Belo Horizonte – SBH, tendo desenvolvido atividades como corista nas temporadas líricas apresentadas no Teatro Francisco Nunes. Sua estreia em óperas ocorreu em Belo Horizonte no ano de 1959, a partir de um convite do barítono Murilo Badaró (1931-2010), presidente da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Foi

[1] Eugênia Bracher Lobo obteve reconhecimento como pianista, professora de canto do Conservatório Mineiro de Música, regente e compositora, sendo que para exercer essa última atividade a artista se valia do pseudônimo de Isêu Salerno.

oferecido a ela protagonizar a ópera *La Bohème* no papel de *Mimi*, por suas características de soprano lírico. Após certa insistência, pois não se sentia pronta para incorporar tal personagem naquele momento, acabou aceitando o convite, estreando sob a regência de Sérgio Magnani (1914 – 2001) no palco do Teatro Francisco Nunes.

Posteriormente, casou-se com Dalnio Teixeira Starling, militar do Exército, transferindo-se para a cidade do Rio de Janeiro ainda na primeira metade da década de 1950, onde ingressou na Escola Nacional de Música dando continuidade aos seus estudos no curso de pedagogia.
Na então capital brasileira, foi apresentada ao professor Maximiliano Hellmann (1876-1952), a quem confiou sua orientação na área de canto. Em pouco tempo, percebeu-se um salto qualitativo em sua técnica vocal. Após três meses de aulas aproximadamente, o maestro Hellmann a incentivou a inscrever-se no concurso nacional de canto realizado pela Rádio MEC do Rio de Janeiro em 1956. Maria Helena Buzelin obteve o segundo lugar, e como premiação por sua colocação nesse concurso assinou contrato na Rádio MEC como camerista, além do incentivo para a realização de cursos de aperfeiçoamento na Alemanha.

Utilizando o nome artístico de Maria Helena Starling, gravou, acompanhada pelo maestro Francisco Horta Buzelin, o LP *Joias do canto brasileiro,* lançado pelo selo *Sinter*, disco que contém obras em vernáculo. Nesta produção, inseriu uma canção de sua autoria, *Praia vermelha*. No disco, Maria Helena Buzelin optou por apresentar essa canção por meio do pseudônimo de Nigra Maru.

Segundo o crítico musical e irmão da compositora, José Carlos Buzelin, em entrevista realizada para a confecção deste artigo[2], essa atividade como compositora era vista com bons olhos pela família. No entanto, buscando preservar-se como cantora e não se desviar de sua carreira como solista, a opção pelo uso de um pseudônimo foi a solução encontrada pela compositora para divulgação de sua obra em disco.

A seguir, na Figura 1, apresentamos uma foto de divulgação de Maria Helena Buzelin realizada na década de 1960:

[2] Entrevista concedida no dia 18 de outubro de 2017.



Figura 1: Maria Helena Buzelin em fotografia de divulgação, 1963.

A partir de 1964, empreendeu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro carreira como solista tendo apresentado os seguintes títulos: *La Bohème* e *Madame Butterfly*, de Puccini, *I Pagliacci*, de Leoncavallo, *La traviata* e *Falstaff*, de Verdi, *Fidelio*, de Beethoven, *Carmen*, de Bizet, *Don Gvanni* e *Die Zauberflötte*, de Mozart, e *Faust*, de Gounod.

No Brasil, atuou como solista das seguintes orquestras: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Sinfônica de São Paulo, Sinfônica de Minas Gerais, Sinfônica Brasileira, Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília e Sinfônica Nacional da Rádio MEC (Rio). Apresentou-se sob a regências de importantes maestros como Sérgio Magnani, Eleazar de Carvalho Santiago Guerra, Mário de Bruno, Henrique Morelenbaum, Emílio César de Carvalho, Isaac karabchevsky, Jacques Pernod, Carlos Eduardo Prates e Júlio Medaglia.

Nos Estados Unidos, buscou novamente orientação vocal com o maestro Hellmann quando este residia no Texas, além de apresentar-se em recitais e programas da televisão americana.

Estabeleceu contato com Bidu Sayão (1902 – 1999) em Nova York. Apresentou-se ainda em países como Alemanha, Itália, Suíça, França e Portugal, sempre levando o estandarte da canção de câmara brasileira.

Ao todo, Maria Helena Buzelin contabilizou vinte e cinco anos de carreira, ao longo dos quais conquistou o respeito de público e crítica. Foi considerada pela crítica especializada a melhor intérprete de *Madame Butterfly* no Brasil. Foi diversas vezes premiada, com ênfase para os prêmios Orpheu (melhor soprano das temporadas líricas em Belo Horizonte); Personalidade do Ano, (JB-Rio) por sua atuação na ópera *Falstaff*, no Teatro Municipal; Colar do Mérito Artístico de Minas Gerais, no Grau Oficial, conferido pelo Collegium Artium da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, além da Medalha de Honra de Belo Horizonte.
A compositora faleceu em Belo Horizonte, no dia 02 de novembro de 2005, vítima de câncer. Seu corpo encontra-se sepultado no Cemitério do Bonfim.

3 - A canção *Teu nome*: considerações sobre seu histórico, sua estrutura musical e sobre a edição proposta.

A canção *Teu nome* é parte do pequeno acervo de composições[3] de Maria Helena Buzelin resgatadas até o momento, num total de cinco canções para canto e piano, todas compostas a partir de poemas de Dalnio Teixeira Starling. Embora não apresente data de composição em sua partitura, acreditamos que a canção *Teu nome* tenha sido composta a partir do ano de 1949, período indicado pela família da compositora que compreende o primeiro contato do casal. Seu histórico está ligado ao grupo de pesquisa APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil, que possui a única cópia disponível até o momento.

A seguir, na Figura 2, detalhe da partitura manuscrita, cujo manuscrito apresenta duas páginas, entre texto poético e escrita para canto e piano:

[3] Os títulos resgatados até o momento são: *Praia vermelha, Se bem me lembro e Teu nome,* que se apresentam como partes de um grupo intitulado *Três Canções*, além de outras duas canções avulsas*: Folhas ao vento* e *Quando passar a tormenta*.



Figura 2: Trecho do manuscrito autógrafo da canção *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin, s.d.

Composta na tonalidade de Fá Maior, a canção contém vinte e três compassos e se apresenta numa forma livre, distante da tradicional estrutura ABA, como veremos a seguir. Possui eu lírico indeterminado, o que permite sua execução a cantores de ambos os sexos e qualquer registro vocal, já que seu âmbito vocal engloba as notas Ré 3 a Ré 4, possíveis de execução por vozes agudas, médias ou graves.

Para a confecção da canção *Teu nome*, Maria Helena Buzelin forneceu ao piano uma identidade própria, não limitando a escrita do instrumento como simples acompanhador da linha vocal. A compositora reservou à introdução o total de sete compassos, o que significa quase 1 terço da canção, valendo-se do uso de *Catabasis* (movimento descendente e por graus conjuntos), que ilustra o ambiente musical de maneira a sugerir um discurso resignado, calmo e triste, introduzindo a atmosfera para a adequada fusão entre o discurso musical e o texto poético.

Notamos a utilização de quatro vozes distribuídas na escrita para o piano, numa demonstração de perfeito domínio da escrita em contraponto. O âmbito da escrita para o piano abarca as notas Dó 1 ao Si bemol 4.

Embora a escrita para piano desta canção seja de fácil execução, sua construção sugere, pela independência das quatro vozes utilizadas, que essa escrita pode ser transposta para uma orquestração de cordas ou mesmo para um grupo maior de instrumentos. Vemos neste exemplo a ilustração da sólida educação musical recebida pela artista em seus anos de formação.

Após a introdução escrita para o piano, a compositora se valeu de um único motivo rítmico e melódico com pequenas variações para a construção da canção *Teu nome*. Esse motivo se apresenta no compasso 7, e se caracteriza em quase toda sua construção por graus conjuntos e o uso de síncope (ritmo muito utilizado na canção de câmara brasileira), como podemos observar na Figura 3, a seguir:



Figura 3: Motivo rítmico melódico da canção *Teu nome.*

À medida que a canção se desenvolve, o motivo apresentado ressurge nos compassos 9 e 11, progressivamente, um tom acima a cada reapresentação, como ilustrado na Figura 4, a seguir:

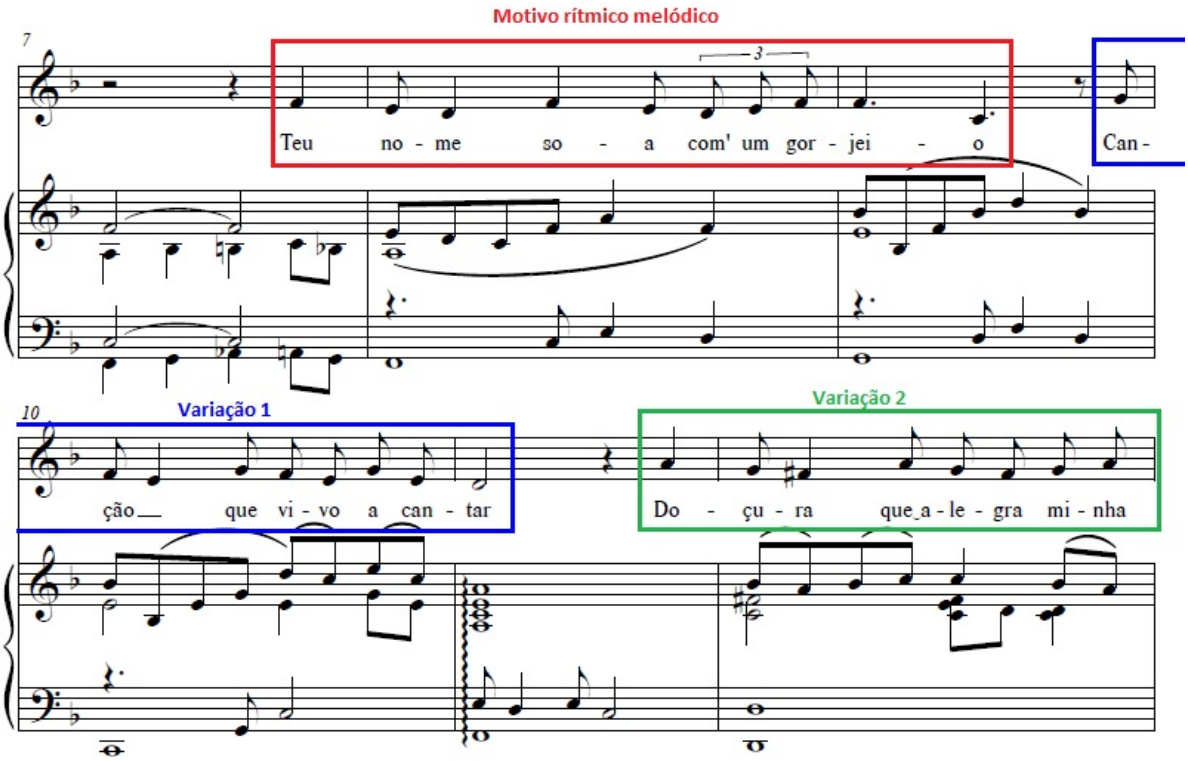


Figura 4: Motivo rítmico melódico e variações 1 e 2 subsequentes.

Nos compassos 13 a 15, identificamos o que podemos denominar como elemento de ligação ou ponte, no qual a autora se vale, pela primeira vez, do uso de valores como semicolcheia e de movimentação vocal apenas ascendente em sua construção, como demonstrado no Figura 5, a seguir:

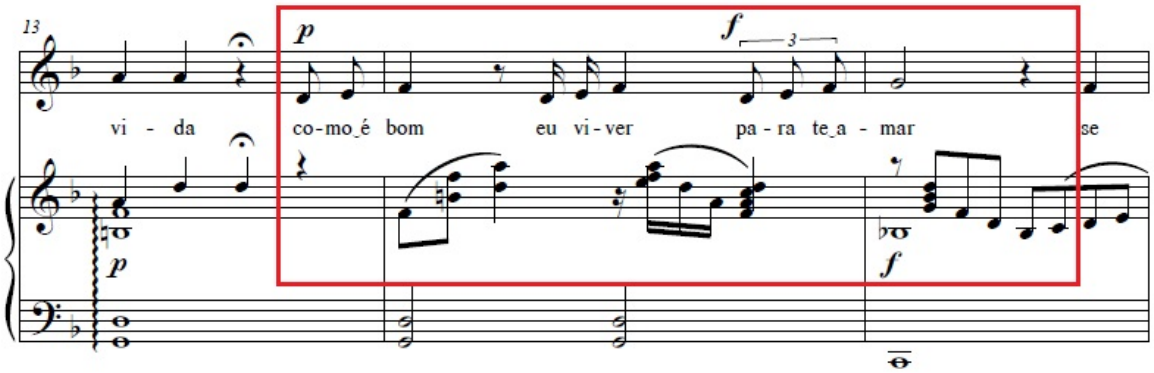


Figura 5: Ponte de ligação entre as partes A e A', a partir do c.13.

Com início no c.15, identificamos a retomada do tema inicial e de uma repetição da escrita presente no início da canção, exceto no c.19, que apresenta a última frase musical e poética da obra. Esse pequeno trecho se caracteriza como o mais agudo da canção, valendo-se a compositora da valorização da nota mais aguda da linha vocal por meio do uso de fermata, como nos mostra a Figura 6, a seguir:

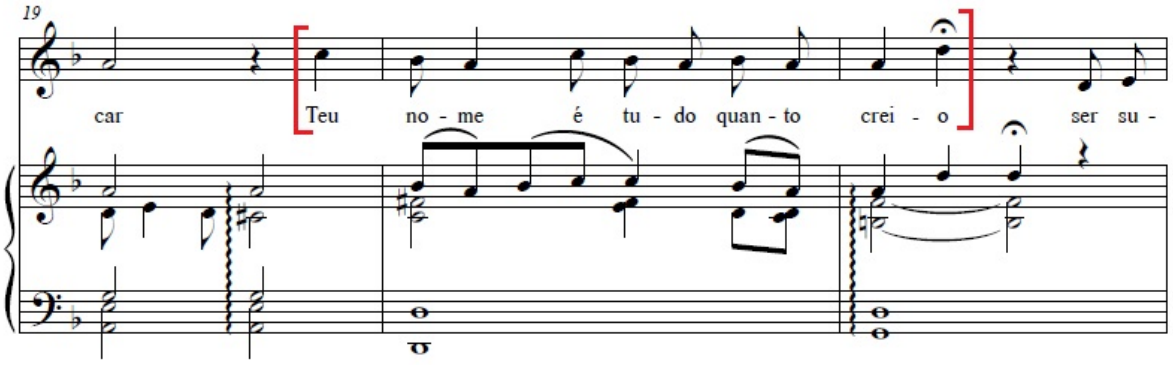


Figura 6: Última variação do tema rítmico melódico, apresentado em A' (c.19 a 21).

Tendo a compositora distribuído a linha vocal em um âmbito de apenas uma oitava, como descrito acima, identificamos a possibilidade da canção *Teu nome* ser aplicável ao estudo da técnica vocal para cantores em início do estudo de canto, pois suas exigências técnicas são acessíveis.

Corroborando a ideia descrita acima que sugere a aplicação da canção *Teu nome* para cantores em formação inicial, apontamos o uso de frases musicais de fácil alcance ao longo dessa canção, cujo uso também favorece a execução por parte de cantores em formação. Desta maneira, acreditamos que a canção *Teu nome* possui características que permitem sua aplicação no ensino básico do canto lírico, mas também sugerimos sua aplicabilidade como canção de concerto, a partir de suas características como autêntica canção brasileira de câmara.

A escrita vocal requer o uso de dinâmicas que vão do *piano* (*p*) ao *forte* (*f*). No tocante aos aspectos rítmicos, os valores musicais variam de mínimas a semicolcheias, distribuídas em síncopes, quiálteras e métricas regulares (*col canto*). A edição da canção *Teu nome*, proposta neste trabalho, se deu a partir da utilização do *software* Finale. A análise da cópia do manuscrito, única fonte disponível, revelou extremo cuidado por parte da compositora em sua grafia e escrita, demonstrando domínio da escrita para canto e também para o piano. No entanto, houve o reconhecimento de alguns equívocos de notação no que se refere aos elementos indicadores de repetição da música. A compositora inseriu a notação *D.C. al segno*, sendo que o sinal de *segno* foi introduzido no primeiro compasso da obra. Foi observado também a presença de casas 1 e 2, porém ambas continham exatamente o mesmo conteúdo, sendo dispensável sua notação, conforme as Figuras 7 e 8, a seguir:



Figura 7: Indicação do *Segno* no primeiro compasso da obra.

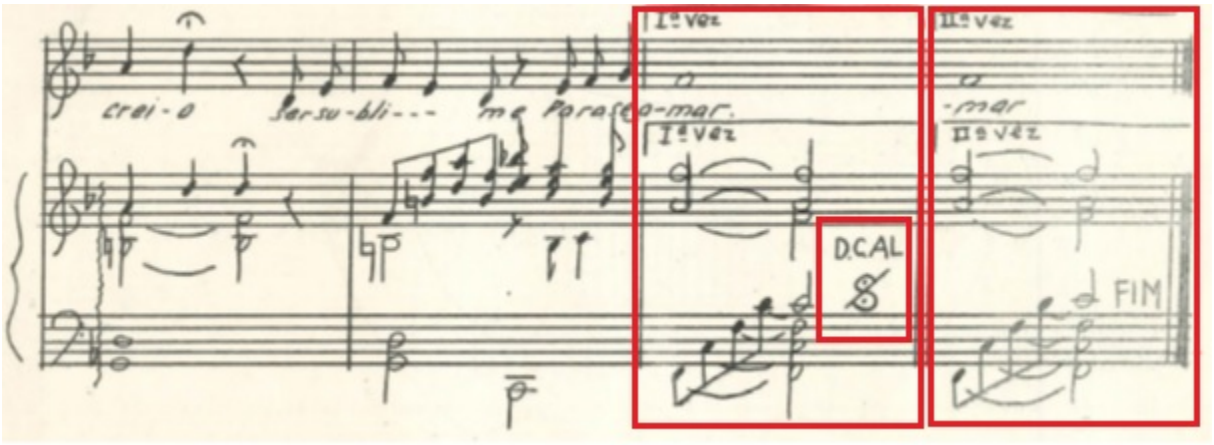


Figura 8: Trecho do manuscrito autógrafo com indicação de casa 1, casa 2 e *D. C. Al segno*.

Sobre o texto poético, não identificamos a necessidade de se atualizar o vernáculo. Ainda, foi revista a quantidade de compassos distribuídos por sistemas. Assim, na edição que segue como anexa a este artigo, organizamos a parte A da canção em toda a primeira página, estando a ponte e parte A' presentes na segunda página, junto ao sinal de retorno.

4 - Proposta de alguns aspectos musicais para a interpretação da canção *Teu nome*

A canção *Teu nome* apresenta, sob ponto de vista de sua agógica, possibilidades de flexibilização do fraseado por meio do uso de fermatas e rubatos não grafados pela compositora, mas que valorizam e acrescentam expressividade ao texto poético.

O uso destes recursos deve ser observado com critério, de modo a não descaracterizar as figuras rítmicas que se distinguem em determinadas passagens. Digno de nota é também o uso da impostação vocal que o texto vocal e a escrita para piano sugerem. Uma vez que a canção se apresenta com um âmbito que não ultrapassa uma oitava, acreditamos que a compositora tivesse por objetivo um resultado sonoro delicado, sem a agressividade presente em determinadas árias e canções, valorizando, assim, o texto poético.

Após a introdução do piano, verificamos a primeira intervenção da voz na canção. Neste ponto consideramos seguir rigorosamente o ritmo escrito sem qualquer flexibilização, de modo a enfatizar as síncopes e demais figuras rítmicas propostas pela compositora.

No compasso 11, ao se iniciar a terceira frase, optamos pela utilização de fermata seguida de rubato na palavra "doçura", gerando um breve repouso, seguido de uma gradativa retomada do tempo nas colcheias que se seguem, conforme a Figura 9, a seguir:

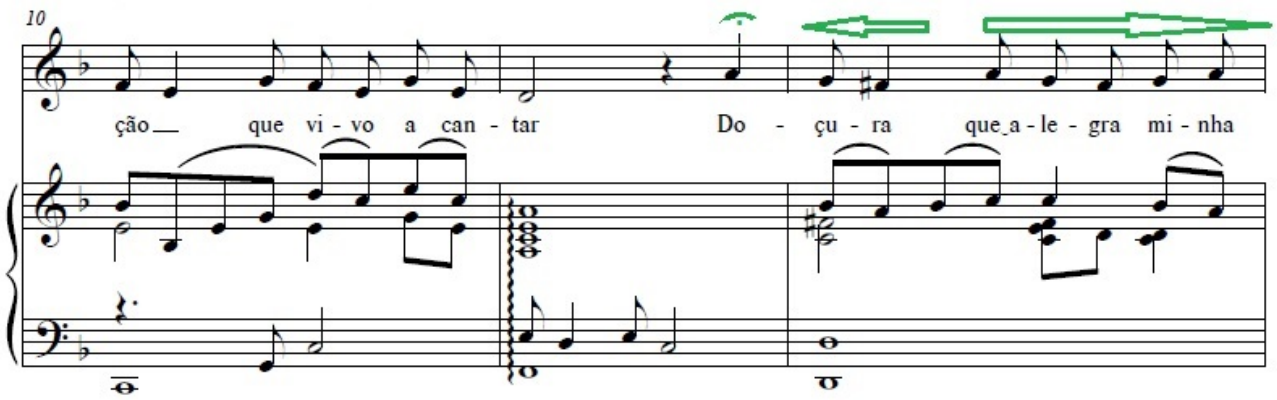


Figura 9: Esquema agógico proposto nos c.11 e 12.

No compasso 15, a mesma proposta interpretativa aplica-se à frase que se segue, mantendo a célula rítmico melódica do compasso 11 escrita um tom acima e com ligeiras modificações do desenho melódico das colcheias, como demonstrado na Figura 10:



Figura 10: Esquema agógico novamente apresentado nos c.15 e 16.

A partir do compasso 17 a canção assume uma tensão harmônica que se desenvolve até a fermata do compasso 21, ponto culminante da obra. Reforçando este caráter e buscando valorizar o texto poético, optamos por sugerir um *animando* no compasso 18, seguido de um *crescendo* no compasso 19 e *forte* até a *fermata*, onde realizamos um *pianíssimo* na primeira vez e um forte no *ritornelo,* conforme a Figura 11, a seguir:



Figura 11: Esquema interpretativo nos c.19 a 21.

A partir da anacruse do compasso 22, a canção assume um caráter conclusivo onde optamos por sugerir um andamento lento em dinânica *piano*, com movientação das três últimas colcheias do compasso 22 em *tenuto*, finalmente concluindo com *fermata* e em *pianíssimo*, como demonstrado na Figura 12:

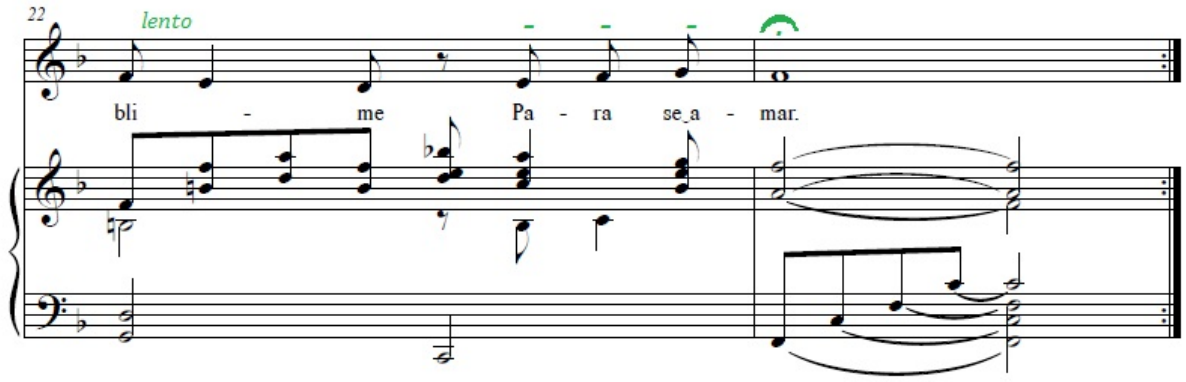


Figura 12: Esquema interpretativo nos c.22 e 23.

Por fim, a proposta para a interpretação da canção *Teu nome* apresentada neste trabalho vislumbra a possibilidade de valorizar a simplicidade contida nas linhas vocais compostas por Maria Helena Buzelin, bem como o ambiente sonoro proposto por seu texto poético.

5 - Conclusão

Embora tenha recebido reconhecimento como soprano solista no tempo em que viveu, não temos conhecimento de pesquisas acadêmicas envolvendo o nome de Maria Helena Buzelin, apesar do crescimento no número de pesquisas envolvendo nomes da música brasileira. Sua atuação como compositora sequer é mencionada nos poucos esboços biográficos disponíveis, e suas obras permanecem na obscuridade, não tendo sido catalogadas, estudadas e divulgadas.

A canção *Teu nome,* integrante do conjunto *Três canções* de Maria Helena Buzelin, possui características musicais e históricas relevantes que justificam sua divulgação e inserção no repertório de música de câmara brasileira, bem como sua aplicação como obra didática para iniciantes.

Referências

1. BUZELIN, Maria Helena. (s.d.) **Teu nome**. Para canto e piano. Partitura manuscrita.

2. BUZELIN, José Carlos. (2017) Entrevista de José Carlos Buzelin em 17 de outubro de 2017. Belo Horizonte. Gravação de áudio. Residência do entrevistado.

3. SIMÃO, Wilson (1992). **Bravo! Os Bastidores da Ópera**. Belo Horizonte, ed. independente.

4. STARLING, D. T.; Buzelin, J.C. (2013) **Memória Maria Helena Buzelin**. Belo Horizonte: Viola Urbana Produções. Compact Disc.

Notas sobre os autores

Urbano Peres de Lima é **Bacharel** em canto pela Universidade do Estado de Minas Gerais, classe do Prof. Dr. Mauro Chantal. Cursou pós-graduação em práticas interpretativas em música brasileira na Universidade do Estado de Minas Gerais, sob orientação da Profa. Ma. Marisa Simões Gontijo. Foi professor de canto no curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Ouro Preto e atualmente integra o Coral Lírico de Minas Gerais no naipe de baixos, exercendo a chefia do respectivo naipe. Mestrando pela UFMG sob orientação do Prof. Dr. Mauro Chantal.

Mauro Chantal é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Iberê de Lemos, tendo sido orientado pela Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama. Mestre em música pela UFMG, graduou-se em piano, classe do Prof. Dr. Lucas Bretas, e também em canto, classe da Profa. Dra. Mônica Pedrosa. Atua como docente na Escola de Música da UFMG nas áreas de canto e técnica vocal, além de integrar o projeto de pesquisa "Resgate da Canção Brasileira", criado pela professora Luciana Monteiro de Castro. Possui mais de 100 títulos como compositor, todos envolvendo a música vocal. Com Lígia Ishitani, em 2015, 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 dele ingrate*, *Pelléas et Mélisande*, *Macbeth, Roméo et Juliette* e *Il Guarany*, além de atuar como pianista acompanhador.

ANEXO


Teu Nome
Letra - Dalnio Teixeira Starling
(1926-2016)
Música - Maria Helena Buzelin
(1931-2005)
Andante
Canto
Piano
Teu no - me so - a com' um gor - jei - o Can-
ção que vi - vo a can - tar Do - çu - ra que a - le - gra mi - nha

LIMA, Urbano F. P.; SANTOS, Mauro C. C. (2018). A compositora Maria Helena Buzelin (1931-2005): Considerações sobre a canção *Teu nome*, para canto e piano. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3.** Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.114-129.

13
vi - da co-mo_é bom eu vi-ver pa-ra te_a - mar se
rall...

16
lon - ge do - mi - na-me_o an - sêi - o De per - to de ti po-der fi -

19
car Teu no - me é tu - do quan - to crei - o ser su -

22
bli - me Pa - ra se_a - mar.

Campos, João Paulo; BORÉM, Fausto. (2018). Técnicas estendidas do contrabaixo auto acompanhado: aplicações nos arranjos de *Canto Para Minha Morte*, *Metal Contra as Nuvens* e *No Morro da Casa Verde.* In: **Diálogos Musicais na Pós-graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.130-145.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Técnicas estendidas do contrabaixo auto acompanhado: aplicações nos arranjos de *Canto Para Minha Morte*, *Metal Contra as Nuvens* e *No Morro da Casa Verde*

Extended techniques of the auto accompanied double bass: applications in arrangements of "Canto Para Minha Morte", "Metal Contra as Nuvens" e "No Morro da Casa Verde"

João Paulo Campos
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
joaopaulo.campos@ymail.com

Fausto Borém
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
faustoborem@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa, de natureza criativa, discute a utilização idiomática de diferentes tipos de técnicas estendidas do contrabaixo recém-criadas ou levantadas em referências relevantes na literatura do século XX (NEUBERT, 1982; TURETZKY, 1989; ROBERT, 1995) e fontes primárias do século XXI (partituras e vídeos). O estudo teve como fio condutor a realização de arranjos para contrabaixo auto acompanhado em três arranjos (*Canto Para Minha Morte*, de Raul Seixas e Paulo Coelho; *Metal Contra as Nuvens*, de Renato Russo e Legião Urbana; e *No Morro da Casa Verde*, de Adoniram Barbosa), criados pelo primeiro coautor deste trabalho, a partir de uma seleção de canções populares brasileiras. O escopo buscou contemplar uma variedade de atmosferas dentro do espectro do Modelo Circumplexo dos Afetos de RUSSELL (1980) em sua adaptação ao campo da música (BORÉM e TAGLIANETTI, 2016).

Palavras-chave: contrabaixo contemporâneo; técnicas estendidas do contrabaixo; arranjos de música crossover; música popular brasileira e música erudita.

Abstract: This creative research discusses the idiomatic use of different types of double bass extended techniques recently created or found in relevant references of the 20th-century literature (NEUBERT, 1982; TURETZKY, 1989; ROBERT, 1995) and 21st-century primary sources (scores and videos). The study was developed based on realization of arrangements for self-accompanied double bass in three arrangements ("*Canto Para Minha Morte*" [Chant for my Death], by Raul Seixas and Paulo Coelho; "*Metal Contra as Nuvens*" [Metal against the Clouds], by Renato Russo and Legião Urbana; e "*No Morro da Casa Verde*" [In the *Casa Verde* Hill], by Adoniram Barbosa), created by the first co-author, departing from a selection of Brazilian popular songs. The scope was intended to contemplate a variety of atmospheres within the spectrum of the Circumplex Model of Affects by RUSSELL (1980) in its adaptation to the field of music (BORÉM and TAGLIANETTI, 2016).

Keywords: contemporary double bass; extended double bass techniques; crossover music arrangements; Brazilian popular music and classical music.

Campos, João Paulo; BORÉM, Fausto. (2018). Técnicas estendidas do contrabaixo auto acompanhado: aplicações nos arranjos de *Canto Para Minha Morte*, *Metal Contra as Nuvens* e *No Morro da Casa Verde.* In: **Diálogos Musicais na Pós-graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.130-145.

1 - Introdução

Este estudo foi motivado pelo planejamento de um recital cênico de contrabaixo solista auto acompanhado, ou seja, em que o contrabaixista não apenas realiza uma linha melódica principal, mas também linhas de acompanhamento no próprio instrumento ou linhas utilizando elementos de seu próprio corpo (voz, expressões faciais e gestos maiores), além do auxílio de objetos de cena e iluminação cênica. Na realização destas camadas de vozes estão envolvidas técnicas estendidas, cujo conceito em música ainda apresenta divergências, mas que foi sintetizado, no nosso ponto de vista, de maneira mais abrangente e satisfatória por PADOVANI e FERRAZ (2011) como as maneiras ". . . de tocar ou cantar que explora[m] possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural".

A natureza *crossover* deste projeto integra 10 canções em gêneros diversos da música popular brasileira como fontes primárias e arranjos a partir das mesmas, contendo técnicas estendidas do contrabaixo, dentro de linguagens comuns nos meios eruditos de vanguarda, especialmente em tendências a partir do início do século XX (primitivismo, expressionismo, atonalismo, pontilhismo, minimalismo, ecletismo etc.). Deste conjunto, apresentamos aqui trechos de arranjos de 3 destas 10 canções, de modo a exemplificar a variedade de técnicas estendidas que caracteriza o projeto, abarcando exemplos com (1) justaposição e superposição de técnicas estendidas, (2) utilização de recursos tecnológicos e (3) emulação de sons de outros instrumentos no contrabaixo.

Na segunda metade do século XX, o contrabaixo passou por um acelerado processo de desenvolvimento, emergindo como instrumento solista, por seu potencial expressivo e por suas novas possibilidades composicionais. Esse desenvolvimento se deu, tanto por parte do performer, que absorve e adapta elementos técnicos e improvisatórios idiomáticos da música popular – principalmente do jazz – quanto do compositor, que busca assimilar novos conceitos timbrísticos à sua música (NEUBERT, 1982, p.V). Um dos líderes desta "renascença" do contrabaixo foi o contrabaixista e compositor norte-americano Bertram Turetzky, responsável, apenas no período de 1959 a 1988, por comissionar e apresentar ao público cerca de 300 peças

originais para o instrumento, escritas especialmente para ele (TURETZKY, 1989, p.X). Turetzky atuou incansavelmente nas três frentes de desenvolvimento das técnicas do contrabaixo e na expansão do seu repertório nos séculos XX e XXI: como performer, como compositor e como consultor de escrita idiomática junto aos compositores.

A partir de suas experiências, Turetzky escreveu uma série de artigos que, em 1974, deram origem ao livro *The Contemporary Contrabass* (TURETZKY, 1974), revisto e republicado em 1989, como *The Contemporary Contrabass – New and Revised Edition* (TURETZKY, 1989). Com o objetivo de apresentar, tanto ao compositor quanto ao performer, o potencial do contrabaixo no século XX, Turetzky expõe e discute novos direcionamentos sobre o uso de *pizzicato* e *arco*, além de explorar técnicas percussivas e sons vocais, entre outros, sempre apresentando exemplos musicais e modelos de notação. O livro representa um divisor de águas na literatura do instrumento, por documentar uma nova maneira de tocar o contrabaixo e de compor para o instrumento. Por esta razão, *The Contemporary Contrabass* pode ser considerado o primeiro tratado sobre o contrabaixo contemporâneo, sendo, ainda hoje, utilizado como ponto de partida para a maioria das pesquisas sobre técnicas estendidas no instrumento.

Após a revolução iniciada por Turetzky, a pesquisa acadêmica de doutorado do também norte-americano Bernard David NEUBERT (1982) resultou em uma importante referência sobre a escrita para o contrabaixo no século XX. Desta vez, com foco no ponto de vista do performer, a pesquisa discute o desenvolvimento de novas técnicas de performance instrumentais, refletindo sobre precedentes históricos, relação performer/compositor e problemas de notação, além de apresentar uma análise sobre a aplicação de técnicas estendidas em cinco peças para contrabaixo sem acompanhamento. Complementando-se como fonte de informação, a pesquisa traz ainda apêndices, que contém uma lista de importantes obras para o contrabaixo publicadas até 1982 que abordam a linguagem discutida, além de uma lista de "efeitos instrumentais", com os símbolos ou abreviaturas de sua notação correspondente.

Motivado pela dificuldade de estudantes e profissionais em compreender e realizar as novas indicações encontradas nas partituras contemporâneas, o contrabaixista francês Jean-Pierre Robert escreveu seu dicionário de técnicas estendidas *Modes of playing the double bass: a*

dictionary of sounds (ROBERT, 1995). De uma forma objetiva, este tratado apresenta técnicas de mão esquerda e de mão direita do contrabaixo, com destaque para as técnicas utilizadas na segunda metade do século XX, descrevendo suas aplicações, execução e notação. O trabalho, bilíngue (em francês e inglês), traz ainda um CD com exemplos em áudio de 72 técnicas de *pizzicato* e 64 exemplos de técnicas de arco.

No Brasil, o contrabaixista e professor Alexandre Rosa inspirou-se na própria necessidade de explorar o contrabaixo além das maneiras tradicionais para pesquisar sobre as técnicas estendidas do contrabaixo e suas possibilidades em um projeto social de ensino de música do país reconhecido internacionalmente – o Instituto Baccarelli, de São Paulo. Tal pesquisa teve como fruto a dissertação de mestrado *Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil* (ROSA, 2012), que foi adaptada e publicada em livro, com o título de *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil* (ROSA, 2014). Seu trabalho traz uma importante revisão de literatura sobre técnicas estendidas e discussões inerentes no campo da performance, pedagogia da performance, pesquisa e composição em âmbito nacional. Reforçando o foco regional da pesquisa, o autor ainda apresenta a análise da aplicação e notação de técnicas estendidas em cinco obras brasileiras para contrabaixo.

Nos últimos 20 anos, ou seja, desde a publicação do dicionário de Jean-Pierre ROBERT (1995), que é o último grande tratado de música contemporânea para o contrabaixo – as partituras de música composta para o instrumento têm exposto novas, diversas e inovadoras formas de se utilizar o contrabaixo como meio de expressão, o que contribui para que composições mais recentes se tornem importantes fontes primárias para pesquisas relacionadas ao contrabaixo contemporâneo.

2 - As técnicas estendidas por atmosfera e produção sonora

Para prover a variedade necessária de técnicas estendidas a serem utilizadas nos arranjos, buscamos, além de uma variedade de gêneros da música popular (samba, tango, rock, música sertaneja raiz, baião etc.), analisar e descrever as atmosferas afetivas sugeridas pelas letras, melodias e harmonias das canções selecionadas. A partir disso, tais atmosferas foram

associadas a diferentes maneiras de produção sonora capazes de sugerir ou invocar diferentes afetos. Algumas canções possuem uma atmosfera única ou predominante, enquanto outras apresentam nuanças entre atmosferas, muitas vezes contrastantes, seja de maneira pontual ou ao longo de seções maiores. Assim, é fundamental analisar a forma de cada canção e sua relação com a letra.

No seu *Modelo Circumplexo dos Afetos*, James A. RUSSELL (1980), coloca 28 descritores de afetos distribuídos em quatro quadrantes do plano cartesiano (Figura 1), delimitados pelo eixo X (graus de valoração social) e pelo eixo Y (graus de estimulação ou intensidade). No Quadrante 1, temos 7 afetos menos intensos e menos valorizados socialmente (Nostálgico, Triste, Mísero, Cansado, Tedioso, Sonolento e Tonto). No Quadrante 2, temos 7 afetos menos intensos, mas mais valorizados socialmente (Calmo, Tranquilo, Relaxado, À Vontade, Agradado, Contente, Satisfeito). No Quadrante 3, temos os afetos mais intensos, mas menos valorizados socialmente (Deprimido, Frustrado, Incomodado, Estressado, Raivoso, Amedrontado e Alarmado). Finalmente, no Quadrante 4, temos os afetos mais intensos e mais valorizados socialmente (Feliz, Alegre, Encantado, Admirado, Animado e Excitado).

Assim, selecionamos aqui 3 canções da música popular brasileira que, arranjadas com as técnicas estendidas para a instrumentação de contrabaixo auto acompanhado, serão apresentadas sequencialmente e costuradas com um roteiro cênico (BORÉM e TAGLIANETTI, 2016). Elas são, em ordem crescente de intensidade e valoração social: (1) *Canto Para Minha Morte* (SEIXAS e COELHO, 1976), de Raul Seixas e Paulo Coelho; (2) *Metal Contra as Nuvens* (RUSSO e LEGIÃO URBANA, 1991), de Renato Russo e Legião Urbana; e (3) *No Morro da Casa Verde* (BARBOSA, 1975), de Adoniram Barbosa.

Em *Canto Para Minha Morte*, o gênero tango foi escolhido a dedo por Raul Seixas ao compor a música para o poema da canção, revelando a atmosfera predominante de drama, dúvidas e desesperança da letra:

> Eu sei que determinada rua que eu já passei
> Não tornará a ouvir o som dos meus passos.
> Tem uma revista que eu guardo há muitos anos. . . (etc.)

A morte, surda, caminha ao meu lado
E eu não sei em que esquina ela vai me beijar. . . (etc.)

Qual será a forma da minha morte?
Uma das tantas coisas que eu não escolhi na vida. . . (etc.)

Em seguida, *Metal Contra as Nuvens* carrega o espírito combativo pela liberdade e necessidade de mudanças, tanto na letra quanto no caráter musical de seu gênero, o rock, que foi o gênero principal na formação e carreira de Renato Russo:

Não sou escravo de ninguém, ninguém
Senhor do meu domínio
Sei o que devo defender
E, por valor eu tenho e temo
O que agora se desfaz . . . (etc.)

Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão
Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão
Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão . . . (etc.)

E até lá, vamos viver
Temos muito ainda por fazer
Não olhe pra trás
Apenas começamos
O mundo começa agora
Apenas começamos.

Finalmente, o samba *No Morro da Casa Verde* traz a ambiência de alegria coletiva característica deste gênero brasileiro, epitomizado na música e letra de Adorinan Barbosa:

(etc.) . . . Meus colegas de maloca
Quando começa a sambá,
Não para mais. Silêncio!

Valdir, vai buscar o tambor
Laércio, traz o agogô
Que o samba na casa verde enfezou!

Esta sequência de canções exemplifica a articulação de um *crescendo* de atmosferas que sublinha um eixo narrativo que percorre os quadrantes I, III e IV de Russel (Figura 1) dentro da tríade Nostálgico-Raivoso-Alegre (Figura 1) que, cenicamente, pode representar a sequência Derrota-Luta-Comemoração, que progride de um pessimismo a um otimismo.

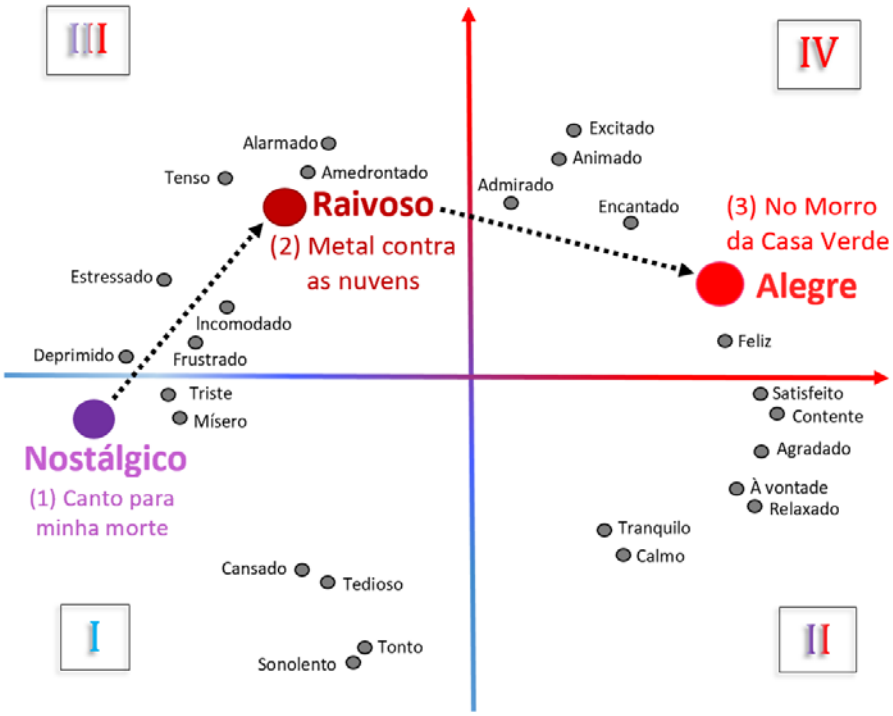


Figura 1: Sequência da tríade cênica Derrota-Luta-Comemoração em 3 canções brasileiras no *Modelo Circumplexo dos Afetos* (RUSSELL, 1980), adaptado por BORÉM e TAGLIANETTI (2016).

Em relação à produção sonora das técnicas estendidas, consideramos ambas as categorizações de Bertram Turetzky e Jean-Pierre Robert. TURETZKY (1989) as divide em 6 categorias: (1) *pizzicato*; (2) novas maneiras de se usar o arco; (3) o contrabaixo como instrumento de percussão; (4) sons cantados e falados; (5) harmônicos; (6) outras técnicas. Já ROBERT (1995) divide as técnicas estendidas em dois grupos maiores (arco e *pizzicato*) os quais dão origem a técnicas de (1) arco e mão direita (quanto à colocação do arco, pressão utilizada e tipos de arcadas), (2) arco e mão esquerda (quanto ao movimento e à pressão), (3) *pizzicato* e mão direita (quanto às posições no contrabaixo e suas articulações) e (4) *pizzicato* e mão esquerda (quanto às diversas técnicas, incluindo o *slap*, pressão sobre a corda e tipos de movimentos). Embora sejam bem abrangentes, estas duas tipologias não incluem desenvolvimentos mais recentes da escrita idiomática do contrabaixo (ROSA, 2012). Assim, técnicas posteriores a estas duas referências, tanto retiradas do repertório mais recente quanto criadas sob medida para estes arranjos foram também utilizadas.

3 - O arranjo de *Canto Para Minha Morte*: justaposição e superposição de técnicas estendidas

O ambiente de incertezas e ambiguidade diante da morte, vividos pelo protagonista que dá voz à canção de Raul Seixas e Paulo Coelho, inspirou a criação de um arranjo centrado na realização do mesmo por uma pessoa apenas no palco, que comunica um discurso bastante fragmentado (SEIXAS e COELHO, 2016). Assim, há diversas passagens em que muitas técnicas, tradicionais e estendidas, em curtos espaços de tempo, são concatenadas em sucessão ou em superposição. Composicionalmente, esta característica do arranjo resultou em uma escrita desafiadora do ponto de vista da coordenação motora de ações que, tradicionalmente, o contrabaixista não está acostumado a realizar. A Figura 2 mostra um destes trechos do arranjo (c.5-11), que contem 8 tipos de técnicas estendidas (na pauta do Cb.), além de técnicas tradicionais e uma camada simultânea de declamação da letra (pauta da Voz).



Figura 2: Trecho do arranjo de *Canto Para Minha Morte* (Raul Seixas e Paulo Coelho) para contrabaixo auto acompanhado com declamação da letra simultaneamente à justaposição e superposição de diversas técnicas estendidas e tradicionais.

Proveniente do tango, gênero que inspirou Raul Seixas na comunicação da letra, vieram alguns efeitos instrumentais, como o *strapatto* (ação combinada de uma rápida *bariolage* ascendente com o arco nas cordas IV, III, II e I do contrabaixo seguida um tapa percussivo de mão esquerda

aberta sobre as cordas), o *arrastre* (*glissando* ascendente com *crescendo* e acento final enérgico no arco, como pode ser visto nos c.5-6 da Figura 2), e o acompanhamento em *marcatto* de arco (com arcadas para baixo sucessivas, como pode ser visto no c.9 da Figura 2).

No c.7, quatro técnicas são requeridas em um curto espaço de tempo: (1) *c.l.b.* (ou *col legno battuto*, ou seja, uma batida com a vara do arco na corda), seguido de (2) *left rib slap* (tapa na lateral esquerda do contrabaixo), seguido de (3) *col legno behind the bridge* (*col legno battuto* atrás do cavalete), seguido de (4) *pizzicato* Bartók. No c.8, destaca-se a alternância rápida entre *pizz*. e *arco*, que se constitui em um desafio de coordenação motora para a mão direita. No c.10, um (1) *col legno battuto* em cordas duplas é seguido de um (2) *hammer on* (ataque percussivo de um dos dedos da mão esquerda sobre a corda), que é seguido de um (3) *acorde arpejado* ascendente em *pizzicato* com o polegar nas cordas duplas Ré-Sol, que é seguido de uma (4) alternância *pizz./arco* rápida no c.11. O trecho ainda mostra a obtenção de ênfases por meio de sincronizações de técnicas estendidas com a declamação da letra, como no c.6 (". . . Com que rosto ela virá?. . ."), no c.10 (". . . no meio do copo. . .") e no c.11 (". . . Na música. . . ").

4 - O arranjo *No Morro da Casa Verde*: técnicas estendidas com recursos tecnológicos

Em *No Morro da Casa Verde*, a letra de Adoniran Barbosa sugere a informalidade das rodas de samba, como em uma reunião gradativa de músicos para sambar (". . . Valdir, vai buscar o tambor; Laércio, traz o agogô . . . ") neste subúrbio da cidade São Paulo, que hoje abriga o Sambódromo e o maior número de escolas de samba da cidade. Esta ideia se reflete no arranjo que, gradualmente, acrescenta camadas de linhas melódicas ou de acompanhamento à voz inicial *a cappella* (BARBOSA, 2017). Este acréscimo de vozes realizado por apenas um instrumentista se torna possível graças ao uso dos recursos tecnológicos do pedal de *loop station* (ou apenas *loop*). Este equipamento consiste em um dispositivo com pedais ou botões (cuja quantidade e funções variam de acordo com os recursos do equipamento), que permite ao performer gravar, reproduzir e sobrepor elementos de sua performance ao vivo e em tempo real.

Como a forma musical de *No Morro da Casa Verde* é baseada em uma quadratura clara – que segue um padrão de 4 compassos por verso – o arranjo prevê que o contrabaixista realize gravações de camadas de instrumentação de durações determinadas – que variam entre 2 e 16 compassos – durante a performance, para reprodução posterior. Nos momentos de maior densidade, 4 camadas são ouvidas simultaneamente, como ilustra a Figura 3.

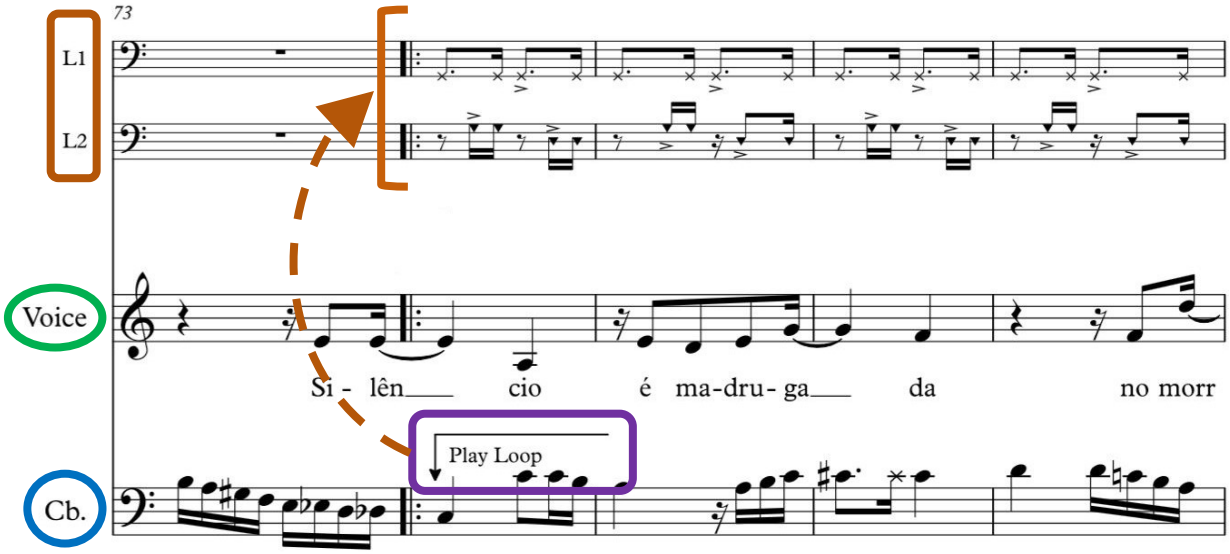


Figura 3: Trecho do arranjo de *No Morro da Casa Verde* (Adoniran Barbosa) para contrabauixo auto acompanhado com utilização dos recursos tecnológicos do *loop* e *play back*.

A variedade tímbrica de 6 vozes foi obtida com a emulação de dois instrumentos de percussão do samba: (1) o surdo e (2) o agogô, mencionados na letra da música, além dos timbres de (3) cuíca; (4) *pizzicato* de acompanhamento no contrabaixo, que faz uma referência ao violão de 7 cordas do choro, (5) do contrabaixo com *arco* enquanto instrumento solista, e (6) a própria voz do contrabaixista que deve cantar a música com letra. Assim, a Figura 3 mostra um trecho do arranjo (c.73-76) no qual, enquanto o performer toca a linha em *pizzicato* da camada "Cb.", as camadas "L1" (*Layer 1* – surdo) e "L2" (*Layer 2* – agogô), já tocadas e gravadas pelo contrabaixista em um momento inicial da performance, são reproduzidas com o acionamento de um botão no sistema de *loop* pelo pé do contrabaixista. Neste momento, o performer inicia o canto (camada "*Voice*") que não é gravado, mas realizado sempre em tempo real, ou seja, ao vivo.

A notação do arranjo foi feita em um sistema com até 4 pautas. As duas primeiras pautas (L1 e L2) representam as camadas que estão sendo reproduzidas pelo pedal de *loop* naquele determinado momento, tendo sido realizadas e gravadas anteriormente através da pauta "Cb." pelo contrabaixista. A primeira pauta (L1), como mostra a Figura 3, tem, em sua quase totalidade, sons de alturas indeterminadas e representa o ritmo do surdo que é emulado no contrabaixo. Seu som grave é sugerido com a mão direita fechada batendo na região central do tampo do contrabaixo. As notas curtas, em *staccato*, devem ser realizadas com a mão esquerda abafando as cordas do instrumento, enquanto as notas longas, sem indicação de *staccato*, devem ser realizadas sem que as cordas sejam abafadas, para que a ressonância causada nas cordas soltas pela ação percussiva no tampo do instrumento emule a ressonância dos tambores.

Na seção introdutória do arranjo, a pauta "L1" também é usada para indicar a combinação de tambor e tamborim com a adição de tapas com os dedos da mão esquerda aberta na parte superior da faixa esquerda do contrabaixo. Apenas nesta seção, o "surdo" e o "tamborim" devem ser gravados com o pedal de *loop* de forma simultânea, por 16 compassos, e reproduzidos imediatamente ao término da gravação. A segunda pauta representa o ritmo das duas campanas do agogô, que é sugerido no contrabaixo com o arco tocando nas duas cordas mais agudas na região entre o cavalete e o estandarte, região normalmente não utilizada para os sons tradicionais do instrumento. Os sons plangentes da cuíca são emulados no contrabaixo com a técnica de apertar a corda Sol do contrabaixo com o arco no seu registro mais agudo entre os dedos polegar e indicador da mão esquerda, tocando notas indeterminadas repetidas com acento, ou com *glissandi* ascendentes ou descendente com *decrescendo*.

Além de sugerir a emulação de instrumentos do samba, a letra de Adorinan Barbosa (". . . Silêncio! É madrugada. . . ") também inspirou a inclusão de um *break* com um compasso inteiro de pausa logo após um *tutti* de quatro camadas sonoras. Este compasso de pausa geral poderia incluir a utilização de um objeto de cena, por exemplo, um chapéu Panamá, tipicamente utilizado pela figura histórica do malandro carioca.

5 - O arranjo de *Metal Contra as Nuvens*: técnicas estendidas e recursos tecnológicos emulando outros instrumentos

O binômio texto-som da gravação de *Metal Contra as Nuvens* (RUSSO e LEGIÃO URBANA, 1991) se reflete no arranjo desta canção para contrabaixo autoacompanhado (RUSSO e LEGIÃO URBANA, 2017). Aqui, faz-se o uso de diferentes combinações de efeitos, que podem ser alcançadas com o auxílio de um processador de efeitos digitais (pedaleiras físicas ou *softwares*) ou com combinações específicas de pedais analógicos, buscando diferentes texturas tradicionalmente utilizadas em dois instrumentos típicos do rock – o violão e a guitarra. A Figura 4 mostra dois exemplos de combinações de efeitos usadas neste arranjo. Nos c.59-60, a indicação em caixa de texto na partitura determina que o contrabaixista combine os efeitos de distorção (dist) + *reverb* (rev) + *octaver* (oct). Se a distorção (som de textura distorcida ou com ruídos) e o *reverb* (que simula o comportamento acústico de diferentes ambientes) são facilmente reconhecidos como timbres tradicionais da guitarra elétrica no *rock and roll*, o efeito *octaver*, menos conhecido, gera um som sobreposto ao som original, em um intervalo de uma ou mais oitavas (nesse caso, apenas uma oitava acima). Neste arranjo, o *octaver* tem a função de emular o contrabaixo elétrico e a guitarra elétrica tocados simultaneamente, em referência à instrumentação da canção original do Legião Urbana. Já nos c.61-62, foi utilizada uma textura um pouco mais simples, apenas distorção + *reverb*, e com a adição de uma articulação tradicional da guitarra do *rock* no contrabaixo, com notas longas com *tenuto* seguidas de notas curtas sucessivas em *staccato*, articulação esta que é popularmente conhecida como "galope" ou "ritmo cavalgado".

O desafio maior deste arranjo está na realização das linhas simultâneas de contrabaixo e voz, ao mesmo tempo em que se executa as ações necessárias com o pé direito no equipamento para alternar entre as combinações de efeitos necessárias ao longo da música. Neste último ponto, as pedaleiras apresentam uma vantagem em relação aos *sets* de pedais analógicos, já que possibilitam salvar predefinições em sequência com as combinações exatas de efeitos que devem ser usadas em cada momento do arranjo. Já quando se usa os pedais analógicos de efeitos, é preciso ativar individualmente cada pedal envolvido na combinação indicada na partitura e, da mesma forma, desativá-los quando não forem mais necessários.



Figura 4: Trecho do arranjo de *Metal Contra as Nuvens* (Renato Russo e Legião Urbana) para contrabaixo auto acompanhado com emulações de guitarra elétrica + contrabaixo elétrico (dist+rev+oct, no c.59) e de guitarra elétrica (dist+rev, no c.61) realizadas no contrabaixo acústico.

6 - Considerações finais

O contrabaixo tem conquistado um importante espaço na música contemporânea. A partir dos esforços em meados do século XX por importantes personagens na história de sua orquestração, como Bertram Turetzky e Jean Pierre-Robert, o contrabaixo finalmente conseguiu transpor o papel de coadjuvante orquestral que lhe foi atribuído pela maioria dos compositores desde o período barroco e, até mesmo, por contrabaixistas mais conservadores ou atrelados ao repertório tradicional. Tirando proveito das novas linguagens da música dos séculos XX e XXI, os compositores de hoje reconhecem e exploram os recursos idiomáticos do contrabaixo e de seu potencial expressivo. Neste sentido, este trabalho buscou apresentar exemplos de como as técnicas estendidas na instrumentação constituída pelo contrabaixo autoacompanhado podem ser utilizadas como ferramentas para (1) traduzir atmosferas e emoções, (2) emular, combinar ou sintetizar diferentes instrumentações e (3) se associar a recursos tecnológicos através de releituras de importantes canções do repertório popular brasileiro.

No arranjo de *Canto Para Minha Morte* (Raul Seixas e Paulo Coelho), técnicas estendidas e tradicionais são combinadas, justapostas ou sobrepostas em até 4 camadas, para gerar uma atmosfera agitada e atribulada. No arranjo de *No Morro da Casa Verde* (Adoniram Barbosa) o pedal de *loop* é utilizado para sobrepor voz e técnicas que simulam o tambor, o tamborim, o agogô, a cuíca e o violão de 7 cordas. Explorando-se as diferentes maneiras de se tocar o contrabaixo, é possível encontrar sonoridades que se aproximam do idiomatismo de outros instrumentos. Este tipo de recurso pode ser expandido também com o auxílio da tecnologia. No

arranjo de *Metal Contra as Nuvens* (Renato Russo e Legião Urbana), violão e guitarra elétrica são imitados instrumentalmente no contrabaixo com o uso de efeitos digitais como o *delay* e a distorção.

A ordem de apresentação destes três arranjos em uma linha narrativa dramática (Nostálgico-Raivoso-Alegre) visa a construção de uma realização cênica em que participam os elementos gestuais da técnica do contrabaixo (especialmente nos membros superiores) e gestos faciais, aliados à utilização de partes do contrabaixo como objetos cênicos e sua interação com as luzes de palco. Finalmente, esperamos que estes arranjos, com suas propostas de orquestração e novos recursos expressivos e idiomáticos, possam servir de modelos para compositores e instrumentistas.

Referências de texto

1. BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana (2016). Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). **Opus**. v.22, n.2, dez., p.1-23.

2. NEUBERT, Bernard David. (1982) **Contemporary Unaccompanied Double Bass Works: An Analysis of Style, Performance Techniques and Notational Practices**. Austin: University of Texas at Austin. 104 p.

3. PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. (2011) **Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance**, Música Hodie, Goiânia. v.11, n.2, p. 11-35.

4. ROSA, Alexandre Silva. (2012) **Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil**. São Paulo: UNESP. 110 p.

5._____. (2014) **Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil**. São Paulo: UNESP. 123 p.

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

7. TURETZKY, Bertram. (1974) **The Contemporary Contrabass**. Los Angeles: University of California Press. 114 p.

8._____. (1989) **The Contemporary Contrabass – New and Revised Edition.** Los Angeles: University of California Press. 178 p.

Referências de áudio

1. BARBOSA, Adoniran (1975). **No Morro da Casa Verde**. In: Adoniran Barbosa. [s.l.]: Odeon. (Faixa 1 do LP).

2. RUSSO, Renato; LEGIÃO URBANA (1991). **Metal contra as nuvens**. In: V. Rio de Janeiro: EMI. (Faixa 2 do CD de áudio).

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

Referências de partituras

1. BARBOSA, Adoniran (2017). **No Morro da Casa Verde**. Arranjo para contrabaixo autoacompanhado (instrumento e voz) e eletrônica de João Paulo Campos. Belo Horizonte: Edição do arranjador.

2. RUSSO, Renato; LEGIÃO URBANA (2017). **Metal Contra as Núvens**. Arranjo para contrabaixo autoacompanhado (instrumento e voz) e eletrônica de João Paulo Campos. Belo Horizonte: Edição do arranjador.

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

Notas sobre os autores

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

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista Per Musi (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e as principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e líder dos grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical). Publicou dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular, muitos dos quais utilizando suas ferramentas de análise de áudios e vídeos de música. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes. No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

CARDOSO, Sofia von Atzingen Drake; CASTRO GIL Susana; REIS, Carlos Aleixo dos (2018). *3 Espaços* (1966) para Viola e Piano de Cláudio Santoro: análise e performance de três manuscritos. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3.** Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.146-168.

ISBN: 978-85-60488-25-4

3 Espaços (1966) para Viola e Piano de Cláudio Santoro: análise e performance de três manuscritos

3 Espaços (1966) for Viola and Piano by Cláudio Santoro: analysis and performance of three manuscripts

Sofia von Atzingen Drake Cardoso
Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
sofiavona@gmail.com

Susana Castro Gil
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
susana.castrogil@hotmail.com

Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
carcenster@gmail.com

Resumo: Estudo comparativo entre três manuscritos da obra *3 Espaços* (1966) para Viola e Piano do compositor Cláudio Santoro com vistas a uma fundamentação de sua performance. *3 Espaços* é uma obra do período compositivo *avant-garde* de Santoro e, como tal, a aleatoriedade é uma das principais caraterísticas da obra. Os três manuscritos aos quais tivemos acesso apresentam diferenças na escrita musical relacionadas à figuração rítmica, variabilidade de efeitos tímbricos dos instrumento e mudanças ou omissão de notas. Devido à linguagem aleatória presente em 3 *Espaços*, o performer tem grande influência no resultado da interpretação da obra. Por isto, conhecer os diferentes manuscritos e o estilo de escrita do compositor é-um importante ponto de partida para a performance da obra.

Palavras-chave: Cláudio Santoro; *3 Espaços* (1966)*;* música brasileira do século XX para Viola e Piano; análise musical; comparação entre manuscritos de música.

Abstract: Comparative study between three manuscripts of *3 Espaços* (1966) for Viola and Piano composed by Cláudio Santoro with the purpose to substantiate its performance. *3 Espaços* is a work from Santoro's *avant-garde* compositional period, thus the aleatory is one of its main characteristics. The three manuscripts studied have differences in the musical writing related to the rhythmic figuration, variability in effects of timbre and pitch alteration or omission. Due to the *3 Espaços's* aleatory nature, the performer has a strong influence on its interpretation. Therefore, to study the different manuscripts and Santoro's compositional style would be an important starting point for the performance of this work.

Keywords: Cláudio Santoro; *3 Espaços* (1966); Brazilian music of the twentieth century for Viola and Piano; music analysis; comparison among music manuscripts.

1 - Introdução

O compositor brasileiro Cláudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) foi ao longo de sua carreira intérprete, compositor e professor. Uma característica marcante de Santoro foram as inúmeras mudanças de orientação estilísticas inseridas em fases composicionais claramente delimitadas. Seu catálogo de obras apresenta composições atonais, dodecafônicas, neotonais, nacionalistas, aleatórias, eletrônicas, dentre outras. Segundo o próprio compositor, sua produção estaria dividida em quatro períodos bem definidos: a fase dodecafônica (1939-1946), um curto período de transição (1946-1948), a fase nacionalista (1949-1960) e o retorno ao serialismo de 1960 em diante (MENDES, 2009, p. 5). Neste presente trabalho estamos interessados na fase de Santoro a partir de 1960. Segundo MENDES, entre 1960 e 1966 Santoro estava em processo de transição e a partir de 1966, ano da composição de *3 Espaços*, o compositor utilizaria a expressão "filiação à avant-garde extrema" para definir sua nova orientação estilística. Neste período, Santoro experimentava diferentes técnicas composicionais e estava em contato com o que havia de mais inovador no cenário musical daquele momento. Segundo as informações disponíveis no catálogo online do compositor a estreia de *3 Espaços* aconteceu em Berlim (ocidental) no ano de 1967 por Kunio Tsuchiya, viola e H. Wahren, piano.

3 Espaços foi publicada pela *Edition Savart* e, além desta partitura, trabalharemos também com outros dois manuscritos do compositor. Não descartamos a possibilidade da existência de outros manuscritos relevantes. É preciso também considerar que a publicação da obra pela *Edition Savart* implica na aceitação que esta seria a versão final do compositor para a obra *3 Espaços*. Os autores deste trabalho acreditam que o estudo destas três partituras enriquece a compreensão e interpretação da obra.

2 - Os manuscritos de *3 Espaços*

No presente trabalho foram estudados três manuscritos que apresentam diferenças na escrita dos ritmos, nas alturas, na escolha dos timbres dentre outros aspectos que serão explicitados mais à frente.

- Manuscrito da *Edition Savart*: A *Edition Savart* foi fundada com o objetivo de divulgar a obra do compositor Cláudio Santoro. Os valores arrecadados das vendas das obras do compositor são revertidos na manutenção, digitalização, divulgação e edição de obras ainda inéditas. Ela faz parte da empresa Savart Serviços e Produções Artísticas Eireli, fundada em 1980 com sede em Brasília - DF. A editora possui um catálogo com obras do compositor Cláudio Santoro. O manuscrito de *3 Espaços* da *Edition Savart* foi adquirido pelos autores do artigo através do site da editora e será chamado de Manuscrito 1, em abreviatura **M1.**

- Manuscrito em uso pelos Prof. Carlos Aleixo e Prof. Marco Antônio Lavigne: Lavigne é professor aposentado de Viola da Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi aluno de Santoro na Escola Superior de Música de Mannheim. Lavigne conseguiu a cópia deste manuscrito com o próprio compositor e repassou esta partitura para o Prof. Carlos Aleixo. Chamaremos esta versão de Manuscrito 2, em abreviatura **M2.**

- Manuscrito do Centro de Memória das Artes: o Centro de Memória das Artes pertence ao NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Contemplado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária Artes e coordenado pelo Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, o Centro de Memória das Artes atua no depósito e manutenção de acervos contendo fontes primárias musicais de repertórios brasileiros dos séculos XIX e XX além de documentos iconográficos e demais referências históricas. Este centro possui um autógrafo da obra *3 Espaços* e o acesso ao manuscrito foi cedido para a realização deste trabalho[1]. Chamaremos esta partitura de Manuscrito 3, em abreviatura **M3.**

Observações importantes:

- O uso da nomenclatura numérica; *Manuscrito <u>um, dois e três (M1, M2 e M3),</u>* não implica em uma ordem cronológica entre eles. Todos os manuscritos foram assinados pelo compositor com a data de 1966 (ver Figura 1).

[1]Este manuscrito foi obtido por meio de contato interinstitucional entre a Biblioteca da Escola de Música da UFMG e o Centro de Memória das Artes da USP-Ribeirão Preto. Os autores agradecem à ambas as instituições e especialmente à bibliotecária Rachel Mariana Mateus de Oliveira pelo empenho.

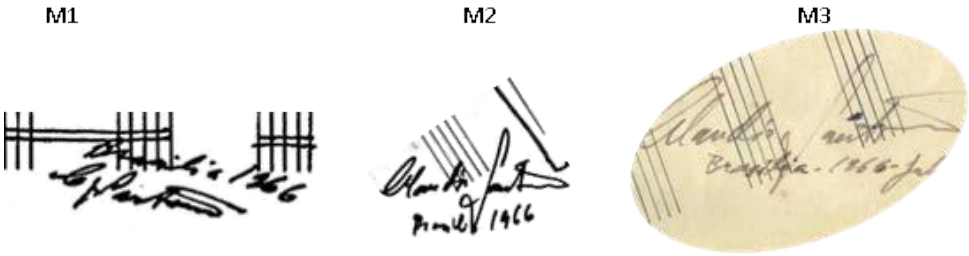


Figura 1: Assinaturas do compositor Cláudio Santoro nos três manuscritos de *3 Espaços.*

2.1 - Sistema de organização das partituras

A obra *3 Espaços* não possui unidades nem divisões de compasso. Por isso, ao fazer referência a determinado trecho musical, vamos especificar qual o manuscrito, sistema e a página em que o trecho mencionado se encontra. Os manuscritos M1 e M2 possuem três páginas e dez sistemas[2] e o M3 possui quatro páginas e doze sistemas. Para o número da página utilizaremos a letra P e para o sistema a letra S. Marcações de página podem ser encontradas na parte superior-direita das partituras e a numeração dos sistemas do lado esquerdo. A identificação do manuscrito ficará na parte superior e central da partitura (ver Figura 2).



Figura 2: Exemplo de marcação na partitura para organização dos manuscritos, número de páginas e sistemas sendo M1= Manuscrito 1, P1= Página número 1 e S1 = Sistema número 1.

[2] Os sistemas são numerados consecutivamente do primeiro (1) até o final ao longo do manuscrito, ou seja, o manuscrito 1 possui os seguintes sistemas: S1, S2, S3, S4, S5, S6... S10

No texto, podemos citar um trecho musical usando somente as abreviaturas; neste caso a figura 2 seria descrita como: **M1-P1-S1.**

3 - Estilo composicional de Santoro relacionado a *3 Espaços*

A cada nova orientação estilística, Cláudio Santoro estava influênciado por diferentes compositores, como por exemplo; A. Schoenberg, P. Hindemith, H. J. Koellreuter, I.Stravinsky, Béla Bartók, H. Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, P. Boulez, J. Cage, P. Boulez e A. Webern, dentre muitos outros. Em *3 Espaços* Santoro explora vários recursos em experimentação na sua fase *avant-garde*, tais como texturas escassas (pontilhismo), contornos melódicos rígidos e angulares, configurações rítmicas irregulares, métrica flutuante, proporções assimétricas, aglomeração cromática (clusters), suspensão métrica, erradicação do contraponto convencional, efeitos de glissando e trêmulo, notação proporcional, notação gráfica e o aleatorismo. (MENDES, 2009, p. 144).

Nas obras da década de 1960, Santoro incorporou características composicionais que nos remetem a A. Webern. Segundo MENDES (2009), após renunciar à estética nacionalista, Santoro opta por retomar conceitos estéticos trabalhados durante seu primeiro período compositivo. No entanto rapidamente supera as características mais conservadoras da primeira fase composicional para se concentrar em obras com uma estética mais moderna tendo proximidade com a linguagem de Webern.

> Obviamente que não nos referimos aqui às estratégias composicionais mais sutis e sofisticadas desenvolvidas e valorizadas pelo compositor austríaco, (...) mas às características mais superficiais e imediatamente reconhecíveis como, por exemplo, a "preferência pelos intervalos de 2ª, particularmente a 2ª menor juntamente com sua inversão a 7ª maior e extensões como a 9ª menor e 14ª maior, ou ainda, a indiferenciação quanto aos planos verticais e horizontais."(Routh 1968, p. 110 apud MENDES, 2009, p. 143).

Na Tese de Doutorado de Alice BELÉM (2013) a autora também tece paralelos entre as obras para piano de Santoro da década de 1960 e do compositor A. Webern como no trecho citado abaixo:

> Alguns procedimentos localizados no op. 27 de Webern, (...), parecem ser retomados no *Prelúdio nº 18* de Santoro no período: a utlização de deslocamentos de padrões rítmicos aparentemente semelhantes; discurso entremeado por causas e acentuações inesperadas. Outras características, como a distribuição dos contornos e movimentos direcionais utilizando-se do distanciamento entre as duas claves na partitura, e a exploração de diferentes registros do piano em passagens relativamente curtas

> (espacialização), também nos permitem relacionar a obra de Santoro à *weberniana.* (BELÉM, 2013, pag. 143) [3]

As características estilísticas Webernianas observadas na obra *3 Espaços* de Santoro estão especialmente relacionadas ao uso dos intervalos, a espacialização e a inexistência de separação entre planos verticais e horizontais. Entretanto, outro elemento importante na composição de *3 Espaços* é o uso do acaso ou, em outras palavras, o aleatorismo. Sobre a aleatoriedade em música DEL POZZO (2007) escreve:

> O acaso em música pode ser empregado tanto no momento da composição de uma obra - quando um elemento for escolhido ao acaso pelo compositor - como no momento da execução - um elemento (ou elementos) cuja realização por um intérprete não é precisamente especificada pelas informações contidas na notação musical. A utilização do acaso no momento da execução varia muito de compositor para compositor e de peça para peça: pode ser aplicado em apenas alguns trechos da composição ou na obra inteira; todos os elementos da composição ou apenas alguns elementos (como altura ou duração) podem ser submetidos ao acaso. (DEL POZZO, 2007, p. 1)

O uso do acaso como técnica composicional começou na década de 1950 e a partir de então recebeu diferentes denominações: Forma Aberta, Música Aleatória, Improvisação e Indeterminação. Os principais precursores desta técnica foram John Cage nos Estados Unidos e Pierre Boulez na Europa. No Brasil o uso do acaso começou a ser introduzido na década de 1960 pelo Grupo Música Nova de São Paulo. Havia uma diferenciação entre o pensamento norte americano e o europeu sobre o uso do acaso na composição. Sobre esta questão, DEL POZZO (2007) escreve:

> (...) ao contrário de Cage, Boulez não diferencia a utilização do acaso no momento da composição (Acaso para Cage) do acaso no momento da execução (Indeterminação para Cage). Isto fica claro quando Boulez (...) afirma que o compositor abdica da questão da escolha em favor do intérprete: "Vai-se habilmente transferir a escolha ao intérprete". (DEL POZZO, 2007, p. 104).

Cage compôs obras em que deixa aberta a possibilidade do intérprete realizar escolhas para a sua performance. Além disso, o compositor utilizou a aleatoriedade como uma técnica no processo criativo produzindo partituras que não ofereciam possibilidades abertas para os intérpretes.

[3]As referidas obras são *Variationen op. 27* de A. Webern (composto em 1936) e *Prelúdio nº 18* de Cláudio Santoro (composto em 1963), ambas para piano solo.

A aleatoriedade na música de Santoro está em sintonia com o pensamento Europeu e difere da estética Norte Americana, fortemente representada por John Cage. Nas obras aleatórias de P. Boulez, ou outros compositores europeus como K. Stockhausen, o intérprete possui mais liberdade e por isso influencia o conjunto da obra, mas o produto final foi idealizado pelo compositor e é um "aleatório-controlado" como explicado abaixo;

> Na medida em que, por volta da metade da década de cinqüenta, sob a influência das idéias de Cage, os compositores do movimento "avant-garde" passam a empregar a indeterminação em suas obras, em hipótese alguma o fizeram com a intenção de transferir a integralização das mesmas ao acaso, ou à colaboração do intérprete, mas, ao contrário, sem resignarem-se de seus direitos e responsabilidades pela finalização de suas criações, buscam tão somente dotá-las de uma articulação mais leve e flexível, o que na prática, terminou por converter-se em um "novo critério de controle". (MENDES, 2009, p. 174)

No trabalho de MENDES (2009), é citada uma entrevista em que Santoro defende a escrita aleatória para o benefício do intérprete. Suas idéias estavam em concordância com a de outros compositores que também faziam o uso do aleatório por ver limitações na escrita tradicional. Vejam o depoimento de Santoro sobre o tema;

> Por que cheguei à conclusão de usar o aleatório? Porque sempre me preocupei com problema da interpretação [...]. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, dificílimas na execução, com o processo aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica para fazer. Então é por isso que eu uso o aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização". [...] "Em geral faço um aleatório controlado. Eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso terão aquele mesmo número de notas que eu imagino que, aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório vão certamente dar um completo sonoro x. [...] Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez. (SANTORO, C. in: SOUZA (1993) in MENDES, 2009, p.176).

Em *3 Espaços* o uso do acaso “controlado" está principalmente presente na duração das notas, no andamento, na organização dos sons e na determinação de algumas alturas.

O uso de notações gráficas é uma prática comum na música aleatória e ajuda a direcionar a execução do intérprete em uma determinada passagem. Podemos ver o uso desta técnica em *3*

Espaços (ver Figura 3) assim como em outras obras de Santoro da década de 1960 (ver Figuras 4 e 5).

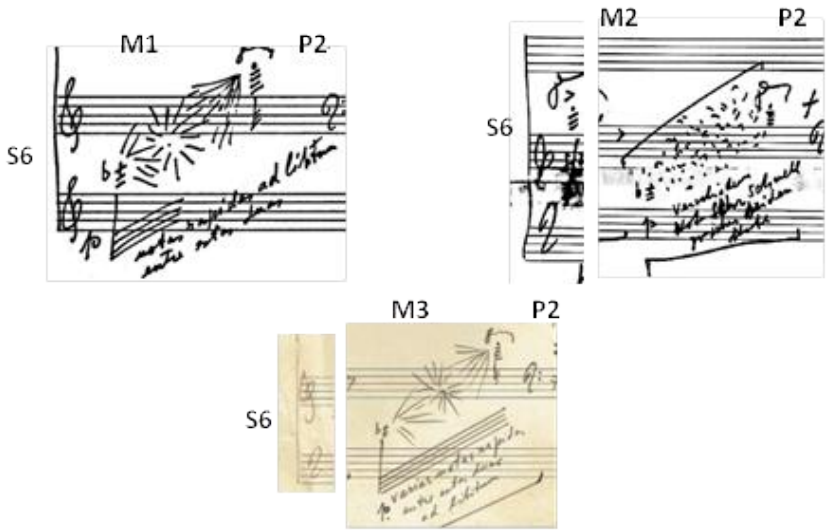


Figura 3: SANTORO, C. *3 Espaços* (1966). Uso de notação gráfica nos três diferentes manuscritos, M1, M2 e M3.

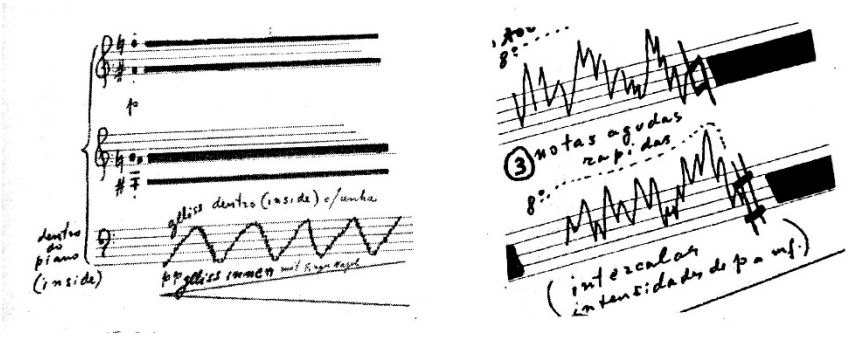


Figura 4: SANTORO, C. *Intermitências I* (1967) Adaptado de: Belém, 2013, p. 152. Uso de notação gráfica na obra para piano solo de Santoro composta em 1967.

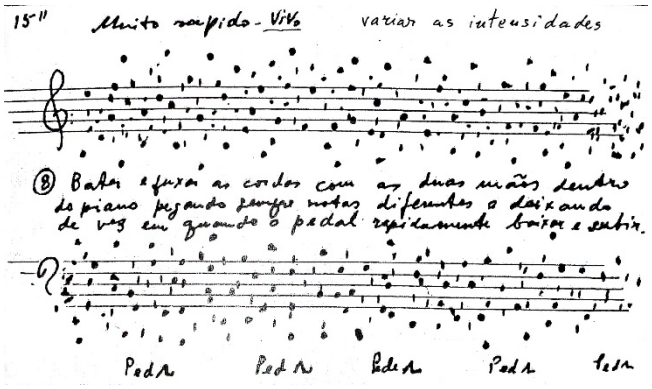


Figura 5: SANTORO, C. *Intermitências I* (1967) Adaptado de: Belém, 2013, p. 151. Uso de notação gráfica na obra para piano solo de Santoro composta em 1967.

A escrita rítmica em *3 Espaços* é para os autores um fator importante na análise comparativa dos manuscritos e está relacionada com a música aleatória e a orientação estilística de Santoro nas décadas de 1960 e 1970. Como mencionado anteriormente, nas três versões de *3 Espaços* não existe unidade métrica nem separações por compassos. Em M1 e M3 a escrita do ritmo é definida fazendo uso de figurações rítmicas, porém em M2 as notas raramente possuem representação da duração. Devido à inexistência de unidade de tempo e divisões por compasso é impossível determinar exatamente a relação entre as figuras rítmicas do piano e da viola em *3 Espaços.* Apesar de M1 e M3 possuírem uma escrita mais definida, não fica claro para o intérprete a relação das figuras rítmicas entre si e é ambígua a colocação de cada rítmo. Em M2 o compositor usa linhas para determinar a duração de uma nota e a disposição gráfica delas sugere ao intérprete sua relação com as outras. Esta representação da notação musical é semelhante com aquela utilizada em outras obras compostas na segunda metade da década de 1960 (ver Figura 6) e na década de 1970 (ver Figura 7):



Figura 6: SANTORO, C. *In Tele Tonus Visionen* (1967) para Orquestra de Câmara. Adaptado de MENDES, p. 193. Trecho da obra de Santoro, compassos 1-9. Utilização de linhas horizontais para determinar a duração das notas.

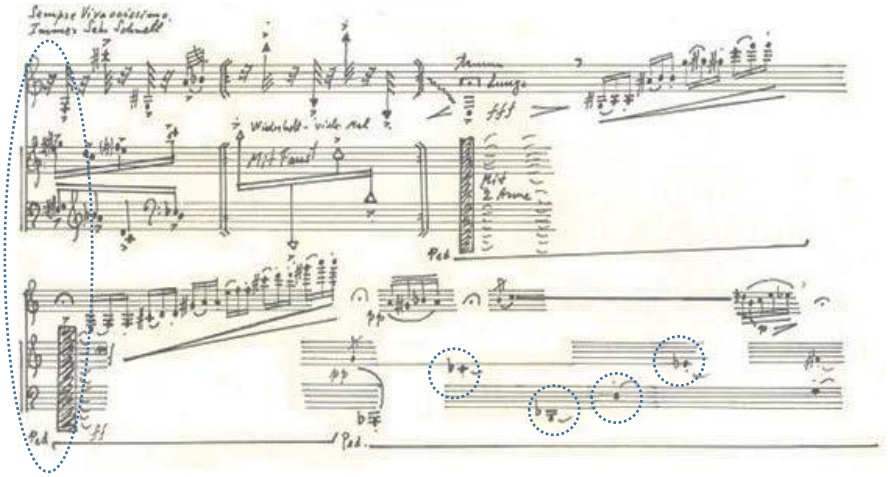


Figura 7: SANTORO, C. *Duo p/ Clarineta e Piano* (1976). Adaptado de MENDES, p. 199. Ausência de unidade métrica e de divisões por compasso e de notas com duração definida.

O uso de rítmos definidos em M1 e M3 não signfica que a precisão rítmica é de grande importância nessa obra. Na prática, o intérprete possui com os três manuscritos grande autonomia para definir a "organização" das notas devido à ambiguidade da escrita. Em outras palavras, utilizando quaisquer das partituras o intérprete será responsável pela "organização rítmica" do material sonoro. Sobre o *Prelúdio nº 18* de Santoro composto em 1963 para piano solo, BELÉM (2013) escreve:

> (...) a utilização de padrões rítmicos que evitam a apresentação regular da subdivisão simples de cada unidade de tempo - principalmente através do uso de quiálteras e do emprego sistemático de pausas - contribui para a flutuação métrica. (BELÉM, 2013, p. 144)

No *Prelúdio nº 18* mencionado acima Santoro utiliza unidades de tempo e diversas mudanças de compassos, algo que não ocorre em *3 Espaços*. Apesar desta diferença, observamos que em *3 Espaços* as organizações métricas tradicionais tornam-se descaracterizadas e o resultado é o que BELÉM (2013) chamou de *flutuação da métrica*.

Nos três manuscritos, M1, M2 e M3, Cláudio Santoro assina a data de *1966* e a localidade de *Brasília*. Em M3 Santoro assina ainda *Julho.* Os paralelos na escrita e estilo acima idenficados em outras obras do compositor da década de 1960 e 1970 não são suficientes para inferir qual a ordem cronológica dos manuscritos.

4 - Diferenças entre os manuscritos e escolhas interpretativas

A partir da análise comparativa entre os três manuscritos é possível identificar diversas categorias de diferenças, que serão exemplificadas em seguida. Apresentaremos também nossas escolhas performáticas sustentadas nesta análise em alguns trechos. É importante ressaltar que percebemos maior similaridade entre M1 e M3 e que M2 foi o primeiro manuscrito com o qual tivemos contato e uma maior afinidade.

4.1 - Diferenças na escrita rítmica

A principal diferença entre os manuscritos M1, M2 e M3 está na escrita rítmica. Em M2 as notas quase nunca possuem representação tradicional de duração; Santoro escreve com frequência somente a cabeça da nota e define a sua altura no pentagrama sem determinar se é uma semínima, colcheia ou outra figura rítmica. Além disso, utiliza linhas horizontais para indicar a duração de uma nota. A disposição rítmica em M2 é criada por meio do efeito visual da organização das notas na partitura e não pela matemática da notação tradicional. No entanto, em M1 e M3 toda nota tem uma duração definida, exceto nas notações gráficas. (Figura 8)

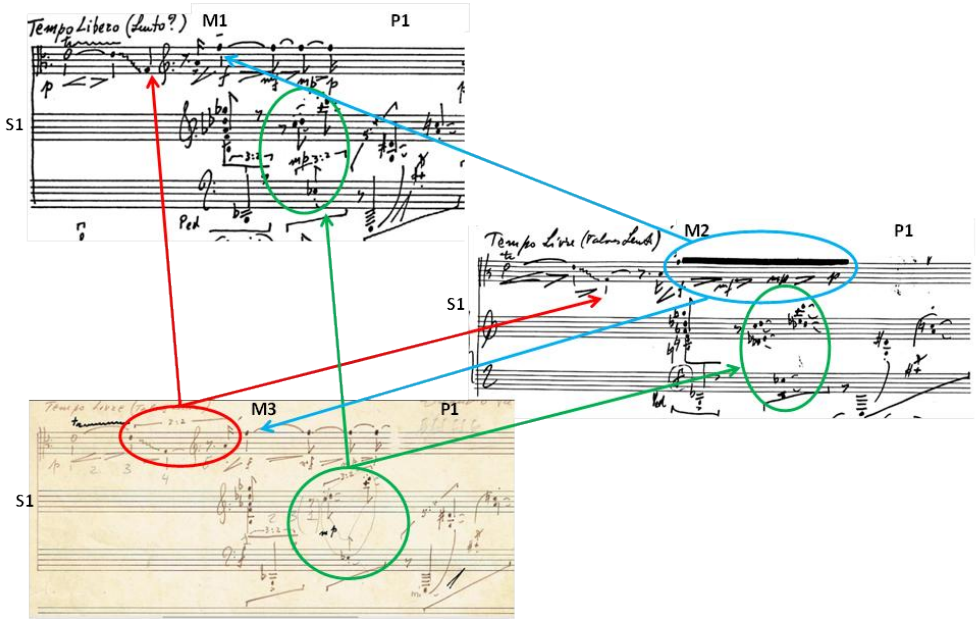


Figura 8: SANTORO, C. 3 Espaços. I Espaços Delimitados. Diferenças na escrita rítmica. Viola: Quiáltera 3:2 em M3. Viola: Linha de duração em M2. Piano: quiáltera em M1 e M3 e ausência de figura rítmica definida em M2.

4.2 - Diferenças no título e andamentos da obra

O título *3 Espaços* está presente em M1 e M2 e omisso em M3. A obra é dividida em três movimentos; *I Espaços Delimitados*, *II Espaços Interpostos* e *III Espaços Infinitos*, nomes que estão presentes nos três manuscritos. O andamento varia entre os manuscritos conforme consta na tabela (Figura 9) que se segue:

	M1	M2	M3
I Espaços Delimitados	*I Tempo libero (Lento?)*	*I Tempo Livre (Talvez Lento)*	*I Tempo Livre (Talvez Lento)*
II Espaços Interpostos	-	-	-
III Espaços Infinitos	-	*III Molto Lento*	-

Figura 9: Tabela dos diferentes andamentos em M1, M2 e M3 nos três movimentos da obra *3 Espaços* (1966) de Cláudio Santoro para Viola e Piano.

4.3 - Diferenças na altura dos sons

Nos três manuscritos existem diferenças nas alturas que foram geradas por modificações nos símbolos ou mudanças de clave, como descrito abaixo.

4.3.1 - Mudanças de símbolos

Neste caso a nota encontra-se na mesma posição no pentagrama, mas há uma mudança no símbolo que a acompanha, podendo ser sustenido, bemol, bequadro ou símbolo de mudança de oitava (ver Figura 10).

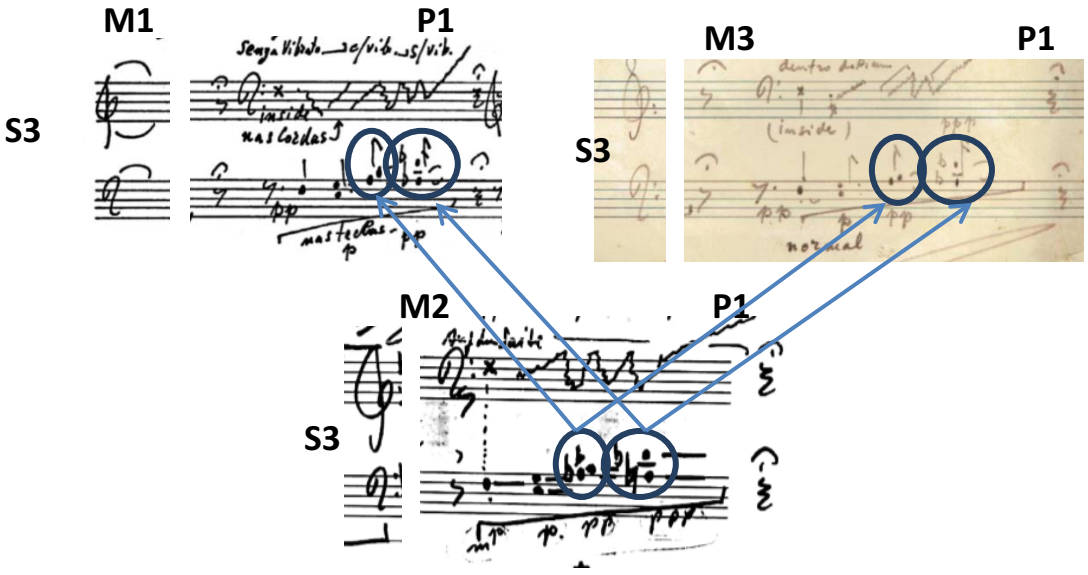


Figura 10: SANTORO, C. *3 Espaços.* Piano: Mudança de altura por modificação de alterações em M1-P1-S3, M2-P1-S3 e M3-P1-S3.

4.3.2- Mudança de clave

Alguns trechos sofrem uma grande alteração de altura e registro devido à mudança da clave para notas que foram mantidas na sua posição no pentagrama. Por exemplo, o uso do registro agudo na parte da viola em M1/M3-P1- S1 (ver Figura 11) e do registro grave na parte do piano em M2-P2-S3/M3-P3-S1 (ver Figura 12) oferece um maior contraste tímbrico.



Figura 11: SANTORO, C. *3 Espaços.* Viola: mudança de clave.



Figura 12: SANTORO, C. *3 Espaços,* Piano: mudança de clave.

4.4 - Omissões

Nos três manuscritos existem omissões de notas, dinâmicas e trechos completos que influenciam a obra.

4.4.1- Omissão de notas

Além das alterações na altura dos sons, observamos que existe uma considerável redução de notas de M2 em relação à M1 e M3. Na parte do piano essa redução se dá, principalmente, nas

estruturas harmônicas verticais na parte do piano (Figuras 13 e 14) e na parte da viola exclusivamente em trechos melódicos (Figura 15). Sendo M2 o manuscrito que possui mais notas do que M1 e M3 para os dois instrumentos. Os manuscritos oferecem três opções diferentes para os intérpretes. A omissão de notas implica na redução das dissonâncias, que representam timbres caraterísticos do estilo de Santoro do período *avant-garde*. No caso da figura 15, a finalização em M2 com um intervalo dissonante de 7ma maior em cordas duplas cria uma tensão desejável no gesto na viola.

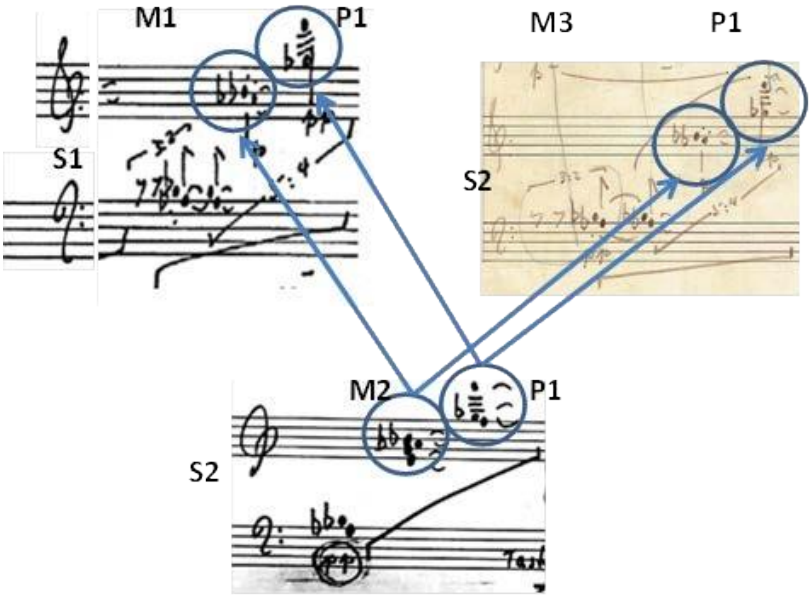


Figura 13: SANTORO, C. *3 Espaços.* Piano: omissão de notas internas da estrutura vertical.

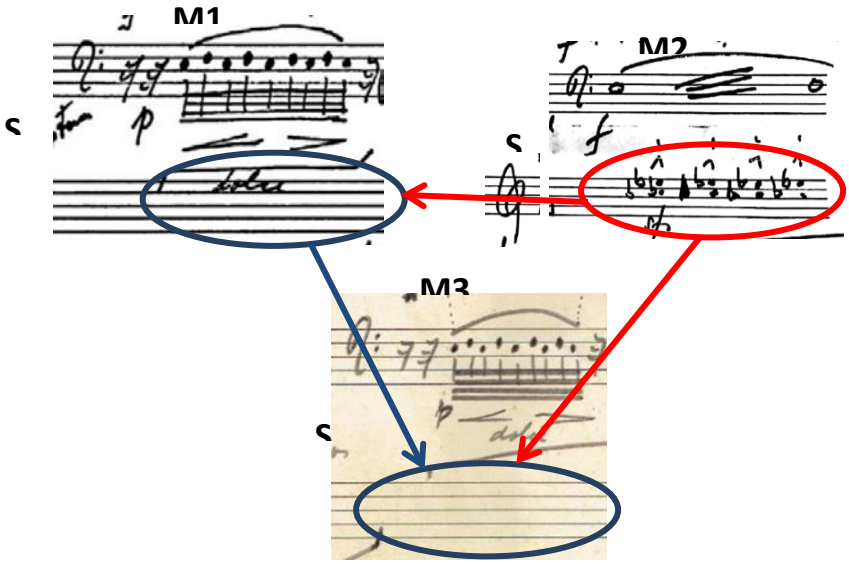


Figura 14:SANTORO, C. *3 Espaços.* Piano: omissão de notas.

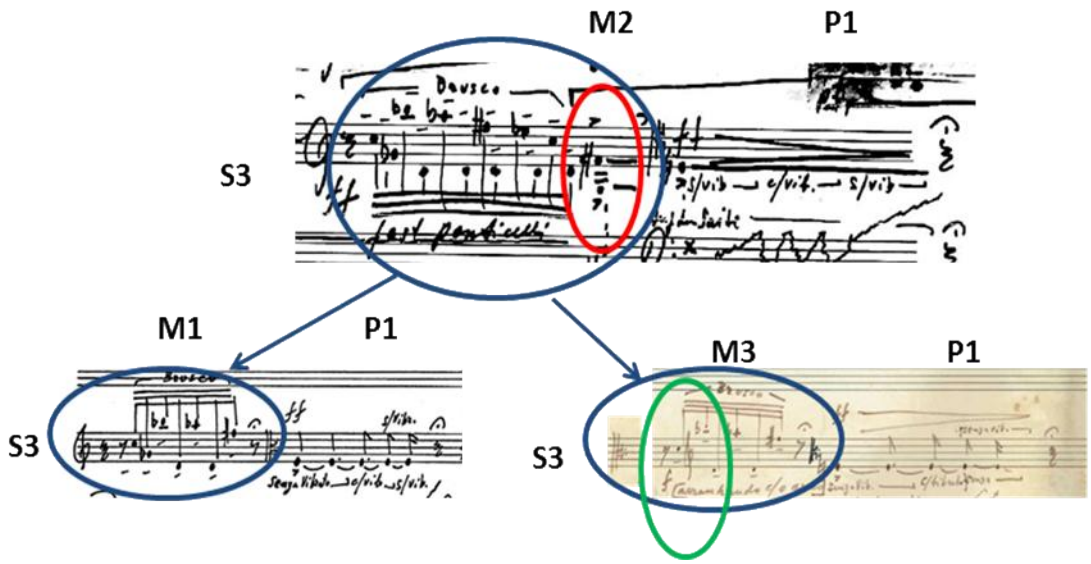


Figura 15: SANTORO, C. *3 Espaços.* Viola: omissão de notas; notas que só aparecem em M2; mudança de notas devido a mudança de clave.

4.4.2 - Omissão de dinâmica

As indicações de dinâmica são o elemento que oferece maior variabilidade entre os três manuscritos, tanto na viola quanto no piano. Embora existam mudanças dos signos de dinâmicas, é mais recorrente a omissão destes em ambos os instrumentos (ver Figura 16).

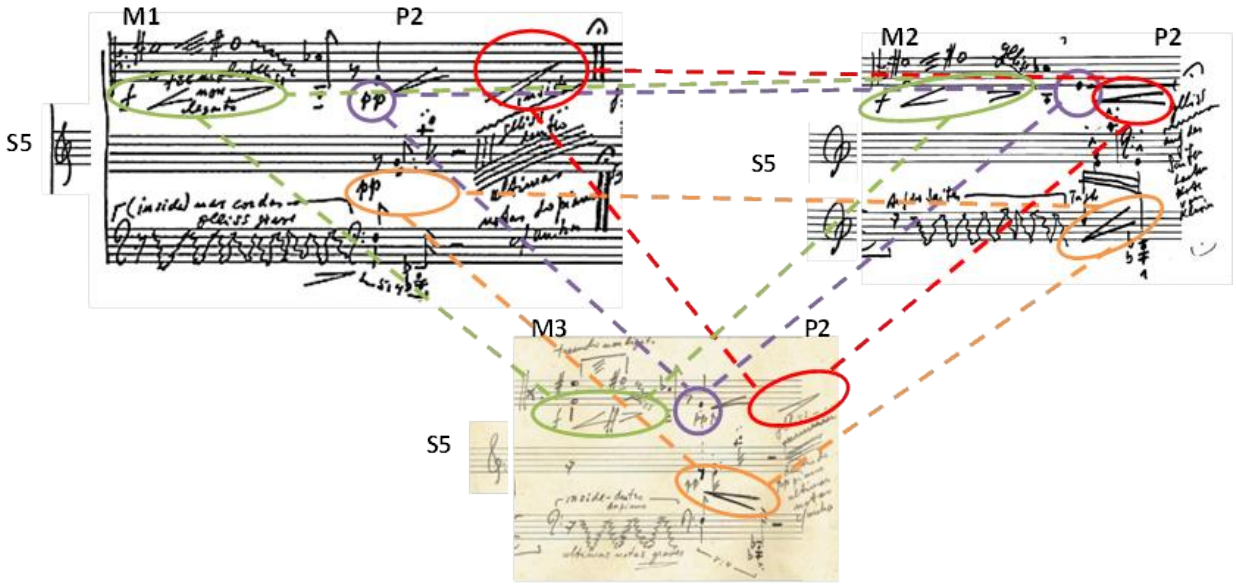


Figura 16: SANTORO, C. 3 Espaços. Piano: omissão de crescendo em M1 e de *pp* em M2; Viola: Omissão de *ff* em M1 e M2; Viola: omissão de *pp* em M2; Viola e piano: mudança de diminuendo/crescendo.

4.4.3 - Omissão de trechos

Apesar de ser observada com maior frequência a redução de notas de M2 para M1 e M3, também pode ser observado o contrário neste trecho do final do segundo movimento 'Espaços Interpostos' (Figura 17). Neste caso M1 e M3 possuem uma finalização inexistente em M2.

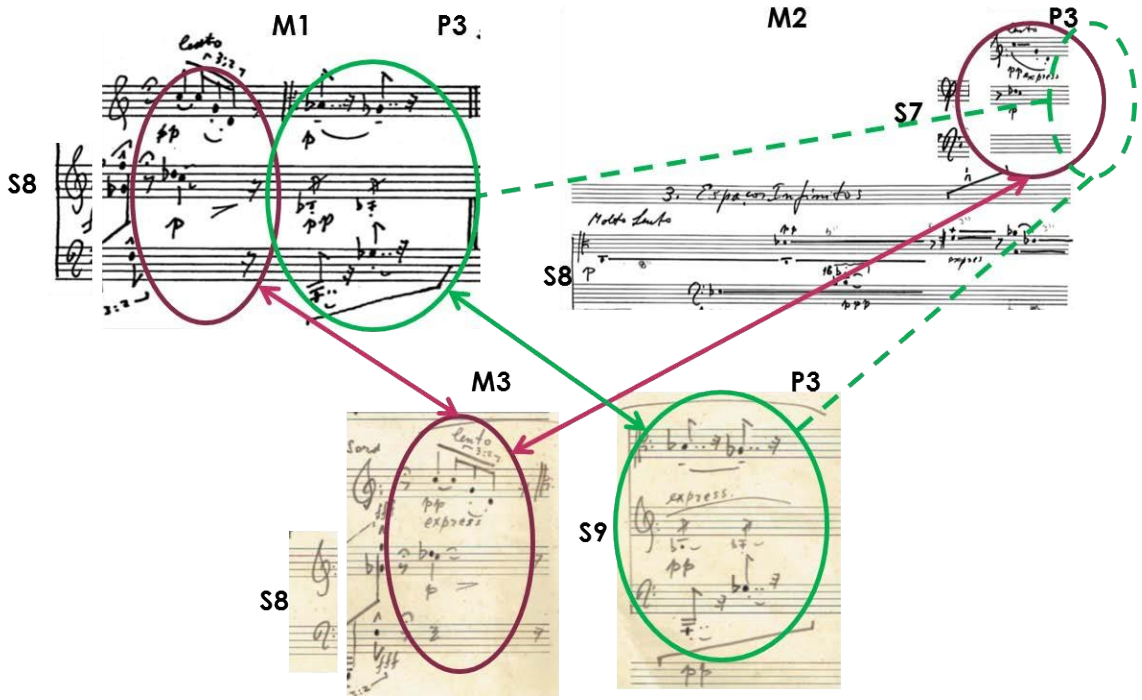


Figura 17: SANTORO, C. *3 Espaços.* Trecho inexistente em M2 e presente em M1 e M3. Trecho correspondente nos três manuscritos; Trecho final do 2do movimento: Espaços interpostos em M1 e M3, faltante em M2.

4.5 - Diferenças no timbre

Os efeitos tímbricos podem variar na parte da viola quanto ao uso de *ponticello*, *senza vibrato, flautando,* uso de diferentes registros, dentre outros. Para o piano as mudanças no timbre estão relacionadas ao uso do pedal e de recursos da técnica estendida, como arranhar e beliscar diretamente nas cordas. As modificações que afetam o timbre nem sempre coincidem nos três manuscritos. No exemplo abaixo a indicação de técnica estendida "*inside* nas cordas" em M1 e "*Inside* dentro do piano" em M3, contrastam com a ausência de indicação em M2 em que seria utilizada a técnica tradicional (ver Figura 18).

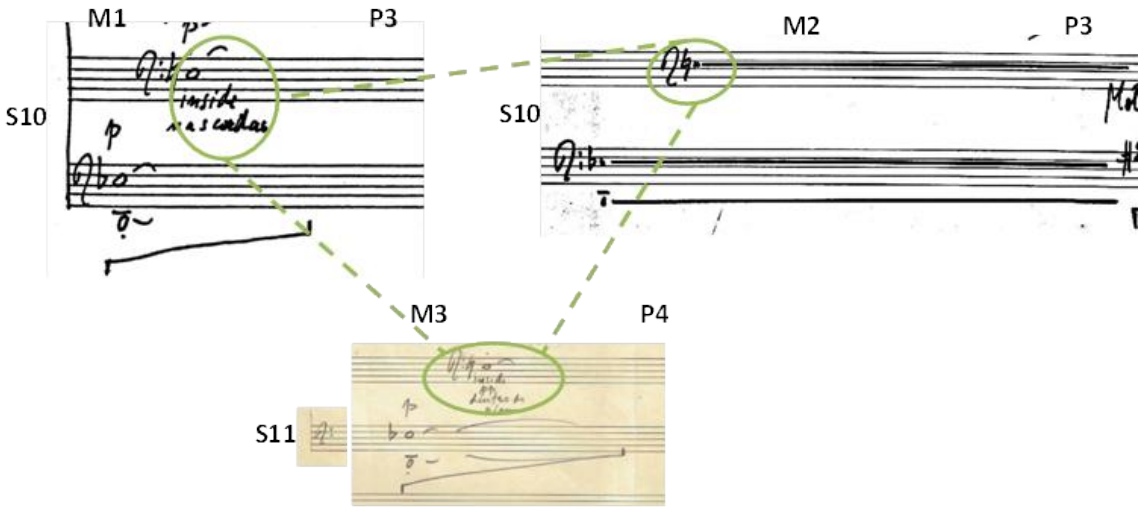


Figura 18: SANTORO, C. *3 Espaços.* Piano: indicação de técnica estendida em M1 e M3 que afeta o timbre.

4.6 - Diferenças de *fermatas*, respirações e articulações

A utilização na obra de diferentes técnicas composicionais como o pontilhismo, aleatoriedade, dentre outras, faz com que as *fermatas* e respirações sejam elementos importantes dentro do discurso musical. Estas são essenciais para organizar os acontecimentos musicais contrastantes. Em M2 as respirações são marcadas frequentemente por símbolos enquanto que M1 e M3 com pausas, tendo M2 uma menor quantidade de pausas e *fermatas* do que os outros dois manuscritos. A articulação é um elemento que influencia e caracteriza os trechos musicais em *3 espaços* e é possível perceber poucas diferenças no tratamento deste aspecto entre os manuscritos (ver Figura 19).

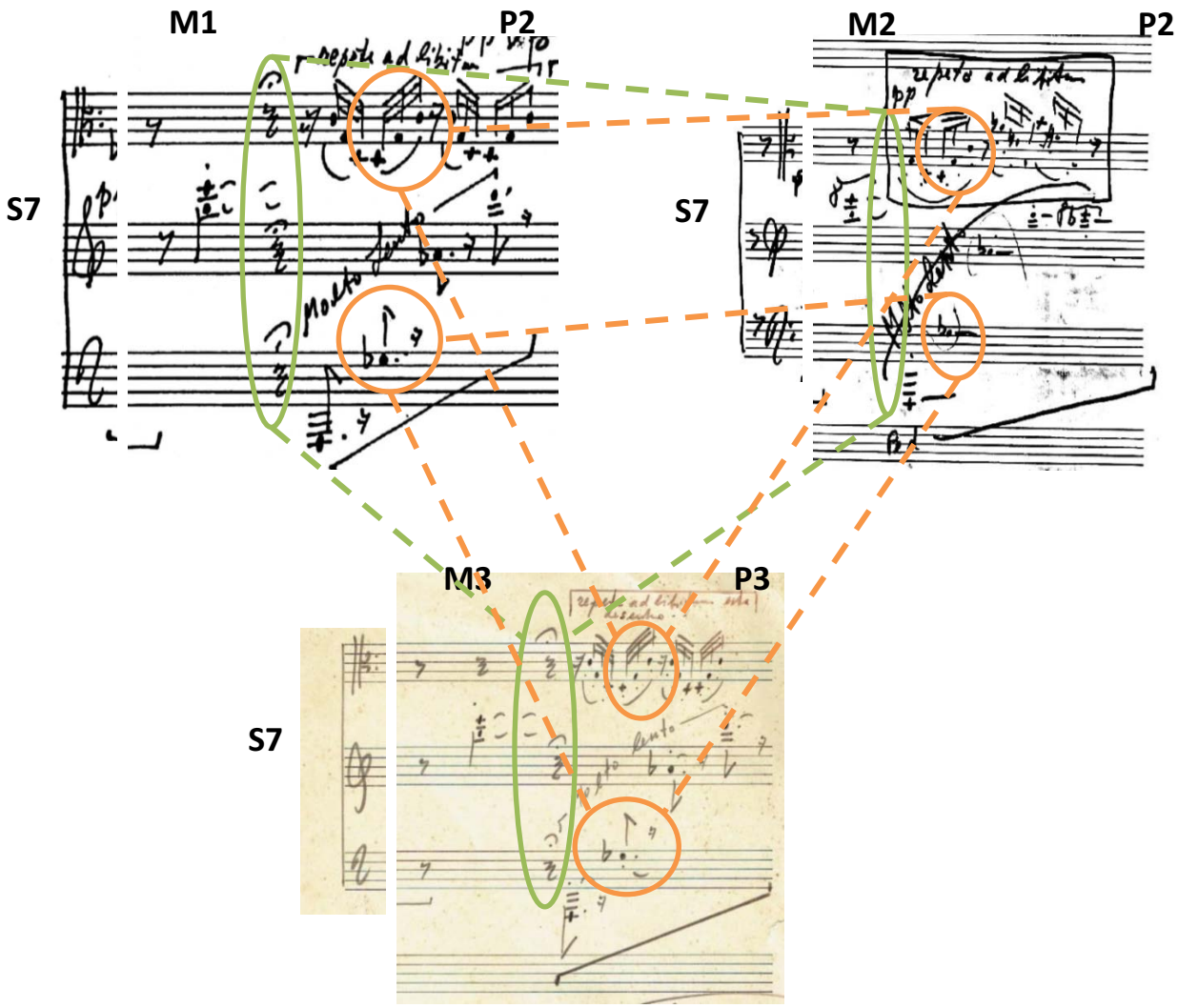


Figura 19: SANTORO, C. *3 Espaços.* Viola e piano: ausência de *fermata* em M2; mudança de articulação: ausência de *staccato* em M1.

4.7 - Diferenças nas ideias rítmico/melódicas

Cada gesto musical, em *3 Espaços,* possui um caráter específico e a modificação da disposição rítmico/melódica pode alterar o caráter deste gesto. Este é o caso do exemplo abaixo, em que contrariando a tendência de similaridade entre M3 e M1, neste trecho M3 é o manuscrito que apresenta maior diferença (ver Figura 20).

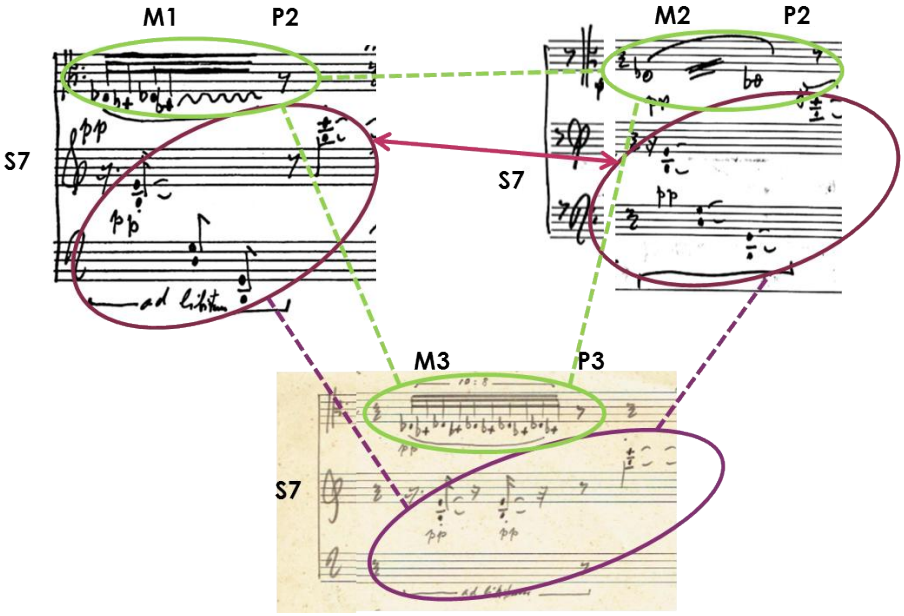


Figura 20: SANTORO, C. *3 Espaços.* Viola: escrita rítmica diferente para o mesmo efeito sonoro; Piano: semelhança da disposição de ideias rítmico/melódicas entre M1 e M2 em oposição a M3.

4.8 - Diferenças nas instruções

Nos três manuscritos Santoro utiliza termos da linguagem musical tradicional como, por exemplo, *senza vibrato, dolce, ponticello*, dentre outras. Além destas, em M1 e M3 o compositor utiliza instruções em português, inglês e alemão exclusivamente em M2. Este último fato coincide com a residência do compositor na Alemanha no ano de 1966 e com a estreia da obra no ano seguinte no mesmo país. (ver Figura 21).

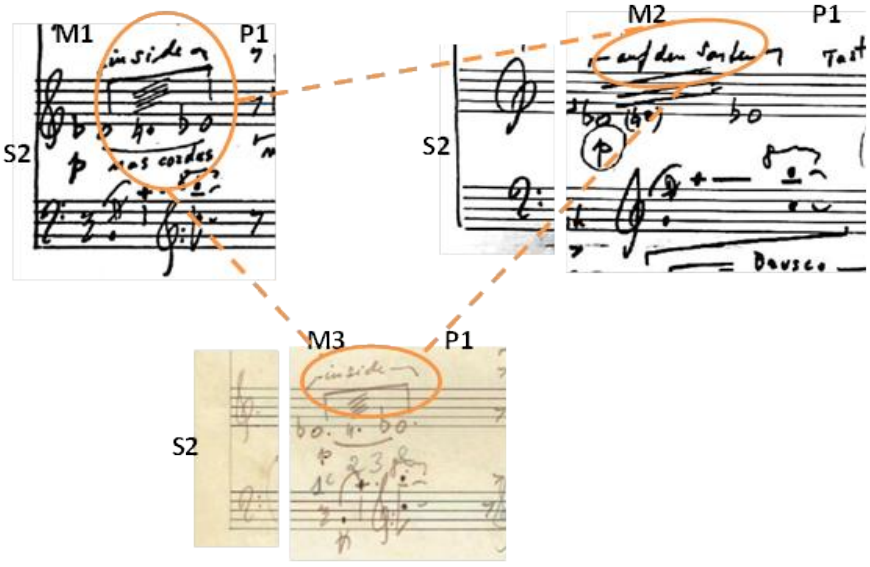


Figura 21: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: Indicações de técnica estendida em português (nas cordas) M1; Alemão (*auf dem Saiten*) M2; Inglês (*inside)* M1 e M3.

5 - Gravação de áudio

A obra *3 Espaços* foi gravada em 1998 pela *Editora Paulus* de São Paulo no CD *Revival.* O CD contém obras originais e transcrições de compositores brasileiros para viola e piano ou viola e violão. Os músicos que participaram do CD são o violista Perez Dworecki, os pianistas Cláudio de Brito, Gilberto Tinetti e Fritz Jank e o violonista Edelton Gloeden.

A interpretação de *3 Espaços* é do violista Perez Dworecki e do pianista Cláudio de Brito e certamente não foi baseada no M2, uma vez que existem grandes diferenças entre esta partitura e a gravação de áudio. O manuscrito que mais se assemelha a esta performance é o M3. A obra foi chamada de *Suite* no caderno do CD, embora *3 Espaços* seja título evidente nos manuscritos M1 e M2 e seja o mesmo utilizado no catálogo de obras de Santoro.

Ambos os intérpretes foram importantes músicos do cenário brasileiro de música contemporânea. Perez Dworecki (1920-2011) era húngaro e foi o primeiro violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo por muitos anos. Várias obras foram dedicadas a ele como, por exemplo, o *Concerto para viola e orquestra* e a *Sonata para viola e piano* do compositor Radamés Gnattali e as *Três peças para viola e piano* de César Guerra Peixe. Dworecki impulsionou a composição de obras para viola solo na música de concerto brasileira e ajudou na divulgação destas por meio de gravações e concertos no Brasil e no exterior. O pianista Cláudio de Brito (1933-2015) era pianista concursado da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo com a qual atuou também como solista. Foi também um importante divulgador de obras de compositores nacionais e deixou uma significativa discografia para piano dos autores Miguez, Levy, Braga, Nepomuceno, Villa-Lobos, Nazareth e Cimino.

A gravação de *3* Espaços no CD *Revival* é um importante registro da obra e foi um dos fatores que impulsionou este trabalho; a percepção da existência de diferenças entre o manuscrito M2 e este registro instigou a busca por outros manuscritos que pudessem ter sido usados por Dworecki e Brito. Não podemos afirmar que a versão Dworecki/Brito foi baseada exclusivamente em um dos três manuscritos estudados neste trabalho.

6 - Conclusão

3 Espaços é uma obra típica do período experimental *avant-garde* de Santoro em que são utilizadas diversas técnicas composicionais e especialmente a aleatoriedade, permitindo ao performer uma maior liberdade de escolhas interpretativas. O estudo dos três manuscritos enriquece o conhecimento do intérprete sobre a obra e em consequência a performance da mesma.

A partir da análise entre os manuscritos é possível comprovar que entre M1 e M3 há uma maior semelhança em diversos aspectos. Um elemento fundamental é a concepção de escrita rítmica; em M1 e M3 os ritmos são determinados e em M2 as notas não possuem ritmo definido. Entendendo o compasso como unidade de hierarquização dos tempos, sua ausência nos três manuscritos reforça o sentido de liberdade para o intérprete na escolha da organização dos sons. A hierarquia tradicional entre o plano vertical e o horizontal em *3 Espaços* é substituída por uma textura diluída, uma valorização da escrita espacializada e pontilista.

Nossas escolhas interpretativas ao dialogar com os três manuscritos desta obra estão fundamentadas no conhecimento do estilo composicional de Claudio Santoro e na busca de uma grande diversidade de caráteres e de timbres. Por ser uma obra aberta o intérprete pode experimentar com diferentes combinações do material presente nas partituras para obter o resultado desejado.

Referências de texto

1.BELÉM, A. (2013) **Diálogos de Claudio Santoro com a produção musical contemporânea: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano.** f. 239.Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo.

2. BARONCELLI, N. C. S. (2015) **Cláudio de Brito (1933-2015) "in memoriam**". Escrevo logo existo – Blog. Disponível em: < http://escrevo-existo.blogspot.com.br/2015/08/claudio-de-Brito-1933-2015.html>. Acesso em: 13 out 2017.

3. DEL POZZO, M. H. (2007) **Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano.** f. 353**.** Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

4. MENDES, S. N. (2009) **O Percurso estilístico de Claudio Santoro: Roteiros divergentes e conjunção final.** f.289. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

5. MIZAEL, H. D. (2011) **Sonata para Viola e Piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico-interpretativo e tratamento editorial.** f. 185. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

6. PEREIRA, A. C. M. (2008) **Concerto para Viola de Cláudio Santoro: Edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação.** f. 172. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Referência de áudio

1. BRITO, C.; DWORECKI, P.; GLOEDEN, E.; JANK, F.; TINETTI, G. (1998) **Revival: Brazilian Music for Viola & Piano**. Paulus Audiovisual, c. 1998.1 CD (67'31'').DDD.

Referências de partitura

1. SANTORO, C. (1966) **3 Espaços para Viola e Piano.** Brasília: Edition Savart.

2. SANTORO, C. (1966) **3 Espaços para Viola e Piano.** Partitura manuscrita. Belo Horizonte: cópia do manuscrito.

3. SANTORO, C. (1966) **3 Espaços para Viola e Piano**. Partitura manuscrita. Ribeirão Preto: Centro de Memória das Artes da Universidade de São Paulo.

Referência de entrevista

SANTORO, A. (2017). **Edition Savart**. Entrevista via e-mail concedida a Sofia von Atzingen Drake Cardoso. Belo Horizonte, 14 dez.

Notas sobre os autores

Sofia von Atzingen Drake Cardoso é doutoranda em performance musical na Universidade Federal de Minas Gerais, orientada pelo Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis. Possui mestrado em performance pela Escola Superior de Música de Karlsruhe(Alemanha) e bacharelado em viola pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é professora de educação superior na área de viola na Escola de Música da UEMG.

Susana Castro Gil é mestranda em música da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, Brasil, orientada pela Profa. Dra. Ana Claudia de Assis. Possui bacharelado em piano pela Universidad de Antioquia–UdeA (2017), Colômbia, com período sanduíche (2014-2015) na UFMG. Em 2015 esteve vinculada ao projeto de extensão que opera o Acervo Curt Lange-UFMG. Entre 2010 e 2017 coordenou o projeto "Conciertos didácticos, maestra Teresita Gómez" -UdeA.

Carlos Aleixo dos Reis possui graduação em Viola pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), mestrado em Performance Musical-Instrumento Viola - Shenandoah University Conservatory (1995) e doutorado em Doctor of Musical Arts Performance - Shenandoah University (2006). Atualmente é professor adjunto IV da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Execução Instrumental Viola, atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira para viola, viola e performance.

OLIVÁREZ, Rodrigo; BORÉM, Fausto (2018). A escrita idiomática e pedagógica de Salvador Amato em *Estudio Concierto* e *Estudio Capricho*, para contrabaixo solo. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.169-187.

ISBN: 978-85-60488-25-4

A escrita idiomática e pedagógica de Salvador Amato em *Estudio Concierto* e *Estudio Capricho*, para contrabaixo solo

Salvador Amato's Idiomatic and Pedagogic Writing in Estudio Concierto and Estudio Capricho for Unaccompanied Double Bass

Rodrigo Olivárez
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
olivarezrodrigo@yahoo.com

Fausto Borém
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
faustoborem@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da escrita idiomática do compositor-contrabaixista-pedagogo argentino Salvador Amato em duas obras: *Estudio Concierto* (1983) e *Estudio Capricho* (1983), obras compostas durante seu período como professor de contrabaixo na *Universidad Nacional de Cuyo*, em Mendoza. Baseado em práticas de performance da música erudita europeia e da música popular argentina, Salvador Amato compôs música para seus alunos desenvolverem habilidades específicas no contrabaixo. As análises de vídeo de entrevistas e de performance de dois ex-alunos, Omar ARANCIBIA (2014) e Jose Luis FERREYRA (2013), revelaram elementos da tradição oral não explicitados nas partituras e com clara intenção pedagógica. No estilo composicional de Amato destacamos utilização dos diversos registros do contrabaixo, alguns golpes de arco (*jeté,* o *ricochet* e o *ricochet-bariolage*), elementos técnicos da mão esquerda (cordas duplas, harmônicos naturais, *spiccato* + *hammer on* + *pull off*), citações da música erudita (barroco e romantismo) e da música popular (tango).

Palavras-chave: Salvador Amato; contrabaixo solo; pedagogia da performance; escrita idiomática para contrabaixo; analise de áudios e vídeos de música.

Abstract: This work presents an analysis of the idiomatic writing of Argentinean composer-teacher-pedagogue Salvador Amato in two works: *Estudio Concierto* (1983) and *Estudio Capricho* (1983), composed during his period as the double bass teacher at *Universidad Nacional de Cuyo*, in Mendoza, Argentina. Based on performance practices of European concert music and popular Argentine music, Amato composed music for his students to develop specific skills on the double bass. The analysis of video interviews and performances of two ex-students, Omar ARANCIBIA (2014) and Jose Luis FFERREYRA (2013), revealed elements of oral tradition not explicit in the scores and bearing clear pedagogical intentions. In Amato's compositional style we point out the use of the various registers of double bass, some bow strokes (*jeté*, *ricochet* and *ricochet-bariolage*), left hand elements (double strings, natural harmonics, *spiccato* + hammer on + pull off), quotations from concert music (baroque and romanticism) and popular music (tango).

Keywords: Salvador Amato, double bass alone; pedagogic performance; idiomatic writting for double bass; analysis of audios and videos of music.

1 - Fontes primárias, secundárias e a pedagogia de Salvador Amato

No presente artigo, analisamos a escrita idiomática do contrabaixo sem acompanhamento do compositor-contrabaixista e professor argentino Salvador Amato em dois manuscritos: *Estudio*

Concierto e *Estudio Capricho*, ambos escritos em 1983. As gêneses destes estudos para instrumento solista foram motivadas por um contexto pessoal e acadêmico. A partir de 1959, Amato se dedicou ao ensino do contrabaixo na *Universidad Nacional de Cuyo* (*UnCuyo*) (MELCHIORI, 2010, p.28), em época e local nos quais não havia um acervo mínimo de obras para seu instrumento. Começando por escrever simples exercícios, ele chegou a estudos e obras que serviram tanto para aprendizagem em sala de aula, quanto para a performance em recitais. Intuitivamente, Amato desenvolveu ". . . metodologias de pesquisa necessária para a aprendizagem do músico" (SANTIAGO, 2007, p.18), obtendo experiências e conhecimentos de ". . . músicos que passavam por Mendoza realizando suas apresentações antes de continuarem suas viagens" (JUEZ, 2012). Assim, ele plasmava esse conhecimento em suas peças e estudos, procurando soluções apropriadas para ensinar seus alunos um conhecimento que, em certa medida, era transmitido através da tradição oral (OJEDA, 2003, p.3). Sua produção musical para o contrabaixo, além dos *Estudios* para contrabaixo solo, inclui um *Método para Contrabajo* (FERREYRA, 2013) escrito em 1981, e seis obras para contrabaixo e piano, compostas de 1967 a 1985 (REY, 2003, p. 19-25).

Para esta pesquisa, cujas fontes primárias são os manuscritos de dois estudos para contrabaixo sem acompanhamento, buscamos informações sob o ensino do contrabaixo na *UnCuyo*. RINK (2007, p.41) diz que ". . . a notação convencional não é capaz de captar a complexidade da música em sua totalidade". Assim, analisamos a escrita idiomática do contrabaixo nestas fontes primárias, considerando a literatura sobre este tema (BORÉM, 2000; 2001; 2015). A partir dos manuscritos analisados, percebemos que parte significativa da transmissão do conhecimento de Amato para seus alunos se deu por meio de conversas coletivas e em aulas individuais em meio à grande família que se constituía sua classe de contrabaixo. Descobrimos que diversos elementos de tradição oral de Amato complementam ou esclarecem as limitações da notação musical (ALMEIDA, 2011, p.73) nos manuscritos dos *Estudios*. Os procedimentos metodológicos incluíram a coleta de dados por meio de entrevistas e gravação de vídeos de música para posterior análise. Estes procedimentos foram cruciais para "recompor o processo criativo . . . [e] . . . apresentar dados analíticos importantes na compreensão e fruição" (BORÉM, 2014) das duas obras.

As entrevistas, gravadas em áudio e vídeo foram conduzidas com dois ex-alunos de Amato: Omar ARANCIBIA (2014; 2016) e José Luis FERREYRA (2013). Nas entrevistas, ficou claro que

as relações de amizade dos alunos com o professor foram centrais na criação de obras talhadas especificamente para as características individuais de cada aluno. A análise de gravações dos vídeos, e dos áudios que podem ser extraídos dos vídeos (BORÉM, 2014; 2016), nos permitiram obter dados imagéticos de técnicas do contrabaixo, dados transmitidos oralmente do professor para seus alunos, e de seus ex-alunos para novos alunos. Seus dois *Estudios* concentram elementos que não estão disponíveis nos métodos tradicionais de contrabaixo. Nesse sentido, trazemos a fala de Sonia Ray sobre a ". . . importância de que o indivíduo, ao se apropriar dos conhecimentos relativos ao seu campo de trabalho. . .", transforme o conhecimento adquirido em algo ". . . registrado e disseminado. . . " (RAY, 2015, p.7). Amato soube combinar seu conhecimento adquirido em diversas fontes - eruditas e populares - para gerar obras que, não apenas poderiam facilitar a aquisição de conhecimento musical e técnico pelos alunos, mas também serem apresentadas ao público.

2 - O *Estudio Concierto* de Salvador Amato

Amato dedicou seu *Estudio Concierto* a Omar Arancibia (FERREYRA, 2013), seu aluno de Bacharelado na época e quem, a partir de 1994, o substituiu como professor de contrabaixo na *UnCuyo*. Dentro de seu traço composicional de comumente escrever na forma de tema com variações, Amato incluiu citações de compositores que seu aluno Arancibia admirava, como J. S. Bach e Camille Saint-Saëns e, também uma influência italiana e Argentina do próprio Amato, que se refletiu na música do compositor Giovanni Bottesini e no tango. O próprio Omar Arancibia confirma:

> O Amato sempre precisou gerar materiais para ensinar, pois, faltavam materiais [didáticos] no início de sua carreira e também no final da sua carreira . . . [para] trabalhar aspectos técnicos específicos. Assim, nasceu o *Estudio Concierto* e o *Estudio Capricho*. O *Estudio Concierto* foi dedicado a mim. Amato, além de seu estilo e grande inteligência, tinha um humor muito sutil. Minhas grandes dificuldades naquela época em que precisava superá-las, quase concluindo minha graduação, eram o *vibrato*, o *cantabile* e o arco que eu não conseguia apoiar bem [ou seja, a aderência]. Por isso, esse estudo está cheio de *cantabiles*. E há as brincadeiras, como a citação do *Cisne* [do Carnaval dos Animais de Saint-Saëns], pois eu amava essa música; eu passava o dia todo cantarolando-a. Amato colocou também um pouco de tango e uma citação de Bach. [. . .] ele detectava coisas técnicas que queria trabalhar com um estudante enquanto que, ao mesmo tempo, ele estava compondo alguma coisa. . ." [1] (ARANCIBIA, 2014).

[1] Traduções realizadas pelos autores do espanhol ao português.

Podemos reconhecer os elementos das citações no *Estudio Concierto* mencionadas por Omar Arancibia como se fossem parte de uma transcrição musical da própria obra citada, adaptados à escrita idiomática do instrumento [2] (BORÉM, 1998, p.17-30). Já no começo da obra, encontramos uma alusão à *Tarantella*, para contrabaixo e piano, do compositor italiano Giovanni Bottesini. Para isso, Amato menciona um arpejo ascendente da peça de Bottesini, só que, ao invés da tonalidade original de Ré Maior, utiliza o tom de Dó Maior, também de fácil realização. Assim, ele mantém o trecho todo ao longo da primeira corda do contrabaixo, indo da região media até à região superaguda, realçando este elemento típico do virtuosismo do Romantismo (Figura 1).

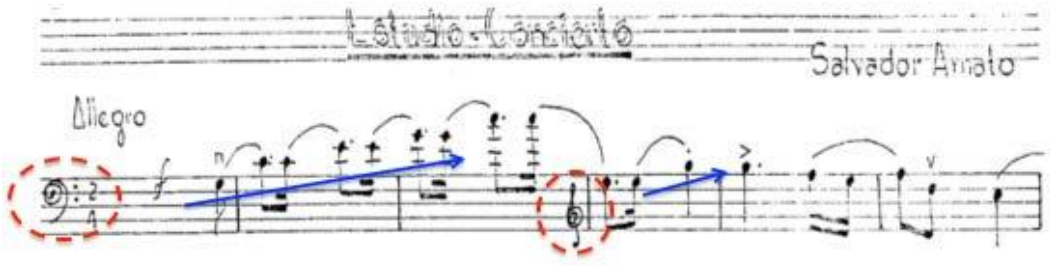


Figura 1: Arpejo ascendente virtuosístico da região grave até a região superaguda do contrabaixo no *Estudio Concierto* de Salvador Amato (c.1-5).

Outro elemento romântico é o uso do contrabaixo como instrumento expressivo em trechos *cantabiles*. Para isso, Amato citou a melodia de *O Cisne* de Saint-Saëns, originalmente escrita no tom de Sol Maior para o violoncelo. Amato teve o cuidado de manter uma tonalidade idiomática para o contrabaixo. Assim, recorreu novamente ao tom de Dó Maior para facilitar um *cantabile* inteiramente realizado na corda Sol, para não precisar recorrer à segunda acorda, o que poderia gerar diferença de timbre ou quebra das linhas em *legato* (Figura 2).



Figura 2: Citação de *O Cisne* de C. Saint-Saëns no *Estudio Concierto* de Salvador Amato (c.55-56).

[2] Segundo BORÉM (1998, p.17-30), as transcrições musicais têm como objetivo a adaptação e notação de uma partitura ou gravação de uma obra para ser realizada por determinado instrumento ou grupo de instrumentos. As transcrições podem fazer referências a outras obras e, mesmo, conter citações literais de outras obras. Também podem de adequar a diferentes linguagens, tanto eruditas quanto populares.

Além desta citação, Amato também citou uma obra barroca, o início do *Prelude* da *Partita nº3* de J.S. Bach, originalmente escrito para violino no tom de Mi Maior. Observamos que o compositor mais uma vez reescreveu a passagem na tonalidade de Dó Maior. Após fazer a citação do principal material temático na região mais aguda, ele o expõe na região médio-grave (Figura 3).



Figura 3: Citação do *Prelude* da *Partita nº3* de Bach, no manuscrito do *Estudio Concierto* (c.64-65).

Amato, que conviveu desde jovem com gêneros da música popular argentina, utilizou estruturas harmônicas do tango no *Estudio Concierto*, como um elemento para prover variedade, realizando alterações na melodia. Utilizando a nota Dó como nota pivô, comum a dois acordes, ele recorre ao acorde de Lá bemol Maior logo após um acorde de Dó Maior, ou seja, utiliza a submediante abaixada, que se torna o IV grau do tom de Mi bemol Maior, que é a sua mediante maior (Figura 4). Este procedimento, comum no gênero popular mais conhecido da Argentina, cria ". . . uma cor no transcurso da música, enriquecendo a expressividade musical" (VIDAL e REYES, 2010, p.59-60).

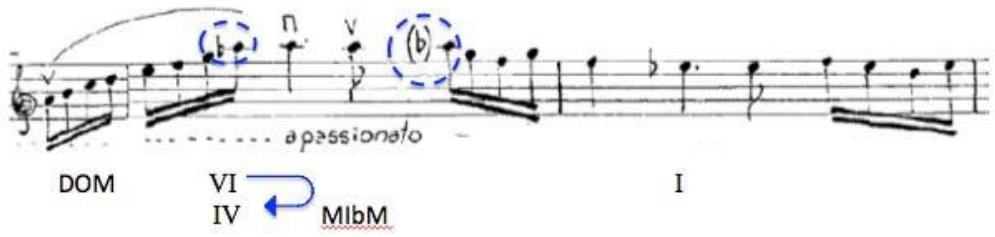


Figura 4: Procedimento harmônico típico do tango (tônica maior para submediante abaixada maior) no *Estudio Concierto* de Salvador Amato (c.27-29).

Entre os c.24-26, as notas do motivo principal são mantidas, porém após a mudança de tonalidade para Mi bemol Maior, Amato desenvolve o motivo através de um salto diatônico (c.32-34), que é também um recurso frequentemente usado nas linhas melódicas do tango. Segundo o contrabaixista Juan Pablo NAVARRO (2015), *expert* neste gênero, este

procedimento com o acréscimo de notas diatônicas é comum como uma forma de variar o fraseado, como pode ser visto no *Estudio Concierto* de Amato (Figura 5).

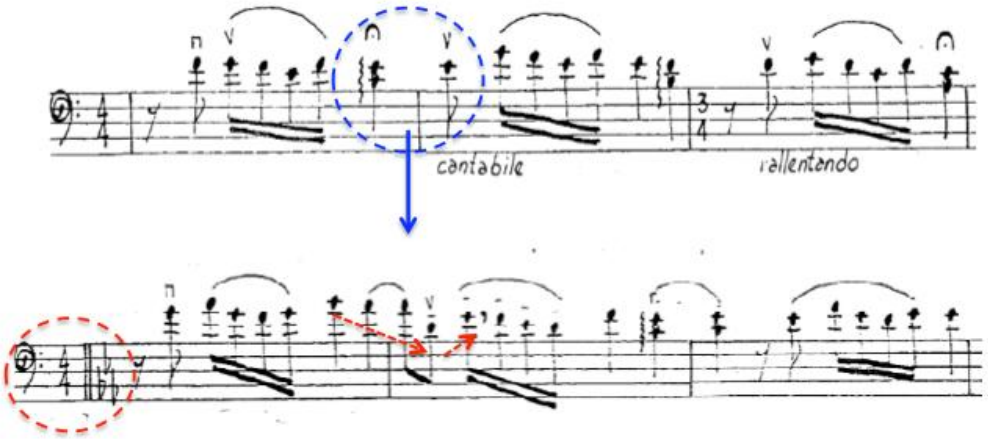


Figura 5: Procedimento motívico do tango com variação por meio de salto diatônico no *Estudio Concierto* de Salvador Amato (c.24-26 e c.32-34).

3 - O *Estudio Capricho* de Salvador Amato

Amato escreveu o *Estudio Capricho* (1983) para seu aluno Jose Luis Ferreyra (FERREYRA, 2013), quem descreve sua gênesis como ". . . uma obra de arpejos e cordas duplas, dedicada a mim, para que eu fizesse a prova do primeiro ou segundo ano profissional" na *UnCuyo*. Seu colega e contemporâneo Omar Arancibia relata que o *Estudio Capricho* é de caráter virtuosístico e que Amato o concebeu como uma vitrine ". . . de distintos golpes de arco, que ele considerava essenciais no repertório de um contrabaixista formado" (ARANCIBIA, 2014). Ele afirma ainda que esse estudo inclui praticamente todos os elementos técnicos que Amato utilizou e desenvolveu em suas peças anteriores:

> Eu faço uma interpretação livre do que fez Amato no *Estudio Capricho*, que foi dedicado a Jose Luis [Ferreyra]. Como estudante, ele foi brilhante, impecável e talentoso. Ele, [Jose Luis Ferreyra], humildemente, diz que não; não acredita nisso [...] Acho que Amato, no *Estudio Capricho*, não o escreveu para trabalhar coisas técnicas em Jose Luis [Ferreyra], foi mais uma homenagem às coisas que ele poderia fazer tecnicamente. (ARANCIBIA, 2014)

Quanto Amato começou escrever este estudo, se inspirou em referências mais próximas de sua cultura italiana, tanto familiar (seu pai, o italiano Alfonso Amato), quanto de seus compositores

preferidos, como Paganini e o próprio repertório para contrabaixo de Dragonetti e Bottesini, que ele tocava.

Do ponto de vista filológico, o manuscrito do *Estudio Capricho* contém vários trechos com anotações que não se assemelham à caligrafia característica de Amato. Porém, a transmissão oral de conhecimento a seus alunos indica que são, de fato, indicações orientadas pelo compositor, com o objetivo de esclarecer e preservar sua realização. Na Figura 6, podemos apreciar as diferenças de caligrafia no trecho. No retângulo pontilhado de cor vermelha está a caligrafia do autor que explicita o andamento, o título da obra, o nome do compositor e o ano da peça. A seta e traço azuis ressaltam as palavras *"+ cantado pero + virtuoso*" em espanhol, que exibem outra caligrafia.

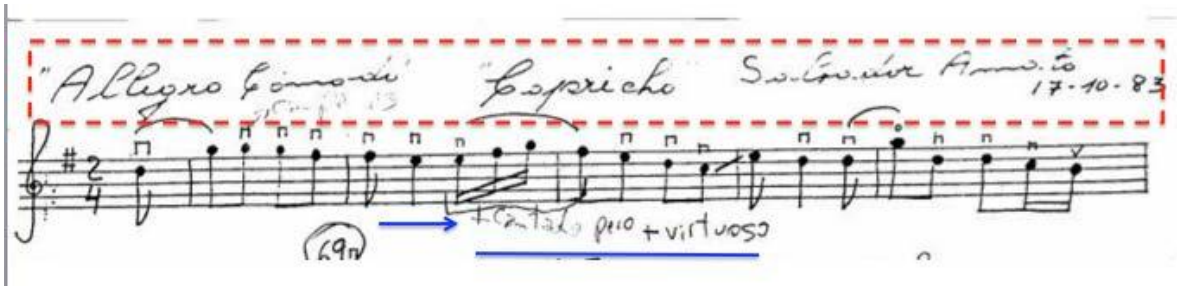


Figura 6: Trecho do manuscrito do *Estudio Capricho* (1983) com duas caligrafias diferentes (c.1-5).

No início deste estudo, Amato pede para que o contrabaixista toque com uma sonoridade intensa no extremo do espelho do contrabaixo, o que significa manter o arco como maior pressão e baixa velocidade, ou seja, com grande aderência na corda. Em vídeo, ARANCIBIA (2014) demonstra como se deve utilizar o arco, que deve ser posicionado na região mais próxima do talão [3] (Figura 7).

[3] Neste trabalho, o arco é dividido em quatro regiões: (1) talão, (2) talão-meio, (3) meio-ponta e (4) ponta.



Figura 7: Análise de vídeo com performance de Omar ARANCIBIA (2014) tocando o tema principal do *Estudo Capricho* de Salvador Amato (c.1-5) na região superaguda do contrabaixo.

Tematicamente, o *Estudo Capricho* é construído a partir de uma melodia recorrente, o que faz sua forma lembrar um rondó. Mas ao passar tematicamente por todos os registros do contrabaixo, as linhas melódicas sugerem variações de um mesmo tema, com o objetivo de apresentar técnicas diversas. Exemplificam isto as variações em cordas duplas na região media do contrabaixo, um dos quais é mostrado na Figura 8. Outra variação desta melodia aparece em harmônicos naturais, os quais, segundo Omar ARANCIBIA (2014), foram escritos para exercitar a realização dos mesmos com a técnica de *flautando* ou *sul tasto*, ou seja, com pouco peso da mão esquerda e maior velocidade sobre o arco (Figura 9).



Figura 8: Variação do tema principal do *Estudio Concierto* (1983) apresentado em cordas duplas (c.18-21).

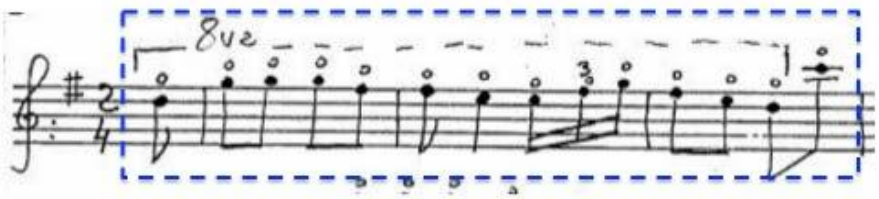


Figura 9: Variação do tema principal do *Estudio Capricho* (1983) apresentado em harmônicos naturais na região superaguda (c.118-120).

Segundo a lembrança dos alunos de Amato, ele criava elementos pedagógicos durantes as próprias as aulas. Omar Arancibia comenta que seu professor propiciava um ambiente lúdico para que as técnicas fossem aprendidas em clima de brincadeira, como foi o caso da inclusão da técnica *jeté* [4] neste estudo*:*

> Amato ensinava de uma forma prática, exemplificando sempre ao tocar. Por exemplo, para ensinar o *jeté,* ele falava assim: "Faça assim, deixe pular o arco, na ponta; agora faça o rebote com uma altura menor, reduza a quantidade do arco para pular mais facilmente; agora pense que deve soar como um tambor; agora faça quiálteras de três". Quando a gente conseguia fazer isso, ele [Amato] falava: "Bom! Isso se chama *jetato*" [ou *jeté*]. (ARANCIBIA, 2014).

Uma análise do vídeo em que Omar Arancibia demonstra esta técnica revela detalhes do movimento de adução do conjunto braço-mão esquerdo, conjunto que se desloca do agudo para o grave no trecho mostrado na Figura 10. Observa-se que esta longa escala descendente em Sol Maior resulta de golpes de *jeté* seguidas de uma breve pausa ao longo de mudanças de posição do agudo para o grave. Na Figura 10, as setas indicam esta realização, em que os <u>círculos brancos cheios</u> mostram o ponto de contato do arco na corda realizando o *jeté*, e os <u>círculos brancos vazios</u> no arco mostram a divisão do arco em quatro partes.



Figura 10: Trecho do *Estudio Capricho* (Ed. OLIVÁREZ, 2017) onde ARANCIBIA (2014) explica a utilização do *jeté* na ponta do arco (c.53-54).

[4] SALLES (2004, p.97) descreve o *jeté* como uma arcada fora da corda, cuja realização é uma sucessão de notas em *ricochet* numa única direção, podendo o arco começar tanto pra cima como para baixo.

As diversas técnicas que Amato incluiu no *Estudio Capricho* demonstram sua habilidade de sintetizar elementos da escrita idiomática de outros instrumentos e adaptá-los ao contrabaixo. Por exemplo, o trecho de quiálteras mostrado na Figura 11 é reminiscente de obras virtuosísticas do violino, como os *Caprichos* de Niccoló Paganini, em que há uma alternância rápida entre *arco* e *pizzicato*.

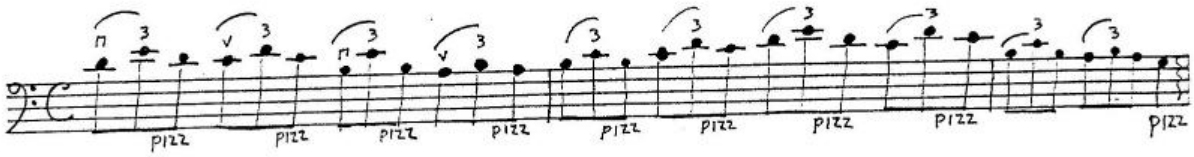


Figura 11: Trecho do manuscrito do *Estudio Capricho* em que Amato utiliza uma rápida alternância arco e *pizzicato* (c.60-62).

Entretanto, a notação deste trecho no manuscrito não é clara. Ao lermos a partitura entendemos que, com o arco, deve-se realizar as duas primeiras notas com ligadura e, depois, com o *pizzicato*, deve-se realizar apenas a terceira nota. Entretanto, as entrevistas e vídeos de realização do trecho (ARANCIBIA, 2014) revelam que sua realização é, na verdade, resultado de uma combinação de técnicas que não correspondem à notação de Amato. De fato, apenas a primeira nota de cada grupo de quiálteras é feita com o *ricochet* [5] do arco na ponta (arcada que Amato chamava de *spicatto*). Depois, não apenas uma nota, mas duas notas são tocadas em *pizzicato* com a técnica de *pizzicato* de mão esquerda.

A Figura 12 mostra, passo a passo, a realização desta combinação de técnicas. No fotograma 1, o dedo 1 pressiona a nota Ré$_3$ na corda Sol, sendo que a mão direita já levantou a ponta do arco sobre a corda para tocá-la. No fotograma 2, a pronação da mão direita realiza o *ricochet* na ponta do arco. No fotograma 3, ao mesmo tempo em que o arco ricocheteia e se afasta da corda, a mão direita, na mesma posição, se abaixa para pressionar a corda com dedo 4. No fotograma 4, o dedo 4 abaixa sobre a corda e realiza um *hammer on* [6], ou seja, martela a corda com energia, produzindo a nota Mi$_3$ com um *pizzicato* de mão esquerda. No fotograma 5, ainda

[5] O termo *ricochet* é um golpe de arco gerado de um movimento que se repete ao longo de determinada passagem onde o arco salte por si só na corda utilizando o impulso de ricochetear da corda para gerar a produção sonora das outras notas (SALLES, 1998, p.94), no caso de Amato, duas notas para cada *ricochet*.
[6] No contrabaixo essa técnica se chama *hammer on* (martelo, em inglês), que implica em martelar com os dedos a corda do contrabaixo para produzir o som da nota (PATTITUCI, p.7, 1990,), neste caso usando o dedo 4 da mão esquerda.

com o arco fora da corda, o dedo 4 da mão esquerda, após ter martelado a corda, realiza um *pull off* [7], ou seja, a puxa lateralmente e produz a nota Ré$_3$ com o dedo 1 que já estava nesta posição. Assim, podemos descrever este trecho como uma técnica estendida que combina três técnicas: *ricochet* + *hammer on* + *pull off*.

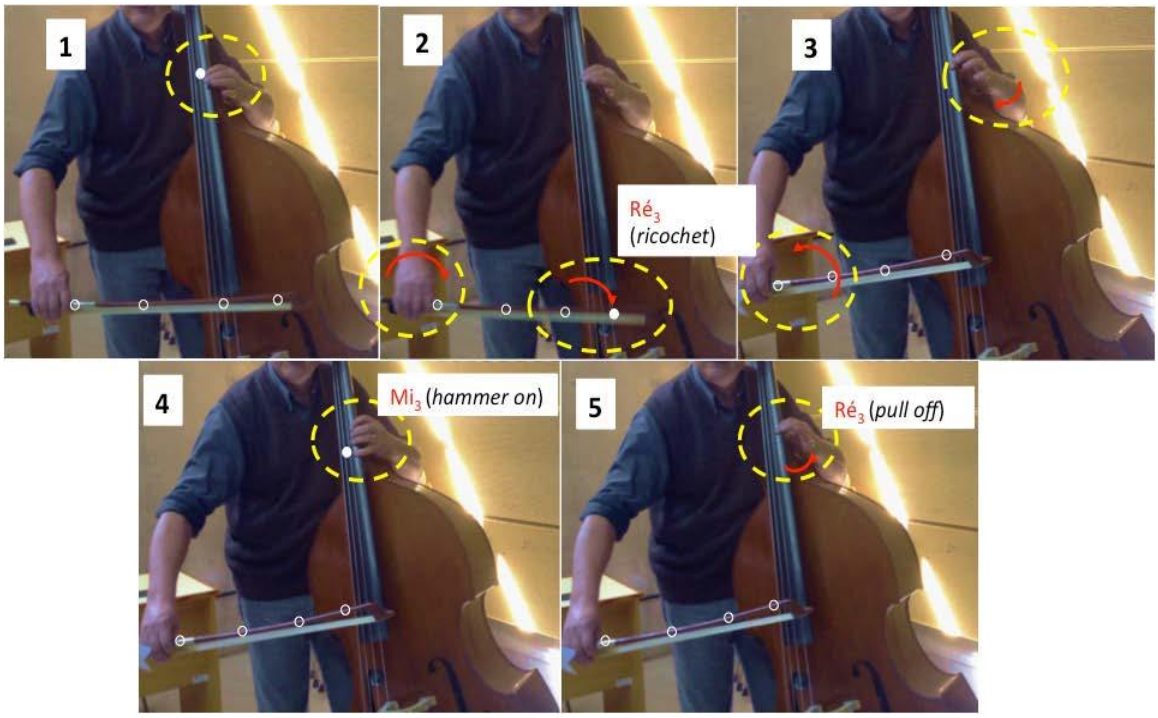


Figura 12: 5 fases da técnica estendida *ricochet* + *pizzicato* de mão esquerda no *Estudio Capricho.*

De acordo, a notação deste trecho foi alterada na edição de performance do *Estudio Capricho* (Figura 13). Foram incluídas indicações que explicitam e facilitam seu entendimento, como o ponto do *staccato* sobre a nota ricocheteada (que sugere que o *ricochet* deve ser percussivo), os dizeres "*hammer on"* (indicado com um "h" na partitura) e "*pull off*, assim como a corda utilizada, os dedilhados e a indicação *simile* que vale para todo o sequenciamento do grupo de três notas aqui descrito. A indicação *simile* tem a função de evitar que a notação ficasse muito carregada na partitura.

[7] No contrabaixo, a técnica *pull-off* (*pizzicato* ligados articulados com a mão esquerda) consiste em puxar o dedo da corda do contrabaixo para produzir o som da nota (PATTITUCI, p.7, 1990,). No caso do *Estudo Capricho*, o *pull-off* é feito com o dedo 4 (nas notas Mi$_3$, Ré$_3$ e Si$_2$) e o dedo 2 (na nota Dó$_3$) da mão esquerda.



Figura 13: Edição de performance do *Estudio Capricho* (Ed. OLIVÁREZ, 2017), que explicita as técnicas *ricochet* + *pizzicato* de mão esquerda (*hammer on* + *pull off*) .

Na Figura 14, observamos uma técnica que Amato desenvolveu durante sua época de professor na *UnCuyo*. Em uma passagem do *Estudio Capricho*, o compositor utiliza um golpe de arco sobre cujo nome seus alunos divergem: FERREYRA (2013) o chama de *spiquetato volante*, enquanto ARANCIBIA (2014) e REY (2003) o chamam de *staccato volante*. Em que pese aqui essa disparidade em relação à terminologia de arcadas, há uma concordância em relação à sua realização, corroborada na tradição oral de seus alunos. Nas terminologias das cordas friccionadas mais consolidadas historicamente, especialmente do violino, poderíamos descrevê-la como uma combinação de duas arcadas: o *ricochet*, em que o arco ricocheteia na corda; e o *bariolage* [8] que é o rápido cruzamento de cordas com o arco. A notação desta combinação de efeitos instrumentais não é clara no manuscrito (Figura 14).



Figura 14: Notação ambígua da arcada virtuosística *ricochet-bariolage* (ou *spiquetato* volante ou *staccato volante*) no *Estudio Capricho* (c.74-79) de Salvador Amato.

[8] O termo francês *bariolage*, que tem vários significados na literatura (DOURADO, 2004, p.43; OXFORD MUSIC ONLINE, 2014), literalmente significa "estanha mistura de cores", mas implica sempre na execução de notas em cordas adjacentes, geralmente em arcada ligadas. É aqui utilizado porque a intenção de Amato era criar um efeito em que as quatro notas de cada grupo de colcheias se misturassem em um único gesto (FERREYRA, 2013).

A realização desse recurso, como planejado pelo compositor e não como anotado no manuscrito, pôde ser desvendado com a análise deste trecho em uma gravação em vídeo realizado por Jose Luis FERREYRA (2013). Os quatro fotogramas da Figura 15 sintetizam os movimentos fundamentais do *ricochet-bariolage* no contrabaixo. No fotograma 1, observamos o arco posicionado na região talão-meio para realizar a nota Ré$_3$ em uma arcada para baixo na corda Sol. O contrabaixista deve colocar ênfase na pronação [9] do braço direito, com um movimento flexível, ao mesmo tempo vertical e circular do punho e dedos, que permita o arco tocar e, imediatamente, saltar na corda. No fotograma 2, ainda com o mesmo movimento de pronação, mas já na região meio-ponta do arco, o arco toca a nota Si$_2$ na corda Ré e salta da corda imediatamente. No fotograma 3, já com a direção do arco invertido (arcada para cima) e com um movimento de supinação, repete-se a nota Si$_2$, que é ricocheteada com o arco ainda na região meio-ponta. Finalmente, o fotograma 4 mostra o instante em que, ainda dentro do movimento de supinação e com o arco na região meio-talão, toca-se a nota Ré$_3$, completando-se um ciclo que se repete a cada 4 notas.

[9] Segundo LOPES (2015, p.39) a pronação é o movimento de pressionar o dedo indicador no arco (rodar o antebraço para o lado esquerdo gerando pressão no dedo indicador). Para que esse movimento aconteça no arco francês, o dedo indicador deve apoia-se sobre a vareta do arco entre as falanges medial e distal (articulação interfalângica distal), produzindo potência na pronação do antebraço (alavanca interpotente). Outros dedos que asseguram o arco, o polegar funciona como um ponto de apoio que se opõe às potências transferidas pelo dedo indicador (aumentando a resistência do arco sobre a corda) e dedo mínimo (diminuindo a resistência do arco sobre as corda), provocadas pela pronação.



Figura 15: FERREYRA (2013) demostra a técnica da arcada *ricochet-bariolage* no *Estudio Capricho.*

Mais adiante, Amato utiliza novamente o *piquetato volante* no contrabaixo, desta vez em harmônicos naturais sobre uma corda apenas (Figura 16). Segundo ARANCIBIA (2014), Amato aqui se inspirou em um trecho da *Tarantella* de Giovanni Bottesini. No c.102, aparecem quatro fusas ligadas, cada uma com o símbolo de harmônico natural (um pequeno círculo). Entretanto, no vídeo deste trecho, ARANCIBIA (2016) recorre a uma arcada variante do *piquetato volante*, mostrado anteriormente em cordas duplas. Agora, isto ocorre dentro de uma sequência de notas arpejadas, porém, cada nota não é de fato, dedilhada. As notas ligadas para cima (fusas e semicolcheias) são o resultado de um longo *glissando* ascendente, realizado pelo polegar da mão esquerda. Nos três fotogramas da Figura 16, descrevemos os movimentos envolvidos, todos feitos em uma arcada somente, para cima. No fotograma 1, o dedo 3 da mão esquerda está tocando a nota Si$_3$ com a arcada para cima (neste momento, a nota Sol$_3$ já foi tocada no início da arcada para cima, pelo polegar em *capo tasto*), enquanto que o arco está ricocheteando na região da ponta (círculo branco cheio). No fotograma 2, com o arco ricocheteando na região meio-ponta, a mão esquerda está realizando um movimento balístico em que a nota Ré$_4$ não é necessariamente articulada, mas acusticamente sugerida pela harmonia. No fotograma 3, com o arco ricocheteando na região talão-meio, a mão

esquerda já se encontra na posição em que o dedo 3 está tocando a nota Si4 (logo após o dedo 2 ter tocado a nota Sol4).

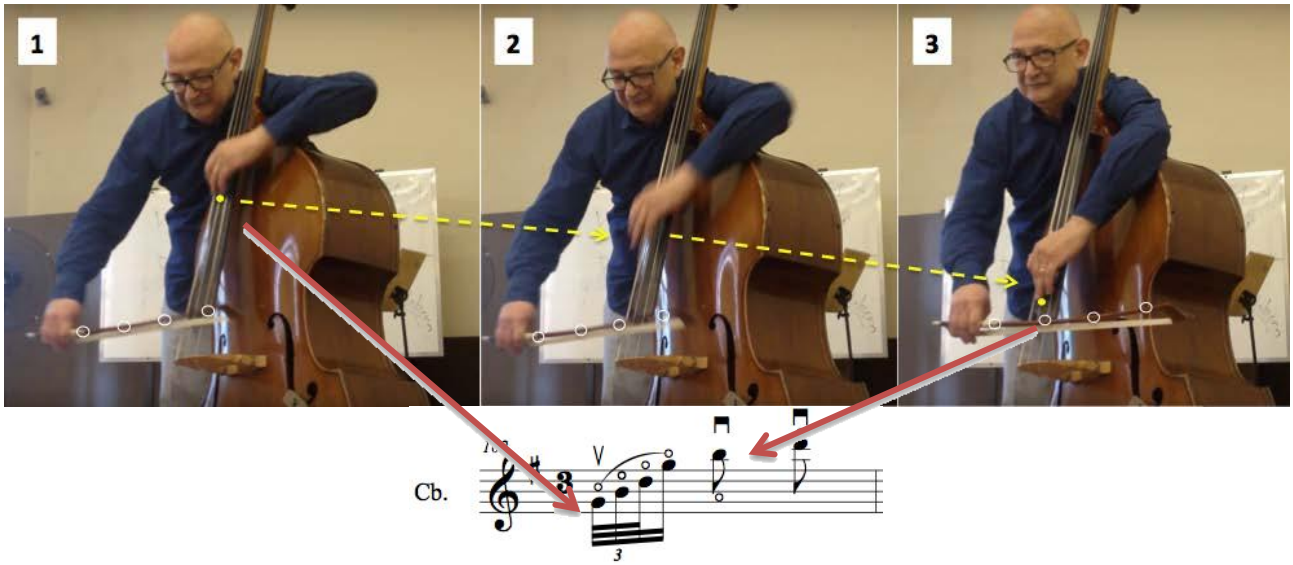


Figura 16: Trecho do *Estudio Capricho* (Ed. OLIVÁREZ, 2017), no qual Arancibia demostra a passagem em harmônicos naturais com a arcada *piquetato volante* (c.102).

4 - Considerações finais

Ao compor seus estudos para contrabaixo solo, Salvador Amato atingiu seus objetivos de (1) suprir a carência bibliográfica que encontrou na *Universidad Nacional de Cuyo* (2) prover um material pedagógico único, com o qual os alunos puderam aprender não apenas práticas de performance virtuosísticas e expressivas, mas também, por meio de citações, elementos estilísticos da cultura popular local (o tango argentino) e eruditos dos períodos barroco (Bach) e romântico (G. Bottesini, C. Saint-Saëns e Paganini) e (3) criar um repertório original na literatura musical argentina que pudesse ser apresentado em recitais.

Tecnicamente, Amato utiliza trechos escalares e arpejados nos diversos registros do contrabaixo, assim como diversos golpes de arco (*jeté, ricochet, ricochet-bariolage*), nos quais também explora diversos elementos técnicos da mão esquerda (cordas duplas, harmônicos naturais, *pizzicato* de mão esquerda, *hammer on* e *pull off*). O *Estudio Concierto* e o *Estudio Capricho* servem como estudos complementares, pois foram escritos para alunos de Amato

com características diferentes. O *Estudio Concierto*, com seus trechos em *cantabile,* favorece uma realização rítmica mais flexível e imaginativa, enquanto que o *Estudio Capricho*, de natureza mais técnica, favorece o desenvolvimento de habilidades virtuosística.

Embora a notação de Amato nestes estudos, quase sempre explicite o que deve ser aprendido e como suas práticas de performance devem ser realizadas, alguns trechos carecem de uma clareza notacional. Por isto, demandaram o processo de se desvendar a real intenção do compositor, o que foi possível por meio da análise de vídeos de performance de trechos musicais por ex-alunos de Amato e análise de entrevistas com ex-alunos. As entrevistas de Jose Luis Ferreyra e Omar Arancibia revelaram elementos de performance preservados pela tradição oral e não presentes nos manuscritos. Finalmente, a elaboração de *MaPAs* e *EdiPas* a partir de fotogramas dos vídeos de performance esclareceu como são realizados os diversos movimentos dos conjuntos braço-mão-dedos direito e esquerdo das técnicas que Amato quis deixar registradas no seu projeto pedagógico do contrabaixo na *UnCuyo.*

Referências de texto

1. ALMEIDA, Alexandre Zamith (2011). Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76.

2. BORÉM, Fausto (1998). Pequena História das Transcrições Musicais. **Polifonia.** São Paulo, vol. 2, p.17-30.

3. BORÉM, Fausto (2011). **Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical.** Tese de Pós-doutorado ed. Belo Horizonte: UFMG. v.1. 187p.

4. BORÉM, Fausto (2014). **Por uma análise da performance em vídeos de música, um "Mapa Visual de Performance" (MVP) e uma "Edição de Performance Audiovisual" (EPA).** Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TeMA '2014. Salvador, Brasil. 9p.

5. BORÉM, Fausto (2000). Duo Concertant–Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. **Per Musi**, Belo Horizonte, 2, 40-49.

6. BORÉM, Fausto (2001). **Prelúdio Op. 14 N. 4 de André Dolabella: integração entre o processo composicional e a escrita idiomática para contrabaixo**. Anais do xiii encontro anual da ANPPOM-associação nacional de pós-graduação e pesquisa em música.

7. BORÉM, Fausto (2016). MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. **Musica Theorica**, 1(1).

8. BORÉM, Fausto et al (2015). **Lino Joze Nunes's 1838 Methodo: Historical, analytical and editorial aspects of an Afro-Brazilian double bass jewel**. Online Journal of Bass Research (OJBR) EUA.

9. DOURADO, Henrique Autran (2004)**. Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 3.

10. FERREYRA, José Luis (2012). **Método Amato.** Correspondência de e-mail de José Luis Ferreyra a Rodrigo Olivárez. 18 agosto de 2012.

11. JUEZ, Norberto (2012). **Entrevista virtual de Norberto Juez a Rodrigo Olivárez pelo Skype**. 14 de julho de 2012.

12. LOPES, Leonardo (2015). **Movimentos básicos na performance do contrabaixo: descrição e análise cinesiológica.** Dissertação Mestrado em música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 62p.

13. MARTÍN VIDAL, Paloma; PÚA REYES, Claudio (2010). **La armonía en el tango: Un estudio desde el análisis armónico.** Universidad de Chile, Facultad de Artes Departamento de Música y Sonología, Tesis de Licenciatura. Santiago, Chile.

14. MELCHIORI, Carolina (2010). Salvador Amato: Crossing borders with the Double Bass. **Bass World, The magazine of Internacional Society of Double Bass.** Volume 34. Dallas: ISB. p27-30.

15. NAVARRO, Juan Pablo (2015). **The Tango - A Secret Code**. Notas do Workshop apresentado na ISB Convention. Fort Collins, CO, EUA.

16. OJEDA, Ariel (2003). **El autodidacto, artista de la búsqueda: Estudio sobre la formación de la escuela de Salvador Amato**. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 57p. (Monografía de Licenciatura em Música).

17. OXFORD MUSIC ONLINE (2014). **Oxford University Press.** Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02060?q=bariolage&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (acesso em 14 de maio, 2014)

18. PATTITUCI, John (1990). **Electric bass.** Transc Troy Millard. Ed. Daniel Thress. New York : Manhattan Music. EUA, 35p..

19. RAY, Sonia (2015). **Pedagogia da performance musical.** Tese Pós- Doutorado em Música. Universidade Federal De Goiás. UFG, Brasil. 199p.

20. REY, Jimena (2003). **Salvador Amato, El Contrabajo, vida y obra**. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. 39p (Monografía de Licenciatura em Música).

21. RINK, John (2007). **Análise e (ou) Performance.** Trad. de Zélia Chueke. Cognição e Artes Musicais.Vol. 2 [pp. 25-43]. Curitiba: DeArtes UFPR.

22. SALLES, Mariana Isdebski (1998). **Arcadas e Golpes de Arco** 1a edição. Brasilia: Editorial Thesaurus. 143p.

23. SANTIAGO, Patrícia Furst (2007). Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical. **Revista da ABEM**, v. 15, n. 17.

Referências de partitura

1. AMATO, Salvador (1983). **Estudio Capricho.** Para contrabaixo solo. Mendoza, Argentina. (Manuscrito).

2. AMATO, Salvador (2017). **Estudio Capricho.** Para contrabaixo solo. Edição de Rodrigo Olivárez. Belo Horizonte (Partitura editada).

3. AMATO, Salvador (1983). **Estudio Concierto.** Para contrabaixo solo. Mendoza, Argentina. (Manuscrito).

Referências de vídeo

1. ARANCIBIA, Omar (2014). **Entrevista de Omar Arancibia a Rodrigo Olivárez.** Escola de Música UnCuyo. Mendoza, Argentina. Video.

2. ARANCIBIA, Omar (2016). **Salvador Amato: Práticas de performance do contrabaixo na UnCuyo.** Palestra de Omar Arancibia no Conservatório UFMG. Belo Horizonte. Vídeo.

3. FERREYRA, José Luis (2013). **Entrevista de José Luis Ferreyra a Rodrigo Olivárez**. Teatro Real de la Opera de Madrid. Madrid, Espanha. Vídeo.

Notas sobre os autores

Rodrigo Olivárez é Doutorando em Música na UFMG e possui Mestrado em Música pela UFMG e graduação em Licenciatura em Instrumento (Contrabaixo) pela Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Apresentou comunicações de pesquisa sobre as edições de performance das Lições de Lino Jozé Nunes (2013 International Society of Bassists Convention, Eastman School of Music, EUA), música de câmara do compositor polonês Walerian Gniot (22º Congresso da ANPPOM, João Pessoa, 2012) e da obra para o contrabaixo do compositor Salvador Amato (2017 International Society of Bassists Convention, Ithaca College School of Music, EUA; *X Jornades*, JAM Catalunya, Espanha, 2017; Congresso de Musicologia ARLAC-IMS, Santiago Chile, 2016; 25º Congresso da ANPPOM, Vitoria, 2015; 24º Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014). Como contrabaixista integrou a Orquestra Sinfônica da Universidad Nacional de Cuyo (OSUNCUYO), *Orquesta Juvenil del Bicentenario* (Argentina), Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFMG, Banda Sinfônica da Escola de Música da UFMG, Orquestra Sinfônica de Betim

e *The World Orchestra* (Orquestra Mundial). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a obra do compositor argentino Salvador Amato (incluindo as edições de performance de sua obra).

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista Per Musi (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e coordena os grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical), tendo publicado dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen, Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes. Estreou como solista à frente da Filarmônica de Minas Gerais com sua obra "Não Atire o Pau no Gato". No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e foi contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a Sinfonia a Grand Orchestra de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

GISMONTI, Alexandre; BARBEITAS, Flavio. (2018). Processos cognitivos na aprendizagem e performance dos Polyrhythmic and Polymetric Studies para violão de Dusan Bogdanovic. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.188-198.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Processos cognitivos na aprendizagem e performance dos *Polyrhythmic and Polymetric Studies* para violão de Dusan Bogdanovic

Cognition in the learning and performance processes of Dusan Bogdanovic's Polyrhythmic and Polymetric Studies for solo guitar

Alexandre Gismonti
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
alexandregismonti@gmail.com

Flavio Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
flateb@gmail.com

Resumo: O presente artigo trata da aprendizagem da polimetria ao violão através da obra *Polyrhythmic and Polymetric Studies* de Dusan Bogdanovic (1955). A instrução do compositor, apresentada na introdução da obra, para que, ao praticar as peças, o violonista divida a sua atenção em dois padrões métricos diferentes suscitou uma revisão do conceito de atenção. Empreendemos uma revisão bibliográfica na área de neuropsicologia, para uma sistematização e categorização dos mecanismos atencionais com a finalidade de atestar a sua aplicabilidade na aprendizagem e performance dos estudos polimétricos de Bogdanovic. Concluímos que a forma de processamento da atenção em processos controlados e automáticos, quando estes implicam a percepção de dois ou mais objetos ou tarefas ao mesmo tempo, é a responsável por definir com exatidão a possibilidade da mente humana em realizar uma divisão atencional.

Palavras-chave: Polimetria ao violão; Mecanismos atencionais; Estudos Polimétricos de Dusan Bogdanovic

Abstract: The present article deals with the learning of polymetrics on the guitar through Dusan Bogdanovic's (1955) *Polyrhythmic and Polymetric Studies.* The composer's instruction, presented in the introduction of his work, that, in practicing the pieces, the guitarist should divide his attention into two different metric patterns, provoked a revision of the concept of attention. We undertake review of the literature in the area of neuropsychology, in order to systemize and categorize the mechanisms of attention with the purpose of proving its applicability in the learning and performance of Bogdanovic's polymetric studies. We conclude that the process of attention in controlled and automatic processes, when they imply the perception of two or more objects or tasks at the same time, is responsible for accurately defining the possibility of the human mind to perform an attentional division.

Keywords: polymetric on guitar; Attentional mechanisms; Polymetric Studies by Dusan Bogdanovic

1 - Introdução

A obra Polyrhythmic and Polymetric Studies (1990) do compositor sérvio Dusan Bogdanovic (1955), composta de 30 estudos polimétricos para violão solo, sendo 25 exercícios introdutórios breves e 5 estudos destinados ao repertório de concerto, representa uma

contribuição fundamental para a nova técnica violonística (...)[1] (ÁLVAREZ, 2013, p.13). Diferentemente de outros ciclos de estudos para violão solo compostos no século XX, tais como os 12 Estudos (1953) de Villa-Lobos (1887-1959) ou os Estudios Sencillos (1972) de Leo Brouwer (1939), esta obra de Bogdanovic não visa a estimular o aperfeiçoamento de uma faceta única e particular da técnica violonística. Em vez disso, toma como base um parâmetro da linguagem musical, a polimetria, e explora inúmeras maneiras de sua realização ao violão, ocasionando o surgimento de múltiplos desafios técnicos e, por assim dizer, idomáticos. O seu caráter didático e sistemático no que concerne à aprendizagem da polimetria ao violão talvez explique por que MOREY (2011, p.41) deu ao ciclo de Bogdanovic o status de um "tratado", segundo o autor, o único disponível a abordar as possibilidades de execução de polimetrias no instrumento[2].

BOGDANOVIC (1990, p.3) diz, na introdução que escreveu para o ciclo, que as bases rítmica, melódica e harmônica dos estudos derivam de várias tradições musicais (africana, balinesa, balcânica e outras) e usam estruturas polipentatônicas e polimodais[3]. Para MOREY (2011, p.28), "apesar de Bogdanovic utilizar vários elementos musicais [nos estudos] (...), a sua opção pela polimetria enquanto principal parâmetro estrutural das peças é o que as torna únicas". [4] De fato, como citado no parágrafo anterior, não há notícia, até a publicação de Polyrhythmic and Polymetric Studies, de outro ciclo de estudos composto para violão baseado em estruturas polimétricas. Sobre a presença da polimetria no repertório para violão, Morey comenta que:

> Apesar de Bogdanovic usar extensivamente a polimetria em sua obra, o repertório para violão possui muito poucas peças nas quais a polimetria é o aspecto mais marcante da composição (...)[5] (MOREY, 2011, p.3).

A procedência de estruturas polimétricas na música de Bogdanovic, assim como de outros procedimentos rítmicos usados pelo compositor (como as métricas ímpares e a polirritmia[6]), é

[1] "Polyrhythmic and polymetric studies for guitar" (1990) [...] constituye un aporte fundamental para la nueva técnica guitarrística [...].
[2] [...] yet only one treatise for the guitar remains that presents the possibilities of playing [...] polymeters.
[3] The rhythmic, melodic and harmonic bases for the studies are derived from several musical traditions (African, Balinese, Balkan, and others) and use primarily polypentatonic and polymodal languages.
[4] Although Bogdanovic uses many musical elements such as melody, harmony, range, dynamics, and articulation, his choice of polymeter as the primary structural parameter for these pieces is what makes them unique.
[5] Although Bogdanovic has used polymeter extensively in his compositions, the guitar repertory has very few pieces in which polymeter is the most memorable aspect of the composition [...]
[6] Segundo o dicionário Grove, a polirritmia é a superposição de diferentes ritmos ou metros (SADIE, 1980, vol.15, p.72).

revelada pelos escritos de KISHINIME (2007, p.38-9). Segundo esse autor, a utilização frequente de métricas ímpares e mistas[7] por Bogdanovic se deve à sua origem balcânica, já que tais estruturas rítmicas se encontram entranhadas na música folclórica dos países dessa região[8]. Kishinime reconhece que:

> A música de Bogdanovic é altamente complexa ritmicamente (...). Tal aspecto de suas composições é, novamente, tanto natural (i.e., o uso de métricas ímpares e mistas é uma das características fundamentais da música dos Bálcãs) quanto influenciado (i.e., a natureza polirrítmica da música africana)[9] (KISHINIME, 2007, p.38-39).

Se, como já dissemos, Bogdanovic inclui a tradição africana como uma das matrizes dos materiais explorados no ciclo, ele ainda foi mais específico em uma matéria publicada pela revista Guitar Player (1995, p.140), na qual esclarece que o *Estudo Polimétrico nº 25* do seu tratado deriva de um complexo padrão [rítmico] encontrado na música da tribo Ewe[10] de Gana. MOREY (2011, p.4), perseguindo também outras origens para o material dos estudos de Bogdanovic, especifica que o ritmo Aksak[11] da região dos Bálcãs também foi usado por Bogdanovic como fonte primária para a construção rítmica de algumas peças.

Apesar da integração de ritmos não-ocidentais parecer natural para Bogdanovic, o mesmo pode não ocorrer com violonistas de origem e/ou formação musical exclusivamente ocidental. Morey explica o porquê:

> Na medida em que a maior parte do repertório do violão clássico se origina de um sistema musical ocidental, tentar integrar possibilidades rítmicas oriundas de uma tradição não-ocidental pode ser uma tarefa bastante difícil para qualquer estudante de violão clássico[12] (MOREY, 2011, p.2).

[7] Métricas mistas é uma expressão equivalente à polimetria.
[8] Os Bálcãs, ou mesmo península balcânica, é o nome histórico e geográfico da região sudeste da Europa que engloba a Albânia, Bósnia Hezergovina, Búlgaria, Grécia, República da Macedônia, Montenegro, Sérvia, entre outros países.
[9] Bogdanovic's music is rhythmically highly complex (...). This aspect of Bogdanovic's compositions is, again, both natural (i.e., use of odd and mixed meters being one of quintessencial of the Balkan music) and influenced (i.e. polyrhythmic nature of African music).
[10] A música praticada pela tribo Ewe (grupo étnico existente em países da África ocidental como Togo, Gana e Benin) é primordialmente percussiva e apresenta grande complexidade métrica.
[11] Segundo Miskovic (2008, p.42-3), (...) ritmos Aksak são revelados pelo grupamento irregular de um pulso constante dentro do compasso através de dois tipos de grupamento (longo e curto), ao invés de apenas um tipo de grupamento, como ocorre em ritmos comuns.
[12] Since the bulk of the classical guitar repertory stems from a Western musical system, trying to integrate rhythmic possibilities that come from a non-Western tradition can be a dauting task for any student of the classical guitar.

Para MOREY (2011, p.4), há entretanto uma forma pela qual o violonista "tradicional" do ocidente pode alcançar êxito na aprendizagem de ritmos não-ocidentais como o Aksak ou o ritmo de tambores da tribo Ewe. Considerando que tais ritmos se evidenciam pelas próprias estruturas polimétricas usadas por Bogdanovic em seus estudos, Morey declara que para aprendê-los, é crucial que o músico desenvolva primeiro uma consciência mental dessas polimetrias (...)[13]. A partir da citação de Morey, entendemos que "uma consciência mental" deve privilegiar uma apreensão também mental dessas polimetrias, ou seja, sem haver a necessidade do violonista recorrer ao seu instrumento. Tal medida pode prevenir que eventuais problemas da técnica instrumental interfiram negativamente no processo de conscientização mental sugerido por Morey. Nesse sentido, a instrução de Morey nos parece essencialmente pedagógica, visto que ilustra uma de suas regras básicas: apresentar uma dificuldade de cada vez. No ocidente, um dos métodos pedagógicos mais usados para se alcançar o objetivo sugerido por Morey é o solfejo[14], o que nos leva a crer que o seu exercício seja recomendado por esse autor, mesmo que ele não o cite explicitamente.

MOREY (2011, p.5) conclui seu raciocínio alegando que uma abordagem pedagógica para aprendizagem dos ritmos [não-ocidentais dos estudos de Bogdanovic] deve envolver uma base psicológica[15]. Aqui, acreditamos que Morey já aponta para um outro patamar dentro da aprendizagem desses ritmos não-ocidentais, ou da própria polimetria. Isso porque sendo a psicologia a ciência que estuda os processos mentais ou comportamentais do ser humano, podemos inferir que a expressão "base psicológica", conforme citada por Morey, inclui justamente o conhecimento dos próprios processos mentais que, nesse caso, ocorrem durante a aprendizagem e a performance da polimetria nos estudos de Bogdanovic. Desse modo, buscamos empreender uma investigação acerca de tais processos mentais incluindo importantes conceitos da neuropsicologia.

2 - Psicologia dos estudos polimétricos

Na introdução de Polyrhythmic and Polymetric Studies, Bogdanovic fornece uma ordem sistemática para prática dos seus estudos num pequeno parágrafo intitulado "Psicologia dos

[13] It is crucial for the player first to develop a mental awareness to these polymeters (...)
[14] Segundo Lacerda (1964, p.6), o solfejo é a entoação rítmica de uma melodia, pronunciando os nomes das notas.
[15] (...) a pedagogical approach to these rhythms involves a psychological base.

estudos polimétricos". O termo "psicologia" usado por Bogdanovic é bastante significativo pois demonstra a importância dada pelo compositor aos processos mentais que ocorrem durante a aprendizagem e a performance dos seus estudos polimétricos. Desse modo, podemos constatar que o cuidado com o trabalho mental durante o processo de aprendizagem dos estudos não é exclusivo de MOREY (2011), senão, é defendido pelo próprio compositor das peças. Abaixo, as instruções psicológicas de Bogdanovic para prática dos seus estudos:

> Ao praticar, o músico deve focar a sua atenção, primeiro, naquilo que ele considera como o pulso métrico básico (pode ser mais fácil começar pela linha do baixo), até que o padrão esteja assimilado. Uma vez que o padrão (A) esteja completamente integrado em um nível reflexivo, o músico deve focar no segundo padrão (B) mas em contexto, tanto com o primeiro padrão (A) quanto com a combinação rítmica resultante dos dois padrões. Quando o nível for dominado, o músico deve focar exclusivamente no novo padrão [(B)] até este também ser assimilado em nível reflexivo. Desse modo, o músico pode alternar o "foco métrico", de um padrão para o outro, até completa independência e clareza das vozes ser alcançada. O músico também pode focar em ambos os padrões simultaneamente enquanto observa a interação entre eles[16] (BOGDANOVIC, 1990, p.3).

As instruções de Bogdanovic revelam um interesse primordial pelos mecanismos da atenção mental, na medida em que estes se manifestam ao longo da prática instrumental dos estudos. São estabelecidos dois objetos perceptivos: o primeiro (A) e o segundo (B) padrão métrico. Além de relatar que cada um dos padrões deve representar um objeto singular para a atenção do músico, Bogdanovic expõe mais duas outras formas pelas quais esses dois objetos perceptivos devem ser associados: na primeira, "o músico deve focar a sua atenção no segundo padrão (B), mas em contexto com (…) o primeiro padrão (A) (…)"; e na segunda, "o músico também pode focar em ambos os padrões simultaneamente enquanto observa a interação entre eles." As menções de Bogdanovic aos mecanismos atencionais que se operacionalizam pela associação de dois objetos perceptivos suscitam maiores explicações. Como um padrão métrico pode ser percebido em contexto com outro? Como é possível focar a atenção em dois padrões métricos diferentes ao mesmo tempo? E além disso, o que a idéia de integração de um padrão "num nível reflexivo" pode acrescentar à resolução das duas questões anteriores? Diante de tais

[16] When practicing, one should focus one's attention first on what one considers to be the basic metric pulse (it might be easier to start with the bass), until the pattern becomes assimilated. Once the pattern (A) is completely integrated on a reflexive level, the player should focus on the second pattern (B), but in context of both the first pattern (A) and the resultant rhythmic combination of the two patterns. When the level is mastered, the player should focus exclusively on the new pattern, until it also becomes assimilated on the reflexive level. One can alternate the "metric focus" then, from one pattern to the other, until complete independence and clarity of voices is achieved. The player can also focus on both patterns simultaneously while observing the interplay.

questionamentos, procuramos conhecer os fundamentos científicos dos mecanismos atencionais e de que forma estes são categorizados pela neuropsicologia.

3 - Mecanismos atencionais

O interesse dos cientistas pelos mecanismos atencionais não é recente. Desde 1890, os processos psíquicos do ser humano são descritos de maneira bastante objetiva por William James:

> Milhões de itens (...) são apresentados aos meus sentidos e nunca entram propriamente em minha consciência: Por quê? Porque não têm interesse para mim. Minha experiência é aquilo que eu concordo em prestar atenção (...). Todos sabem o que é a atenção. É a tomada de posse pela mente, de forma clara e vívida, de um dentre o que parecem ser vários objetos possíveis ou linha de pensamento. A focalização e a concentração são suas essências. Esta implica, a abstenção de algumas coisas para poder lidar eficazmente com outras (JAMES 1890 apud KANDEL 1997).

Segundo LIMA (2005, p.114), o relato de James evidencia algumas características importantes da atenção. Primeiro, a sua condição de seletividade a qual depende primordialmente dos interesses do próprio indivíduo. A seletividade da atenção também determina a limitação no seu processamento já que somente os estímulos relevantes são atendidos enquanto os irrelevantes são ignorados. O sistema atencional atua, nesse caso, como um filtro que "abre" para as informações a serem atendidas e "fecha" para as ignoradas. Além disso, também captamos na própria definição de atenção proposta por James – a tomada de posse pela mente (...) de um dentre o que parecem ser vários objetos possíveis – uma clara evidência da inabilidade da atenção em atender diversos estímulos ao mesmo tempo.

Do ponto de vista histórico, vários modelos teóricos sobre a atenção foram propostos desde as considerações de James. Segundo LIMA (2005), aqueles que gozam de legitimidade científica até os dias de hoje surgiram no final do século XX e princípio do século XXI. DALGALARRONDO (2000), MACAR (2001), BEAR et al (2002), BRASIL (1984), BRANDÃO (1995), entre outros, dividem os tipos de atenção de acordo com a sua natureza/origem. Para DALGALARRONDO (apud LIMA, 2005, p.114), a atenção pode ser dividida em voluntária ou involuntária (outros termos correspondentes usados na literatura são: atenção controlada ou automática[17],

[17] A atenção automática também é designada como processo atencional espontâneo ou reflexo por CAPOVILLA e DIAS (2008, p.199).

respectivamente). A atenção voluntária, ou controlada, envolve a seleção ativa e deliberada do indivíduo em determinada atividade, ou seja, está diretamente ligada às suas motivações, interesses e expectativas. Nesse tipo de atenção, o processamento das informações ocorre de forma controlada e o indivíduo é agente ativo da sua própria atenção. Já a atenção involuntária, ou automática, não requer controle consciente do indivíduo e as informações, nesse caso, são processadas automaticamente (MACAR 2001 apud LIMA 2005). Certas características dos estímulos, como intensidade, tamanho, cor, novidade, movimento, incongruência e a repetição (BRASIL 1984 apud LIMA 2005), "chamam" a atenção do indivíduo que, assim, não é agente de escolha da sua atenção.

Há também uma subdivisão dos tipos de atenção de acordo com a maneira como ela é operacionalizada. Segundo DALGALARRONDO (2000) e SARTER et al (2001), esta subdivisão resulta em quatro tipos de atenção: seletiva, sustentada, alternada e dividida. A atenção seletiva é definida como a capacidade do indivíduo em privilegiar determinados estímulos em detrimento de outros e, desse modo, pode ser equiparada à atenção voluntária, conforme mencionada anteriormente. Já a atenção sustentada descreve a capacidade de um indivíduo em manter o foco atencional em determinado estímulo ou sequência de estímulos durante um período de tempo para o desempenho de uma tarefa (DALGALARRONDO 2000; SARTER et al 2011 apud LIMA 2005). A atenção alternada é a capacidade do indivíduo em alternar o foco atencional, ou seja, desengajar o foco de um estímulo e engajar em outro. A atenção também pode ser dividida para o desempenho de duas tarefas simultaneamente. Um exemplo comum deste tipo de atenção é conversar enquanto executa outra tarefa. De acordo com Lima,

> Os estudos com esse tipo de atenção indicam que para a divisão da atenção, uma das informações deve estar sendo mediada pelo processamento automático enquanto a outra, por meio de esforço cognitivo (processamento controlado) (LIMA, 2005, p.117).

As duas formas de processamento das informações que ocorrem durante a atenção dividida (processamento controlado e automático) derivam dos dois tipos básicos de atenção mencionados inicialmente (atenção voluntária e involuntária). Tal observação é importante pois define que a atenção dividida envolve necessariamente, de um lado, a seleção ativa e deliberada do foco atencional do indivíduo numa determinada tarefa e, de outro, a ausência de controle do indivíduo sobre a sua atenção, que se estabelece automaticamente em outra tarefa. Apesar de utilizarmos a definição de atenção de William James no princípio dessa seção – a qual

sugere a inabilidade da atenção em atender diferentes estímulos ao mesmo tempo – encontramos considerações desse mesmo autor com relação à modalidade da atenção dividida. Desse modo, James declara que:

> (...) a atenção pode ser dirigida a mais de um objeto ao mesmo tempo se um dos processos em que se tem que prestar atenção for realizado frequentemente ou se constituir um hábito. Ou seja, se a atividade for realizada automaticamente (JAMES 1909, 1981 apud BRAGA 2007).

James não deixa dúvidas sobre a relação causal entre a criação de um hábito atencional e a sua consequente transformação em mecanismo atencional automático. BRAGA (2007, p.8) define claramente essa transformação ao alegar que a automatização [da atenção] consiste no processo de transformação de processos conscientes para automáticos. Desse modo, entendemos que o fato da atenção involuntária não depender do interesse imediato do indivíduo, em determinado objeto ou tarefa, não exclui a possibilidade desse tipo de atenção expressar justamente os estímulos mais atendidos conscientemente pelo mesmo indivíduo. Assim, concluímos que o controle da atenção voluntária pode, no decorrer do tempo e constituindo-se em um hábito, influir diretamente no estabelecimento automático da atenção involuntária.

4 - Considerações finais

A revisão bibliográfica empreendida na seção precedente revelou importantes características dos mecanismos atencionais. Pudemos averiguar os tipos de atenção conforme categorizados pela literatura específica da área de neuropsicologia. Assim, nos consideramos capazes de aplicar tais conhecimentos ao universo dos estudos polimétricos de Dusan Bogdanovic.

No final da seção 2 do artigo, lançamos os seguintes questionamentos: Como um padrão métrico pode ser percebido em contexto com outro? Como é possível focar a atenção em dois padrões métricos diferentes ao mesmo tempo? Tais questionamento são suscitados pelas orientações de Bogdanovic quanto à correta forma de prática dos seus estudos no violão, a saber:

> Uma vez que o padrão (A) esteja completamente integrado num nível reflexivo, o músico deve focar no segundo padrão (B) mas em contexto, tanto com o primeiro padrão (A) quanto com a combinação rítmica resultante dos dois padrões. (...) O músico também pode focar em ambos os padrões simultaneamente enquanto observa a interação entre eles (BOGDANOVIC, 1990, p.3)

Ambos os questionamentos lançados ao final da seção 2 do artigo buscam esclarecer como dois objetos perceptivos podem ser conjugados pela atenção do violonista. Ao reportarmo-nos aos tipos de atenção conforme expostos na seção 3 do artigo, percebemos que apenas dois deles se prestam a uma conjugação entre dois ou mais objetos perceptivos: a atenção alternada e a atenção dividida. No caso da atenção alternada, a conjugação entre os objetos perceptivos se dá de maneira sequencial, enquanto na atenção dividida, ela ocorre em paralelo. A instrução de Bogdanovic para o violonista focar no segundo padrão (B) mas em contexto com o primeiro padrão (A), pode implicar o uso da atenção dividida, caso o músico opte em manter o primeiro padrão (A) de forma automática enquanto foca a atenção no segundo padrão (B). Conforme constatamos anteriormente, CAPOVILLA e DIAS (2008) consideram a atenção automática um processo atencional espontâneo ou reflexo. Assim sendo, nos parece evidente que Bogdanovic emprega a idéia de integração de um padrão "num nível reflexivo" em sentido equivalente. Ou seja, para manter o primeiro padrão (A) de forma automática, o músico deve praticá-lo até que o mesmo se torne um reflexo, um hábito (JAMES 1909, 1981 apud BRAGA 2007) ou, como diz BOGDANOVIC (1990, p.3), até que ele seja integrado "num nível reflexivo".

Mas a instrução de Bogdanovic ainda possui uma terminação capciosa: o músico deve focar no segundo padrão (B) também em contexto com a combinação rítmica resultante dos dois padrões. "A combinação rítmica resultante dos dois padrões" pode implicar a simplificação da textura polirrítmica numa textura monorrítmica, ou em outras palavras, transformar dois padrões métricos independentes num único padrão métrico integrado. Essa hipótese faz com que a atenção requerida do músico – nesse caso, a atenção voluntária ou seletiva – seja mais elementar pois ele deve focar apenas num único padrão métrico, ou em outras palavras, num único ritmo e sobre a mesma base temporal. Bogdanovic conclui as suas instruções dizendo que o músico também pode focar em ambos os padrões simultaneamente enquanto observa a interação entre eles. Nesse caso, consideramos o uso da atenção dividida, mas alertamos: é preciso atentar para o correto processamento nesse tipo de atenção para evitar um eventual mal-entendido. Na seção 3 do artigo, verificamos que a atenção dividida não implica a divisão da capacidade atencional do indivíduo em duas parcelas iguais. Há nesse caso uma hierarquização que define que objetos perceptivos diferentes demandam do indivíduo formas de atenção também diferentes. Ao afirmar que o músico pode focar em ambos os padrões simultaneamente, Bogdanovic nos induz ao erro: de acordo com a neuropsicologia, não é

possível manter um processamento controlado da atenção em relação a dois ou mais objetos perceptivos simultaneamente. Na seção 3 do artigo, vimos que para a divisão da atenção, uma das informações deve estar sendo mediada pelo processamento automático enquanto a outra, por meio de esforço cognitivo (processamento controlado). Desse modo, concluímos que ao praticar os estudos polimétricos de Bogdanovic, o violonista precisa ficar atento a esse detalhe, caso contrário, pode desperdiçar muito tempo tentando alcançar algo, teoricamente, impossível.

Referências de texto

1. ÁLVAREZ, M. C. G. (2013) Dusan Bogdanovic: Ecletismo musical en su obra para guitarra. Andalucía. España: Educa, n.109.

2. BOGDANOVIC, Dusan. (1990) Introduction. In: Polyrhythmic and Polymetric Studies for Guitar. Ancora, Italia: Bèrben, p.3.

3. _____. (1995) Split-Brain Polymeters. Guitar Player Magazine, vol.29, n.7, p.140-41.

4. BRAGA, Juliana L. (2007) Atenção Concetrada e Atenção Difusa: Elaboração de Instrumentos de Medida. Dissertação de Mestrado. Brasília: Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília.

5. CAPOVILLA, Alessandra G. S.; DIAS, Natália M. (2008) Desenvolvimento de habilidades atencionais em estudantes da 1ª a 4ª série do ensino fundamental e relação com rendimento escolar. In: Rev. Psicopedagogia, v.25, ed.78. p.198-211. Disponível em: http://www.revistapsicopedagogia.com.br/detalhes/285/desenvolvimento-de-habilidades-atencionais-em-estudantes-da-1%C2%AA-a-4%C2%AA-serio-do-ensino-fundamental-e-relacao-com-rendimento-escolar. Acesso em: 12 dez. 2017.

6. KANDEL, E. R. (1997) Construção da imagem visual. In: KANDEL, E. R.; SCHWARTZ, J. H. & JESSEL, T. M. Fundamentos da neurociência e do comportamento. Rio de Janeiro: Prentice-Hall.

7. KISHINIME, Hiroshi. (2007) A Close Look Into the Diverse World of Dusan Bogdanovic: Discovering Influences Through Analyses of Selected Solo Guitar Works. Tese de Doutorado. Winchester, Virginia: Shenandoah University.

8. LACERDA, Osvaldo. (1964) Curso preparatório de solfejo e ditado musical. São Paulo: Ricordi Brasileira.

9. LIMA, Ricardo F. de. (2005) Compreendendo os mecanismos atencionais. In: Ciência & Cognição, v.6, p.113-122. Disponível em: <http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/537> Acesso em: 12 dez. 2017.

10. MISKOVIC, Vukasin. (2008) Dusan Bogdanovic: Life and Work. Dissertação de Mestrado. Austria: University of Music and Dramatic Arts of Graz.

11. MOREY, M. J. (2011) A pedagogical and analytical study of Dusan Bogdanovic's Polyrhythmic and Polymetric Studies for guitar. Dissertação de Doutorado. North texas: University of North Texas.

12. SADIE, Stanley. Polyrhythm. (1980) In: The new grove dictionaire of music and musicians. Londres: Macmillan publishers limited, vol. 15, p. 72.

Referências de Partitura

1. BOGDANOVIC. Dusan. (1990) Polyrhythmic and Polymetric Studies for guitar. Partitura (20 p.). Violão solo. Ancona, Italia: Bèrben.

2. BROUWER, Leo. (1972) Estudios sencillos. Partitura (26 p.). Violão solo. Paris: Editions Max Eschig.

3. VILLA-LOBOS, Heitor. (1953) Douze Études pour guitare. Partitura (38 p.). Violão solo. Paris: Editions Max Eschig.

Notas sobre os autores

Alexandre Gismonti é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010), Mestre em Música (Práticas Interpretativas) pela mesma instituição (2017) e Doutorando em Música (Performance Musical) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi bolsista do CNPq (2002-2004) com o projeto de pesquisa "Estruturação Harmônica e Funcional da Música Brasileira" conjuntamente aos professores Harlei Helbert e Marco Pereira. Atua também como compositor, tendo sido vencedor do Festival de Música das Rádios MEC e Nacional (2015) com a composição "Na pressão" (categoria instrumental). Como professor, ministrou o curso "Ritmos Brasileiros para violão" na Usina de Arte João Donato (2009), no California Brazil Camp (2011) e repetirá o feito na próxima edição da Oficina de Música de Curitiba (2018). Possui três discos gravados, o primeiro com Egberto Gismonti (2009) na Alemanha (ECM Records), o segundo com Alexandre Gismonti Trio (2010) no Brasil (Fina Flor) e, o terceiro, para o projeto International Guitar Night (2011) no Canadá (Warner Canada).

Flavio Barbeitas é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), Mestre em Música pela mesma instituição (1995), Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/ Univesità di Bologna (2007) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Professor associado na Escola de Música da UFMG, atua nos níveis de Graduação e Pós-Graduação (linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura).

AMORIM, Leonardo Souza; BARBEITAS, Flavio (2018). O *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.199-217.

ISBN: 978-85-60488-25-4

O *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento

The Concert for guitar and Small Orchestra, by Heitor Villa-Lobos: the intertextual process in the synthesis of his work for the instrument

Leonardo Souza Amorim
Universidade Federal de Minas Gerais
leonardoamorin@yaho.com.br

Flavio Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
flaviobarbeitas@ufmg.br

Resumo: Este trabalho analisa aspectos da relação entre escrita e performance do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos e suas obras para violão solo. Foi feito um estudo comparativo de alguns trechos a fim de ilustrar e discutir passagens técnico-musicais usadas por Villa-Lobos no processo de composição do *Concerto*, em que se evidencia um recorrente uso da autocitação, assumida aqui como uma possibilidade intertextual. O levantamento dessas informações pode resultar na elaboração de uma pesquisa útil para os intérpretes, bem como na discussão da divulgada tese do *Concerto* como síntese de sua obra para violão.

Palavras-chave: música para violão de Heitor Villa-Lobos; Concerto para Violão e Pequena Orquestra; processo intertextual em música.

Abstract: This work analyzes aspects of the relationship between music notation and performance of Heitor Villa-Lobos's *Concert for Guitar and Small Orchestra* and his works for solo guitar. A comparative study of some of his pieces was carried out in order to illustrate and discuss technical-musical passages used by Villa-Lobos in the composition process of the Concerto, in which a recurrent use of self-citation, here assumed as an intertextual possibility, is evidenced. The collection of this information may result in the elaboration of useful research for performers as well as in the discussion of the popular consideration of the *Concerto* as a synthesis of his work for the guitar.

Keywords: guitar music by Heitor Villa-Lobos; Concert for Guitar and Small Orchestra; intertextual process in music.

1 - Introdução

Grande nome da música brasileira, Heitor Villa-Lobos talvez tenha dado aos violonistas a coleção de obras mais significativas do repertório do instrumento na primeira metade do século XX. Segundo depoimentos que veremos a seguir, pesquisadores e intérpretes da obra para violão do compositor afirmam que, fechando o ciclo de composições para o instrumento, Villa-

Lobos escreveu seu *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* (doravante chamado apenas de *Concerto para violão*) reaproveitando o material de sua obra pregressa para o instrumento.

Partimos da voz do próprio compositor, em um depoimento de 1958, em que reitera a importância do *Concerto para Violão* dentro da concepção de sua obra para o violão:

> Quando nós perguntamos pra ele: mas maestro o senhor vai compor ainda pra violão? Ele foi categórico, disse: não porque eu já dei a volta no instrumento, entende? Eu já fiz tudo que eu podia fazer com o instrumento. Eu compus os Prelúdios, a Suíte Popular Brasileira, os Estudos, a Introdução aos Choros, usei o violão na música de câmara, com a voz, e o Concerto resume tudo isso'. Isso tudo tem a ver com nós que estudamos o Concerto, a gente percebe que tá tudo lá dentro (Villa-Lobos, 1958 apud MELLO, 2008).

Como se vê, a noção do *Concerto para violão* como um resumo da obra é inaugurada pelo próprio compositor, que ainda o entende como uma espécie de ponto final de sua produção violonística.

Em 1939, o violonista espanhol Andrés Segovia, a quem o concerto foi dedicado, havia manifestado a Villa-Lobos seu desejo por uma obra para violão e orquestra: "gostaria ardentemente de ter uma obra sua para um pequeno conjunto orquestral". (MELLO, 2008). O pedido só seria atendido em 1951, quando Villa-Lobos termina a composição que então levava o título de "*Fantasia Concertante*" e que não dispunha da *Cadência*, a qual foi composta apenas em 1955 após insistentes pedidos de Segovia. Já com a *Cadência*, a obra foi publicada nesse mesmo ano pela Editora Max Eschig com o título definitivo de *Concerto para Violão e Pequena Orquestra.*

Um conjunto de opiniões parece apontar para o *Concerto* como o coroamento do caráter inovador revelado por Villa-Lobos ao longo de sua obra para violão, contribuindo para alicerçar a concepção triunfal da obra. É assim que pensam, por exemplo, DUDEQUE (1994, p.90) – [o Concerto é a] "síntese da escrita violonística de Villa-Lobos" – e MEIRINHOS (1997, p.20) – "acreditamos ser o Concerto para Violão e Pequena Orquestra, de Heitor Villa-Lobos, uma síntese dos procedimentos técnicos e musicais no que tange à escrita específica do violão". Na mesma linha, Turíbio Santos enfatiza ser essa obra o fecho de ouro do repertório violonístico de Villa-Lobos, fazendo menção à Suíte Popular Brasileira, aos Estudos e aos Prelúdios, e

tornando-se resultado da otimização de estilo, linguagem e pesquisa no violão (SANTOS, 1988, p.97).

O *Concerto para violão* foi composto em uma etapa que considera-se ser a última fase composicional de Heitor Villa-Lobos. Lisa PEPPERCORN (1992, p.68-88), divide a produção de Villa-Lobos em quatro períodos: o primeiro é a formação e influência europeia, de 1900 a 1915; o segundo, de 1915 a 1930, é de maior criatividade e inovação, marcada pela composição dos Choros; o terceiro, de 1930 a 1945, encontra-se associado à composição das Bachianas Brasileiras; a quarta fase começa em 1945 e vai até sua morte.

Estão catalogados mais de mil títulos entre peças sinfônicas, corais, camerísticas, e obras para instrumento solo, destacando-se aí o piano e o violão (Museu Villa-Lobos, 2009). As 9 Bachianas Brasileiras foram compostas entre 1930 e 1945, tido como o momento de transição estilística, assim explicado pelo musicólogo Bruno Kieffer:

> A obra posterior a 1930 apresenta do ponto de vista estilístico, tudo menos homogeneidade. As contradições, que podem chegar a extremos, não são orgânicas; não resultam de uma luta por novos objetivos estéticos. Se tomarmos como linha mestra Uirapuru, os Choros, as Cirandas, o Noneto, entre outras, vamos encontrar no pós-1930, obras que se situam, cremos que sem possibilidade de contestação, nos prolongamentos dessa linha. Mas vamos encontrar também autênticos desvios, quem sabe, concessões às expectativas musicais de plateias... (KIEFFER, 1986, p.157).

As *Bachianas* representam a mudança do direcionamento composicional de Villa-Lobos, mas ainda encontramos obras posteriores a elas, como o poema sinfônico Mandu-Sarará, que mantêm traços composicionais de seu repertório mais inventivo e criativo da década de 1920. Kieffer compara Mandu-Sarará e o Quarteto 17 composto em 1957:

> [...] São dois mundos distintos. Numa segunda audição, percebe-se melhor a presença de Villa-Lobos no Quarteto, não mais o Villa-Lobos telúrio, grandioso "caudaloso", na expressão de Adhemar Nóbrega, mas sim o Villa-Lobos lírico [...] (Kieffer, 1986 apud ALMEIDA, 2006, p.140).

A diferença entre o Villa-Lobos "caudaloso", e o Villa-Lobos "lírico" se deve basicamente à preferência que passa a haver pelas estruturas mais tradicionais. A concepção do *Concerto para Violão* está situada justamente nessa fase e, nesse sentido, não estranha que haja na peça um

movimento pendular entre a revisitação das práticas inovadoras que marcaram boa parte de sua produção violonística e o lirismo explícito que caracteriza o Villa-Lobos mais tardio e que também não deixa de comparecer em parte da obra para violão, especialmente nos *Prelúdios*.

2 - Intertextualidade

A análise intertextual é um caminho útil para o estudo comparativo. Cunhada e difundida por KRISTEVA (1969), é explicada como uma propriedade do texto literário, que "se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto" (KRISTEVA, 1969, p.68). Nessa perspectiva, o texto se torna um diálogo de várias estruturas. O que antes era tido como produção eminentemente individual passa a ser visto como trabalho de certo modo coletivo, na linha de uma conexão de textos.

Essa visão analítica nos permite olhar a obra como uma determinada reconfiguração, dando origem a um texto novo e criativo, de textos anteriormente apresentados. Não obstante a sua fonte poder ser localizada em algo já apresentado, o novo texto revela a identidade de seu compositor. Um possível exemplo de intertextualidade na música é a composição de um "tema e variação".

BARBOSA e BARRENECHEA (2003) sugerem algumas categorizações intertextuais em música, partindo de alguns elementos fundamentais: motivo, extrato, estilo, paráfrase, paródia, reinvenção e idiomatismo. Assim cabe darmos uma atenção à escrita violonística de Villa-Lobos, que apresenta procedimentos técnico-musicais que contribuíram para o alargamento do idiomatismo para o instrumento.

> [...] Na intertextualidade idiomática, portanto, será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p.134).

No processo de composição do *Concerto*, Villa-Lobos, faz citações de textos já existentes em seu repertório para violão. Segundo José Luiz FIORIN (1994), podemos encontrar três tipos de intertextualidade empregada no processo de criação: a citação, a alusão e a estilização. O primeiro termo, justamente o que nos interessa, acontece ao se "confirmar ou alterar o sentido

do texto citado" (FIORIN, 1994, p.30). Segundo PAULINHO, WALTY e CURY (1995, p.28) a citação é a "retomada explicita de um fragmento de texto no corpo de outro texto". Como em textos acadêmicos, as citações em música podem ser "diretas, quando o compositor insere de maneira fiel outras obras em seu próprio texto musical, ou indiretas, quando se misturam ao texto musical, ganhando alterações do compositor que [delas] se apropria" (KOLODZIEISKI, 2014, p.44).

Observando-se sob esse prisma, entende-se que a intertextualidade, como citação, está relacionada à reutilização de textos prévios, de forma variada ou não. O procedimento é comum no processo criativo de Villa-Lobos, e, no caso em tela, propiciou que textos presentes em sua obra para violão viessem à tona e transparecessem na parte solista do *Concerto para violão*. Portanto, ao analisar-se esse processo intertextual, o que se pretende é apresentar os seus diferentes níveis e especificidades, partindo-se da premissa de que ele é intrínseco à constituição da obra.

Alguns trechos do *Concerto para violão* serão analisados em comparação com peças para violão pertencentes às séries *Suíte Popular Brasileira*, *Estudos* e *Prelúdios*, buscando identificar e compreender elementos comuns entre eles. O *Concerto para violão* então passa a ser lido como um mosaico de citações, de forma tal que a utilização dos outros textos funcione dentro da máxima: "todo texto é a metamorfose de outro" (KRISTEVA, 1969, p.68).
Os exemplos que serão apresentados servirão de suporte para a tese de que o *Concerto para violão* resume o pensamento e a contribuição de Villa-Lobos para a ampliação do idiomatismo violonístico.

3 - Análise comparativa

Como se sabe, entre os compositores que escreveram para violão, Villa-Lobos foi de fundamental importância no desenvolvimento das possibilidades técnicas e idiomáticas do instrumento.

> Acreditamos serem estes estudos [Doze Estudos para violão] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão,

> acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros (MEIRINHOS, 1997, p.17).

Para a análise comparativa a seguir, confrontaremos o *Concerto* com as três séries escritas pelo compositor para violão solo, que são 1) a *Suíte Popular Brasileira*, com peças compostas durante um largo período (de 1908 a 1923), fruto da mistura de danças europeias (*mazurca, valsa, schotish*) com o choro, refletindo o abrasileiramento desses gêneros pelos chorões ainda no século XIX; 2) os *Doze Estudos*, compostos em 1928, sendo um divisor de águas no que diz respeito à abertura das possibilidades técnicas, idiomáticas e estéticas do violão no século XX; 3) os *Cinco Prelúdios*, de 1940, resultado de diferentes contatos que tiveram impacto na formação musical do compositor, com supostas alusões ao sertanejo, ao malandro carioca, a J. S. Bach, à música indígena e à vida social.

Não há dúvida de que o alargamento do idiomatismo e atualização do violão à modernidade musical foram grandes contribuições de Villa-Lobos ao instrumento. "Villa-Lobos desenvolveu com genialidade a fusão entre organicidade instrumental e criação musical de valor universal extrínseco ao próprio violão" (ALMEIDA, 2006, p.115). Passemos, enfim, a discussão e ilustração dos exemplos de apropriação, pelo próprio compositor, de elementos de sua produção anterior para violão na composição de seu *Concerto para violão*.

3.1 - Cordas soltas

A primeira obra em que Villa-Lobos apresenta o violão como solista frente à orquestra é na *Introdução aos Choros* (1929). Apesar de a pesquisa confrontar o *Concerto para violão* com as obras solo, é interessante mostrar a semelhança da entrada do violão nesses dois exemplos orquestrais.

A entrada do violão no *Concerto* (Figura 1, c.5) é semelhante à entrada do mesmo na *Introdução aos Choros* (Figura 2, c.78-79). Villa-Lobos se vale das seis cordas soltas do violão, talvez com a intenção de uma entrada triunfal e sonora, já que essas cordas soltas mais a indicação de dinâmica forte resultam talvez no máximo potencial sonoro do instrumento.



Figura 1: Entrada do violão no *Concerto para violão* (c.5).



Figura 2: Entrada do violão na *Introdução aos Choros* (c.78-79).

A utilização de cordas soltas é um recurso muito usado pelo compositor. Proporciona um ganho na sonoridade e é apresentado como adequação técnica ao permitir que o intérprete execute passagens com certo grau de conforto. SCARDUELLI e FIORINI (2007) classificam a utilização de centros e modos que favoreçam o uso de cordas soltas como "*idiomatismo implícito*, o idiomatismo que favorece a execução da obra".

Nos compassos seguintes do *Concerto para violão* (Figura 3, c.6-7), com uma escrita em terças descendentes caminhando sobre a primeira corda, seguidas de uma nota pedal Mi em corda solta, Villa-Lobos traz uma ideia apresentada em seu *Estudo 12* (Figura 4, c.22-23), em que as terças descendentes caminham pelas seis cordas do instrumento seguindo uma mecânica organizada por posições dispostas no braço do instrumento (9ª, 5ª e 2ª posições). São trechos que demandam certa vitalidade por parte do interprete, mas é uma estrutura de total acomodação técnica no instrumento.



Figura 3: Trecho do *Concerto para violão* com terças descendentes sobre a primeira corda Mi (c.6-7).



Figura 4: Trecho do *Estudo 12* de terças descendentes sobre as seis cordas do instrumento (c.22-23).

3.2 - Nota pedal

Abaixo temos o uso de uma melodia descendente intercalada com uma nota pedal, que no caso do *Concerto para violão* (Figura 5, c.66-67), é na sua maior parte uma nota que pode ser tocada em corda solta. Esse trecho acaba por ser uma junção de duas ideias, presentes no *Prelúdio 3* (Figura 6, c.23-24) e no *Estudo 12* acima citado.



Figura 5: Melodia intercalada com nota pedal, *Concerto para violão* (c.66-67).



Figura 6: Melodia intercalada com nota pedal, *Prelúdio 3* (c.23-24).

3.3 - Ligados e corda solta

As figuras abaixo indicam tanto a passagem onde a repetição insistente caminha para a resolução da primeira seção do primeiro movimento do *Concerto* (Figura 7, c.76-77) quanto a abertura da *Cadência* (Figura 8, p.1, 1º sistema). Ambos os trechos são melodias intercaladas a notas tocadas em cordas soltas, semelhantes ao material escrito no *Estudo 10* (Figura 9, c.44-45). Trata-se de procedimento muito usado pelo compositor, ligados com cordas soltas, fruindo da sonoridade natural do violão e que funciona musicalmente como um pedal harmônico.

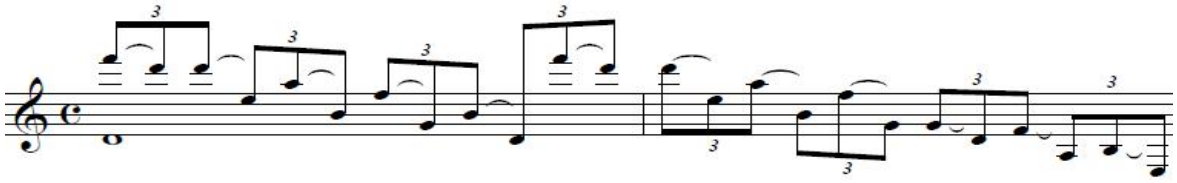


Figura 7: Melodia intercalada e ligadas à cordas soltas, *Concerto para violão* (c.76-77).



Figura 8: Melodia intercalada e ligadas à cordas soltas, *Cadência* do *Concerto para violão* (p.1; 1º sistema).

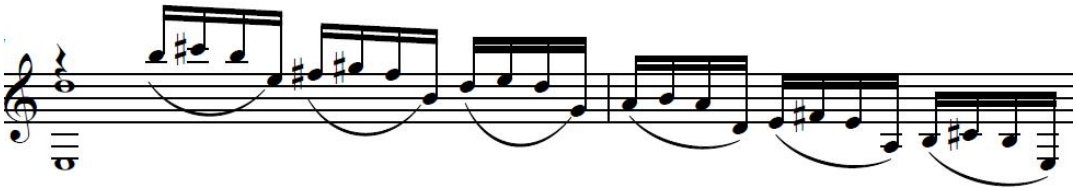


Figura 9: Melodia intercalada e ligadas à cordas soltas, *Estudo 10* (c.44-45).

3.4 - Paralelismo

Villa-Lobos usa no *Concerto para violão* um elemento muito presente em toda sua obra para o instrumento, o paralelismo. SCARDUELLI e FIORINI (2007) chamam a isso de "recursos idiomáticos explícitos, movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única da mão esquerda e acompanhados por nota pedal solta".

Temos abaixo o início da segunda seção do primeiro movimento do *Concerto* (Figura 10, c.85-86), um trecho do *Estudo 7* (Figura 11, c.41-42) e um do *Chorinho* (Figura 12, c.28-29) como exemplos desse recurso composicional.



Figura 10: Acordes paralelos, *Concerto para violão* (c.85-86).



Figura 11: Acordes paralelos, *Estudo 7* (c.41-42).

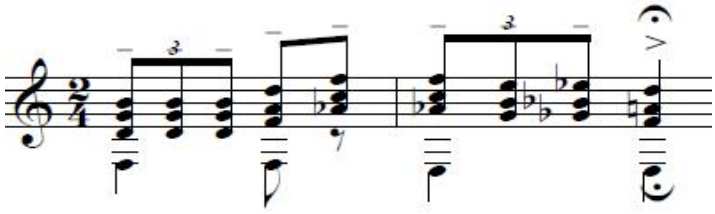


Figura 12: Acordes paralelos, *Chorinho* (c.28-29).

Em suas obras para o instrumento, Villa-Lobos se valeu frequentemente desse recurso do violão, um procedimento que se desenvolve a partir da repetição de uma mesma fôrma da mão esquerda e que "caminha" pelo braço do instrumento podendo se movimentar em sentido vertical, horizontal – como na *Cadência* (Figura 13, p.2, 3º sistema) – e transversal, apresentando uma mesma disposição dos dedos.



Figura 13: Acordes paralelos, *Cadência* do *Concerto para violão* (p.2, 3º sistema).

Aqui há uma estrutura fixa da mão esquerda e, como em muitos outros, uma mesma digitação da mão direita. Isso ocorre pelo fato de o instrumentista percorrer vários acordes no braço do violão com a mesma fôrma de mão esquerda. O mesmo se observa na *Cadência* do *Concerto para violão* (Figura 14, p.1, 5º sistema) e no *Prelúdio 2* (Figura 15, c.35-38).



Figura 14: Acordes paralelos, *Cadência* do *Concerto para violão* (p.1, 5º sistema).

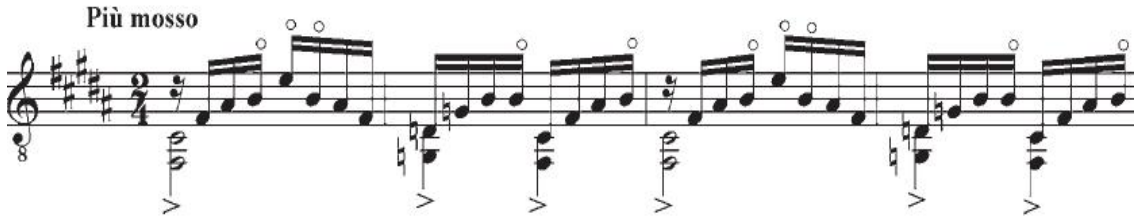


Figura 15: Acordes paralelos, *Prelúdio 2* (c.35-38).

No terceiro movimento encontramos um trecho escrito pelo compositor (Figura 16, c.245-250) que faz referência ao material já apresentado no *Prelúdio 4* (Figura 17, c.18-21), explorando ao máximo a extensão do braço do instrumento. Essa parte do *Prelúdio 4* e do *Concerto para violão* é perfeitamente adequada à técnica do instrumento. Como no exemplo do *Prelúdio 2* examinado acima, Villa-Lobos faz uso de cordas soltas como notas pedais sobre as quais contrapõe acordes paralelos.



Figura 16: Acordes paralelos com notas pedais em cordas soltas, *Concerto para violão* (c.245-250).



Figura 17: Acordes paralelos com notas pedais em cordas soltas, *Prelúdio 4* (c.18-21).

No trecho abaixo, o compositor utiliza procedimento semelhante. Na *Cadência do Concerto* (figura 18, p.4, 3º sistema) a mão direita é fixada na primeira posição do violão com uma estrutura do acorde de Gm7/Bb (1ª inversão do acorde) enquanto a mão direita mantêm uma estrutura fixa, tangendo as seis cordas do instrumento em sequência organizada do centro às extremidades em sentido vertical, partindo das quatro cordas centrais, em seguida as quatro primeiras cordas, voltando ao centro e seguindo às quatro últimas cordas, repetindo esse material insistentemente até a sua conclusão. O mesmo procedimento pode ser visto no *Estudo 4* (Figura 19, c.13-14), ainda que Villa-Lobos apresente ali maior mobilidade da mão esquerda.



Figura 18: Movimento paralelo das mãos direita e esquerda, *Cadência* do *Concerto para violão* (p.4, 3º sistema).



Figura 19: Movimento paralelo das mãos direita e esquerda, *Estudo 4* (c.13-14)

3.5 - Simulação de instrumentos

No trecho seguinte do *Concerto para violão* (figura 20, c.114-116), o compositor utiliza o recurso dos acordes paralelos e termina com um arpejo, que simula uma harpa, sobre o último acorde da seção. O mesmo procedimento pode ser encontrado no *Estudo 11* (Figura 21, c.19).



Figura 20: Arpejo, *Concerto para violão* (c.114-116).



Figura 21: Arpejo, *Estudo 11* (c.19).

O trecho abaixo (Figura 22, c.131) é o primeiro tema do segundo movimento do *Concerto*. Bastante violonístico, é construído sobre um arpejo sonoro e adequado ao instrumento. Esse material é semelhante ao que constitui a parte B do *Preludio 1* (Figura 23, c.52-53), obra em que Villa-Lobos homenageia o sertanejo com o arpejo que simula uma viola caipira.



Figura 22: Arpejo, *Concerto para violão*(c.131).



Figura 23: Arpejo, *Prelúdio 1* (c.52-53).

3.6 - Cruzamentos de vozes

Nesse material abaixo (Figura 24, c.176-179), segundo tema escrito no segundo movimento, o compositor apresenta uma melodia escrita na quarta corda do instrumento, cujo acompanhamento se dá utilizando as três primeiras cordas soltas do instrumento (Mi, Si e Sol) e acontece um cruzamento entre os extratos. Aparecem na melodia notas repetidas que se encontram no acompanhamento e que caminham para o agudo. Esse efeito funciona muito bem, já que o colorido da quarta corda (Ré), que é tocada pelo polegar, faz com que a melodia sobressaia em relação ao acompanhamento. Esse material tem total semelhança com o apresentado no *Preludio 1* (Figura 25, c.1-3) e também com uma ideia do *Estudo 11* (Figura 26, c.28-30).



Figura 24: Cruzamento de extratos, *Concerto para violão* (c.176-179).



Figura 25: Cruzamento de extratos, *Prelúdio 1* (c.1-3).



Figura 26: Cruzamento de extratos, *Estudo 11* (c.28-30).

3.7 - Melodia com adaptação idiomática do acompanhamento

Na introdução do terceiro movimento (Figura 27, c.230-231), temos uma melodia acompanhada onde o acorde é adaptado para uma fôrma idiomática para o instrumento. A fim de possibilitar a fluência do movimento melódico desse trecho, Villa-Lobos usa os acordes com notas pedais/soltas forçando a harmonia com o intuito de favorecer a condução da melodia principal em um extrato agudo. Para SCARDUELLI e FIORINI (2007), esse procedimento se encaixa na classificação de "Recursos idiomáticos explícitos", e acontece quando melodias são acompanhadas por contrapontos ou acordes nas cordas soltas em regiões mais agudas, exigindo posições mais elevadas no braço do violão. Esse tipo de gesto é encontrado também no *Estudo 7* (Figura 28, c.13-14).



Figura 27: Adaptação de acordes com cordas soltas, *Concerto para violão* (c.230-231).



Figura 28: Adaptação de acordes com cordas soltas, *Estudo 7* (c.13-14).

3.8 - Harmônicos naturais

O compositor utiliza harmônicos naturais do instrumento na construção de frases e em passagens conclusivas. Na *Cadência* do *Concerto para violão* (Figura 29, p.3, 5º sistema), ele nos apresenta um trecho todo em harmônicos, que faz um contraste com o bloco sonoro antecipado na escrita da *Cadência*. Um momento intimista, idiomático, de total adequação à execução e com uma caráter levemente improvisatório.

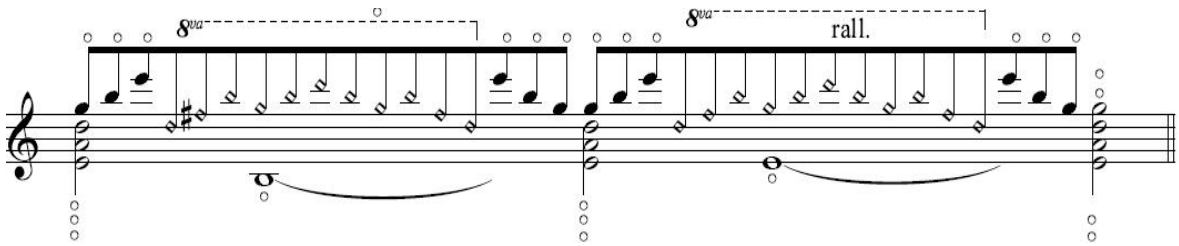


Figura 29: Harmônicos naturais, *Cadência* do *Concerto para violão* (p.3, 5º sistema).

No *Prelúdio 4* (Figura 30, c.27-29), encontramos em sua parte central uma série de harmônicos naturais na reexposição do tema principal da peça.

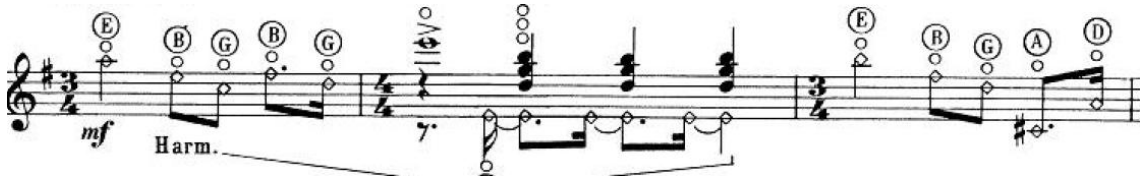


Figura 30: Harmônicos naturais, *Prelúdio 4* (c.27-29).

4 - Considerações finais

Neste trabalho levantamos um conjunto de recursos técnico-musicais e idiomáticos do violão característicos da obra de Villa-Lobos. Em uma primeira parte, apresentamos informações referentes ao histórico e à produção do *Concerto para violão* baseando-nos em sua fortuna crítica, pontuando a importância que teve no repertório do violão e situando-o no conjunto da produção villa-lobiana. Em seguida, o *Concerto para violão* passa a ser analisado a partir das autocitações que contém, com exemplos advindos do restante de sua produção para o instrumento de cordas dedilhadas: *Suite Popular Brasileira*, *Doze Estudos* e *Cinco Prelúdios*. Essa análise comparativa foi organizada em tópicos como forma de tentar elucidar o pensamento violonístico de Villa-Lobos, presente nas fases de formação, experimentação e amadurecimento de estilo. A autocitação, procedimento intertextual, é evidente em todos os movimentos do *Concerto para violão*, sobretudo na *Cadência.*

Acreditamos que este levantamento tem potencial para aprofundar o entendimento teórico e prático da produção violonística de Villa-Lobos, servindo como guia para embasar novas interpretações do *Concerto para violão*.

Referências de texto

1. ALMEIDA, Renato da Silva (2006). **Do intimismo à Grandiloqüência (Trajetória e estética do concerto para violão e orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa Lobos).** São Paulo, 2006. 167f. Dissertação de Mestrado USP, São Paulo.

2. AMORIM, Humberto (2006). As Partituras Perdidas para Violão de Villa-Lobos: Descoberta do original de "Distribuição das Flores**". Cadernos do Colóquio,** Rio de Janeiro, 2006, v. 8, p.1-13.

3. _____ (2009). **Heitor Villa-Lobos e o Violão.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

4. ARCANJO JR., Loque (2013)**.** O Violão de Heitor Villa-Lobos: entre a Belle Époque carioca e as rodas de choro. Revista das Áreas de Humanidades do Centro Universitário de Belo Horizonte, 2. **Revista Ciência e Conhecimento**, Vol. 6, p.25-35, Belo Horizonte.

5. BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia (2003). A intertextualidade musical como fenômeno. **PerMusi**. Belo Horizonte, v. 8, p.125-136.

6. CARVALHAL, Tania Franco (2006). Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica.** n. 9, junho.

7. DUDEQUE, Norton (1994)**. História do Violão.** Curitiba: Editora UFPR.

8. FIORIN, José Luiz (1994). **Polifonia textual e Discursiva**. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin. São Paulo, EDUSP, p.29-36.

9. KIEFFER, Bruno (1986). **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento.

10. KOLODZIEISKI, Allan (2014). **O Fenômeno da Intertextualidade e Influência em Heitor Villa-Lobos: Estudo analítico sobre o Sexteto Místico e obras dos anos iniciais.** Curitiba, 2014. 144f. Dissertação de Mestrado em UFPR: Curitiba.

11. KRISTEVA, Julia (1969). **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva.

12. MEIRINHOS, Eduardo (1997)**. Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos.** São Paulo, 1997. 206f. Dissertação de Mestrado em USP: São Paulo/SP.

13. _____ (2002). **Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences.** Florida, 2002. 101f. Doctoral Thesis in Florida State University. Florida.

14. MELLO, Ricardo Camponogara (2009)**. Concerto para violão e pequena orquestra de H.Villa-Lobos: um estudo comparativo entre edições e manuscritos.** Salvador, 2009. 159f. Dissertação de Mestrado em UFBA, Salvador.

15. _____ (2009). O Concerto para violão e pequena orquestra de H . Villa-Lobos: Uma edição crítica. **XIX Congresso da ANPPOM** Curitiba, DDeArtes, UFPR, Ed. ANPPOM, 2009. p.655–658.

16. _____ (2008). Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos: questões de articulação, expressão e dinâmica**. XVIII ANPPOM**, 2008, Salvador. Ed. ANPPOM, p.280-285.

17. NOBREGA, Adhemar (1975). **Os choros de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

18. PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (1998). **Intertextualidades: teoria e prática**. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Lê.

19. PEPPERCORN, Lisa Margaret (1992). **Villa-Lobos Collected Studies by L. M. Peppercorn.** England: Scolar Press.

20. SALLES, Paulo de Tarso (2009). **Villa-Lobos:** Processos composicionais. Campinas: Ed. UNICAMP.

21. SANTOS, Turíbio (1975). **Heitor Villa-Lobos e o violão.** Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos.

22. _____ (1988). **Villa-Lobos e o Violão.** Revista do Brasil, v. 4, n.1.

23. SCARDUELLI, Fabio (2007). **A Obra para Violão de Almeida Prado.** Campinas, 2007. 228f. Dissertação Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

24. SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando (2007). A obra para violão solo de Almeida Prado: um panorama histórico, estético e idiomático. **I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**. Curitiba.

25. VIEIRA, Márlou Peruzzolo; MEIRINHOS, Eduardo (2010). Síntese de aspectos técnico-instrumentais no concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos**. Anais do X Sempem,** Ed. Sonia Ray, p.133-142.

26. ZANON, Fábio (2001)**.** Villa-Lobos: Concerto para Violão e Orquestra 50 anos. **Violão Intercâmbio.** Número 46, Ano VIII, março/abril.

27. _____ (2006). **O Violão no Brasil depois de Heitor Villa-Lobos.** Disponivel em: http://www.dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat12.pdf Acesso em 11/10/2017.

28. ZIGANTE, Frédéric (2011). **Heitor Villa-Lobos Douze Études Per Guitare Seule: édition critique.** Éditions Max Eschig.

Referências de partitura

1. VILLA-LOBOS, Heitor (1990). **Collected Works for Solo Guitar.** Paris: Max Eschig. 1 partitura. Violão solo.

2. VILLA-LOBOS, Heitor (1971). **Concerto pour guitare et petit orchestre.** Paris: Max Eschig. 1 partitura. Violão e orquestra.

Notas sobre os autores

Leonardo Souza Amorim é Mestrando em Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais e graduado em violão pela UEMG. A complementação de sua formação se deu por participações em festivais de violão e seminários, entre os anos de 1999 e 2010, estudando em master-class com nomes de no cenário instrumental do Brasil e do exterior, entre eles: Turíbio Santos, Paulo Belinatti, Ângela Munner, Paulo Porto Alegre, Fábio Zanon, Paul Galbraith, Mário Ulloa e Antônio Escobar. Ministrou cursos de violão nas edições do Festival de Inverno de Ouro Branco 2007 e 2008, Semanas Interativas de 2008 a 2012, Semanas de Música de Ouro Branco em 2009, 2010, 2012 e 2013 e no I Festival Acorde 2011. Apresentou-se à frente da Orquestra de Câmara de Ouro Branco em 2004 e 2006 sob a regência do maestro Charles Roussin. Desde 2006 mantém um quadro de apresentações com a Camerata de Violões da Casa de Música de Ouro Branco. Em 2015 e 2016 realizou o Festival de Violões José Lucena de Ouro Branco.

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

GONÇALVES, Filipe; CAMPOLINA, Eduardo (2018). A colaboração de Fábio Zanon na *Appassionata* para violão de Ronaldo Miranda. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de som, p.218-231.

ISBN: 978-85-60488-25-4

A colaboração de Fábio Zanon na *Appassionata* para violão de Ronaldo Miranda

The collaboration of Fábio Zanon in the Appassionata for guitar by Ronaldo Miranda

Filipe Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais
filipegoncalvesviolao@gmail.com

Eduardo Campolina
Universidade Federal de Minas Gerais
ecampoli@ufmg.br

Resumo: Este artigo investiga as alterações no manuscrito da *Appassionata* (1984), de Ronaldo Miranda, e a participação do violonista Fábio Zanon na obra. Através de uma análise comparativa entre o manuscrito e a edição Orphée Editions (2002), espera-se evidenciar as mudanças, suas implicações idiomáticas do ponto de vista violonístico, e levantar dados para legitimar as modificações propostas. Tomaremos como referência o livro *Interpretação Musical: A dimensão recriadora da "comunicação" poética,* de Marília Laboissiére (2007) para discutirmos a atividade de coautoria do intérprete Fábio Zanon na obra *Appassionata* (1984).

Palavras-chave: idiomatismo no violão, coautoria na performance, *Appassionata* de Ronaldo Miranda.

Abstract: This article investigates the changes in the manuscript of *Appassionata* (1984), by Ronaldo Miranda, and the participation of the guitarist Fábio Zanon in the work. Through a comparative analysis between the manuscript and the edition Orphée Editions (2002), it is expected to reveal the changes, their idiomatic implications from a guitaristic point of view, and to gather data to legitimize the proposed modifications. We will take as reference the book Musical Interpretation: The re-creation dimension of poetic "communication", by Marília Laboissiére (2007) to discuss the activity of co-authorship of the interpreter Fábio Zanon in the work.

Keywords: idiomatism in the guitar, co-authors in the performance, *Appassionata* by Ronaldo Miranda.

1 - A voz do performer nas práticas de performance

A abordagem de uma peça que apresenta obstáculos técnicos complexos pode interferir de maneira considerável no potencial expressivo da interpretação. Em casos assim, o performer utiliza-se de seus recursos técnicos para enfrentar questões idiomáticas, de modo a sustentar seu ideal interpretativo. Essa prática de performance, comum a todos os instrumentistas,

inicia o processo de delineamento de uma interpretação em que serão revelados aspectos musicais importantes, como sonoridade, dinâmica e articulação. Em síntese, a abordagem técnica está diretamente ligada às possibilidades sonoras e expressivas do instrumento, tendo

em vista que o fator exequibilidade influencia no processo interpretativo. Além disso, emerge deste processo a subjetividade do ato de interpretar, no qual o performer tem espaço para criar e manipular as intensidades, as durações e os demais parâmetros do som. A discussão que tem como foco a regulagem desses mecanismos nos leva a considerar o envolvimento do performer com a partitura e a possibilidade de sua coautoria.

O fato comum que se manifesta nas práticas interpretativas se dá pelas possibilidades de execução e diversidade de elementos no âmbito expressivo. Isso acontece, por exemplo, ao se trabalhar seja na dosagem de um *fortíssimo,* de um *crescendo* ou *decrescendo,* seja no âmbito da agógica, quando se regula um *rubato* que não foi escrito, ou na dosagem de uma respiração mais longa ou mais curta em uma fermata, sendo estes apenas alguns aspectos que constituem a globalidade da performance. Abel Carlevaro, que foi, além de compositor e instrumentista, um didata relevante na história do violão, destacou, no livro *Escuela de la guitarra* (1979), a importância da sonoridade na constituição de uma interpretação, uma vez que "o som é a consequência mais direta da personalidade do intérprete, através do som pode-se reconhecer um artista" (CARLEVARO, 1979, p.41).

No livro *Interpretação Musical – A dimensão recriadora da "comunicação" poética,* a autora Marília LABOISSIÈRE (2007) faz um estudo de caso da obra para piano solo *Alma brasileira* de Heitor Villa-Lobos, no qual ela analisa espectralmente quatro gravações no intuito de investigar diferenças interpretativas. Nesse trabalho, todos os intérpretes apresentaram peculiaridades expressivas relevantes e o estudo confirmou o conceito de recriação da obra por parte do performer. Sobre este resultado, Laboissiére conclui que:

> na constituição do processo significativo de cada um dos *performers* houve uma oscilação entre o conhecimento, a técnica, o bom senso, a emotividade e a concepção sonora. Afinal, a soma de valores que pesam na interpretação é singular a cada um. (LABOISSIÈRE, 2007, p.181)

As singularidades e as diferenças constatadas indicam criatividade e autonomia como características fundamentais de um processo interpretativo, confirmando e legitimando o intérprete como coautor da obra.[1]

[1] Vale ressaltar que o processo da performance não leva necessariamente a um objeto fechado, único em sua constituição. As possibilidades serão sempre infinitas, guardado o devido recuo, fruto de amadurecimento e cultura musical adquirida.

Autores como DOMENICI (2010, 2012), PERUZZOLO (2017), HILL (2002), entre outros, já refletiram sobre a relevância do performer enquanto responsável pelo ato finalizador que revela o sentido da obra: 'O que seria da notação musical e da palavra, não fosse a voz que lhes anima e confere sentido?' (DOMENICI, 2012, p.169). Mas a atitude do intérprete pode ir além da tradução do sentido contido na partitura. É possível que em seu processo de leitura ele seja levado a efetuar alterações do texto original que ultrapassem limites determinados pelo compositor – tal tipo de decisão é comum no processo interpretativo, principalmente quando é dado ao intérprete a autonomia de revisar uma obra.

O caso do repertório de concerto para violão demanda considerações específicas. Diversos compositores de renome que nasceram a partir do início do século XX, não tinham suficiente conhecimento do instrumento, que lhes permitisse compor respeitando seus limites e características idiomáticas. Em função disso, a relação compositor/intérprete durante o processo criativo e a atividade do intérprete revisor, se tornaram fundamentais para o violão se consolidar no âmbito da música de concerto. Andrés Segovia (1893 – 1987), além de ser o responsável por diversas transcrições de obras originais para outros instrumentos, revisou inúmeras peças escritas para violão, tendo trabalhado ao lado de compositores não violonistas, como Manuel Ponce, por exemplo, acompanhando-o durante processo de criação. Essa prática de intervenção, fruto do conhecimento das possibilidades e limitações do instrumento, acabou por constituir a premissa de que fatores como exequibilidade, sonoridade e fluência nas articulações são características importantes para o potencial expressivo que o violão tem para oferecer.

A obra *Appassionata* (1984), do compositor brasileiro Ronaldo Miranda (1948 -), é um exemplo que desafia o intérprete neste sentido. Ela contém passagens de sofisticação textural, que em determinados momentos exigem capacidade técnica, assim como maturidade e

virtuosismo. Apesar do manuscrito já demonstrar preocupação do autor com os aspectos idiomáticos, houve ainda a necessidade da colaboração de Turíbio Santos durante a fase de composição, e a posterior revisão de Fábio Zanon que, na edição (Orphée Editions, 2002), inseriu várias alterações no manuscrito.

2 - A obra e seus coautores

A *Appassionata* foi composta por Ronaldo Miranda em 1984, sob encomenda do violonista Turíbio Santos, que desde 1970 vinha trabalhando na divulgação, no Brasil e no exterior, de obras para violão solo de compositores brasileiros.[2] O título da obra é uma reverência a Beethoven, mais especificamente à *Sonata n.23 em Fá menor*, conhecida como a *Sonata Appassionata*. Embora a *Appassionata* de Ronaldo apresente aspectos do Romantismo, tais como a forma e textura lírica no segundo tema da exposição, a peça não tem nada a ver com a de Beethoven (Miranda citado por PERUZZOLO, 2010, p.90).

Durante o processo composicional, Ronaldo se deparou com peculiaridades, a princípio limitadoras, referentes à escrita para o violão, fato que o levou a promover encontros com Turíbio para discutir aspectos técnicos e as possibilidades sonoro-expressivas do instrumento. Desta forma, Turíbio Santos teve a oportunidade de influenciar nas ideias composicionais, sugerindo mudanças em trechos preconcebidos, além de ajudar a solucionar, tornando viáveis diversas passagens da obra ainda em construção. Em entrevista a PERUZZOLO (2010), Ronaldo Miranda fala do processo de composição da *Appassionata* (1984) e a escrita para violão:

> Eu sou pianista e sinto uma certa dificuldade de escrever para o violão [...] são características que eu não estou acostumado a lidar. A questão da extensão limitada me incomodou bastante, pois o piano tem uma extensão gigantesca e estou acostumado com essa amplitude. [...] eu compunha um trecho da obra e em seguida mostrava para o Turíbio. Em geral, ele sempre achava que estava muito difícil e me pedia para simplificar uma coisa ou outra. Eu então simplificava. Até que chegou o momento em que ele falou: "está bom". E a partir daí deixei daquele jeito. (Miranda citado por PERUZZOLO, 2010, p.89)

Apesar do trabalho de parceria vivenciado no processo de construção da *Appassionata* (1984) Turíbio não chegou a estrear a peça que, segundo Ronaldo Miranda, ele concluiu ser "anti-violonística – o grau de dificuldade era muito alto e a execução não seria possível" (Miranda citado por PERUZZOLO, 2010, p.90). Por fim, a peça ficou guardada por 12 anos, até ser entregue a Fábio Zanon,[3] a quem foi solicitada a análise das possibilidades de execução. Fábio,

[2] Ver FARIA, Celso Silveira. A *Collection* Turíbio Santos: O intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, Brasil, 2012.

[3] Fábio Zanon, violonista brasileiro de grande importância no cenário da música erudita, obteve o primeiro lugar nos principais concursos internacionais, entre eles Concurso Internacional de Guitarra Francisco Tárrega (Espanha) e o Guitar Foundation of America – GFA (EUA). Gravou discos pelos selos EGTA, Music Masters, Naxos,

considerou possível a performance da obra, porém alertou para a necessidade de fazer algumas alterações no texto original, obtendo a concordância do autor:

> "Olha, a peça é possível, mas é preciso fazer algumas pequenas modificações: inverter a posição de alguns acordes; suprimir uma nota ou outra e mudar a oitava de um pequeno trecho. [...] "Posso fazer isso?" Eu disse: "Pode". Ai pronto ele fez e a peça começou a ser tocada." (Miranda citado por PERUZZOLO, 2010, p.90)

Posteriormente às modificações, Fábio Zanon estreou a *Appassionata* (1984) em 1996. No ano seguinte, gravou-a no disco *Latin American Sonatas* (EGTA, 1997) e, mais tarde, a peça foi publicada pela Orphée Editions (2002) com sua revisão.

O fato evidenciado acima suscita nossa discussão para a atividade coautoral do performer/revisor, que é responsável em grande medida pelo fechamento do processo criativo. A partir da publicação, a obra se torna suscetível ao interesse de outros intérpretes e, consequentemente, mais propícia para sua difusão. A boa revisão deve estar apoiada no domínio das questões envolvidas na performance. O coautor, nesse caso, deve necessariamente conhecer o instrumento do ponto de vista idiomático.

3 - Idiomatismo na *Appassionata* (1984)

Termo frequentemente utilizado na Linguística, o idiomatismo emerge dos estudos das expressões coloquiais presentes na linguagem falada, através do trabalho *The Philosophy of Grammar* (1924) escrito pelo dinamarquês Otto Jespersen, que reconheceu a presença do sintagma fixo, unidade formulaica da fala coloquial (LODOVICI, 2007, P. 173). Jespersen defendeu o conceito de que as expressões idiomáticas são constituídas por um significado único, invariável sob o ponto de vista sintático-semântico. Segundo o dicionário Aurélio, diz respeito ao que é "relativo ou peculiar a um idioma" (FERREIRA, 2006, p.459). Esta definição se refere às particularidades de um vocabulário, ou a expressões provenientes de uma língua. Ainda no campo da Linguística, encontramos a seguinte definição de idiomatismo:

> locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de caráter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas. São expressões de uso comum, cuja interpretação ultrapassa o sentido literal, e

Decca, Côrtes Meridian, Musical Heritage, Pahedra, Records e Biscoito Fino. Disponível em http://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/fabio-zanon.

> que devem ser entendidas globalmente, e não pelo sentido de cada uma de suas partes. (INFOPÉDIA, 2003 – 2016)

Na música, o sentido do termo atravessa a linguagem, que, baseada nos parâmetros tradicionais da escrita musical, norteia diferentes abordagens composicionais diante das possibilidades e particularidades que cada instrumento detém. Compositores como H. Villa Lobos e Leo Brower ajudaram a formular um pensamento composicional que leva ao máximo as potencialidades sonoras do violão, utilizando recursos idiomáticos (articulações harmônicas e melódicas que favorecem a exequibilidade, ao mesmo tempo que propõem resultados inovadores e peculiares) que influenciam na sonoridade do instrumento, aumentam suas possibilidades de ressonância, além de explorar efeitos de técnica expandida bastante específicos. [4] BATTISTUZZO (2009) afirma:

> o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes [...] As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam ou diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. (BATTISTUZZO, 2009, p.75)

Para os violonistas em geral, a abordagem da técnica e a formulação das ideias interpretativas durante o processo de aprendizagem de uma obra se refletem de maneira decisiva em elementos tais como timbre, equilíbrio, ornamentação, afinação e articulação. Não é prática incomum utilizar os recursos técnicos do instrumento para favorecer a execução, ou para refinar a interpretação, tornando-a mais expressiva. Como afirma Emílio PUJOL no livro *Escuela Razonada de la Guitarra (1956)*: "de uma digitação correta dependem, não somente a solução de muitas dificuldades de execução, mas sim o melhoramento no fraseado, na sonoridade e possibilidades de cada obra" (PUJOL, 1956, p.71). As práticas de performance vivenciadas pelos violonistas e as decisões interpretativas dependem de um conhecimento prévio das possibilidades idiomáticas do instrumento. Além disso, supõem a compreensão do discurso musical, de suas diversas possibilidades de condução da escuta, da mecânica e da expressividade, tripé que sustenta o idiomatismo no campo da interpretação musical.

[4] Ver MEIRINHOS, Eduardo. COSTA, Helvis. Os Manuscritos "Paris 1928": Uma releitura de caráter musical dos Estudos n.1 e n.2 de Heitor Villa Lobos. Anais do X SEMPEM. Universidade Federal de Goiás. Goiânia–GO, 2010, p.120.

SCARDUELLI (2007), analisando a obra para violão solo de Almeida Prado no intuito de esclarecer sua forma de escrita e as implicações violonísticas, categoriza de forma sucinta dois recursos idiomáticos do violão: os implícitos, que se referem às tonalidades favoráveis para uma maior possibilidade de utilização de cordas soltas, e os explícitos, aqueles que exploram efeitos peculiares do instrumento e suas possibilidades de escrita. Podemos situar nesses casos a utilização de posições fixas em movimentos paralelos, tanto no sentido longitudinal como transversal, os paralelismos nos âmbitos melódico e harmônico que resultam na reprodução de movimentos similares com deslocamentos de registro. Na *Appassionata* (1984), encontramos estes dois recursos, sendo o primeiro referente à escolha da tonalidade (Lá menor) e o segundo, o movimento paralelo longitudinal, o que mostra a atenção do compositor com os aspectos propriamente idiomáticos. A Figura 1 sintetiza a organização formal da peça, assim como a presença de elementos idiomáticos em cada uma de suas partes.

FORMA		**ELEMENTOS IDIOMÁTICOS**
Exposição	c.1 ao c.49	**Movimento paralelo**: c.3,4,5,6,7,8,9,10,15,16,17,18.25, 28, 34, 35, 36, 37.
Desenvolvimento	c.50 ao c.96	**Cordas soltas:** C.40,46,48,49,89,95 **Movimento paralelo:** c.53,68,69,70,71,72,74,84,85,90,91
Reexposição	c.97 ao c.135	**Movimento paralelo:** c.99,100,101,102,103,104, 105,106, 107,112
Coda	c.136 ao c.147	_____ _____ _____

Figura 1: Quadro sintetizando a análise formal e a presença dos elementos idiomáticos do violão na *Appassionata* (1984).

4 - As alterações

Através da análise comparativa entre o manuscrito (1984) e a edição Orphée Editions (2002), foram identificadas todas as diferenças entre as versões, chegando-se a um total de 37 alterações, sendo que 24 delas podem ser visualizadas no manuscrito através de rasuras feitas

manualmente por Fábio Zanon. Em seguida foi feita uma reflexão sobre as implicações técnicas e expressivas, resultantes das interferências encontradas e selecionamos três exemplos que caracterizam soluções idiomáticas distintas: uma de ordem técnico/motora (c.34), uma de ordem textural (c.23), e uma última, mais complexa, de ordem estrutural (c.31-33).

No exemplo 1 (Figura 2) - sexta alteração (c.34) indicada pela análise do manuscrito - o baixo (Sí$_2$) é suprimido do acorde de Fm7(#11)/B. Originalmente o acorde foi escrito contendo 5 sons, sendo eles Sí$_2$, Sí$_3$, Fá$_4$, Láb$_4$ e Mi$_5$. A única possibilidade de executar todas as notas seria de inserir o polegar da mão esquerda no Sí$_2$ devido à localização das notas no braço do violão. Ainda assim, a posição acarretaria um nível alto de desconforto podendo prejudicar a fluência da articulação ou até mesmo a viabilidade de execução do trecho.



Figura 2: Alteração n.6 (c.34) feita no manuscrito da *Appassionata* (1984) por Fábio Zanon.

A Figura 3 nos mostra que, a edição da Orphée Editions apresenta uma solução diferente do manuscrito: apesar da rasura indicar a supressão do Sí$_2$, ele foi mantido, tendo sido suprimido o Sí$_3$ (Figura 3). Acreditamos que a primeira interferência foi realizada com o viés puramente técnico, para possibilitar a execução do acorde, porém a edição nos mostra que a opção de retirar o Sí$_3$, além de solucionar o problema da exequibilidade, reflete também na linha do baixo que se inicia no compasso anterior e atravessa até o c.39, decisão que preserva a textura do trecho.



Figura 3: C.34 da edição Orphée Editions (2002) da *Appassionata* (1984), revisada por Fábio Zanon.

No segundo exemplo (Figura 4), identificamos as duas primeiras alterações ocorridas no segundo tema da exposição, c.23, onde é apresentada uma melodia acompanhada sustentada pelo acorde de Mi menor com a indicação de caráter "lírico e muito expressivo". Supõe-se que a melodia deva ser articulada pelo violonista de maneira que as notas se mantenham ligadas enquanto o acompanhamento cumpre a função de segundo plano. Na primeira e na segunda alteração, as notas Sí$_3$ e Mi$_4$ são substituídas pelo harmônico natural Mi$_4$ na quinta corda (XIX casa) e no terceiro tempo do compasso, as notas Mi$_4$ e Sol$_4$ são substituídas pelos harmônicos naturais do Sol$_4$ e Sí$_4$. Aqui, a mudança proposta por Zanon (Figura 4), não infere problemas de exequibilidade, pois poderíamos executar o Sí$_3$ utilizando a segunda corda solta junto ao Mi$_4$ na quarta corda (XII casa) sem abertura de mão esquerda ou qualquer movimento de desconforto da mão direita. Através deste exemplo, podemos supor que as alterações são de ordem musical - um efeito idiomático (harmônico natural) é incluído - influenciando na textura do trecho, assim como em parâmetros de sonoridade e articulação. Os harmônicos possuem menos massa sonora, característica que evidencia mais a melodia e ao mesmo tempo tem a capacidade de serem projetados por mais tempo por serem executados em corda solta. Esse fato favorece ao executante também a possibilidade de explorar melhor a articulação da melodia, uma vez que sua mão esquerda fica livre para tal função.

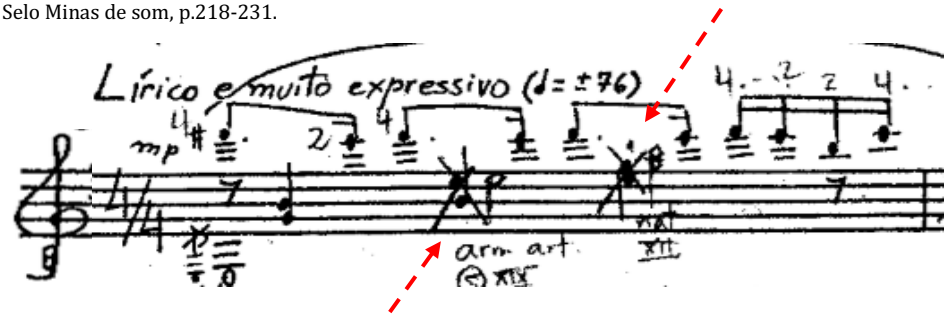


Figura 4: manuscrito da *Appassionata* (1984), c.23 e alterações n.1 e n.2 feitas por Fábio Zanon.

A Figura 5, c.23 na versão da Orphée Editions (2002) confirma as mudanças realizadas através da revisão de Fábio Zanon.



Figura 5: c.23 da edição Orphée Editions (2002) da *Appassionata* (1984) revisada por Fábio Zanon.

O terceiro exemplo (Figura 6), alteração n.8, é identificado no c.33, onde encontramos a textura homofônica novamente nas cores do acorde Dm(b5)(11) com as notas Ré$_3$, Láb$_3$ e Fá$_4$. Em primeira instância, o trecho (c.33) infere problemas quanto à execução e à comodidade de realizá-lo, uma vez que o violonista necessita fazer a pestana na X posição para tocar o Ré$_3$ e o Fá$_4$, pois é uma região onde a tensão das cordas é bem elevada, dificultando a fluência da mão esquerda. A primeira solução foi alterar as notas do acompanhamento do c.33 - o Láb$_3$ foi substituído pelo Lab$_4$ (uma oitava acima) e o Fá$_4$ foi substituído pelo Dó$_5$.

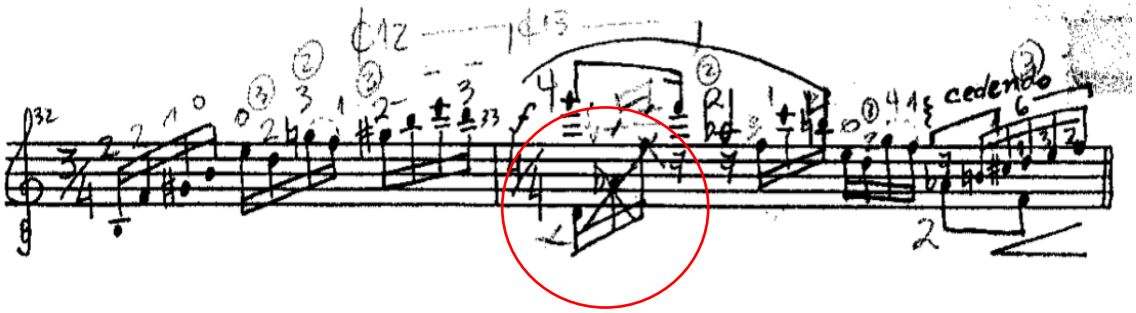


Figura 6: Rasura no c.33, no manuscrito da *Appassionata* (1984), feita por Fábio Zanon.

A ideia desse acompanhamento, é apresentada inicialmente no acorde de Bm(b5)(11) – c.29, em forma de arpejo nas notas Sí$_2$, Fá$_3$ e Ré$_4$, como nos mostra a Figura 7. Podemos observar o elemento idiomático, paralelismo longitudinal entre os dois acordes, Bm(b5)(11) no c.29 e o Dm(b5)(11) no c.33, no qual o Sí$_2$ salta para o Ré$_3$, o Fá$_3$ para o Láb$_3$ e o Ré$_4$ para o Fá$_4$. Este elemento caracteriza a escrita idiomática da obra (ver Figura 1), portanto, a opção de alterar a oitava do trecho (c.33), gera outro problema relacionado à estrutura.



Figura 7: Acompanhamento no c.29 do manuscrito da Appassionata (1984).

A solução evidenciada na edição da Orphée Editions (2002), evidenciada na Figura 8 e na Figura 9, nos mostra que houve a necessidade de alterar a oitava do acompanhamento no c.29 assim como no c.33 para não fragilizar a estrutura.



Figura 8: c.29 da edição Orphée Editions (2002) revisada por Fábio Zanon.

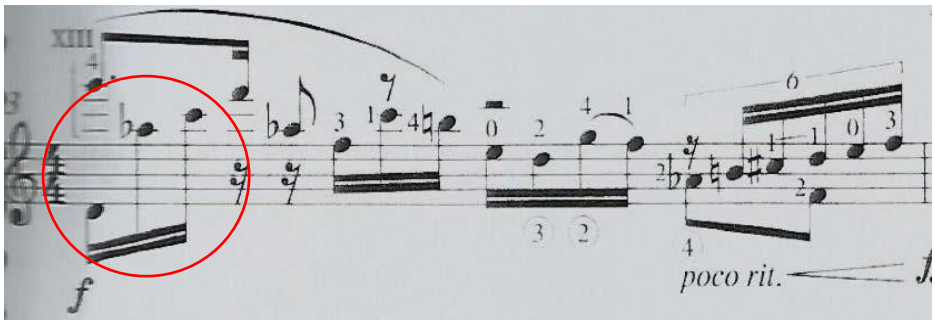


Figura 9: c.33 da edição Orphée Editions (2002) revisada por Fábio Zanon.

5 - Considerações finais

Através da análise comparativa, evidenciamos três diferenças das 37 identificadas entre o manuscrito (1984) e a edição Orphée Editions (2002), revisada por Fábio Zanon. Os três exemplos nos mostraram que as alterações propostas influenciaram positivamente no processo de aprendizagem da obra e principalmente na interpretação. A comodidade na execução nos serviu de premissa para investigar os possíveis motivos que levaram Fábio Zanon a realizar as modificações no texto original. Percebemos que, a questão da exequibilidade pode ter sido o principal motivo para as intervenções, no entanto, as implicações idiomáticas que foram discutidas refletiram também no âmbito expressivo favorecendo elementos como sonoridade e articulação. Durante esse trabalho colaborativo na *Appassionata* (1984), o revisor se deparou com a questão da escrita, e tomou as devidas precauções para preservar a estrutura e os elementos composicionais característicos da obra.

Obviamente, alguns aspectos da performance como sonoridade e fluência na articulação são relevantes em qualquer instrumento, porém, o intérprete violonista tem como desafio compreender a maneira de utilizar os recursos idiomáticos do seu instrumento para obter expressividade e autenticidade na interpretação.

A prática de revisão, além da transcrição, gravação e até mesmo o ato da performance em si, contribui significativamente na construção de sentido da obra e seu fim artístico. A revisão de uma peça visando sua primeira edição, por exemplo, é tarefa de grande responsabilidade. A partir da publicação a obra será difundida no meio musical, e o revisor poderá ser considerado coautor do trabalho, responsável em grande medida pelo fechamento do processo criativo.

Referências

BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana (2009). **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo.** Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas – SP.

DOMENICI, Catarina Leite (2012). **A voz do performer na música e na pesquisa.** Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, Anais do II SIMPOM. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS.

EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS (2003-2016). **In Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]**. Porto: Porto Editora. [consult. 2016-03-28 23:39:21]. Disponível em http://www.infopedia.pt/$expressoes-idiomaticas

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (2006). **Míni Aurélio, O dicionário da língua portuguesa**. Curitiba. Editora Positivo.

LABOISSIÉRE, Marília (2007). **Interpretação Musical: A dimensão recriadora da "comunicação" poética.** Annablume editora. São Paulo – SP.

LODOVICI, Flamínia Manzano Moreira (2007). **O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua.** Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP.

MEIRINHOS, Eduardo. COSTA, Helvis. **Os *Manuscritos "Paris 1928":* Uma releitura de caráter musical dos Estudos n.1 n.2 de Heitor Villa Lobos.** Anais do X SEMPEM. Universidade Federal de Goiás. Goiânia – GO, 2010, p.120. Disponível em http://www.mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/10%C2%BA_SEMPEM__Anais.pdf#page=119

PUJOL, Emilio (1956). **Escuela Razonada de la guitarra**, libro 1. Buenos Aires. Editora Ricordi Americana S.A.E.C.

SCARDUELLI, Fábio. FIORINI, Carlos Fernando (2007). A obra para violão solo de Almeida Prado: Um panorama histórico, estético e idiomático. I Simpósio Acadêmico de violão da Embap. Disponível em http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/scarduelli.pdf

VIEIRA, Peruzzolo Márlou (2010). **Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: O Tratamento Octatônico e as Constâncias Musicais Brasileiras**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia – GO, Brasil.

Notas sobre os autores

Filipe Gonçalves é bacharel em violão pela Universidade do Estado de Minas Gerais onde estudou com Alvimar Liberato e Hudson Lacerda. Atualmente cursa mestrado em performance musical na UFMG, sob orientação do prof. Eduardo Campolina. Aprimorou-se em diversos *masterclasses* com importantes nomes do violão, como Roland Dyens, Álvaro Pierre e Carlos Barbosa Lima. Desde 2006, Filipe Gonçalves se apresenta frequentemente em diversos projetos de música erudita em Minas Gerais. Tocou em sete cidades do interior do estado, pelo projeto Circulação 2009 (FCS) e também em salas da capital mineira como a Juvenal Dias, no Palácio das Artes, a sala Sérgio Magnani (FEA) e o auditório do Conservatório UFMG. Tocou ainda na série Segunda Musical de 2006 a 2010, tendo seus concertos veiculados na TV Assembleia. Dentre os projetos que participou estão Escolas em Concerto, Manhãs Musicais, Sexta de Música Erudita, Quarta Cultural, Concerto de Primavera, Palco Livre, Grupo Quinto Convida, Ciclo de Violão no Memorial, entre outros. Vencedor do prêmio Jovem Músico BDMG em 2009, foi chamado pelo jornal Estado de Minas de "uma das grandes promessas de sua geração". Em 2010, o violonista mineiro obteve dois importantes prêmios em São Paulo, 3º lugar no V Concurso de Violão do Conservatório Musical Villa Lobos – FITO – e na XIV edição do tradicional Concurso de Violão Musicalis. Em 2013, foi semifinalista do IV Concurso Internacional de Guitarra Ciudad de Lima, durante o IV Festival de Guitarra Vivace Peru. Desde 2014, integra o corpo de jurados do *Festival da Canção de Conselheiro Lafaiete - MG.* Atualmente, Filipe Gonçalves é professor no espaço *Bravo, música com o seu toque,* onde também são ministradas aulas de violão, piano, guitarra, canto, violino, saxofone e flauta transversal.

Eduardo Campolina é professor na Universidade Federal de Minas Gerais nas disciplinas de Composição, Harmonia, Contraponto, Análise e Violão. Concluiu sua graduação e pós-graduação em Musicologia pela Université de Paris VIII, onde se concentrou no estudo da música contemporânea. Frequentou os cursos de análise do IRCAM (Paris) e participou de seminários com os principais compositores do século XX, como Pierre Boulez, Gyorgy 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 a respeito da 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).

MENDES, André dos Santos; GARCIA, Mauricio Freire (2018). *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes: versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.232-248.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Solo de flauta da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes: versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans

Flute solo from the opera Joanna de Flandres by Carlos Gomes: Luiz Heitor's and Arthur Bosmans' versions

André dos Santos Mendes
Universidade do Federal de Minas Gerais
amendesflauta@hotmail.com

Mauricio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
mgarcia@ufmg.br

Resumo: A ópera *Joanna de Flandres* de Antonio Carlos Gomes, dada como perdida até o ano de 1936, contém uma das mais significativas páginas da história da flauta no Brasil: o solo presente no início do seu segundo ato. Pretendemos neste artigo, além de trazer o contexto histórico, traçar o processo de modificação e transformação da composição original nas versões para flauta e piano de Luiz Heitor em 1936, e para orquestra de câmara de Arthur Bosmans em 1971. Por meio da comparação entre as fontes esperamos trazer subsídios para a performance e para edição crítica da peça.

Palavras-chave: Carlos Gomes, Joanna de Flandres, Arthur Bosmans, solo de flauta, intermezzo.

Abstract: The opera *Joanna de Flandres* composed by Antonio Carlos Gomes, presumed lost until 1936, contains one of the most significant pages in the history of the flute in Brazil: the solo featured in the opening of its second act. In this article, we intend to provide its historical context and trace the process of modification and transformation in Luiz Heitor's version for flute and piano made in 1936, and Arthur Bosmans' version for chamber orchestra in 1971. By comparing sources we hope to contribute for performance and critical editions as well.

Keywords: Carlos Gomes, Joanna de Flandres, Arthur Bosmans, flute solo, intermezzo.

"[...] A música – bem sabemos – não é mais do que papel borrado.
A expressão não se escreve[...]" - Carlos Gomes[1].

1 - Contexto histórico

O *Solo de flauta* no segundo ato da ópera *Joanna de Flandres* de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), peça concertante que pretendemos analisar neste artigo, foi composto na cidade do Rio

[1] Carta de Carlos Gomes endereçada a Francisco Braga, em 1896 (GÓES, 2008, p.205).

de Janeiro entre os anos de 1862 e 1863, tendo sua estreia no dia 15 de setembro daquele ano. Trata-se de um excerto da segunda ópera deste que viria a se tornar o maior compositor lírico das Américas.

Carlos Gomes mudou-se para a capital carioca em 24 de agosto de 1859. No Rio de janeiro, o "Tonico de Campinas" pôde estudar com Francisco Manuel da Silva e Gioachinno Giannini no Conservatório Imperial. No ano seguinte, o diretor da ópera nacional José Amat[2], o convida ao cargo de ensaiador da instituição, e já em 1861 estreia sua primeira ópera, *Noite no Castelo* (ANDRADE, 1967, p.100, 175 - 178).

Gomes começa a composição da *Joanna de Flandres* em 1862, ainda sob os efeitos do grande sucesso obtido com sua primeira ópera. Porém neste ano, a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional passa por profundas transformações que acarretaram na saida de Amat da direção, e na mudança do foco na produção operística. A partir de então, a academia ficaria responsável também pela produção de ópera italiana (AZEVEDO, 1936, p.220–221).

Com a mudança no foco da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, o movimento de nacionalização da ópera iniciado em 1857 perduraria apenas até 1863, ano em que estreiam *Joanna de Flandres* e *Vagabundo* de Henrique Alvez de Mesquita[3] (Figura 1). A ópera composta por Mesquita, viria a ser a última ópera em português produzida no período (ANDRADE, 1967, p.109).

[2] José Zapata y Amat, Cantor e compositor espanhol que chegou ao Rio de janeiro em 1848. Teve papel fundamental na criação e direção da Academia Imperial e Ópera Nacional (ANDRADE, 1967, p.133).
[3] Compositor, melhor aluno do Conservatório Imperial em 1857. Seguiu para Paris como bolsista, nas mesmas condições em que Carlos Gomes seguiu para Milão em 1864. (GÓES, 2008, p.40).



ESPECTACULOS

LYRICO FLUMINENSE.

HOJE

Quarta-feira 28 de outubro de 1863.

BENEFICIO DA SRA.

D. LUIZA AMAT

COM ASSISTENCIA DE SS. MM. II.

Representar-se-ha pela ultima vez, na presente estação, as operas seguintes, originaes brasileiros: 1° e 2° acto do

VAGABUNDO

MUSICA DE H. A. DE MESQUITA.

2° acto da opera

JOANNA DE FLANDRES.

1° acto da opera

A NOITE DO CASTELLO.

MUSICA DE A. C. GOMES.

Executar-se-hão as mais lindas e brilhantes variações de flauta pelo celebre artista o

SR. REICHERT

A DANSA DOS SYLPHOS

pelo distincto professor o

SR. SCHRAM.

que, por especial obsequio, assim como o Sr. Reichert, concorrem para abrilhantar esta festa artistica.

Tomam parte nas operas, tambem por obsequio á beneficiada, a Sra. DEJIANNI VIVES, os Srs. MAZZI, CELESTINO, WALTER, ROSSI, TRINDADE, BOLGIANO e AMAT.

Figura 1 : Anúncio de jornal de estria de *Vagabundo,* e segundo ato de *Joanna de Flandres*, tocada pela última vez em 28 de outubro de 1863
(fonte: http://memoria.bn.br/docreader/235296/2190; acesso em 10/09/2017.)

Sobre a estreia da *Joanna de Flandres*, o cronista do jornal *A Actualidade* em 26 de setembro de 1863 n. 530, ao escrever sobre o 2º Ato, nos dá o primeiro documento a mencionar o que seria conhecido posteriormente como *Intermezzo*[4], ou simplesmente *Solo de flauta*. [...] *abre-se o segundo acto com uma introdução na flauta que em qualquer outra occasião mereceria applausos.* [...] De certo modo, o cronista parecia prever o futuro da peça de forma independente à sua ópera [...] *o executante mostrou talento, segundo cremos a custa da peça.* [...] A crítica segue comparando Carlos Gomes à Verdi em tom de deboche. [...] *Verdi, quando quer introduzir em suas óperas um collega que deseja proteger é sempre bem vindo; o Sr. Gomes, porém, que é o apresentado não pode pretender proteger um músico.*

A comparação entre o jovem Carlos Gomes e Verdi é de certo modo compreensível uma vez que, no ano de estreia da *Joanna de Flandres*, o Teatro Lírico Fluminense, ou teatro provisório como era conhecido, assistiu a nada menos que onze récitas do *Baile de Máscaras*, oito récitas de *O Trovador*, e seis récitas de *O Rigoletto* (ANDRADE, 1967, p.70).

[4] Definição dada por Marcos Pupo Nogueira em: *Muito além do melodrama – Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes,* p.21.

Sobre o "executante" do *Solo de flauta*, Luiz Heitor Correa de Azevedo[5], em seu ensaio sobre as primeiras óperas de Carlos Gomes, afirma que este solo teria sido escrito e dedicado ao insigne flautista Sr. Reichert[6]. No entanto, possivelmente por conta de problemas com o contrato, o grande flautista belga não teria tomado parte na estreia em 15 de setembro de 1863, ficando o solo a cargo de Ignacio Fernandes Machado[7], que obteve grande sucesso (AZEVEDO, 1936, p.229–230).

Mesmo que Reichert tenha se ausentado da primeira récita da *Joanna de Flandres*, no anúncio da terceira récita, onde é apresentado justamente apenas o 2º ato, o nome de Reichert figura entre os destaques do evento ficando este a cargo de desempenhar [...] "as mais lindas e brilhantes variações de flauta" (Figura 1). Não podemos afirmar se Reichert realmente tocou nesta terceira récita ou não, mas de fato, é a presença dele que motiva Carlos Gomes à composição de uma peça concertante no *intermezzo* de sua segunda ópera.

Segundo Odette Ernest DIAS[8] (1990), Reichert foi um dos primeiros a introduzir a flauta Boehm no Brasil. Diante disto podemos pensar que são as possibilidades técnicas deste instrumento, nas mãos de um grande músico, que motivaram a composição de uma peça tão virtuosística quanto a que Gomes compôs e que estudaremos adiante.

2 – O *Solo de flauta* nas versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans

Ao longo da história o *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* tomou formas diversas, uma vez que a ópera completa de 1863 foi dada como perdida e só reencontrada anos depois. Conta-

[5] Luiz Heitor Correa de Azevedo, pianista e musicólogo carioca que comandou as publicações da Revista Brasileira de Música de 1935 até 1942. Estiveram ao seu lado Mario de Andrade, Curt Lange, Andrade Muricy, entre outros. Informação em: http://www.luizheitornaescola.com.br/conteudo/mostrar/revista-brasileira-de-musica/index acesso em 10/09/2017.

[6] Mathieu – André Reichert, celebre flautista belga que chegou ao Rio de Janeiro em 1859, mandado contratar por sua Majestade, o Imperador D. Pedro II (DIAS, 1990, p.23).

[7] Até o momento não pudemos encontrar referências consistentes sobre este flautista. Porém Achille Picchi, responsável pela reconstrução musicologica da ópera Joanna de flandres em 2002, em conversa informal, mencionou existência de Carta de Carlos Gomes a Campinas em que este reclamaria ausência de Reichert na estreia da ópera.

[8] Odette-Ernest Dias, flautista francesa que chegou ao Brasil em 1952 para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira, foi professora de flauta na UNB (Universidade de Brasília) de 1979 a 1994. Destaca-se na produção bibliográfica de Odette, a pesquisa e publicação das peças para flauta e piano de Mathieu – André Reichert.

nos Luiz Heitor Correa de Azevedo, que o próprio Carlos Gomes supunha que a partitura de sua ópera havia perecido em um incêndio no Teatro do Recife. No entanto, 2º, 3º, e 4º atos de *Joanna de Flandres* estavam guardados no arquivo do Conservatório Imperial de Música, passando a pertencer ao Instituto Nacional de Música a partir de 1890 (AZEVEDO, 1936, p.202). Hoje estes manuscritos encontram-se na biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ.

Somente no ano de 1936, trechos selecionados da ópera *Joanna de Flandres* foram publicados em redução para canto e piano, ou flauta e piano (no caso do *Solo de flauta*), pelo mesmo Luiz Heitor. As partituras publicadas em 1936 vêm como um achado musicológico em forma de suplemento à *Revista Brasileira de Música*[9] *volume III fascículo 2º*, exemplar consagrado ao centenário de Carlos Gomes (Figura 2).



Figura 2: Capa da *Revista Brasileira de Música* consagrada ao centenário de Carlos Gomes em 1936, e primeira página do *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres*, em redução para flauta e piano, publicada como suplemento à revista.

A partitura completa da ópera *Joanna de Flandres*, só viria a ser recuperada com as reconstruções musicológicas feitas por Achille Picchi e Fábio Gomes de Oliveira (PICCHI e OLIVEIRA, 2002) dentro do projeto Memória da Ópera Brasileira; e por Lenita Waldge Mendes

[9] A RBM (Revista Brasileira de Música) é o periódico de música mais antigo do Brasil. Fundada em 1934, a revista se dedica ainda hoje ao fomento da pesquisa científica em música, publicação de artigos, partituras, entrevistas e informes. Informação em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm acesso em: 10/09/2017.

NOGUEIRA (2003), em projeto financiado pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Porém antes disso, a redução do *Solo de flauta* publicada em 1936 foi gravada em 1981 por Odette Ernest-Dias, em seu LP *História da Flauta Brasileira*, e ao que tudo indica, serviu de base para um arranjo e orquestração do maestro belga radicado no Brasil Arthur Bosmans[10], em 1971.

Durante esta pesquisa, encontramos cópias do manuscrito do *Solo de flauta* da *Joanna de Flandres* autografado por Bosmans em 1971 no acervo de partituras da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (Figura: 3), e na biblioteca Flausino Vale da Escola de Música da UFMG. No acervo da orquestra encontramos também cópias das partes de contrabaixo e violoncelo autografadas por Carlos Gomes em 1863, e uma parte solista sem data, em edição não publicada, autografada por Sávio Araújo, primeiro flautista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas de 1985 a 2001.



Figura 3: Cópia do manuscrito (c.1) autografado por Bosmans em 1971, exemplar encontrado no acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

[10] Arthur Louis Joseph Jean Bosmans, (1908-1991) nascido em Antuérpia, na Bélgica, veio para o para o Rio de Janeiro em 1940, onde teve contato com compositores como Heitor Villa – Lobos e Radamés Gnatalli. Ainda no Rio, Bosmans foi regente da Orquestra do Teatro Municipal, da Orquestra da Rádio Nacional e da Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 1945, a convite de Juscelino Kubitschek, transfere-se para Belo Horizonte onde participa da criação das Orquestras Sinfônica Municipal, e Estadual. Em 1965, Bosmans é admitido como professor de composição e regência do Conservatório Mineiro de Música, que hoje é a Escola de música da UFMG. Como professor da escola, o maestro contribui ainda para a criação da Orquestra da Universidade (SILVA, 2012, P.25 – 28).

Se por um lado reconhecemos a importância da reconstrução musicológica de peça tão significativa para o repertório flautístico, por outro, não podemos desconsiderar estas duas versões anteriores, respectivamente de Luiz Heitor em 1936 e Arthur Bosmans em 1971. Elas se distanciam do original composto por Gomes, mas contém informações que embasaram as performances e que fizeram parte da tradição desta página ao longo de decadas.

Embora nosso foco seja nas versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans para o *Solo de flauta*, no intuito de entender melhor as origens de cada material a ser analisado, mapeamos todas as versões desta peça que pudemos encotrar. Os materiais vão desde manuscritos a gravações, passando pelas edições mais modernas a partir do início do século XXI. Na figura 4 apresentamos fluxograma com todas as versões encontradas até o momento.

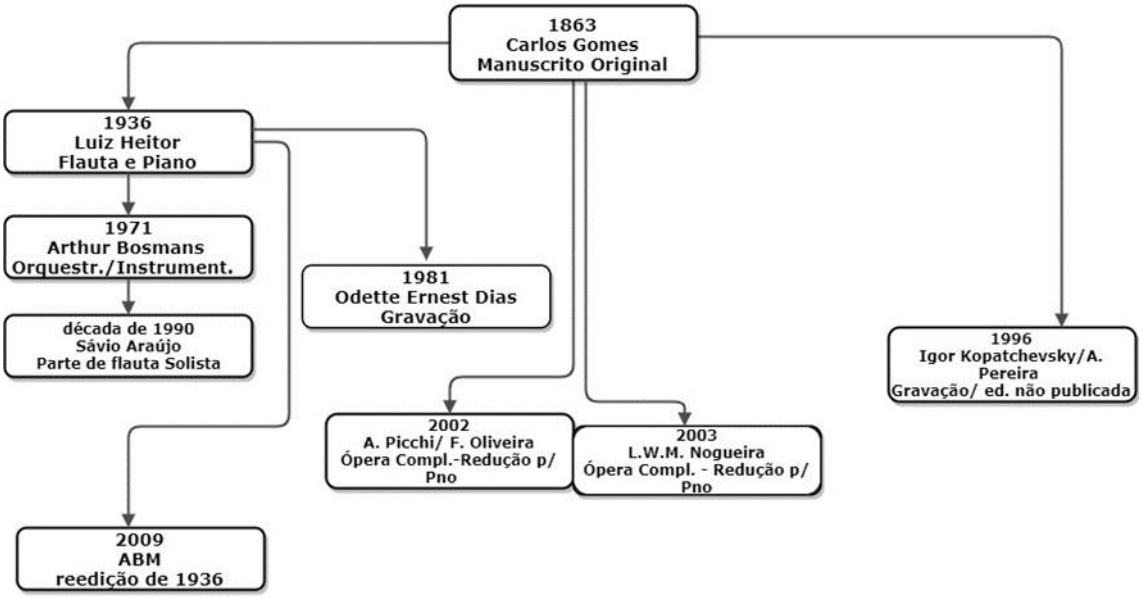


Figura 4: fluxograma com todas as fontes do *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes encontradas até o momento.

Pretendemos aqui, fazer uma analise comparativa do manuscrito autografado por Carlos Gomes – cópia gentimente cedida por Lenita W. Mendes Nogueira – com as versões de Luiz Heitor em 1936 e Arthur Bosmans em 1971, a fim de traçar as semelhanças e diferenças entre elas, passando pelas característas pertinentes às práticas de performace contidas nos documentos.

3 - Características gerais

Para facilitar a compreensão desta análise comparativa, daremos a seguinte nomenclatura às fontes: **M1:** Manuscrito de Carlos Gomes autografado em 1863; **Ed. 1:** Edição para flauta e piano de Luiz Heitor publicada em 1936; e **M2:** Manuscrito de Arthur Bosmans autografado em 1971.

Durante a analise das fontes, pudemos perceber que a partitura de Bosmans não é uma cópia ou adaptação do manuscrito de Gomes, pois apesar de estarmos falando da mesma peça, encontramos diferenças que demonstram certa distância de um manuscrito para o outro. Uma dessas diferenças é a instrumentação. No original de Gomes a instrumentação é grandiosa, contendo flauta solista; oboés I e II; clarinetes I e II; Fagotes I e II; Trompas I, II, III e IV; Trombones I, II e III; Oficleide, Cordas e Tímpano. Já Bosmans opta por uma instrumentação mais simples, com flauta solista, um oboé, clarinetes I e II, um fagote, trompas I e II, e cordas.

Outra diferença entre **M1** e **M2** é a quantidade de compassos. No **M1** encontramos 89 compassos, e no **M2** encontramos 90 compassos. A diferença na numeração está justamente na supressão do primeiro compasso, transformando-o em um anacruse, e na composição de dois compassos para finalizar a peça, que na sua versão original **M1**, proseguiria com o segundo ato da ópera.

O título da peça também é divergente entre **M1** e **M2**. No **M1** o título é simplesmente *Nº 11 Acto 2º Scena e Aria* (Figura 5), como mais uma das arias da ópera de quatro atos; enquanto que no **M2** o título dado é *Solo de flauta* (Figura 3), já entendendo a peça para ser tocada de forma isolada. No cópia do **M2** disponível na biblioteca Flausino Vale da Escola de Música da UFMG, encontramos ainda o subtítulo *Intermezzo* abaixo do título *Solo de flauta.*

Embora não tenhamos encontrado o subtítulo *Intermezzo* na fonte primária, acreditamos que esta peça passou a ser assim conhecida por justamente estar posicionada na parte central da ópera, e neste sentido, funcionar como um intermezzo ao segundo ato.

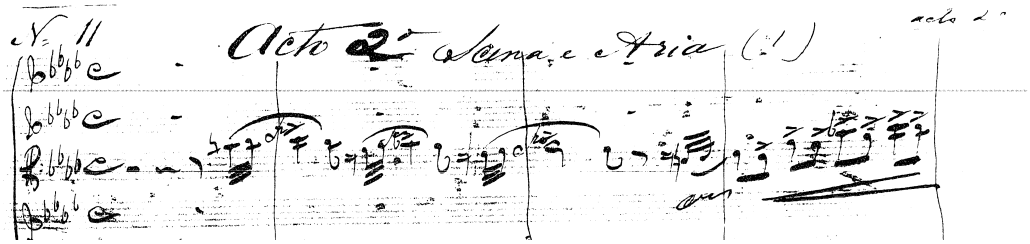


Figura 5: Recorte de cópia do manuscrito do segundo ato de *Joanna de Flandres* (GOMES, 1863).

Percebemos através destes aspectos gerais que as origens do **M2** são na verdade mais próximas da **Ed.1**, onde se vê, pela primeira vez o emprego do título *Solo de flauta* (Figura 2). A indicação de Andamento *Andantino* no início da peça, também aparece pela primeira vez na **Ed.1** (Figura 2), e consequentemente no **M2** (Figura 3). Esta indicação de andamento é inexistente na fonte primária **M1** (Figura 5).

As semelhanças entre **M2** e **Ed.1** são mais visíveis quando analisamos o material musical propriamente dito. As modificações rítmicas feitas na **Ed.1** por Luiz Heitor, são mantidas por Bosmans no **M2**, sugerindo relação entre as fontes, como vemos no exemplo da figura 6:

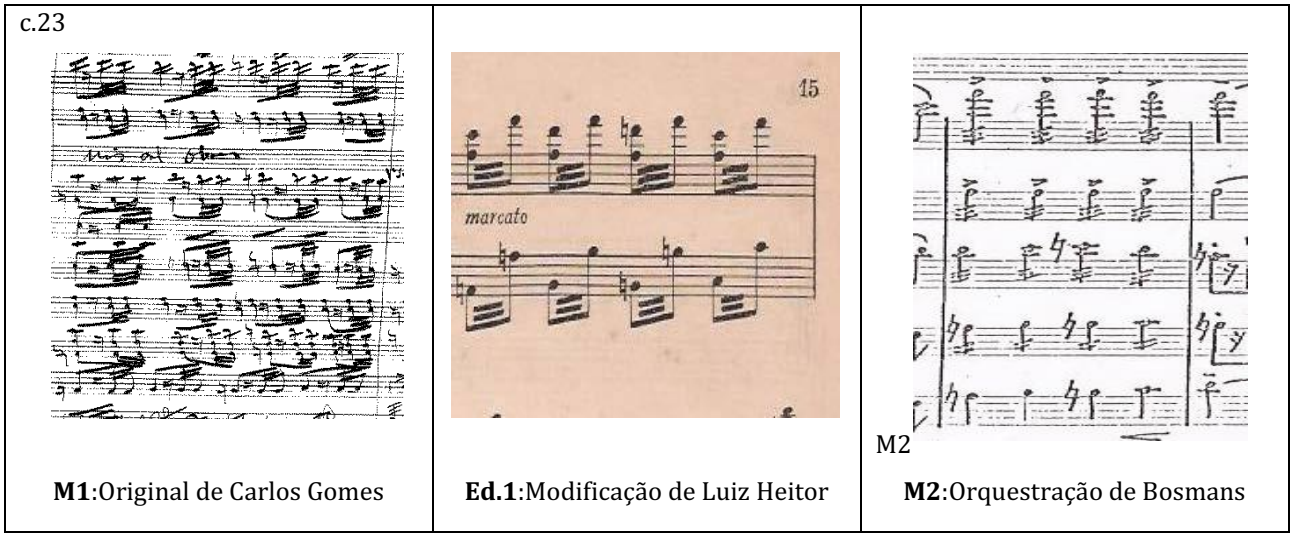


Figura 6: *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes. Mudança rítmica no c.23 feita por Luiz Heitor na **Ed.1** em 1936, é mantida no **M2** por Arthur Bosmans em 1971.

Ao final do manuscrito **M2** é possível ver na assinatura de Bosmans a indicação de que este se trata de uma transcrição e orquestração, e não de uma cópia (Figura 7). Com isso, nos fica claro que o maestro belga utilizou-se da **Ed.1** para fazer a sua versão, provavelmente não tendo acesso à fonte primária.

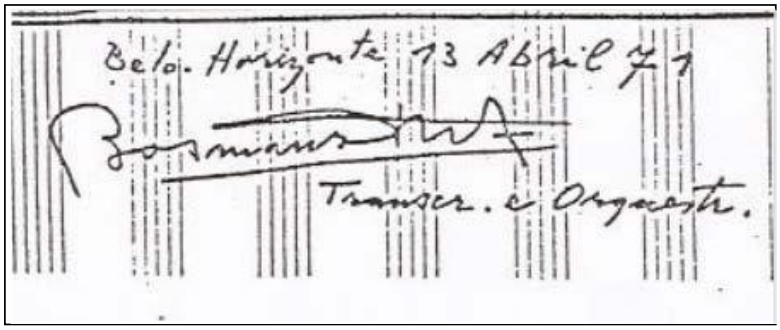
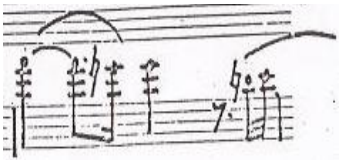
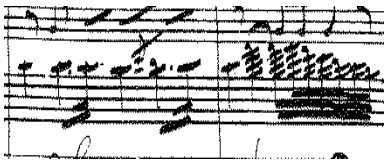
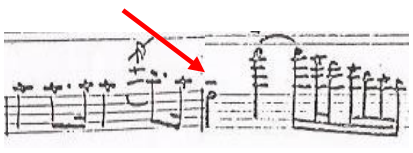


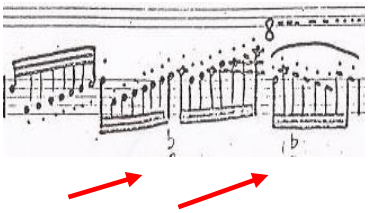
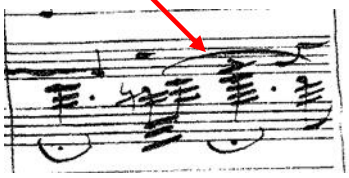
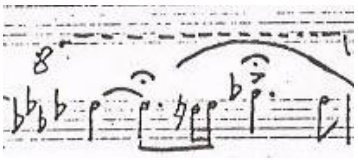
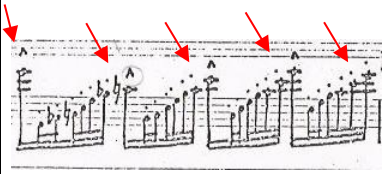
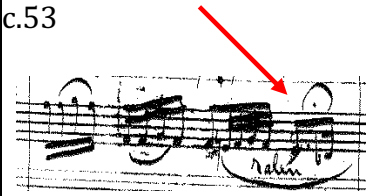
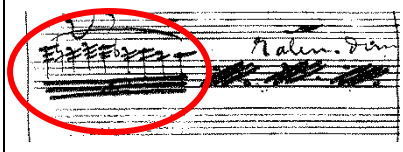
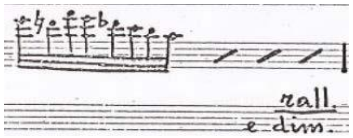
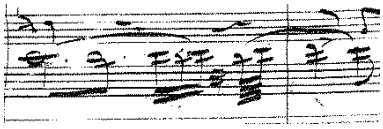
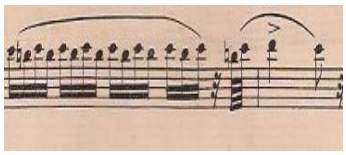
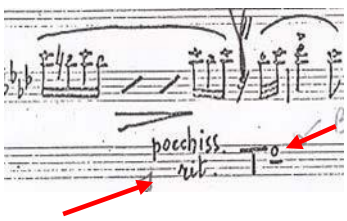
Figura 7: Assinatura de Bosmans na fonte M2

4 - A parte de flauta solista

Seguramente o parâmetro menos modificado nas duas versões que estamos a analisar é a linha melódica do solo, uma vez que na redução para flauta e piano a instrumentação e orquestração de Carlos Gomes naturalmente se perdem. Mesmo assim, podemos observar uma serie de correções e alterações na parte de flauta de uma versão para a outra.

O modelo de análise comparativa baseia-se em GARCIA (2002) para formulação de quadro comparativo entre as fontes. Para a compreensão do quadro abaixo (Figura 8) deve-se entender os excertos musicais extraídos em clave de Sol, e na tonalidade de Fá menor, ou seja, com quatro bemóis na armadura.

M1 – C. Gomes (1863)	**Ed.1 – Luiz Heitor (1936)**	**M2 – A. Bosmans (1971)**
c.36  Sol natural	c.36  Mudança para Mi natural	c.35  Mi natural mantido
c.41-42 	c.41-42 	c.40 -41  Mudança para Fá natural

c.43 	c.43 	c.42  Correção para Sol bemol
c.45  Sol natural	c.45  Correção para Sol bemol	c.44  Sol bemol mantido
c.50 	c.50 	c.49  Mudança nos acentos
c.53  Mi natural na fermata	c.53  Mudança para Lá bemol	c.52  Lá bemol mantido
c.67  Ligadura	c.67  Ausência de ligadura	c.66  Também sem ligadura
c.75–76 	c.75–76 	c.74- 5  Indicações de andamento e dinâmica

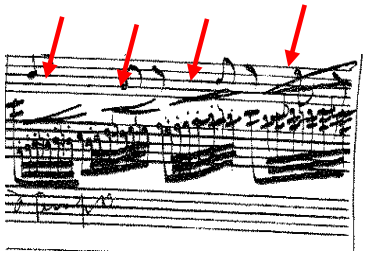
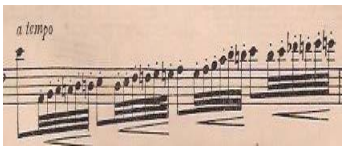
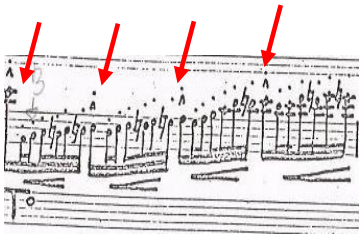
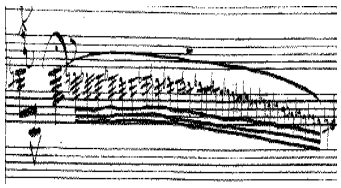
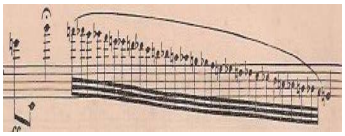
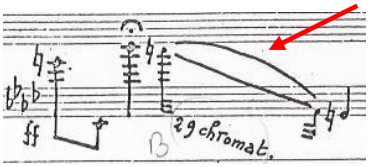
<table>
<tr>
<td>c.80
 
Colcheias</td>
<td>c.80
 
Colcheias mantidas</td>
<td>c.79
 
Alteração para semicolcheias e inclusão de acentos</td>
</tr>
<tr>
<td>Cadência
  </td>
<td>Cadência
  </td>
<td>Cadência
 
Grafia simplificada</td>
</tr>
</table>

Figura 8: Comparação entre a linha melódica do *Solo de flauta* da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes, nas três fontes estudadas.

Como podemos observar, a análise da linha melódica confirma a relação direta entre as versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans pois todas as modificações empregadas por um, foram reproduzidas pelo outro. Além disso, nos c.40-41, e 42, Bosmans modifica e corrige algumas notas.

No caso do c.42 a mudança de Sol natural para bemol aparece abaixo da linha melódica, sendo neste caso impossível precisar quando foi feita e por quem foi feita a modificação.

Nos c.49, 74, 75, e 79; observamos as modificações na acentuação e indicações de andamento empregadas por Bosmans, pois não constam na fonte primária nem na versão de Luiz Heitor. Ainda no c.79 observamos a mudança rítmica feita por Bosmans, substituindo a colcheia e sextina de fusa das duas fontes anteriores, por semicolcheia e fusas.

Já Luiz Heitor, mesmo tendo feito uma redução para flauta e piano, buscou ser o mais fiel possível ao manuscrito original, fazendo apenas algumas modificações ou correções nas notas escritas por Gomes.

No c.36, a modificação de Sol para Mi natural parece mais um erro acarretado pela dificuldade de leitura das linhas suplementares superiores do manuscrito, do que uma modificação consciente, mas no c.53 a mudança de Mi natural para Lá bemol, parece ser de ordem corretiva.

5 - Elementos composicionais no manuscrito de Bosmans

Tendo clara a relação direta entre a edição de Luiz Heitor e o manuscrito de Arthur Bosmans, podemos observar que tudo que foi suprimido do manuscrito de Carlos Gomes por Luiz Heitor não consta na orquestração do maestro belga. Assim sendo, alguns traços do trabalho de arranjo de Bosmans podem ser observados. Dada a brevidade do espaço de um artigo, selecionaremos apenas alguns exemplos deste procedimento.

No exemplo da figura 9, vemos que a linha composta por Bosmans para trompa em fá é na verdade uma citação à *Sinfonia* da ópera *Il Guarany*, composta em 1871, obra mais conhecida do compositor campineiro. É digno de nota o fato do compositor belga ter introduzido numa obra anterior a citação do *Il Guarany*.

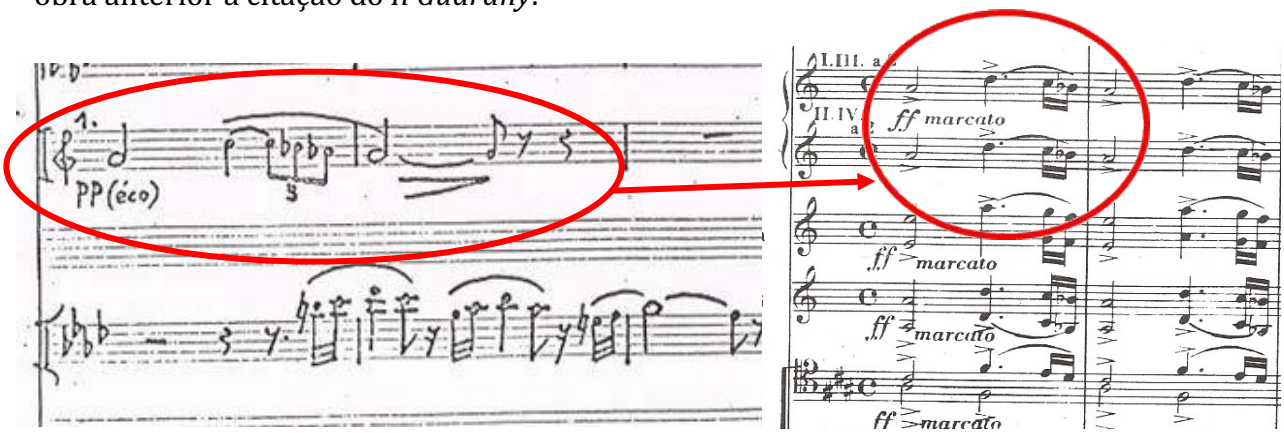


Figura 9: Linha de trompa em fá nos c.31 e 32, composta por Arthur Bosmans no M2, e sua relação com os dois compassos iniciais de *Il Guarany* (fonte: Coedição RICORDI-FUNARTE, 1986, edição comemorativa do sesquicentenário do compositor).

Outro recurso utilizado por Bosmans é a imitação, como vemos na Figura 10:

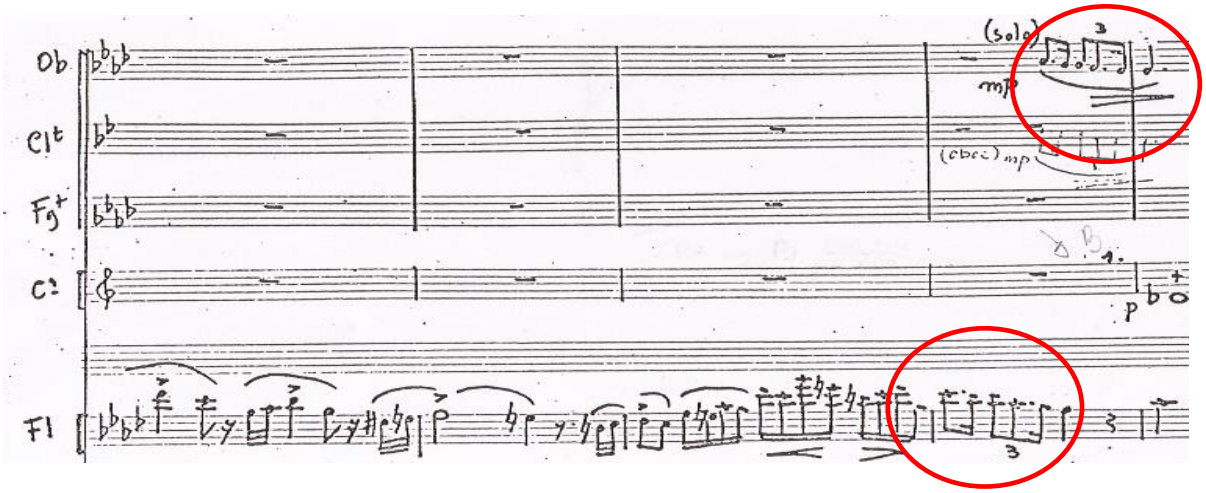


Figura 10: c.39, procedimento de imitação entre flauta solista e oboé na fonte M2.

Por último, vemos na Figura 11 elementos contrapontísticos nas madeiras que também são composição de Bosmans.



Figura 11: c.74, 75 e 76; contraponto das madeiras composto por Bosmans na fonte M2.

6 - Considerações finais

Através desta análise comparativa foi possível visualizar o processo de modificação e evolução de uma versão da peça para outra. Entendemos que tanto Luiz Heitor quanto Bosmans fizeram importante resgate, possibilitando performances e até mesmo uma gravação do *Solo de flauta,* como já mencionado. Cada um ao seu tempo e à sua maneira contribuiu apresentando correções

e alterações que, mesmo quando confrontadas ao manuscrito de Carlos Gomes, merecem a devida atenção.

O fato desta ópera ter ficado perdida até o ano de 1936 e de Carlos Gomes tê-la ouvido em apenas três récitas durante sua vida, potencializa a importância das partituras aqui estudadas. Neste sentido, correções como a feita por Bosmans no c.79, devem ser consideradas; por outro lado, a alteração feita por Luiz Heitor no c.53 nos parece mais uma maneira de abrandar a dissonância escrita por Gomes do que uma mudança realmente necessária. De qualquer forma, entendemos que dentro de uma edição, a escrita em *ossia* poderia ser a solução para estes casos, dando prioridade ao escrito pelo compositor, mas possibilitando ao *performer* o acesso às versões alternativas.

Os contracantos contidos no manuscrito de Arthur Bosmans revelam traços de sua maestria como arranjador e compositor, assim como revelam uma intenção clara em resgatar o trabalho de Carlos Gomes ao citar o motivo inicial de *Il Guarany.* Outra contribuição de Bosmans é a inserção de dinâmicas, acentos, e andamentos, que em alguns casos (c.74-75 por exemplo) podem ter sido esquecidos pelo próprio Gomes.

Esperamos em trabalhos futuros trazer a síntese destas informações na forma de uma edição crítica, que possibilite não a verdade absoluta sobre o *Solo de flauta,* mas que apresente as várias possibilidades desta figura ainda enigmática da *Joanna de Flandres.*

Referências de texto

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, 272p.

_____. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.2, 261p.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **As primeiras óperas: Noite no Castelo e Joanna de Flandres.** In Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936. Número especial Consagrado a Carlos Gomes, p.201-245.

D'AVILA, Raul Costa. **Odette Hernest Dias: Discursos Sobre Uma Perspectiva Pedagógica Da Flauta,** 2009. 252p. Tese (Doutorado em Música) – UFBA, Salvador. Disponível em:

https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9129/1/Tese_Raul_Costa_seg1.pdf. Acesso em: 20 de fev. 2017.

DIAS, Odette Ernest. **M. A. Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro** - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990. 96p.

GÓES, Marcus. **Carlos Gomes – documentos comentados**. São Paulo: Algol Editora Ltda., 2008, 413p.

GARCIA, Mauricio Freire. **Varèse's Density 21.5: beyond pitch organization.** Tese (Doutorado em Performance Musical) - New England Conservatory, Boston EUA, 2002.

NOGUEIRA, Lenita Waldge Mendes. **Joanna de Flandres de Carlos Gomes: obra de transição**. In Atualidade da Ópera. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2012, p.269 – 283.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.** São Paulo: Editora UNESP, 2006. 319p.

PICCHI, Achille. OLIVEIRA, Fabio Gomes de. **Joanna de Flandres: História de uma ópera.** São Paulo: Unisys, 2002, 107p.

SILVA, Lígia Ishitani. **Um olhar interpretativo para as canções de Arthur Bosmans.** 2012. 160p. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Belo Horizonte.

Referências de partitura

GOMES, Antonio Carlos. **Solo de flauta: 2º ato de Joanna de Flandres**. Belo Horizonte: manuscrito de Arthur Bosmans, 1971, 22p.

_____ **Solo de flauta: 2º ato.** Rio de Janeiro: Suplemento da Revista Brasileira de Música v.3, fasc.II, p.13-22.

_____**Joanna de Flandres 2º ato nº 11.** Rio de Janeiro: Manuscrito, 1863, 26p.

_____ **Joanna de Flandres 2º ato nº 11: violoncello e basso.** Rio de Janeiro: Manuscrito, 1863, 5p.

_____ **Joanna de Flandres: Solo de flauta do 2º Ato.** Campinas: edição não publicada por Sávio Araujo, s/data, 3p.

_____ **Sinfonia de Il Guarany.** Rio de Janeiro: Coedição RICORDI-FUNARTE, 1986, 52p.

Referências de jornal

A ACTUALIDADE. (1863) **Espetáculos: Lyrico Fluminense,** nº 556 Rio de Janeiro 28 de outubro de 1863, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/235296/2190 acesso em 10/09/2017.

A ACTUALIDADE. (1863) **Theatro Lyrico: Joanna de Flandres**, nº 530 Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1863, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/235296/2085 acesso em 6/09/2017.

Notas sobre os autores

André dos Santos Mendes estudou na Universidade Estadual Paulista graduando-se posteriormente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010). Foi membro efetivo da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre como 2° flauta e Piccolo (2006 a 2012). Atualmente é mestrando em performance musical na Universidade Federal de Minas Gerais, além de integra a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas como primeira flauta solo.

Mauricio Freire Garcia, considerado pelo Boston Globe como "um músico especial", é um dos mais destacados flautistas de sua geração. É Professor Titular da Escola de Música da UFMG, onde foi diretor por dois mandatos. Graduado pela mesma instituição em 1987, é o único flautista a receber o título de doutorado, com honras, no New England Conservatory, EUA. Desde 2003 tem atuado como 1º. Flautista Solista convidado da OSESP e mantém uma ativa carreira como solista e camerista. Trabalhou com importantes regentes e compositores como Kurt Mazur, Kristoff Penderecki, Eiji Owe, Sofia Gubaidulina, Thea Musgrave, Ezra Sims e H. J. Koellreuter. Entre seus professores destacam-se James Galway, Paula Robison, Fenwick Smith, Expedito Vianna e Artur Andrés.

PAIXÃO, Ariadne Araújo; GARCIA, Maurício Freire (2018). *Estudo n°7* de Pedro de Assis: uma revisão da edição anterior. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.249-258.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Estudo n°7 de Pedro de Assis: uma revisão da edição anterior

Etude n° 7 by Pedro de Assis: a revision of the previous edition

Ariadne Araujo Paixão
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
ariadnepaixao@ufmg.br

Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
mgarcia@ufmg.br

Resumo: O flautista e professor Pedro de Assis exerceu sua docência por aproximadamente trinta anos no Instituto Nacional de Música, além de ter sido um flautista atuante na cena musical do Rio de janeiro nas primeiras décadas do século XX, tanto como camerista e também como intérprete de choro, gênero musical que estava nascendo em meados do século XIX no Rio de Janeiro. Deixou obras escritas como *Manual do Flautista* de 1925 e os *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta*, publicado em 1929. Este artigo faz uma revisão do Estudo n°7 contido no álbum de *15 Estudos de Virtuosidade*, de forma a trazer à tona esse material didático que tem ficado à margem da literatura flautística adotada no Brasil.

Palavras-chave: estudos de virtuosidade para flauta; Pedro de Assis; idiomatismo na flauta.

Abstract: Pedro de Assis was a flutist and professor who taught for over thirty years at the Brazilian Instituto Nacional de Música [National Music Institute]. He was also an active flutist in Rio de Janeiro's music scene during the first decades of the twentieth century, in chamber music as well as a *choro* interpreter. His legacy includes works such as *Manual do Flautista* [*Flautist´s Handbook*] published in 1925, and *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta* [*15 Virtuosity Etudes for Flute*] published in 1929. In this article, the authors review Assis's *Etude n°7*, one of the *15 Virtuosity Etudes for Flute*, in order to call attention to this textbook that has been overlooked amidst other flute literature currently adopted in Brazilian music schools.

Keywords: virtuosity etudes for flute; Brazilian flutist-composer Pedro de Assis; flute idiomatic writing.

1 - Uma breve biografia de Pedro de Assis e suas obras

Pedro de Assis (1873-1947), recifense de nascimento, tipógrafo de profissão, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar flauta com Duque Estrada Meyer, no Instituto Nacional de Música, vindo a tornar-se seu sucessor nessa instituição. Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro, *O Choro*, descreve o flautista Pedro de Assis da seguinte forma:

> Também luminoso flauta (SIC)[1] de sua época. Tocava com alma e bem poucos o imitavam. Conhecia música a fundo. Tocava o clássico e também o choro de todos aqueles imensos flautas (SIC) já por mim descrito... (PINTO, 1936, p.88)

Além de flautista reconhecido, foi professor do Instituto Nacional de Música por mais de 30 anos. "... foi nomeado auxiliar do ensino de flauta desta instituição em 19 de junho de 1903 e efetivado como professor em 7 de junho de 1904, onde permaneceu atuante por mais de três décadas" (BUYS, 2013).

Pedro de Assis escreveu o *Manual do Flautista*, talvez sua obra mais conhecida, e ainda publicou artigos em alguns periódicos da época. "De obra escrita, deixou o livro *Manual do Flautista*, publicado em 1925, e contribuições para alguns periódicos, como a *Revista Brasileira de* Música, *o Brasil Musical* e para o jornal *Sinfonia*, órgão informativo do Sindicato de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro" (BUYS, 2013).

Encontramos no livro *Manual do Flautista* do professor Pedro de Assis (1873-1947) uma miríade de informações. Editado pelo próprio autor em 1925, pode parecer um livro de memórias e curiosidades da vida do autor, mas traz informações cruciais para entendermos o processo do ensino da flauta no ambiente do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Posteriormente a essa obra encontramos os *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta,* editados pela Sampaio Araujo & Cia (Casa Arthur Napoleão) no ano de 1929.

2 – Um panorama dos *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta*

Esse caderno[2] traz estudos em diferentes tonalidades, compassos e andamentos. Muitos têm caráter de cadência, mesmo apresentando padrões rítmicos similares repetidos. Apresentam elevado grau de dificuldade técnica, explorando em cada um dos estudos, objetivos como: ligadura de grandes intervalos, tessitura do instrumento, diferentes articulações, longas frases, execução de dinâmicas contrastantes, entre outros. Os estudos abrangem as seguintes tonalidades: Dó M, Sol M, Ré M, Lá M, Mi M, Si M, Fá M, Sib M, Mib M, Láb M, Réb M. Como se pode observar, todos estão em tonalidades maiores. Também demonstra a predileção do

[1] O livro contém inúmeros erros de linguagem conforme já registrado por ARAGÃO, 2013, p.3. Por esta razão decidimos conservar a escrita original do autor.

[2] Denominamos caderno de estudos toda publicação contendo estudos melódicos que visam o aprimoramento técnico e musical.

compositor pelos compassos ternários, já que dez de seus estudos têm essa métrica, evocando um aspecto ondulante nas melodias. Num primeiro julgamento, aparentam ter uma certa fragilidade no que se refere às melodias, pois o compositor privilegia o uso de grandes intervalos e padrões rítmicos repetitivos, visando explorar ao máximo uma execução virtuosa em detrimento de um discurso melódico. Talvez essa estranheza na primeira abordagem seja pela falta de intimidade com estilo de composição do autor. É importante salientar que os estudos não foram classificados por ordem de dificuldade ou de tonalidade. Finalmente, essa publicação contempla os *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta* e mais três peças do mesmo autor (*Tantum Ergo, Prière* e *Preghiéra*) que foram inseridas pelo próprio por conterem difíceis passagens técnicas.

3 - Objetivos da revisão de edição

No que tange ao nosso objetivo de revisar o *Estudo n°7*, dos *15 Estudos de Virtuosidade para Flauta*, trataremos de vários aspectos: idiomatismo do instrumento, detalhes da técnica instrumental e estética:

> Em última análise, somos levados a propor aproximações ou afastamentos de estéticas diversas. Mas imaginar detalhes da performance também pode se tornar um exercício criativo mais objetivo, quando lançamos mão de elementos analíticos que ajudam a otimizar a leitura de uma partitura, a iluminar sua compreensão e a fundamentar melhor a transformação de símbolos notacionais em música realizada. (BORÉM, 2015, p.2)

É notório o fato de que os estudos para instrumento fazem parte da formação do estudante de música erudita como ferramenta para desenvolver aspectos técnicos e de musicalidade/interpretação. Para a flauta não seria diferente. Segundo FRANCO e BARRENECHEA "A tradição de performance e ensino oficial de flauta no Brasil adota, de uma maneira geral, o repertório de métodos, estudos e exercícios técnicos das escolas europeias. Esse repertório é muito vasto, apresenta grande qualidade e, por esta razão, é utilizado na formação de flautistas em todo o mundo" (2007, p.2).

No século XIX, em sua segunda metade, uma profusão de obras desse gênero é editada na Europa por flautistas e para flautistas como por exemplo os estudos de Joachim Andersen (1847-1909), Louis Drouet (1792-1873), Giuseppe Gariboldi (1833-1905), Ernesto Köhler (1849-1907), para citar apenas alguns dos autores mais trabalhados até hoje entre nós.

3.1 - Sobre o critério de escolha do *Estudo n°7* e a revisão da edição anterior

O critério de escolha do *Estudo n°7* se dá pelo fato do mesmo apresentar as seguintes características: estar em Si M, tonalidade não muito corriqueira na flauta; apresentar dificuldades de saltos de grandes intervalos e consequentemente trabalhar a afinação e controle da embocadura; ter frases longas e flexíveis, dando ao Estudo um caráter de cadência; explorar a tessitura do instrumento, o que requer homogeneidade dos registros; as dinâmicas contrastantes, o que exige grande flexibilidade dos lábios e controle da coluna de ar; a diversidade das articulações propostas e finalmente o fato de estar num compasso 3/2 o que dá uma dimensão de frases bem longas com caráter movido – *Andante assai*- e requer controle da velocidade dos dedos.

O intuito de fazermos uma revisão da edição anterior do *Estudo n°7* é de facilitar o estudo e a performance do flautista, já que na edição original o compositor não fornece informações que poderiam orientar a execução e interpretação do mesmo de forma a contribuir para uma convergência entre as ideias do compositor e do intérprete. Sugerimos, então, pontos de respiração, dedilhados e ainda dinâmicas a serem aplicadas, além de indicação de andamento.

Como parâmetro para adoção de critérios de referência, recorreu-se aos cadernos de *Grandes Estudos de Virtuosidade op. 75* de Ernesto Köhler [*30 Virtuosen Etuden für Flöten: in allen dur und moll tonarten*, opus 75, vol.1,2,3] já que encontramos diversos indícios de parâmetros de inspiração, sobretudo nos Estudos contidos no v.3. Vale ressaltar ainda que, o *Estudo n°7* apresenta padrões rítmicos diversificados, muito diferente da maioria dos estudos do mesmo gênero de outros autores que, de forma geral, apresentam repetição de um padrão rítmico do começo ao fim.

As eventuais intervenções no texto do compositor dão ao intérprete melhor compreensão e execução da obra. Ou seja, simplifica, auxilia e norteia a interpretação do mesmo. Vejamos a edição original do *Estudo n°7* (Figuras 1 e 2) dos *15 Estudos de Virtuosidade para flauta* de Pedro de Assis (1929):



Figura 1: Página 1 da primeira edição do *Estudo n°7* para Flauta, de Pedro de Assis (p.9).

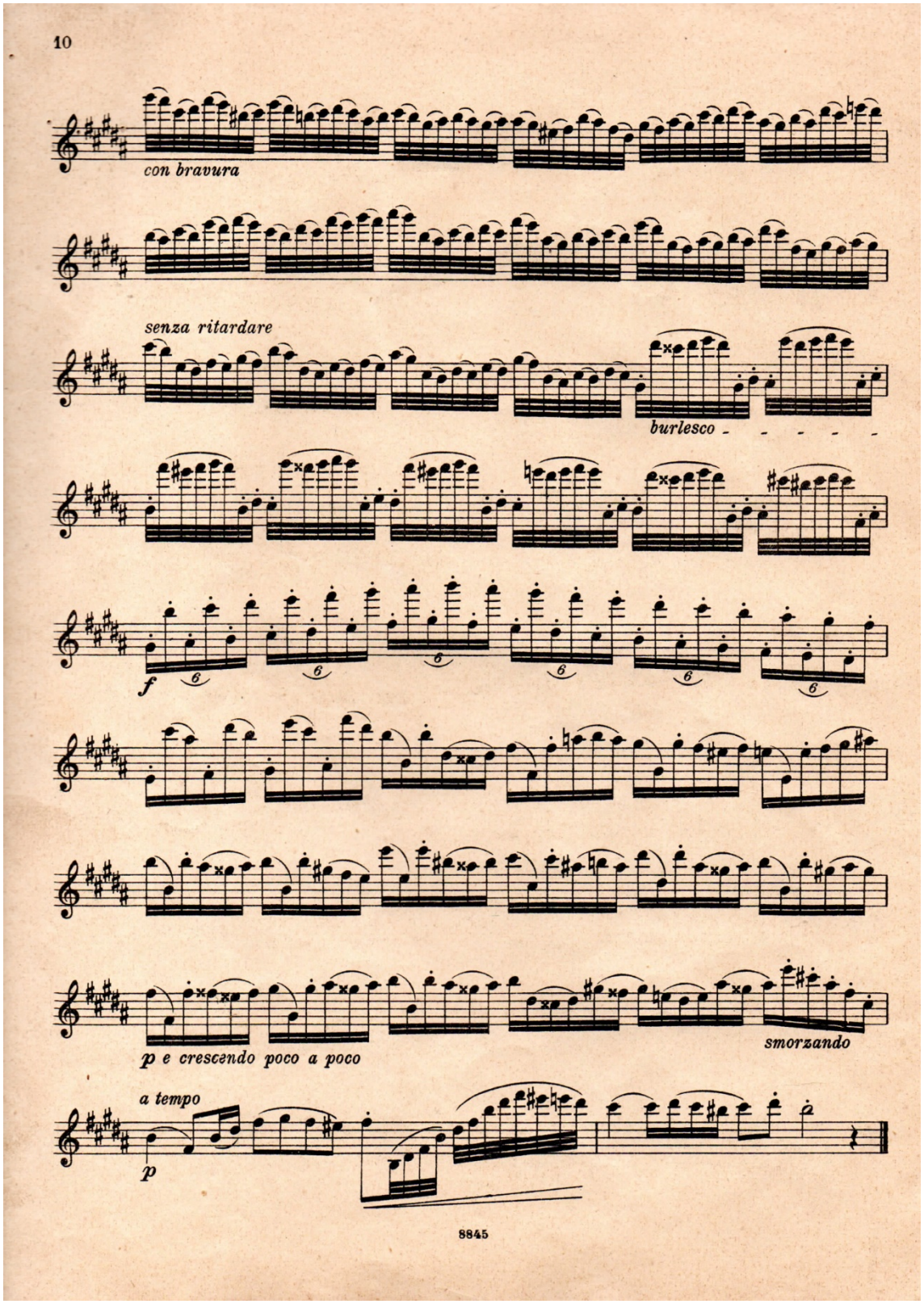


Figura 2*:* Página 2 da primeira edição do *Estudo n°7* para Flauta, de Pedro de Assis (p.10).

Segue a revisão de edição objetivando auxiliar no processo de estudo e execução da obra, conforme Figuras 3 e 4:



Figura 3*:* Página 1 da revisão da edição do *Estudo n°7* para Flauta, de Pedro de Assis.



Figura 4*:* Página 2 da revisão da edição do *Estudo n°7* para Flauta, de Pedro de Assis.

4 - Orientações para o estudo e a performance do *Estudo n°7*

As sugestões abaixo, visam contribuir com o trabalho de preparação e performance do *Estudo n°7*:

- *A ideia de pensar no caráter cantabile e de cadência contribui para ressaltar os contornos melódicos. Da mesma forma, as escolhas das dinâmicas* contribuem para destacar os desenhos das frases e torná-las mais orgânicas.
- Nos trechos onde vemos os arpejos *(c.6 e c.7) o* emprego do golpe duplo facilita muito a execução.
- Nos c.5 (Figura 1) e 11 (Figura 2) sugere-se começar mais lento e fazer um *accelerando* gradual até o final do trecho ascendente, no c.5 e no c.11 até o final do compasso. Dessa maneira obtém-se maior controle da velocidade dos dedos.
- Vale à pena destacar a polifonia que ocorre no c.15 destacando de forma homogênea ambas as linhas melódicas.
- Empregou-se o termo "com humor" no lugar de "burlesco" por considerá-lo mais objetivo.
- A nota que foi substituída no c.12, foi para manter a equivalência de intervalos que se apresenta no primeiro grupo de notas do mesmo compasso. No c.16 a substituição deu-se para concluir a sequência descendente da polifonia iniciada no compasso anterior.

Referências

1. ARAGÃO, Pedro de Moura**. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro.** (2001). 333f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

2. ARAÚJO. Larena Franco de. BARRENECHEA, Sérgio Azra (2007). **Choro como material didático para o ensino da flauta transversal**. PDF. Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – São Paulo. Acesso em "15 de novembro de 2017".Disponível.em[on-line]: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongressoanppom2007/praticasinterpretativas/pratintLFAraujoSABarrenechea.pdf.

3. ASSIS, Pedro de (1925). **Manual do flautista: comentários sobre diversos conservatórios da Europa**. Rio de Janeiro: editado pelo autor.

4. _____ (1929). **15 Estudos de Virtuosidade para flauta**. Rio de Janeiro: Sampaio Araujo & Cia (Casa Arthur Napoleão).

5. BORÉM, Fausto (2015). **Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847)**. DEBATES UNIRIO, n.14, p.52-74.

6. BUYS, Sandor. **Pedro de Assis: revendo uma injustiça histórica** (2013). Acesso em "15 de novembro de 2017". Revista Música Brasileira. Disponível em [on-line]: http://www.revistamusicabrasileira.com.br/memoria/pedro-de-assis-revendo-uma-injustica-historica.

7. CARRASQUEIRA, Antônio Carlos (2008). **Flauta brasileira**. PDF. Acesso em "2 de fevereiro de 2015". Disponível em [on-line]: http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.htm.

8. CERNICCHIARO, Vincenzo (1926). **Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni.

9. KÖHLER, Ernesto (1898). **30 Virtuosen Etuden für Flöten: in allen dur und moll tonarten**, opus 75, v.1,2,3.Frankfurt: Wilhelm Zimmermann.

10. PINTO, Alexandre Gonçalves (1978). **O Choro**. Rio de Janeiro: Funarte.

Nota sobre os autores

Ariadne Paixão é flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro desde 2000 e professora da Escola de Música de Brasília desde 2001. Além disso, exerce atividades musicais como solista e camerista. Graduou-se pela Universidade de Brasília em bacharelado em flauta e licenciatura em música. Especializou-se em Paris onde obteve o *Prix de la Ville de Paris* em flauta e música de câmara em 1995. É diplomada pela Universidade Paris-Sorbonne em psicopedagogia, 1997. Concluiu o curso de mestrado em 2005 pela Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente é doutoranda na mesma instituição sob orientação do professor doutor Maurício Freire.

Mauricio Freire Garcia é Professor Titular da Escola de Música da UFMG. Graduado pela mesma instituição em 1987, é o único flautista a receber o título de doutorado, com honras, no New England Conservatory, EUA. Desde 2003 tem atuado como 1º. Flautista Solista convidado da OSESP e mantém uma ativa carreira como solista e camerista. Trabalhou com importantes regentes e compositores como Kurt Mazur, Kristoff Penderecki, Eiji Owe, Sofia Gubaidulina, Thea Musgrave, Ezra Sims e H. J. Koellreuter. Foi membro do Boston MusicaViva, um dos principais grupos de música contemporânea dos EUA, e do Grupo de Música Contemporânea da UFMG. Entre seus professores destacam-se James Galway, Paula Robinson, Fenwick Smith, Expedito Vianna e Artur Andrés.

VERONEZE, Guilherme B.; KORMAN, Clifford Hill. (2018). Acordes em bloco na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.259-272.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Acordes em bloco na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho(Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga

Block chords in Antonio Adolfo's version of the song "Gaúcho" ("Corta-jaca"), by Chiquinha Gonzaga

Guilherme Braga Veroneze Gomes
Universidade Federal de Minas Gerais
gveroneze@gmail.com

Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
clifford.korman@unirio.br

Resumo: Neste artigo apresentamos uma análise do recurso "acordes em bloco" na versão do pianista Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga, lançada no CD *Chiquinha com Jazz* (1997, Artezanal, Kuarup). Nosso objetivo é destacar o uso do recurso como opção de arranjo para o intérprete de música popular. O termo arranjo é brevemente discutido no contexto da música popular a partir de ARAGÃO (2001) e NASCIMENTO (2011). Para dar suporte à análise, discorremos sobre (1) possibilidades de construção dos blocos (tipos); (2) harmonização de notas da melodia que não pertencem ao acorde (notas não harmônicas) e (3) substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas. Os exemplos são apresentados com foco no uso do recurso ao piano. A análise e parte da bibliografia utilizada podem motivar o estudo prático dos acordes em bloco, bem como sua aplicação em diferentes repertórios.

Palavras-chave: acordes em bloco ao piano; arranjo na música popular; piano popular brasileiro; Chiquinha Gonzaga e Antonio Adolfo.

Abstract: In this article, we present an analysis of the resource block chords in Antonio Adolfo's version of the song "*Gaúcho" ("Corta-jaca")* by Chiquinha Gonzaga, released on CD *Chiquinha com Jazz* (1997, Artezanal, Kuarup). Our objective is to highlight the use of the resource as an arrangement option for the popular music performer. The term arrangement is discussed briefly in the context of popular music from ARAGÃO (2001) and NASCIMENTO (2011). To support the analysis, we discuss (1) the possibilities of building the blocks (types); (2) harmonization of melody notes that do not belong to the chord (non-harmonic tones) and (3) substitutions of chord notes by harmonic tension notes. The examples are presented with a focus on applying the resource to the piano. The analysis and part of the bibliography used can motivate the practical study of block chords as well as their application in different repertoires.

Keywords: block chords on the piano, popular music arrangement, Brazilian popular piano, Chiquinha Gonzaga and Antonio Adolfo.

1 - Introdução

O recurso de arranjo acordes em bloco é utilizado para a escrita em vozes de naipes instrumentais ou vocais. Nele, "as vozes entoadas pelos instrumentos ou canto tocam na mesma divisão rítmica e representam o som do acorde" (GUEST, 1996, p.69). Seu uso ao piano se

popularizou em estilos de música popular nos meados do século XX principalmente nos Estados Unidos.

Na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)* presente no CD *Chiquinha com Jazz* (1997, Artezanal, Kuarup) os acordes em bloco conferem densidade harmônica e sonoridade diferenciada à obra. A formação instrumental é piano, violão, contrabaixo e bateria e a melodia é realizada integralmente pelo piano. Além dos acordes em bloco, podemos destacar os seguintes elementos do arranjo: harmonização, células rítmicas do acompanhamento, variações melódicas e uma seção central de improvisação do piano.

Os objetivos deste artigo são: (1) explicitar como se deu a construção dos acordes em bloco na versão; (2) apresentar algumas características da construção do recurso apontando-o como opção de arranjo para intérpretes de música popular; (3) expor as implicações do uso recurso na música e (4) contextualizar o termo arranjo na esfera da música popular. A metodologia utilizada foi a de transcrição a partir de áudio e análise musical.

1.1 - A obra e o arranjador

O *Gaúcho* estreou no Teatro Éden Lavradio (Rio de Janeiro) em agosto de 1895 como número de dança na cena final da opereta burlesca de costumes nacionais *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca. Em 1904, atingiu sucesso quando inserido na peça de teatro de revista *Cá e Lá* e se tornou a música mais gravada da compositora (MARCÍLIO, 2009, p.50). Chiquinha Gonzaga[1] também escreveu uma versão para canto e piano e outra para pequena orquestra.

A música se popularizou no Rio de Janeiro da época e desde então é parte do repertório do choro e da música instrumental brasileira, tendo recebido arranjos de nomes importantes como os pianistas Arthur Moreira Lima, Cliff Korman[2], Leandro Braga e Radamés Gnatalli, além de ter sido objeto de estudo de vários trabalhos acadêmicos.

[1] Vários trabalhos se dedicaram à biografia da compositora. Destacamos DINIZ (1999), MARCÍLIO (2009) e o site www.chiquinhagonzaga.com.
[2] Cliff Korman é o segundo autor deste artigo.

Antonio Adolfo Maurity Sabóia nasceu no Rio de Janeiro em 1947 e começou sua carreira profissional em 1963 como pianista do conjunto Samba Cinco, ano que criou também o Trio 3-D. O músico é reconhecido como compositor, intérprete e educador. Lançou em 1977 o selo *Artezanal* dedicado à produção independente de música pelo qual lançou várias gravações com composições próprias e releituras. Trabalhou com Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros. Em 1985, fundou o Centro Musical Antonio Adolfo no Rio de Janeiro. É autor de livros didáticos como *O Livro do Músico* (1989, Lumiar Editora) e *Harmonia e Estilos para Teclado* (1994, Lumiar Editora).

O CD *Chiquinha com jazz* rendeu o Prêmio Sharp (atualmente Prêmio da Música Brasileira) na categoria música instrumental/arranjador para Antonio Adolfo em 1998 (11ª edição do evento) e é o segundo trabalho[3] do pianista dedicado à compositora. Adolfo atuou como arranjador e pianista em todas as faixas; os outros integrantes das gravações foram Claudio Spiewak (violão), Gabriel Vivas (contrabaixo) e Ivan Conti (bateria).

1.2 - Considerações sobre arranjo

Como visto, o arranjo da versão escolhida para análise neste artigo é assinado pelo também intérprete Antonio Adolfo. Uma vez que estamos discutindo o recurso de arranjo acordes em bloco como opção para o intérprete de música popular, é coerente delimitarmos o termo arranjo bem como tecermos breves considerações sobre o assunto.

O entendimento de arranjo nesta pesquisa está alinhado com o de ARAGÃO (2001, p.18) que o compreende como processo inerente à produção da música popular. A palavra "produção" aqui será entendida como o "processo criativo" da música popular. Neste, é preciso que se considere a dinâmica de uso e transmissão do material musical de uma obra entre compositor, arranjador e intérprete na qual o compositor, comumente, determina alguns elementos no ato da composição e deixa outros a cargo dos demais agentes envolvidos no processo.

[3] Em 1985, Adolfo lançou o LP *Viva Chiquinha Gonzaga* com 11 músicas da compositora incluindo outra versão do *Gaúcho.*

A finalização da música fica então sob responsabilidade do arranjador que, em boa parte das vezes, também não determina todos os elementos a serem tocados e sugere ou faz indicações abrangentes, por exemplo em relação ao ritmo ou à harmonia. Neste caso, o intérprete fica responsável em finalizar a música (em uma espécie de parceria com os outros dois agentes). Há ainda outro caso, foco de nosso trabalho, no qual o intérprete assume também a função de arranjador.

O arranjo pode ser entendido, então, como essencial na realização da música popular sendo ele feito pelo compositor, arranjador e/ou intérprete. Uma prática muito comum, ainda no contexto da música popular, é a releitura de músicas já lançadas. De acordo com ARAGÃO (2001, p.17), não há definição exata acerca de quais elementos vão constituir o original de uma obra, pois "não há compromisso tão formal em relação ao modo de utilização desses elementos...". Podemos destacar, então, a flexibilidade existente na música popular com o próprio material musical de uma obra e o importante papel representado pelo arranjo na realização de uma versão.

NASCIMENTO (2011, p.6) defende que a situação criativa que possibilita ao arranjador ter uma maior visibilidade de seu trabalho é justamente a recriação instrumental de clássicos do repertório. O autor acredita ser "na releitura de algo já comunicado que a marca estilística do arranjador pode ser verificada mais de perto, mesmo pelo ouvinte comum...". Assim, o trabalho de Adolfo com sua versão do *Gaúcho* é o de intérprete que assume papel de arranjador na realização de uma versão de um clássico do repertório nacional.

2 - Acordes em bloco

Como mencionado, nos acordes em bloco, a melodia é harmonizada com notas de mesma divisão rítmica e que representam o som do acorde. Em geral, é utilizado em trechos melódicos com predominância de graus conjuntos. Neste item, iremos apresentar algumas características deste recurso encontradas na análise da versão. Optamos por ilustrá-las em um mesmo exemplo musical retirado do repertório norte-americano adaptado a cada situação.

Destacamos que as características abordadas neste item contemplam a construção de blocos em naipes e também para o uso ao piano, assim sendo, iremos diferenciá-las quando necessário. Abordaremos os seguintes aspectos: (1) tipos de construção dos blocos; (2) harmonização de notas que não pertencem ao acorde (notas melódicas) e (3) substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas.

O uso dos acordes em bloco ao piano se popularizou nos Estados Unidos, durante as décadas de 1940 e 1950, onde "muitos pianistas desenvolveram uma maneira de tocar melodias harmonizadas com as duas mãos que ficou conhecida como *locked hands*[4] ou *block chords*" (acordes em bloco) (VALERIO, 2005, p.26[5]). MEHEGAN (1964, p.129), escreveu que "... a sonoridade advinda desta técnica remete a uma das grandes inovações de arquitetura na história do piano jazz...".

O tipo de um bloco é determinado pela distância entre suas notas. A posição fechada é o tipo na qual "as notas do bloco estão próximas umas das outras, separadas por intervalos de terça ou quarta" (GUEST, 1996, p.69). Neste tipo, as notas estão mais próximas possíveis mantendo a ideia de acorde e sem cair na identidade de *cluster* (segundas).

As notas da melodia que não pertencem ao acorde indicado na cifra podem ser harmonizadas das seguintes maneiras: (a) considerada substituta da nota de acorde imediatamente inferior; ou (b) com acordes dominantes; ou (c) com acordes de aproximação diatônica ou, ainda, (d) com acordes de aproximação cromática (GUEST, 1996). Vamos exemplificar os itens (b) e (d) que são os utilizados por Adolfo na versão.

O item (b) se dá com a construção de um bloco contendo o trítono do acorde dominante ao indicado na cifra. Ao piano, é comum o uso de um acorde diminuto contendo este trítono. A seguir, na Figura 1, trecho da música *Always* (Irving Berlin) com o recurso acordes em bloco em posição fechada. A nota Sib (última colcheia do c.1) não pertence ao acorde de Ab6 e atua como

[4] O termo *locked-hands* será discutido adiante.

[5] Todas as traduções das citações de trabalhos em inglês são dos autores deste trabalho.

nota de passagem. Podemos notá-la, ainda na Figura 1 harmonizada de forma dominante (circulada em azul).

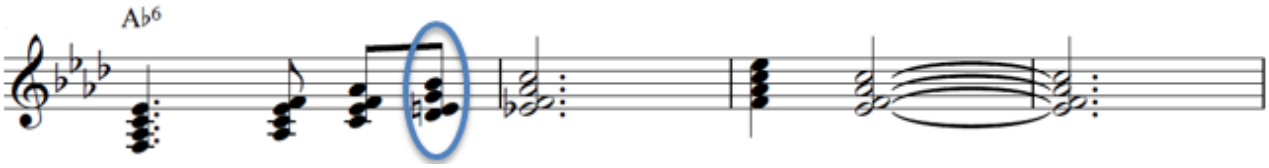


Figura 1: Trecho de *Always* (Irving Berlin) com a melodia em bloco em posição fechada e a nota de passagem Sib harmonizada com acorde dominante ao acorde de Ab6 (em azul) (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

A aproximação cromática, item (d), pode ser aplicada onde a nota de passagem da melodia alcança a nota de acorde por semitom. O bloco é formado, então, pelas vozes deslocando um semitom na mesma direção, como pode-se observar no trecho melódico na Figura 2.



Figura 2: Trecho melódico com nota de passagem da melodia harmonizada com acorde de aproximação cromática (Adaptado de GUEST, 1996, p.92).

Ainda em relação aos tipos de blocos, uma variação muito comum é o *drop 2*[6], que é feita a partir da "queda" uma oitava abaixo da segunda voz mais aguda da estrutura. Ao piano, esta voz é executada habitualmente pela mão esquerda. Em geral, os tipos são escolhidos de acordo com a região da melodia, sendo a posição fechada mais indicada para regiões graves e o *drop 2* para regiões agudas. Além disso, o *drop 2* amplia o intervalo entre as extremidades do bloco de uma oitava para uma décima. Na Figura 3, podemos observar o mesmo trecho da figura 1 da música *Always* (Irving Berlin) em *drop 2*.

[6] Existem, ainda, as posições *drop 3* e *drop 2+4*, porém neste artigo iremos nos limitar a trabalhar com o *drop 2*, que servirá de suporte para análise da versão escolhida.



Figura 3: Trecho de *Always* (Irving Berlin) em acordes em bloco com destaque para a segunda voz que "caiu" uma oitava a partir da posição fechada, configurando o *drop 2* (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

Encontramos na versão também o tipo de bloco "quartal", no qual os acordes são formados inteiramente ou majoritariamente por intervalos de quartas, ao invés de terças como na harmonia tradicional. Na Figura 4, pode-se observar o mesmo trecho da figura 1, porém em bloco quartal a quatro vozes.

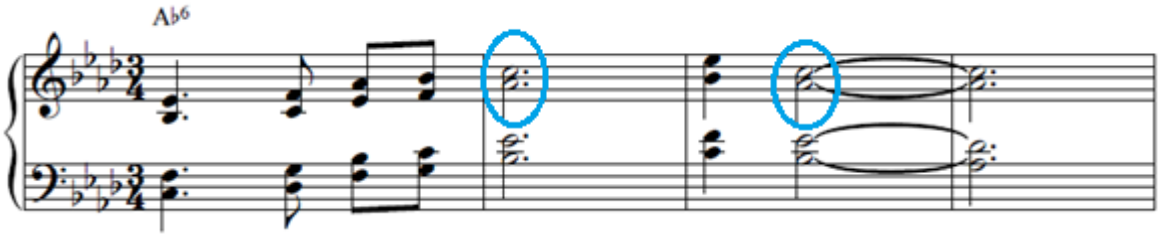


Figura 4: Trecho de *Always* (Irving Berlin) em acordes em bloco formados por intervalos de quarta e um intervalo de terça (c.2 e segundo tempo do c.3, em azul), configurando o bloco quartal (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

George Shearing, pianista de jazz na década de 1950, tornou-se conhecido "pela maneira de fazer os acordes em posição fechada soarem mais cheios dobrando a melodia uma oitava abaixo e tocando esta nota extra com a mão esquerda" (LEVINE, 2006, p.6). Milt Buckner, organista de jazz de meados da década de 1940, também praticava tal formação. Neste trabalho, adotamos o termo *locked hands* para este tipo específico de acordes em bloco.

A formação das *big-bands* se popularizou a partir da década de 1930 nos Estados Unidos, formadas por naipes de metais (trompetes e trombones), madeiras (saxofones, clarinetes e flautas) e pela base rítmico-harmônica. Os aspectos dos acordes em bloco até aqui apresentados dialogam com os utilizados nos naipes das *big-bands*. Desta forma, MEHEGAN sugere que:

> Ambos, Shearing e Buckner, provavelmente tomaram emprestada a sonoridade da seção de saxofone de Glenn Miller. A instrumentação normal da maioria das seções de saxofones anteriores eram dois saxes altos e dois tenores. Miller introduziu uma quinta voz, com um terceiro sax tenor ou um clarinete (na voz mais aguda) para permitir que a melodia fosse tocada em duas vozes separadas por uma oitava com outras três vozes internas.(MEHEGAN, 1964, p.129)

Apesar de não termos identificado o uso da formação *locked hands* na versão, acreditamos ser importante mencioná-la uma vez que trata-se de uma construção muito utilizada. Na Figura 5, trecho da música *Always* (Irving Berlin) adaptado com acordes em bloco em *locked hands*:

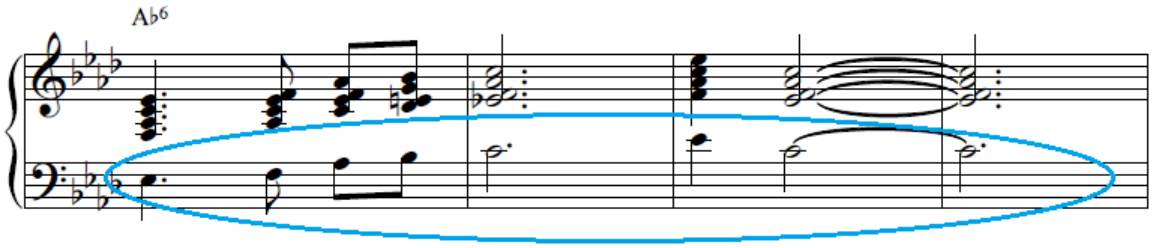


Figura 5: Trecho da música *Always* (Irving Berlin) com a melodia dobrada uma oitava abaixo (circulada em azul), configurando o *locked hands* (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

Em relação a substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas, podemos considerar a tétrade como unidade fundamental da harmonia em muitos estilos de música popular do século XX, que inclui a sétima ou a sexta de um acorde. Umas das revoluções harmônicas provocadas pelo estilo de jazz *bebop* (entre 1940 e 50) foi o uso de notas do acorde mais agudas que a sétima. Nonas, décimas primeiras e décimas terceiras eram adicionadas em estruturas harmônicas ou estavam implícitas nas melodias do estilo. Além disso, as melodias no *bebop* se apoiaram com frequência em notas de acordes alteradas. Por conseguinte, essas extensões superiores dos acordes (tensões) eram frequentemente cromatizadas (VALERIO, 2003, p.8-10).

A troca de algumas notas do acorde por notas de tensão, alteradas ou não, também é comum nas formações em bloco. Independente do tipo utilizado, notas como a quinta ou a própria fundamental podem ser substituídas por notas de tensão, sem descaracterizar o som do acorde.

3 - Análise

A forma da versão de Adolfo para o *Gaúcho (Corta-jaca)* segue um padrão muito praticado na música popular instrumental que consiste em *Tema – Improviso – Tema*. A melodia principal é apresentada na forma *Intro – A – B* seguida de uma seção de improvisão do piano e do retorno à melodia, ambas também na forma *Intro – A – B*. Pontes de mesma estrutura harmônica da introdução fazem a conexão das seções. A Figura 6 indica a estrutura formal adotada com a minutagem dos inícios das seções nas quais ocorrem os acordes em bloco.

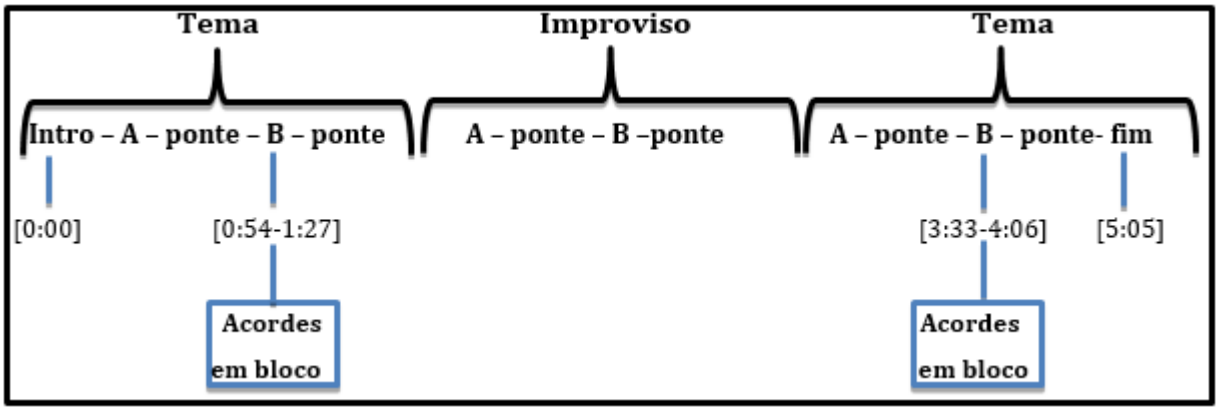


Figura 6: Estrutura formal da versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga com as minutagens das seções que ocorrem os acordes em bloco (ADOLFO, CD *Chiquinha com Jazz*, faixa 5, 1997).

Os acordes em bloco presentes nas seções B foram identificados através de transcrição a partir do CD *Chiquinha com Jazz* (ADOLFO, faixa 5, 1997). Iremos apresentar trechos desta transcrição destacando os mesmos aspectos discutidos no item 2. Adolfo utiliza o recurso de forma semelhante nas duas ocorrências da seção B diferenciando apenas algumas formações que também serão discutidas neste item.

Na primeira frase da seção B, Adolfo constrói os blocos alternando entre os tipos posição fechada e *drop 2.* Em relação a notas de passagem, ocorre o bloco em aproximação cromática na nota Si que está entre o Do e o Sib. Podemos obervar também o uso de notas de tensão harmônicas. A Figura 7 indica: o tipo dos blocos (em azul); o acorde de aproximação cromática (em verde) e as notas de tensão que entraram no bloco por substituição às notas de acorde (indicadas no final das setas em laranja).

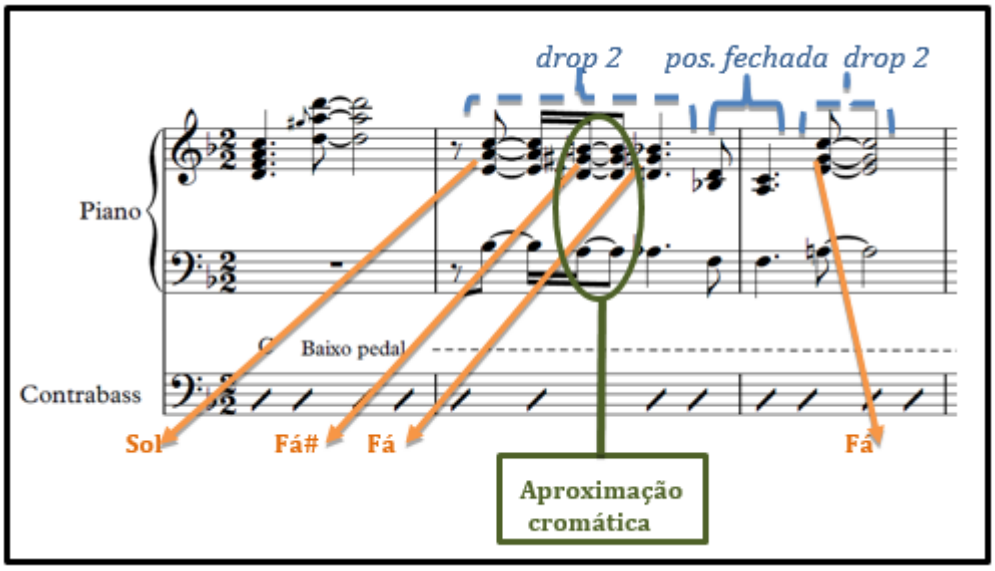


Figura 7: Início da seção B, em [0:54-1:00], com acordes em bloco (em azul), acorde de aproximação cromática (em verde) e notas de tensão (em laranja) na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

Uma explicação possível para o uso de dois tipos em uma mesma frase é a de que a posição fechada é mais adequada para regiões melódicas mais graves e o *drop 2* para regiões mais agudas. Podemos notar, ainda na Figura 7, que quando a melodia está nas notas Do 4, Si 3 e Sib 3 o tipo usado é o *drop 2* e quando está em Re 3 e Do 3 é utilizada a posição fechada. Destaca-se também o uso de notas de tensão harmônicas na maioria dos blocos desta frase.

Foram identificados também blocos em quartas, como indicados (em azul) na Figura 8 que destaca também um bloco sobre nota de passagem construído de forma dominante (em verde). Adolfo utiliza os blocos em melodias construídas majoritariamente sobre graus conjuntos. Na Figura 8, percebe-se uma frase com apenas um grau conjunto seguida de saltos em terça descendentes não harmonizada em bloco (em amarelo).

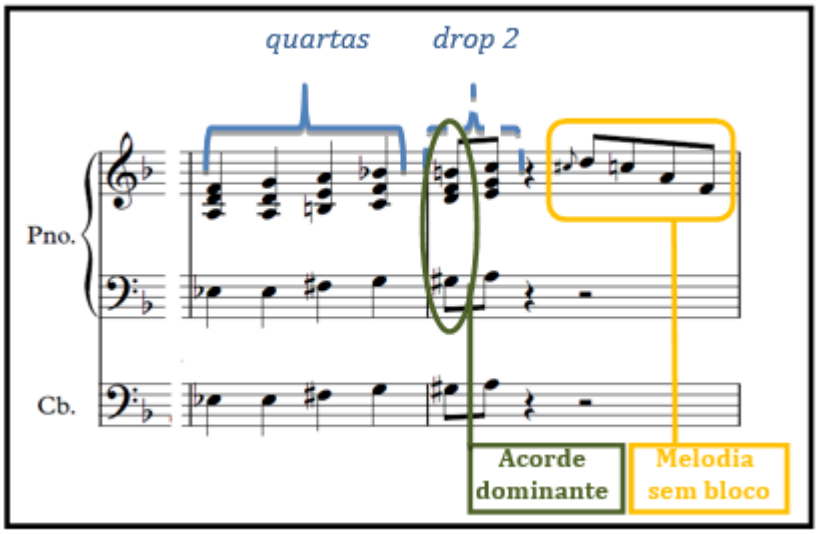


Figura 8: Trecho da seção B, em [1:07-1:12], com bloco em quartas (em azul), bloco com acorde dominante (em verde) e trecho não harmonizado em bloco (em amarelo) na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

Como visto no item 2, as notas de tensão que substituem notas do acorde podem ser alteradas. No trecho a seguir, transcrito na Figura 9, podemos verificar a ocorrência da nota Lá enquanto nona maior substituindo a nota Sol, fundamental do acorde Sol menor (em laranja) e no compasso seguinte a nota Ré bemol enquanto nona menor (alterada) substituindo a nota Do, fundamental do acorde Dó com sétima (em roxo).

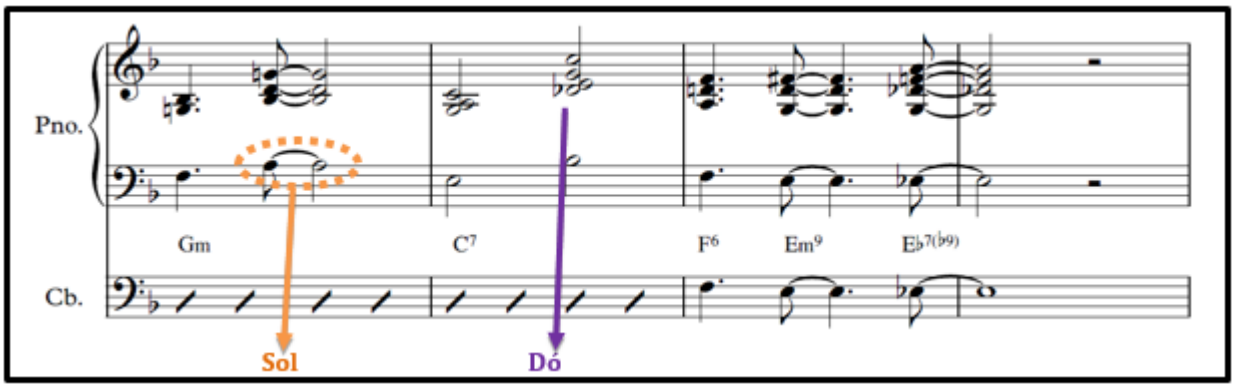


Figura 9: Trecho da seção B, em [1:19-1:27], com a nota Lá substituindo a nota Sol no acorde de Sol menor (em laranja) e a nota Ré bemol substituindo a nota Dó no acorde de Dó com sétima (em roxo) na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

Na segunda ocorrência da seção B [3:33-4:06], Adolfo apresenta a melodia harmonizada em bloco de forma semelhante à primeira, com algumas variações melódicas e na formação dos blocos. Na Figura 10, podemos notar o início da primeira seção harmonizado em posição

fechada em oposição ao nício da segunda, harmonizado em quartas, além de estarem em oitavas diferentes.

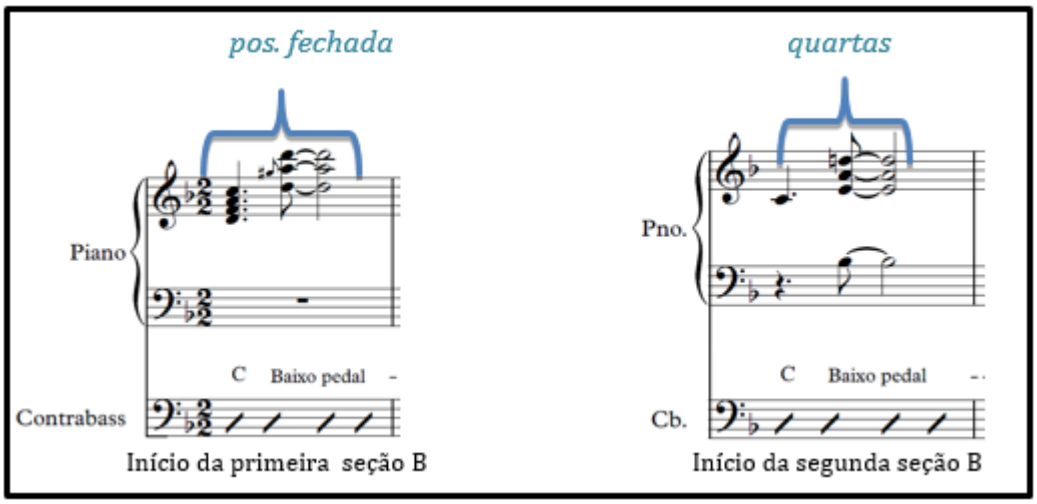


Figura 10: Inícios das duas ocorrências da seção B, em [0:54] e [3:33], a primeira com a melodia harmonizada em bloco na posição fechada e a segunda em quartas na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

4 - Considerações finais

Após a transcrição e a análise do recurso acordes em bloco utilizado por Antonio Adolfo em sua versão da música *Gaúcho (Corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga, é possível inferir que o pianista se insere e dialoga com a tradição de estilos do piano popular do século XX. Isso porque ele utiliza tipos e formações de blocos encontrados em outros exemplos do repertório como a posição fechada, o *drop 2* e estruturas em quartas. Outro aspecto que o insere nesta tradição é o uso de tensões harmônicas (alteradas ou não) na montagem dos blocos.

No item 1.2, discutimos brevemente o termo arranjo no contexto da música popular. Nosso pensamento se alinha com outros autores que o entendem como processo inerente à música popular e essencial para a realização de uma versão. Foi visto também, que o arranjo pode ficar (todo ou parte dele) a cargo do intérprete. Desta forma, procuramos apresentar os acordes em bloco como uma opção de arranjo para o intérprete de música popular a partir da ocorrência dos mesmos em uma versão de um clássico do repertório nacional.

O fato de Adolfo repetir a maioria das formações dos acordes em bloco nas duas ocorrências da seção B, sugere que houve um planejamento quanto ao uso do recurso na versão. Em relação às implicações do uso de acordes em bloco na música, pode-se perceber uma implicação principalmente harmônica, já que são gerados acordes que não estão previstos para os demais instrumentos harmônicos, o que confere densidade de harmonia ao trecho.

Por fim, a análise aqui apresentada pode motivar o estudo prático dos acordes em bloco ambos ao piano ou como estudo de arranjo para diferentes naipes e formações, com aplicação em repertórios variados. A bibliografia aqui utilizada em especial GUEST (2006), LEVINE (2006) e VALÉRIO (2003 e 2005) podem ser úteis neste estudo.

Referências

1. ADOLFO, Antonio. (1997). **Gaúcho (Corta-jaca).** *In:* CD Chiquinha com Jazz, faixa 5. Rio de Janeiro: Artezanal, Kuarup, 1997. (CD de áudio).

2._____. (2017). **Gaúcho (Corta-jaca).** Transcrição de Guilherme Veroneze a partir da gravação no CD Chiquinha com Jazz, faixa 5. Rio de Janeiro: Artezanal, Kuarup, 1997. Edição do transcritor, 2017. (Partitura).

3. ARAGÃO, Paulo. (2001). **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 126 p. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

4. DINIZ, Edinha. (1999). **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida.** 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.

5. GUEST, Ian. (1996). **Arranjo método prático.** Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

6. LEVINE, Mark. (2006). **The Drop 2 Book.** Petaluma: SHER MUSIC CO.

7. MARCÍLIO, Carla Crevelanti. (2009). **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. 144 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da UNESP (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"), São Paulo.

8. MEHEGAN, John. (1964). **Swing and early progressive piano styles.** New York: Watson-Guptill Publications, Inc.

9. NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. (2011). **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular.** 239 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Unicamp, Campinas.

10. VALERIO, John. (2003). **Bebop Jazz Piano: The complete guide with CD!.** Milwaukee: Hal Leonard Corp.

11. _____. (2005). **Post-Bop Jazz Piano: The complete guide with CD!.** Milwaukee: Hal Leonard Corp.

Referências da internet

1. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. (2017) Verbete Antonio Adolfo. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/antonio-adolfo>. Acesso em 28 de novembro, 2017. (Site)

2. **Chiquinha Gonzaga**. (2017) Disponível em <www.chiquinhagonzaga.com> . Acesso em 29 de novembro, 2017. (Site)

3. **Prêmio da música brasileira.** (2017) Disponível em http://www.premiodamusica.com.br/. Acesso em 28 de novembro, 2017. (Site)

Notas sobre os autores

Guilherme Braga Veroneze Gomes é mestrando em música na linha Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui graduação em piano pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), além de especializações em piano e em arranjo na Bituca – Universidade de Música Popular, de Barbacena (MG). Durante a graduação, participou do Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF (COMUS) e desenvolveu trabalho sobre a técnica extendida "piano pizzicato". A pesquisa foi apresentada no I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade (MusPopUni), em 2015, e no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), em 2016. Trabalha como pianista na área popular atuando como instrumentista e arranajdor. Foi finalista do XVII Prêmio BDMG Instrumental junto ao Caetano Brasil & Grupo em 2017.

Clifford Hill Korman é Doutor em Música - Jazz Arts Advancement (Manhattan School of Music) - é Mestre em Música- Specialization in Jazz Performance (The City College of New York). Pianista, compositor, e arranjador, ele é Professor Adjunto da UNIRIO, atuando principalmente na área de Estudos em Música Popular. Suas linhas de pesquisa incluem improviso, jazz, música brasileira instrumental e linguagens e técnicas de piano popular. Atua no Instituto Paulo Moura como diretor musical, arranjador e coordenador do projeto de digitalização do Acervo Paulo Moura. Entre suas gravações próprias, destacam-se "Mood Ingênuo, o sonho de Pixinguinha e Duke Ellington" (Jazzheads, 1999) e "Gafieira Dance Brasil" (Independente, 2001) com Paulo Moura; "Migrations" (Planet Arts, 2003) e "Trains of Thought" (Almonds and Roses Music, 2014).

CASTRO GIL, Susana; ASSIS, Ana Claudia (2018). A escrita heterométrica no *Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.273-300.

ISBN: 978-85-60488-25-4

A escrita heterométrica no *Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia[1]

Heterometric writing in "Bambuco Sotareño" by Antonio María Valencia

Susana Castro Gil
Universidade Federal de Minas Gerais
susana.castrogil@hotmail.com

Ana Claudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
cassis.ana@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a escrita rítmica na obra *Bambuco Sotareño* do compositor colombiano Antonio María Valencia (1902-1952) a partir da comparação com a obra *El Sotareño* de Francisco Diago, que serviu como inspiração para a escrita da obra de Valencia. No *Bambuco Sotareño,* o compositor utiliza a heterometria como alternativa para escrever o bambuco no papel pautado e sob as regras da métrica ocidental um gênero cuja escrita no papel pautado é um assunto polêmico. Pretende-se, contextualizar o bambuco como gênero ligado ao conceito de identidade andina colombiana; caracterizar sua escrita apoiando-nos nas transcrições de MIÑANA (1987), VARNEY (2001) e GONZÁLEZ (2006); resumir brevemente a dialética sobre a escrita deste ritmo e analisar o tratamento rítmico que Antonio Maria Valencia fez na sua obra para piano solo.

Palavras-Chave: bambuco Sotareño; Antonio María Valencia; escrita rítmica do bambuco; bambuco heterométrico; repertório colombiano para piano solo.

Abstract: The present work aims to analyze the rhythmic writing choices in the "*Bambuco Sotareño"* by the Colombian composer Antonio María Valencia (1902-1952), through a comparison with Francisco Diago's "*El Sotareño",* which served as inspiration for Valencia's work. In "*Bambuco Sotareño",* the composer uses heterometry as an alternative to writing the *bambuco* on the score and under Western metric rules, which is in fact a controversial question. This work intends to contextualize the *bambuco* as a genre linked to the concept of Colombia's Andinean identity; characterize its writing based on the transcriptions of MIÑANA (1987), VARNEY (2001) and GONZÁLEZ (2006); briefly review the dialectic about the *bambuco*'s writing to finally analyze the rhythmic treatment that Valencia gave in his work for solo piano.

Keywords: bambuco Sotareño; Antonio María Valencia; bambuco's rhythm writing; heterometric bambuco; colombian solo piano repertoire.

[1] Trabalho desenvolvido com apoio da CAPES.

1- Introdução

1.1- Origens do bambuco

O bambuco é uma prática musical tradicional da região andina colombiana. Seu surgimento pode ser rastreado na região do Cauca desde começos do século XIX (ver Figura 1). O percurso de expansão que fez o bambuco na Colômbia acompanhou o curso dos rios Cauca e Magdalena desde o sudoeste do país, associado aos movimentos militares independentistas. Desta forma, o bambuco começa a estar relacionado com os sentimentos nacionalistas configurando-se como um elemento distintivo nacional frente ao domínio, militar e cultural, da coroa espanhola (MIÑANA, 1997).



Figura 1: Mapa da Colômbia com ressalto na região andina e sinalização aproximada sobre a região Cauca. Adaptado de: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mapa_de_Colombia_ (regi%C3%B3n_Andina).svg> Consultado em: 10/09/2017).

A origem do bambuco tem sido discutida sobre diferentes perspectivas que refletem o jogo de poderes coloniais na instauração do conceito de nação e seus símbolos indentitários. Segundo SANTAMARÍA, o debate sobre a origem deste gênero começou quando o escritor Jorge Isaacs atribuiu, no seu livro *La María* (1867), a origem do bambuco aos escravos africanos que provieram da região de Bambouk[2] para trabalhar nas fazendas caucanas[3]. Em contraposição,

[2] *Bambouk*, *Bambuc, Bambugu* ou *Bambuhu* região histórica atualmente localizada entre Senegal e Malí.
[3] Relativo ou que pertence à região Cauca da Colômbia.

os detratores desta hipótese atribuíram a origem do Bambuco à herança espanhola, argumentando de diferentes naturezas. ZAMUDIO fez uma interpretação etimológica associando o vocábulo bambuco com o *bambú*[4] e o caráter eufônico, "agradável ao ouvido sem ser evocadora" [5] (1949, p.17). E até argumentos preconceituosos foram utilizados como que "o bambuco é civilizado demais como para ter evoluído de musicas aborígenes" (BRAVO MARQUEZ em Restrepo Duque, 1986 *apud* SANTAMARÍA, 2007, p. 7). Nesse sentido, ZAMUDIO também afirmou que as teorias que reconhecem raízes africanas no Bambuco são

> uma das tantas fantasias que às vezes tomam corpo no calor do tropico [...] a hipótese africana deve descartar-se de uma vez, e no caso de que nas suas inflexões melódicas se perceba a influencia dos mouros, o qual é muito duvidoso, esta influencia teria passado por meio da alma espanhola. (1949, p. 17).

Porém, a hipótese da origem africana seria reforçada em 1961 pelos músicos Andrés Pardo e Jesús Pinzón, ao relacionar características rítmicas presentes no bambuco em outras musicas tradicionais colombianas de herança africana (BERNAL, 2004).

Por outro lado, a origem exclusivamente indígena também é uma possibilidade para alguns pesquisadores. BOADA (2012) atribui a origem do bambuco aos Quíchuas[6], referindo-se à etimologia da palavra relacionando-a tanto aos vocábulos *Wampu puku* (vasilha com formato de canoa) quanto ao vocábulo *Wampu Ku* (canoeiros). Nesse sentido também, BERNAL (2004) reconhece que os bambucos rurais mais antigos que ainda são tocados, pertencem ao acervo musical dos indígenas *Nasas*[7].

Embora existam diversas teorias, nem sempre convergentes, sobre a origem do bambuco é comum encontrar, entre musicólogos e pesquisadores, um consenso ao considerar o bambuco atual como produto da mestiçagem tri-cultural africana, espanhola e indígena: SANTAMARÍA (2007), GONZÁLEZ (2006), BERNAL (2004), MIÑANA (1997; 1987).

[4] Em português, bambu.
[5] Todas as traduções do espanhol e do inglês são próprias.
[6] Quechuas**,** *Runakuna***,** *Kichwas* ou *Ingas***,** é a designação aplicada aos povos indígenas da América do Sul, especialmente da região andina, que falam a língua quechua.
[7] *Nasa* ou *Paez* são um povo indígena que habita a região andina do Cauca na Colômbia.

1.2 - Século XIX: Contexto social

Para começos do século XIX o bambuco tinha sido vinculado às classes populares e rurais cujos indivíduos integraram em maior medida os exércitos libertadores durante as batalhas de independência. Este fato, segundo MIÑANA (1997), propiciou que o bambuco passasse a ser uma música militar, interpretada pelas bandas marciais durante e após os encontros bélicos, tendo um importante papel no que o pesquisador denominou "oposição musical". O bambuco se configurou então como um elemento de origem colombiana autêntica em oposição ao domínio cultural, político e econômico espanhol.

Para a metade do século XIX, a versão estilizada do bambuco entrou no contexto urbano branco e aristocrático como é registrado por Ramón Torres Mendez [8] (ver Figura 2). No seu desenho a lápis *El bambuco-Bogotá* podemos observar a incorporação de instrumentos da tradição ocidental como o violino, o violão e a clarineta, bem como o refinamento da dança dentro dos padrões europeus, apropriados para o ambiente do salão urbano do século XIX (RODRÍGUEZ, 2001).



Figura 2: TORRES, R. *El bambuco-Bogotá*. Sem data. Observa-se aqui a dança do bambuco em um espaço que poderia ser um salão aristocrático do século XIX, bem como a presença de instrumentos tradicionais da música clássico-romântica europeia (clarineta e o violino). Fonte: < http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/conmi/conmi03b.htm> Consultado em: 10/09/2017

[8] Pintor costumbrista, retratista, miniaturista, caricaturista e gravurista nascido em Bogotá (1809-1885).

À medida que o bambuco era incorporado pelas práticas musicais de salão, os elementos de tradição indígena e africana se diluíam. Isto devido à adequação do bambuco dentro dos padrões de escrita ocidentais e à substituição das flautas não temperadas e dos instrumentos de percussão pelos instrumentos de cordas andinas, piano ou conjuntos mistos. Tal operação desencadearia sua ascensão social permitindo a entrada do bambuco nos espaços tradicionalmente vinculados às classes altas, como as salas de concertos e o salão social, transformando-se em símbolo de um novo país: andino, centralista e esbranquiçado.

2 - Escritas do bambuco

A primeira partitura conhecida de um bambuco foi publicada pela casa Breitkopf & Härtel. Trata-se de *El Bambuco* Op. 14 de Manuel María Párraga (1825-1895) (ver Figura 3). Embora a data de composição não seja precisa, no 1 de março de 1859 o jornal El Tiempo de Bogotá fez referência à obra. Contudo, este bambuco está mais próximo de uma fantasia para piano do que do gênero popular de origem rural (RODRÍGUEZ, 2001).



Figura 3: PÁRRAGA, M.M. *El Bambuco* Op.14. Partitura do El Bambuco para piano. Sua escrita ritmico-melódica remete-nos muito mais à música clássico-romântica (sobretudo nos movimentos escalares em oitava), do que à prática do bambuco rural. Fonte: <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/7027> Consultado em: 09/09/2017.

Segundo VARNEY (2001), a esquematização da escrita do bambuco, e de outros gêneros tradicionais andinos como o *torbellino* e o *pasillo*, a partir da tradição oral ao papel pautado é principalmente atribuída ao compositor Pedro Morales Pino (1863-1926). Entre 1912 e 1923, Morales Pino escreveu o bambuco *Cuatro preguntas* (ver Figura 4), que embora não tenha sido seu primeiro e único bambuco, tornou-se referencial para os compositores escreverem neste ritmo (BOADA, 2012). Com isto, o bambuco começou a popularizar-se no contexto urbano, aumentando o número de composições neste gênero.



Figura 4: MORALES, P. *Cuatro preguntas.* Fonte: BOADA 2010, p. 74. A escrita em compasso ternário presente nesse bambuco passou a ser uma referência a outros compositores colombianos interessados nesse gênenro musical.

Morales Pino não explicitou os motivos que o levaram a escrever o bambuco usando a fórmula métrica de 3/4. Este tipo de escrita tem sido problematizada dada a não coincidência do acento prosódico do texto com o acento métrico do compasso, no caso do bambuco-canção. Além disso, o ritmo harmônico não acompanha o métrico. SANTAMARÍA (2007) infere que a lógica do uso desta métrica está na concordância entre o baixo e o primeiro tempo do compasso (ver Figura 5).

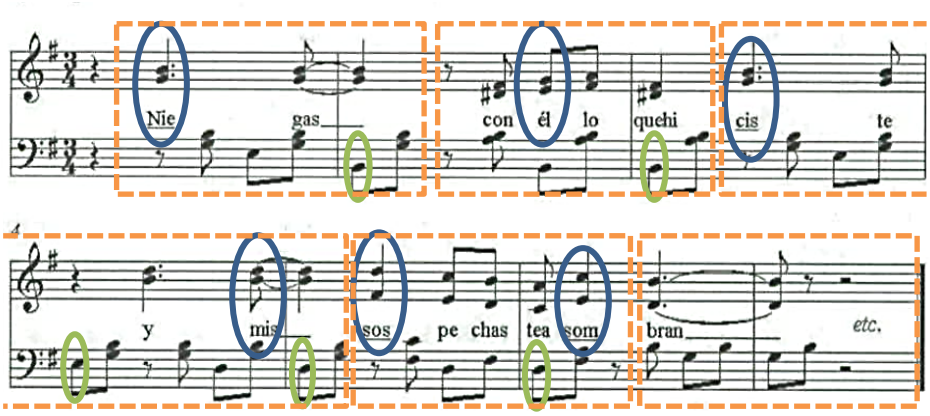


Figura 5: Adaptado de: MORALES, P. Transcrição da primeira frase de *Cuatro preguntas* em 3/4 como o original. Fonte: SANTAMARÍA 2007, p. 14. Não concordância entre os acentos prosódicos e métricos; não concordância entre o ritmo harmônico e o métrico; existência do baixo no primeiro tempo do compasso.

Dadas as limitações da escrita do bambuco em 3/4, ainda maiores para quem não está familiarizado com a tradição oral do bambuco, alguns compositores optaram pela utilização da métrica em 6/8. Continuando com SANTAMARÍA (2007), a mesma frase de *Cuatro preguntas* escrita nesta métrica evidencia a coincidência da prosódia com os acentos naturais do compasso, que neste caso, os acentos do texto estão sobre os tempos fortes nos c. 1, 3 e 5 (ver Figura 6). O ritmo harmônico está contido dentro de cada compasso e, ao mesmo tempo, facilita a leitura da melodia. Porém, o baixo não está no tempo forte o que pode deixar o ritmo instável para o intérprete.

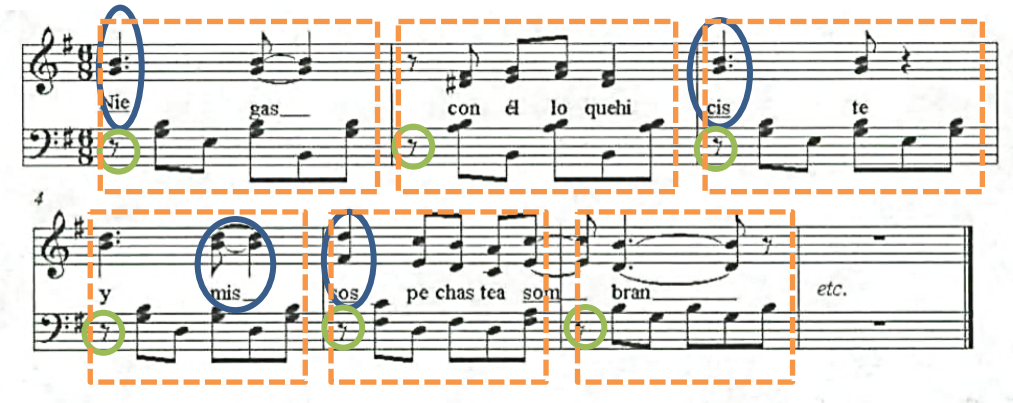


Figura 6: Adaptado de: MORALES, P. Transcrição da primeira frase de *Cuatro preguntas* em 6/8. Fonte: SANTAMARÍA, 2007 p.15. Coincidência dos acentos prosódicos e métricos; coincidência do ritmo harmônico e métrico; ausência de baixo no primeiro tempo do compasso.

O bambuco caracteriza-se pelo uso da quiáltera de seis tempos, comum a outros ritmos latino-americanos, que pode ser escrita tanto em 3/4 quanto em 6/8. Mas a dificuldade maior na escrita deste ritmo em particular está no fato de ter uma coexistência de dois sistemas de acentuação, não bastando então a alternância entre as duas métricas. Esta dificuldade é evidente "nos finais das frases e nas articulações da melodia [...] que raramente coincidem com os acentos do baixo e a mudança harmônica" (SANTAMARÍA 2007, p.15). Essa coexistência de diferentes sistemas métricos simultâneos, que poderíamos chamar de polimetria, acontece entre os instrumentos dos conjuntos tradicionais do bambuco e tenta ser representada dentro de formações instrumentais tipicamente urbanas ou no piano solo. A instrumentação tradicional é extremamente variável e depende, em grande medida do contexto em que o bambuco esteja sendo interpretado. Exemplos destas agrupações são os trios andinos (ver Figura 7), a *estudiantina*[9] (ver Figura 8) e a *chirimía*[10] (ver Figura 9).

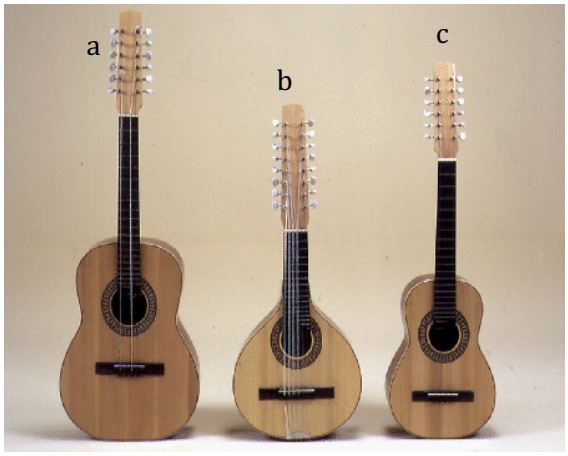


Figura 7: Trio Andino: **a:** violão. **b:** bandola. **c:**Tiple. Adaptado de: <http://prof.usb.ve/emendoza/web_fundef/gifs/gif_instrumentos/big/tiple_req_ban_big.gif> Consultado em: 11/09/2017.

[9] No contexto colombiano refere-se a uma orquestra de cordas andinas (bandola, tiple violão), em ocasiões pode ter outros instrumentos da tradição europeia como contrabaixo, violino, trompete, etc. Este formato está relacionado ao contexto urbano do fim do século XIX e começo do século XX, principalmente nas grandes cidades.
[10] A palavra 'chirimía' dentro do contexto da música tradicional colombiana tem duas conotações: pode estar associada ao instrumento de sopro-madeira chamado assim ou pode fazer referência ao conjunto constituído por flautas de cana (*carrizo*), tambores e outros idiofones como a *guacharaca* e o triangulo. Este formato está relacionado tradicionalmente a contextos rurais indígenas, sendo mais comum na região Cauca.



Figura 8: *Estudiantina* La Lira Colombiana (1912) regida por Pedro Morales Pino. **a:** tiples. **b:** violão. **c:** bandolas. **d:** violoncelo. Fonte: <http://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/373-estudiantinas-colombianas-anteriores-a-las-tunas-universitarias> consultado em: 9/12/17.



Figura 9: *Chirimía* caucana. **a:** redoblante artesanal. **b:** bombo. **c:** flautas de carrizo. Adaptado de: < http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/artculos/chirimia.html> Consultado em: 30/11/2017.

Nos conjuntos tradicionais, geralmente o plano melódico funciona em 6/8 e ocasionalmente em 3/4, sendo o plano percussivo variável; alguns instrumentos têm acentos em 3/4, outros a 6/8 e inclusive alguns como os *chuchos*[11] e a *carrasca*[12] podem apresentar acentos na métrica de 2/4 (ver Figura 10) (MIÑANA, 1987).

[11] *Chuchos*: Idiofone de agitamento, também chamado *guache de totuma*, feito com a casca seca de meia cuieira contendo sementes ou grãos e embrulhada num pano.

[12] *Carrasca*: Idiofone de raspage é construído com madeira e composto por duas partes: o corpo do instrumento de superfície enrugada e uma haste de madeira utilizada para raspar a parte rugosa da carrasca.

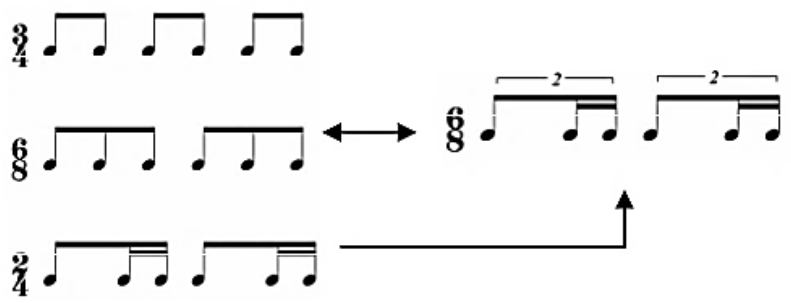


Figura 10: Distribuição rítmica no bambuco. Fonte: GONZÁLEZ, 2006, p. 45.

Dentro do conjunto denominado trio andino e na *estudiantina*, o violão e o tiple fazem o acompanhamento da melodia que é principalmente mantida pela bandola, canto ou outro instrumento melódico. Nesse contexto, cada instrumento apresenta padrões rítmicos diferentes que podem ser alternados na entrada de uma nova frase ou pela vontade do intérprete (ver Figuras 11 e 12).



Figura 11: Padrões de acompanhamento rítmico no tiple. Fonte: GONZÁLEZ, 2006, p. 48.



Figura 12: Padrões de acompanhamento rítmico no violão. Fonte: GONZÁLEZ, 2006, p. 48.

A rítmica das melodias no bambuco tradicional frequentemente corresponde à métrica de 6/8 e é caracterizada por ter síncope caudal, aquela produzida entre a ligação da última colcheia do compasso com a primeira do seguinte. Esta síncope pode aparecer em estruturas a cada um ou dois compassos, sendo a última opção mais frequente e criando uma estruturação de frases de quatro compassos (MIÑANA, 1987) (ver Figura 13).



Figura 13: Rítmicas melódicas comuns nos bambucos tradicionais. Fonte: MIÑANA, 1987, p. 48.

Considerando a existência de diferentes tipos de métrica para a melodia e para o acompanhamento, quando são unidas, basicamente podem se configurar três esquemas polimétricos diferentes (ver Figura 14).

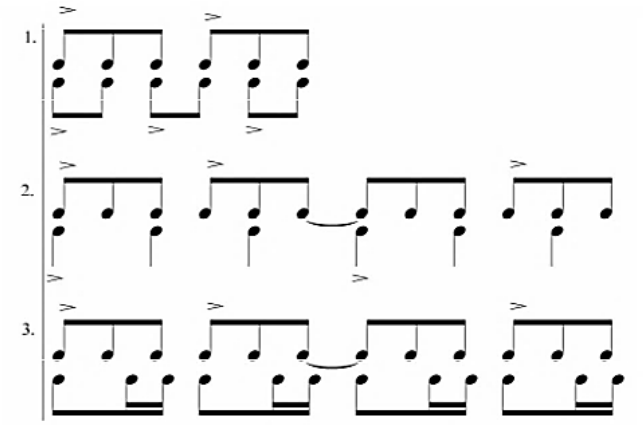


Figura 14: Padrões polimétricos entre melodia e acompanhamento do bambuco. Fonte: GONZÁLEZ, 2006, p.51.

Para BERNAL (2004) o dilema entre a escrita do bambuco na métrica de 3/4 ou 6/8 não tem uma resolução prática, porque não existe uma forma correta de escrever o bambuco já que

alguns bambucos soam bem em 6/8 e outros em 3/4. Entre os intérpretes acadêmicos também não existe um consenso, a escolha de uma opção ou outra está ligada à subjetividade e a própria experiência.

> Quando tento ler um bambuco escrito em 6/8 não me diz nada, não o entendo, é como se tentasse ler algo totalmente desconhecido para mim. [...] se o [bambuco] se escreve em 6/8 o primeiro tempo fica em silencio e não se sente apoio nenhum, não tem 'chão'. O chão do bambuco é o primeiro tempo do 3/4 (MARULANDA In: PÁEZ 2015, p. 97).

"Minha experiência com o 3/4 e o 6/8 tem me mostrado que o 6/8 pode dar mais opções para escrever algum tipo de figuração que seria realmente complexa para a leitura no 3/4." (MONTALVO In: PÁEZ, p. 95). Tanto a renomeada pianista colombiana Ruth Marulanda quanto sua estudante Francy Montalvo preferem duas escritas diferentes no bambuco para piano. Embora pertençam ao mesmo universo da música acadêmica, sua aproximação à performance deste gênero está transversalizada por escolhas determinadas pela priorização de certos elementos na leitura como a presença/ausência de baixos no primeiro tempo do compasso ou uma conceição subjetiva da noção de escrita facilitada.

A dialética sobre a escrita do bambuco nas métricas 3/4 ou 6/8 não é só um assunto dos compositores interessados em escrever bambucos. A escrita deste gênero é uma ponte de diálogo entre o universo da tradição oral e o universo ocidentalizado da tradição musical escrita. Considerando que a escrita musical pressupõe a existência de uma performance, a problemática da escrita do bambuco não é menor e está influenciada, em grande medida, por considerações interpretativas.

2.1 - A heterometria e a métrica mista na escrita do bambuco

Antes de entrar no assunto da escrita heterométrica no bambuco clarificaremos os termos 'Heterometria' e 'polimetria' já que estes têm sido usados indistintamente por alguns autores. Para AROM (1991, p. 205) o prefixo poli- descreve uma série de acontecimentos de uma mesma natureza e simultâneos, tal é o caso da polifonia ou da poliritmia. O termo polimetria deve ser usado para se referir à aparição simultânea de diferentes padrões acentuais em diferentes vozes, deste modo, a polimetria é um elemento vertical.

Por outro lado, continuando com SIMHA, o prefixo hetero no contexto musical, deve ser usado para uma alternância temporária de eventos do mesmo tipo. Portanto, a heterometria é uma mudança de fórmula métrica horizontalmente, isto é, na monodia. Pode alternar fórmulas métricas simples, compostas e/ou mistas, de forma cíclica ou não. Dentro de uma textura polifônica, a heterometria deve acontecer exatamente igual e simultaneamente para todas as vozes. Outros autores podem chamar este evento horizontal de "métrica combinada" (FRIDMAN, 2012), já que está combinando sucessivamente fórmulas métricas diferentes. Contudo, este termo pode dificultar a diferenciação com o conceito de métrica mista que será abordado também no presente trabalho.

Embora o debate da escrita do bambuco tenha estado restrito à dualidade 3/4-6/8, outros músicos, pesquisadores e compositores propuseram soluções alternativas que fogem disto. Durante o I Congresso nacional de música, na cidade de Ibagué- Colômbia (1935), ZAMUDIO teorizou sobre o bambuco enunciando que historicamente sua escrita foi feita "dentro de formas defeituosas". Para ele, este ritmo "está formado por uma combinação ternária - binária em compasso de cinco tempos (tomando a colcheia como unidade de tempo)" (1949, p. 19). Baseando-se nessa consideração, ZAMUDIO propôs a utilização da heterometria alternando fórmulas métricas de 5/8, 7/8 e 6/8, utilizando esta última fórmula métrica para as cadências, com o fim de reafirmar o caráter resolutório das frases (ver Figura 15).

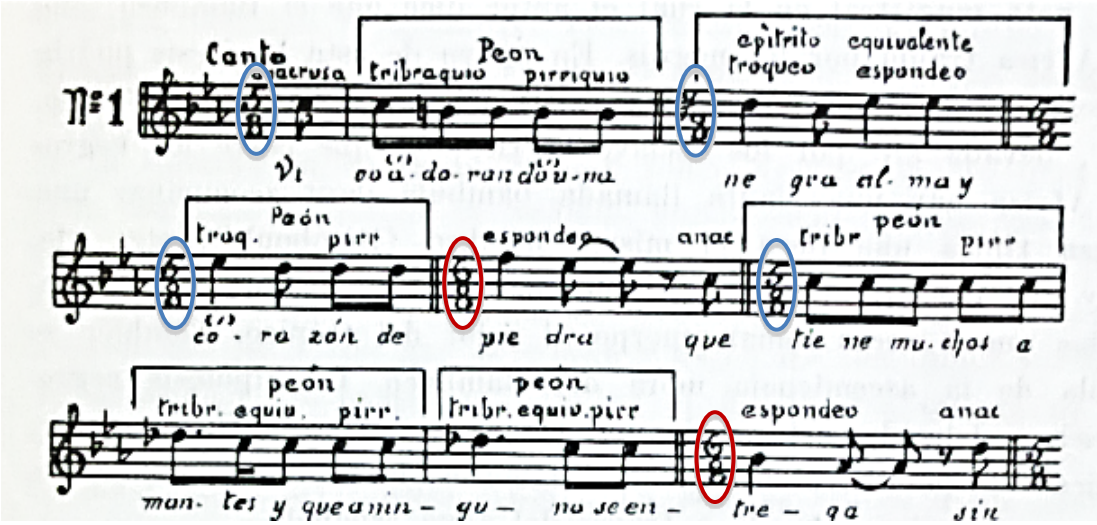


Figura 15: Adaptado de: fragmento de proposta de transcrição de bambuco segundo ZAMUDIO (1949, p.18). Fórmulas métricas com divisão de tempos irregulares; compasso com fórmula métrica com divisão de acentos regular para gestos cadênciais.

No seu sistema de escrita heterométrica, ZAMUDIO propôs uma alternância de fórmulas métricas mistas, o resultado será a criação de acentuações irregulares. Os compassos como sistemas de hierarquização acentual possuem tempos fortes e fracos, no caso específico dos compassos com métrica mista a acentuação está distribuída irregularmente sendo o primeiro tempo do compasso o acento principal e os secundários nos pontos em que começa uma nova agrupação binária ou ternária (2+3 ou 3+3+2...) de pulsos (DE PEDRO In: LUCAS 2011, p. 2).

A acentuação nos compassos mistos está dada pelas agrupações binárias e ternárias, por conseguinte não podem ser acentuados em partes iguais (2+2 ou 3+3+3...). Estes grupos acentuais ou fragmentos podem ser explicitados na escrita pela utilização de números na fórmula métrica, linhas que dividem o interior dos compassos; agrupamento das figuras rítmicas; uso de ligaduras e símbolos de articulação, dentre outros (ver Figura 16).



Figura 16: Exemplos de métodos para explicitar as acentuações nos compassos mistos. **a:** linha pontoada. **b:** articulação. **c:** indicação da fórmula numérica. Fonte: LUCAS, M. *Evolución del compás rítmico y sus grafías.* Disponível em: <https://www.feandalucia.ccoo.es/indcontei.aspx?d=5690&s=5&ind=247> Consultado em: 05/11/2017.

3 - *Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia

O *Bambuco Sotareño,* composto pelo pianista e compositor Antonio María Valencia (1902-1952) *circa* 1930, está inspirado no bambuco-canção *El Sotareño* (1928) de Francisco Diago (1867-1945). O vínculo entre *El Sotareño* e o *Bambuco Sotareño* é assumido ao considerar que nas notas ao programa da estreia do *Bambuco Sotareño*, provavelmente escritas pelo próprio compositor, revelam diretamente a influência de "típicos ritmos e melodias indígenas de

Novirao e Sotará[13] recolhidas pelo doutor Francisco E. Diago" (VALENCIA? In: GÓMEZ, 1991, p. 234).

No desenvolvimento do *Bambuco Sotareño*, Valencia conserva a narrativa melódica da obra de Diago com poucas alterações na estrutura formal e de relação temporal. Ambas as obras mantêm a forma A-B-C-D-C', sendo cada seção bitemática e só a seção B monotemática (ver Figura 17). A multiplicidade de motivos temáticos tratados tanto na obra de Diago quanto na obra de Valencia leva-nos a considerar estas peças como mosaicos, já que os temas são apresentados, não desenvolvidos e, com exceção da seção C e C', não há uma recapitulação destes.

Seção A	Seção B	Seção C	Seção D	Seção C'
Tema a / Tema b	Tema c	Tema d / Tema e	Tema f / Tema g	Tema d' / Tema e'
El Sotareño: C: 1-20 *Bambuco Sotareño* C: 1-8	*El Sotareño*: C:21-36 *Bambuco Sotareño* C: 9-16	*El Sotareño*: C: 37-53 *Bambuco Sotareño* C: 17-26	*El Sotareño*: C: 57-70 *Bambuco Sotareño* C: 27-34	*El Sotareño*: C: 71-86 *Bambuco Sotareño* C: 35-44

Figura 17: Estrutura formal em: DIAGO, F. *El Sotareño* e VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño*

Valencia conservou a proposta inicial de Diago no tratamento formal. No entanto, em contraste com a escrita métrica de 3/4 no *El Sotareño,* na obra de Valencia escrita é heterométrica, alternando aciclicamente as fórmulas métricas mistas de 10/16, 11/16, 12/16 e 13/6, considerando a semicolcheia como unidade de tempo. É importante salientar que a composição desta obra é anterior à realização do I Congresso Nacional de Música (Colômbia) em que ZAMUDIO expôs a proposta de escrita heterométrica. Dado que este tratamento rítmico no bambuco definitivamente não era convencional nesse momento histórico, nem na atualidade, é possível considerar a possibilidade da existência de influência entre Valencia e Zamudio embora não se conheçam registros de conversações ou intercâmbios acadêmicos com relação a este aspecto específico.

[13] Sotareño é o gentílico da região de Sotará, Cauca.

Assim como Zamudio, Valencia utilizou fórmulas métricas mistas no *Bambuco Sotareño* (ver Figura 18) e indica a aparição dos acentos nos compassos fazendo uso da agrupação binária ou ternária de figuras rítmicas.

Os compassos mistos podem ser vistos também como compassos aditivos. No exemplo da Figura 18, a fórmula de compasso escolhida por Valencia é de 11/16 e segundo a agrupação das figuras é sugerida a seguinte disposição: 11/16= 5/16(3/16+2/16) + 6/16(3/16+3/16). Esta disposição reserva o momento de acentuação regular (6/16) para o gesto cadencial, que neste caso é um gesto melódico conclusivo dado por cromatismo descendente (ver Figura 18: a). Esta escrita aponta visualmente a ocorrência da polimetria caraterística do bambuco tradicional (ver Figura 18:P). Além disso, neste caso específico, reflete a coexistência de dois planos métricos típicos deste gênero: um em que a melodia está em métrica ternária e o outro do acompanhamento em métrica binária.

.

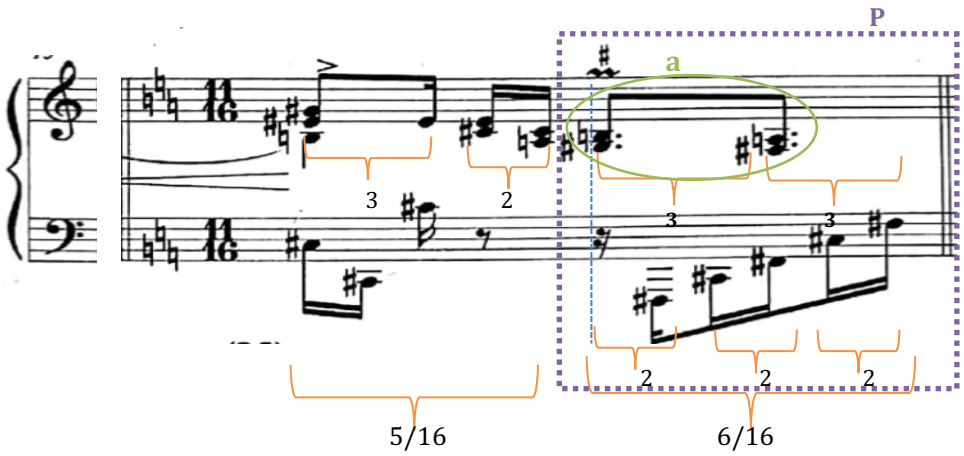


Figura 18: Adaptado de: VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño*. c. 16. Marcação de pontos acentuais e polimetria dentro do compasso apartir da agrupação das figuras ritmicas. Agrupações de figuras rítmicas. **a:** gesto melódico conclusivo. **P**: polimetria.

No caso o *Bambuco Sotareño* o uso de fórmulas métricas incide diretamente na criação de zonas de acentuação diferenciadas. Possivelmente, Valencia escolheu o uso de diferentes fórmulas métricas, com o intuito de destacar um padrão de acentuação não regular próprio de alguns gêneros musicais tradicionais latino-americanos de matriz indo-africana, como é o caso do bambuco.

Em seguida faremos uma análise da escrita heterométrica em cada seção do *Bambuco Sotareño* a partir da comparação com a seção correspondente do *El Sotareño*[14], excluindo a última seção (C') por ser rítmica e metricamente equivalente à seção C. O objetivo é entender as escolhas métricas de Valencia na sua obra para auxiliar na interpretação desta obra.

O tema introdutório do *Bambuco Sotareño* conserva a ideia inicialmente proposta por Diago no *El Sotareño* com sua escrita contrapontística imitativa. Sem ser estritamente cânone, remete às flautas presentes no conjunto de chirimía. O tratamento do tema melódico dado pelos compositores é semelhante: Diago apresenta o motivo na primeira voz (antecedente) de forma tética e o na segunda voz (consequente) de forma anacrústica; Valencia procede de modo semelhante: após apresentar o motivo de forma tética em monodia, Valencia faz uma reiteração tética e introduz o consequente de forma anacrústica, embora comece em tempo forte do compasso. (ver Figura 19).

A utilização de acentuação gráfica por Valencia parece reforçar a acentuação métrica dada pela hierarquia dos acentos dentro dos compassos mistos (ver Figura 19:b; Figura 22:b; Figura 26:b e Figura 25:b). Contrariamente, Diago utiliza alguns acentos gráficos em tempos fracos do compasso, o que quebra com a regularidade acentual nos compassos simples e frequentemente pode representar uma dificuldade no processo de leitura do intérprete (ver Figura 20:c e Figura 26:c).

[14] Para a elaboração da análise comparativa, optou-se por trabalhar com a versão instrumental do *El Sotareño*. Esta partitura faz parte de uma compilação realizada pelo violonista colombiano Sebastián Matínez Rivera. Visando facilitar a leitura dos exemplos musicais por parte dos nossos leitores, escolheu-se transcrever o manuscrito no Finale respeitando ao máximo os signos de acentuação e a localização da cifra sobre os acordes.
Graças à gestão da senhora Magnolia Sánchez Mejía, coordenadora do Centro de documentação musical da Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colômbia (CEDIM UNAB), também se teve acesso à versão para piano do *El Sotareño* copiada por Lope Helcías Rengifo (professor do liceu da Universidad del Cauca, Côlombia) em 1957. Entre as duas versões não encontramos ambiguidades significativas no que diz respeito ao tratamento melódico, temático, rítmico ou métrico.

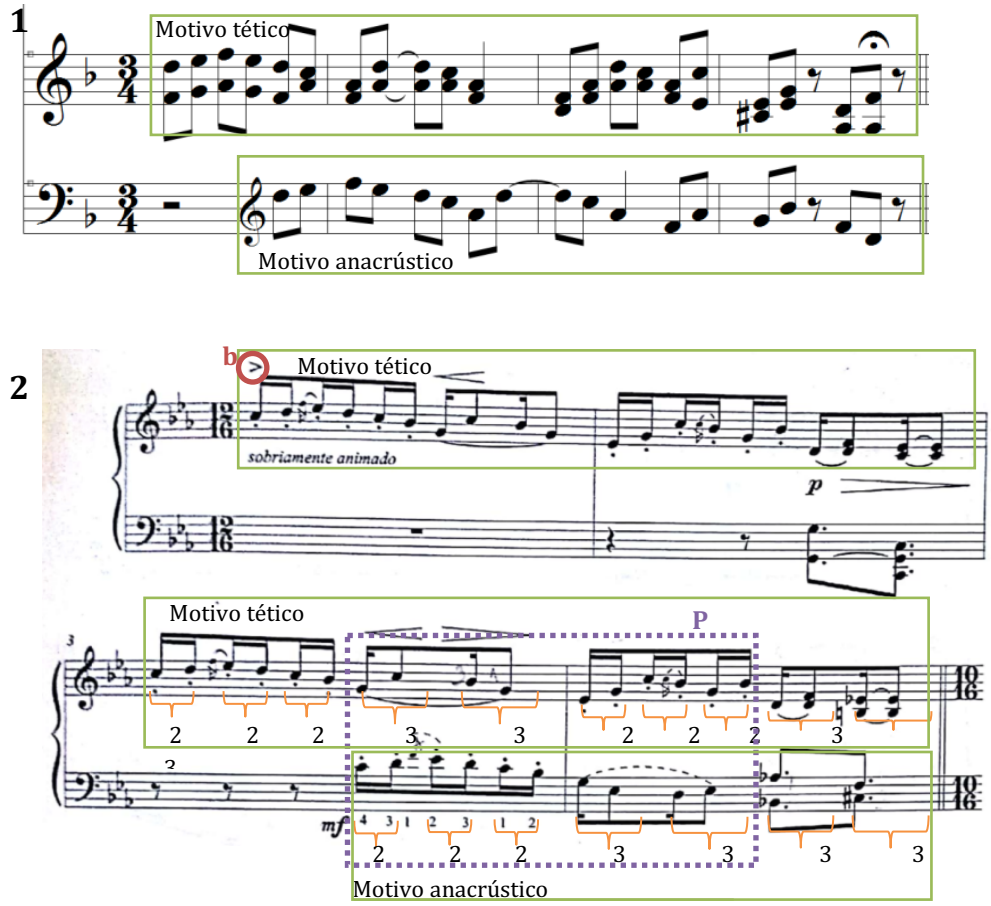


Figura 19: Seção A, tema a. Adaptado de: **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c. 1-4. **2:** VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 1-4. **b:** acentos gráficos que reforçam os acentos métricos. **P:** polimetria.

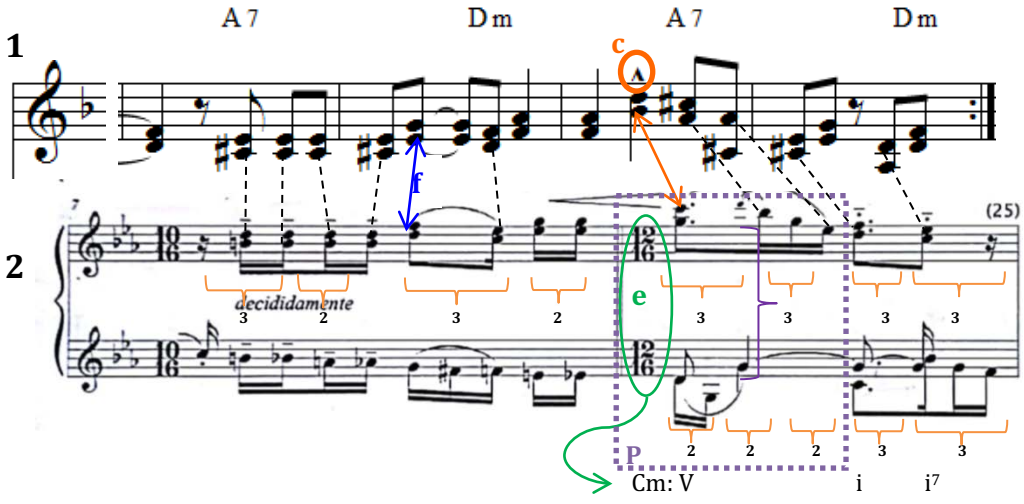


Figura 20: Adaptado de: Seção A, tema b. **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c.17-20. **2:** VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 7-8. **c:** acentuação gráfica em tempos fracos do compasso simples. **e:** utilização de fórmula métrica com divisão de acentos regular para gestos cadenciais. **f:** troca de síncopes internas por figuração rítmica que facilita a leitura do intérprete. **P:** polimetria.

Como foi enunciado anteriormente, a agrupação das figuras rítmicas não só evidencia os pontos acentuados dentro do compasso, mas também a ocorrência da polimetria caraterística do bambuco, que Valencia representa pela justaposição de agrupações rítmicas ternárias e binárias (ver Figura 18:P; Figura 20:P; Figura 22:P; Figura 23:P e Figura 27:P). Também, para caracterizar o bambuco o compositor incorpora, em alguns pontos específicos, o padrão rítmico de acompanhamento característico do tiple e do violão (ver Figura 21). Para isto, recorre ao uso de acordes arpejados (ver Figura 21:a) e à criação de uma melodia de acompanhamento com o padrão rítmico típico do tiple no registro mais grave do instrumento com relação à melodia principal, o correspondente à mão esquerda do pianista (ver Figura 21:b).



Figura 21: Caracterização do ritmo bambuco a partir do uso de padrões rítmicos do tiple e do violão no *Bambuco Sotareño*. **1:**Padrões de acompanhamento rítmico no violão. Fonte: GONZÁLEZ, 2006, p. 48.
2:Padrões de acompanhamento rítmico no tiple. Fonte: GONZÁLEZ, 2006, p. 48.
3: VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* c. 13-15. a: acordes arpejados. b: melodia acompanhante da melodia do piano com padrão de acompanhamento do tiple e do violão.

Embora o exemplo apresentado na Figura 21 esteja circunscrito estritamente ao tema c da seção B do *Bambuco Sotareño,* a utilização de uma escrita que remete aos padrões rítmicos do tiple e do violão pode ser encontrada em outros pontos da obra (ver Figura 22:h e Figura 27:h).

A síncope caudal é outro elemento importante na caraterização das melodias do bambuco. Valencia prioriza a acentuação métrica dada pelos compassos assimétricos para criar síncopes caudais nos lugares em que na versão de Diago utiliza síncopes dentro do compasso (ver Figura 22:a). Isto não só facilita a leitura do intérprete, mas também reforça um traço particular das melodias do bambuco que é o uso deste tipo de síncope, caracterizando este ritmo no plano melódico.

Na maioria das seções do *Bambuco Sotareño* o tratamento dos gestos motívicos melódicos tende a ser tético, embora o tratamento dado por Diago a estes motivos nas seções correspondentes esteja dado de forma anacrústica ou acéfala (ver Figura 22; Figura 23; Figura 26; Figura 27; Figura 25).

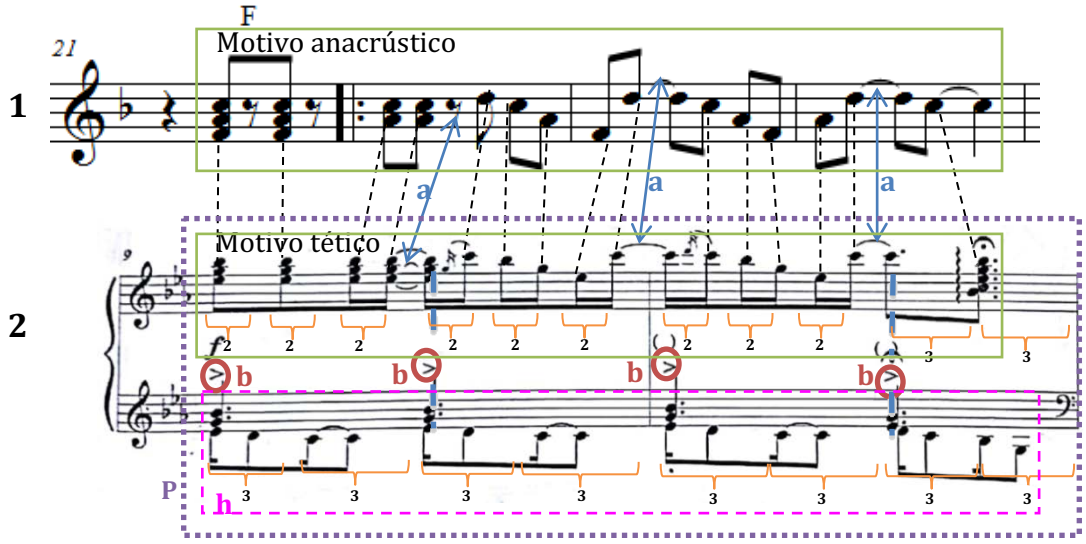


Figura 22: Adaptado de: Seção B, tema c. **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c.21-24. **2:** VALENCIA, *Bambuco Sotareño* c. 9-10. **a:** troca de síncopes internas por síncopes caudais na melodia. **b:** acentos gráficos que reforçam os acentos métricos. **h:** Utilização do padrão rítmico de acompanhamento do tiple. **P:** polimetria.

Em numerosas ocasiões, Valencia transforma as síncopes internas, aquelas entre os tempos fracos do compasso simples que originariamente estão na versão do *El Sotareño,* em figurações mais simples que auxiliam no processo de leitura da melodia do bambuco. Nestes casos as síncopes se tornam, no *Bambuco Sotareño,* pontos acentuados da melodia dentro do compasso misto (ver Figura 20: f; Figura 23: f; Figura 26: f; Figura 27: f e Figura 24: f).

No *Bambuco Sotareño,* as constantes mudanças heterométricas produzem mudanças nos pontos acentuais das melodias. Em outras palavras, devido às variações métricas, acentuais e rítmicas que Valencia utiliza, pontos que na melodia de 3/4 de Diago não seriam acentuados passam a sê-lo ou vice-versa (ver Figura 23:g; Figura 24:g e Figura 25:g).

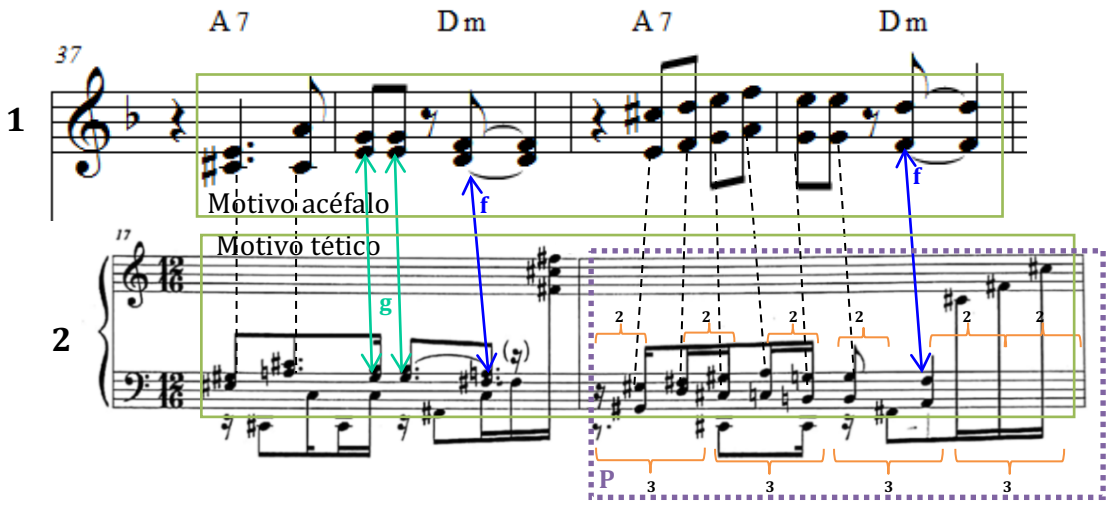


Figura 23: Adaptado de: Seção C, tema d. **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c.37-40.
2: VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 17-18. **f:** troca de síncopes internas por figuração rítmica que facilita a leitura do intérprete. **g:** alterações rítmico/melódicas que mudam pontos acentuais na melodia.

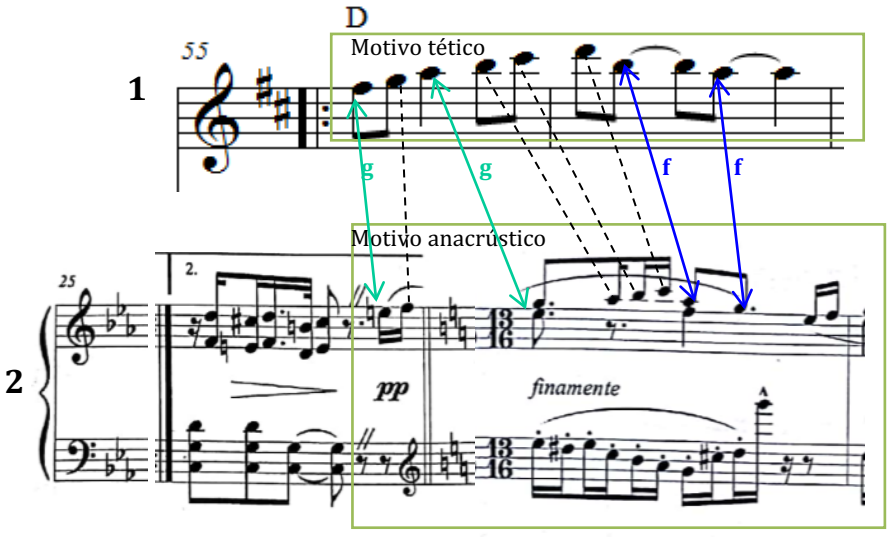


Figura 24: Adaptado de: Seção D, tema f. **1:** DIAGO, E. *El Sotareño* c.55-56.
2: VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 26-27. **g:** alterações rítmico/melódicas que mudam pontos acentuais na melodia. **f:** troca de síncopes internas por figuração rítmica que facilita a leitura do intérprete.

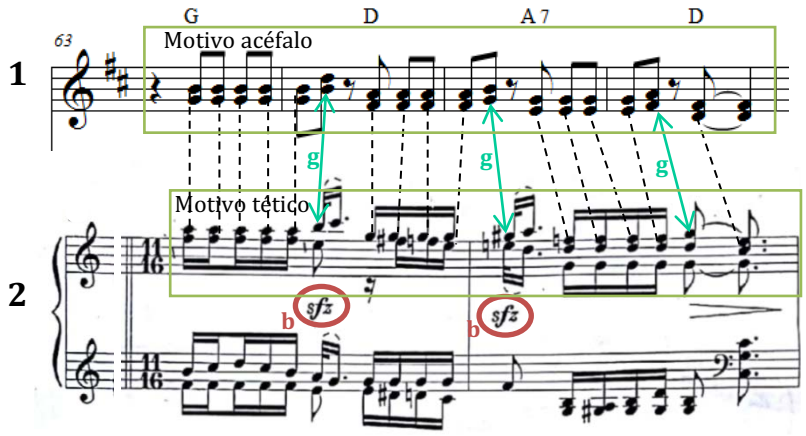


Figura 25: Adaptado de: Seção E. **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c.63-66. **2:** VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 31-32. **b:** acentos gráficos que reforçam os acentos métricos. **g:** alterações rítmico/melódicas que mudam pontos acentuais na melodia.

Assim como na escrita heterométrica do bambuco proposta por Zamudio, no *Bambuco Sotareño* a utilização de compassos com agrupações internas de acentos mais regulares —por exemplo 12/16= 6/16 (2/16+2/16+2/16 ou 3/16+3/16) + 6/16 — acontece em momentos cadenciais. Sendo utilizados como uma estratégia para reforçar o caráter conclusivo destes gestos melódico/harmônicos (ver Figura 20:e; Figura 26:e; Figura 27:e).

É comum encontrar que o ritmo harmônico na escrita do bambuco utilizando a fórmula métrica de 3/4 não concorda com o ritmo métrico. No caso do *El Sotareño,* mudanças de harmonia no meio dos compassos são frequentes. Entretanto, Valencia deliberadamente faz coincidir tanto o ritmo harmônico quanto o métrico, mudando de função harmônica só no primeiro tempo dos compassos e nos pontos acentuados destes. Considerando os compassos mistos como compassos aditivos, o primeiro tempo é o mais forte e o segundo em hierarquia seria o tempo que configuraria o começo de outro "compasso". No caso da fórmula métrica 11/16 no c.23 (ver Figura 26), devido às agrupações das figuras rítmicas, este compasso pode ser entendido como a adição de dois compassos: 5/16 + 6/16. Considerando isto, uma mudança harmônica sobre o tempo 1 e outra sobre o tempo 6 acompanha o ritmo métrico. O mesmo ser aplicado em compassos mistos cuja fórmula métrica é 12/16=6/16+6/16 sendo em importância acentual primeiro o tempo número 1 e depois o tempo número 7 (ver Figura 26:d e Figura 27:d).

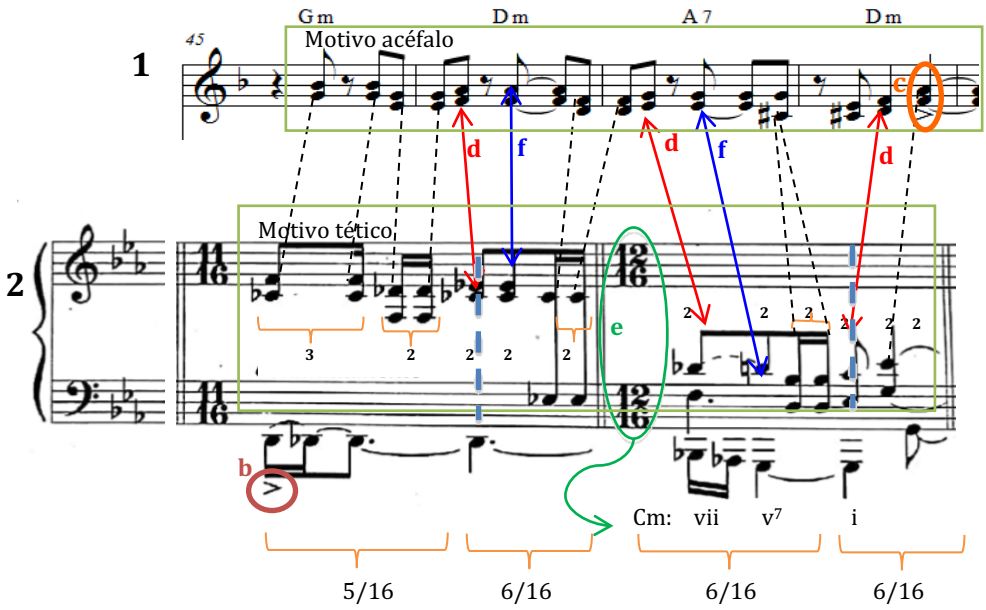


Figura 26: Adaptado de: Seção C, tema e. **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c.45-48. **2:** VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 23-24. **b:** acentos gráficos que reforçam os acentos métricos. **c:** acentuação gráfica em tempos fracos do compasso simples. **d:** coincidência de ritmo harmônico e métrico. **e:** utilização de fórmula métrica com divisão de acentos regular para gestos cadênciais. **f:** troca de síncopes internas por figuração rítmica que facilita a leitura do intérprete.

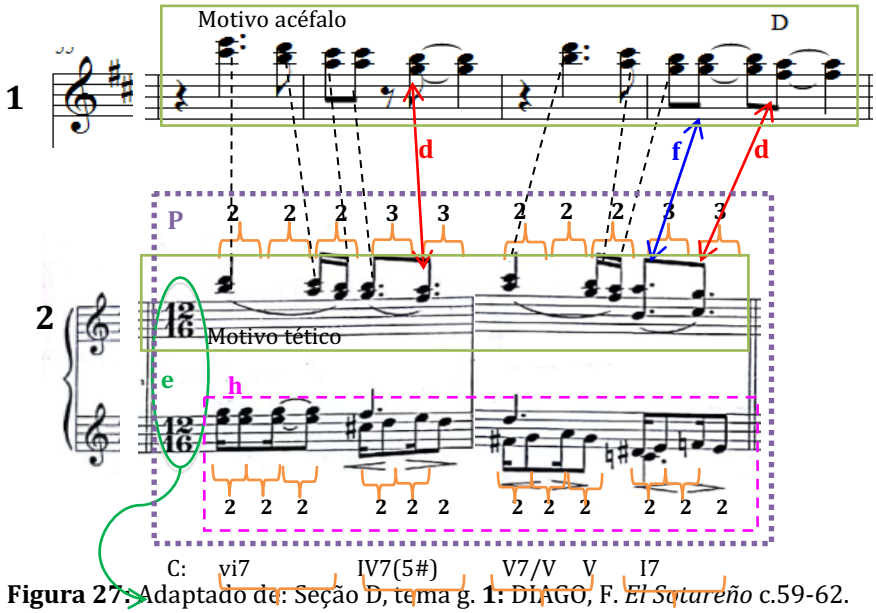


Figura 27: Adaptado de: Seção D, tema g. **1:** DIAGO, F. *El Sotareño* c.59-62. **2:** VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño* c. 29-30. **d:** coincidência de ritmo harmônico e métrico. **e:** utilização de fórmula métrica com divisão de acentos regular para gestos cadênciais. **f:** troca de síncopes internas por figuração rítmica que facilita a leitura do intérprete. **h:** Utilização do padrão rítmico de acompanhamento do tiple. **P:** polimetria.

4 - Conclusões

O bambuco é um gênero tradicional da região andina na Colômbia cuja origem não está definida, assim como muitas manifestações culturais latino-americanas resultado da miscigenação racial desde a época da conquista espanhola. Este gênero pertence a um conjunto de práticas principalmente rurais e devido a sua ligação com os movimentos independentistas no século XVIII-XIX, começou a ser considerado um símbolo nacional, o que despertou o interesse do público das cidades e dos músicos de tradição ocidental. Para fazê-lo "digno" do ambiente urbano, o gênero passou por um processo de estilização que permitiu e enquadra-lo no papel pautado.

Contudo, a escrita do bambuco tem sido motivo de longas discussões dadas algumas caraterísticas intrínsecas como a acentuação irregular, uso de síncopes melódicas e seu caráter naturalmente polimétrico. Esta última caraterística é produzida pelas relações entre os diferentes instrumentos que conformam os conjuntos instrumentais tradicionais que o interpretam.

A discussão em torno da escrita do bambuco está tradicionalmente ligada à dialética entre a utilização da fórmula métrica de 3/4 ou 6/8. Entretanto estas duas alternativas apresentam problemáticas especificas: por um lado, a utilização da métrica em 3/4 gera uma discordância entre o acento prosódico (no bambuco canção) e o acento métrico, além de apresentar discordância também entre o ritmo harmônico e o métrico. Contudo, a concordância entre o baixo e o primeiro tempo de cada compasso pode ser considerada como uma das principais motivações entre compositores e intérpretes para dar preferência a esta métrica. Por outro lado, a escrita do bambuco em métrica de 6/8 não produz esta série de desencontros rítmicos e acentuais próprios da escrita em 3/4 e, além disso, facilita a leitura das melodias possibilitando a rápida identificação dos pontos com síncope. Porém o baixo no acompanhamento não aparece no tempo forte do compasso, o que para alguns performers, deixa o ritmo instável. A forte ambiguidade entre estas duas alternativas surge da coexistência de um plano melódico que geralmente está em 6/8 e um padrão de acompanhamento que corresponde a uma métrica de 3/4 o que prevê um debate sem fim.

A interpretação do bambuco, como gênero musical de origem rural, representa um desafio performativo para os músicos que não estão imbuídos na sua tradição oral. A escrita musical pressupõe a consideração do processo de performance já que sem esta a obra não poderia ser concretizada além do pensamento do compositor. Por isto, na pretensão de traduzir uma tradição oral ao meio escrito (como o caso do bambuco) para performers com um substrato teórico alheio às práticas orais, a utilização de estratégias pouco ortodoxas pode representar uma resposta às necessidades interpretativas do bambuco. Outras propostas de escrita do bambuco que se desviam da escrita tradicional podem ser consideradas como táticas viáveis para representar a polimetria do bambuco e as acentuações irregulares deste gênero musical.
Antonio María Valencia (1902-1952) compôs na década de 1930 o *Bambuco Sotareño* inspirado na obra *El Sotareño* de Francisco Diago. A particularidade principal da obra de Valencia é o uso da heterometria, alternando compassos de 10/16, 11/16, 12/16 e 13/16. Esta solução foge completamente do dualismo tradicional 3/4 – 6/8 já descrito e parece estar em sintonia com a alternativa apresentada pelo musicólogo Zamudio em 1935.

A partir de uma análise guiada pela comparação entre a versão escrita do *El Sotareño* de Diago e do *Bambuco Sotareño* de Valencia, é possível afirmar que as escolhas de fórmulas métricas feitas por Valencia não foram aleatórias e, pelo contrário, foram o resultado de um processo cuidadoso de compreensão do bambuco. A sua proposta está fundamentada em vários aspectos:

1- A utilização de fórmulas métricas mistas possibilita que, a partir da agrupação das figuras rítmicas, sejam criadas zonas de acentuação irregular e regular, conforme a natureza do trecho.
2- A disposição acentual na obra de Valencia propicia que todo símbolo de acentuação gráfico não contradiga a hierarquia de acentuações dentro do compasso; este fato facilita a leitura por parte do intérprete.
3- A agrupação de figuras rítmicas permite descrever com maior efetividade a existência de pontos polimétricos, assinalando um aspecto fundamental do bambuco.
4- Os gestos cadênciais são desenvolvidos em zonas de acentuação regular, isto com o objetivo de demarcar claramente o caráter conclusivo destes.
5- A concepção de gestos melódicos maioritariamente téticos favorece a coincidência entre o ritmo harmônico e o ritmo métrico.

6- A caracterização do ritmo bambuco, além da especificação de pontos polimétricos, está dada pela utilização de padrões rítmicos de acompanhamento típicos dos instrumentos tradicionais como o tiple e o violão. A tradução a linguagem destes instrumentos para o piano inclui o uso de acordes arpejados e a diferenciação de funções para ambas as mãos do pianista, outorgando o papel de acompanhamento a uma e o papel melódico a outra.

O que se pretendeu com este estudo trabalho não foi oferecer uma resposta absoluta para o dilema da escrita do bambuco, mas mostrar como uma resposta alternativa surgiu, no meio de uma polêmica restrita a duas opções, e pode ser efetiva. Até agora, a heterometria não é uma opção muito utilizada na escrita do bambuco já que pode restringir sua utilização exclusivamente a compositores e performers com um substrato fortemente acadêmico. Todavia, embora a formação do intérprete seja na tradição ocidental, o performer deve contar com conhecimento da tradição oral do bambuco para compreender as nuances deste. A escrita heterométrica no *bambuco Sotareño* é um esforço por traduzir uma prática de tradição essencialmente oral a uma linguagem textual e acadêmica para um tipo de performer alvo com formação acadêmica ocidental.

Referências de texto

AROM, S. (1991) **African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology.** Cambridge: Cambridge University Press.

BERNAL, M. (2004) **De el bambuco a los bambucos.** In: Anais do V Congresso lASPM-LA. Ed. Ana Maria Ochoa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> consultado em: 10 de setembro de 2017.

BOADA VALENCIA, E.V. (2012) los Bambucos de los nacionalistas colombianos de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. **Musica Cultura Y Pensamiento,**v.4 p.69 – 88.

FRIDMAN, A. (2011) Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do musico da atualidade. **DAPesquisa-Revista do centro de artes da UDES.** v. 8, p. 355-371.

GÓMEZ VIGNES, M. (1991). **Imagen y obra de Antonio María Valencia.** Cali: Corporación para la cultura.

GONZÁLEZ, J. E. (2006) **No doy por todos ellos el aire de mi lugar: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco durante el siglo XIX**. Tese (Doutorado em musicologia) –Universidad Autónoma de Barcelona, Espanha. Disponível em: < https://issuu.com/jesusemilio007/docs/Bambuco> consultado em: 10 de setembro de 2017.

LUCAS, M. (2011) Evolución del compás rítmico y sus grafías. **Revista digital para profesionales de la enseñanza.** n.12. Disponível em: <https://www.feandalucia.ccoo.es/indcontei.aspx?d=5690&s=5&ind=247>

MIÑANA, C. (1987) Rítmica del Bambuco en Popayán. **A Contratiempo**. v.1 fasc.1 p.46 – 55.

_____. (1997) Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. **A Contratiempo.** v.9 n.1 p.7 – 11.

PAEZ, F.A (2015). **El bambuco al piano: Principales características musicales en 4 bambucos.** Trabalho de grado (Artes musicais) - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colômbia. Disponível em: < http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/2392/1/PaezGONZÁLEZFreddyAlejandro2015.pdf> consultado em: 13 de setembro de 2017.

RODRÍGUEZ, L.C. (2001) El bambuco de Manuel María Párraga. **Artes la revista.** v.1, n.1 p.83-90

SAAVEDRA, I. (2008). **Rítmica Aplicada al Bajo Eléctrico Vol.1.** Santiago: JC Sáez Editores.

SANTAMARÍA, C. (2007) El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. **Latin American Music Review**. v.28 fasc.1 p.1 – 23.

VARNEY, J. (2001) An Introduction to the Colombian Bambuco. **Latin American Music Review**. v.22, n.2, p. 123-156.

ZAMUDIO, D. (1949) El folklore musical en Colombia. Suplemento. **Revista de Indias.** n.14. p.1-27.

Referências de partituras

DIAGO, F. (-) **El Sotareño.** 1 partitura (2 p.). indeterminado. manuscrito compilação de Sebastián Martínez Rivera. Disponível em: <https://es.scribd.com/doc/90385242/Partituras-Musica-Colombiana>. Acesso em: 1 set. 2017

DIAGO, F. (1957) **El Sotareño.** 1 partitura (4 p.). piano. manuscrito de Lope Helcías Rengifo. Diponível no Centro de documentação musical da Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colômbia (CEDIM UNAB).

VALENCIA, A.; GOMEZ, M. (2017) **Chirimía y Bambuco Sotareño**. 1 partitura (5 p.). piano.

Notas sobre as autoras

Susana Castro Gil
Mestranda em música da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, Brasil, orientada pela Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis. Possui bacharelado em piano pela Universidad de Antioquia–UdeA (2017), Colômbia, com período sanduíche (2014-2015) na UFMG. Em 2015 esteve vinculada no projeto de extensão que opera o Acervo Curt Lange-UFMG. Entre 2010 e 2017 coordenou o projeto "Conciertos didácticos, maestra Teresita Gómez" -UdeA.

Ana Claudia de Assis
Ana Cláudia de Assis é professora da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, onde desenvolve projetos de pesquisa/artísticos sobre a música brasileira contemporânea. Doutora em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (em parceria com o IPEAT/Université de Toulouse) e mestre em Práticas Interpretativas pela UNI-RIO, é autora do livro Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954), lançado em 2015. Realizou, no Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música (Universidade Nova de Lisboa), pós-doutoramento sobre a relação entre o compositor português Fernando Lopes-Graça e a música brasileira. Como intérprete de música contemporânea, realiza concertos no Brasil e no exterior a convite de importantes festivais, dentre os quais: Bienal da Música Brasileira, Monaco Electroacoustique (Mônaco), Visiones Sonoras (Mexico), Ai-Maako (Chile), Festival de Outono (Portugal) e Skammdegi AIR Award (Islândia). Gravou diversos CDs dentre os quais A Música Dodecafônica de César Guerra-Peixe para piano; Sonoridades: peças contemporâneas para piano (2016); Vertentes: música brasileira para piano (2017).

VIANA, José Henrique Soares; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). Proposta de estudo e performance do 1º. movimento do *Concerto para Berimbau e Orquestra* de Naná Vasconcelos. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.301-317.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Proposta de estudo e performance do 1º Movimento do *Concerto para Berimbau e Orquestra* de Naná Vasconcelos

Proposal for study and performance of the First Movement of the Concerto para Berimbau e Orquestra by Naná Vasconcelos

José Henrique Soares Viana
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
zehenrique.soares@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
fernandorocha70@gmail.com

Resumo: Este trabalho se dedica a criar uma partitura de performance para o 1º Movimento do *Concerto para Berimbau e Orquestra* de Naná Vasconcelos. As partes de berimbau não foram originalmente escritas e Naná as toca com grande liberdade. Dessa maneira, foi feito um estudo para identificar os caminhos formais tomados pelo percussionista em uma série de performances e sua maneira de improvisar durante os solos. A partir desses dados foram propostas formas de estudo para os improvisos e elaborada uma partitura de performance para a obra.

Palavras-chave: Estudos de Berimbau; Naná Vasconcelos, *Concerto para Berimbau e Orquestra*.

Abstract: This paper is dedicated to creating a performance score for the First Movement of the *Concerto para Berimbau e Orquestra* by Naná Vasconcelos. The berimbau parts of the *Concerto* were not originally notated, and Naná plays them with great freedom. A study was made to identify the formal paths taken by the percussionist in a series of performances as well as his style of improvising during the solos. Based on that information, this paper suggests some ways of practicing improvisation for the piece and proposes a performance score.

Keywords: Berimbau Studies, Naná Vasconcelos, *Concerto for Berimbau and Orchestra.*

1 - Introdução

Juvenal de Holanda Vasconcelos, conhecido como Naná Vasconcelos, foi um dos percussionistas brasileiros mais reconhecidos mundialmente. Doutor Honores Causa pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, faleceu aos 71 anos, na cidade do Recife, em março de 2016. Durante seus mais de 50 anos de carreira trabalhou com músicos como Milton Nascimento, Egberto Gismont, Pat Metheny, Colin Walcott, Don Cherry, B.B. King, Gato Barbieri, entre outros. Além disso, também se dedicou, paralelamente, à sua carreira solista.

Uma de suas características musicais mais notáveis foi seu virtuosismo ao berimbau, esse instrumento tipicamente brasileiro que o percussionista recifense levou para contextos inimagináveis, do jazz ao rock, passando pela música erudita e pela recém-nascida world-music (ROBINSON, 2000, p.98).

O Berimbau está presente em toda a discografia e carreira de Naná Vasconcelos. Em entrevista à revista *Percussive Notes* em 2007 ele comenta sobre sua relação de prática e espiritualidade com o instrumento:

> Well, when I moved to Rio I lived in an apartment, so it was impossible for me to play drums! So I started to play the berimbau. And it drew me in. The berimbau is very spiritual. The sound of the berimbau comes from *inside*. And the whole connection—the energy is in the *chakra* here. Before, I didn't know about these things, but even then I felt something, some energy here [again he indicates his chest and this time exhales deeply and slowly]. My chest, my heart, everything leaves from here and goes outward. So the sound of the berimbau takes you to a calm place where you can be quiet inside yourself. You can listen to your inner silence. It is like a meditation almost; the sound makes you so peaceful and at the same time it strikes very deep. The sound of the berimbau is very deep. You have to really get *in*, get in very deep to feel it." (BEYER, 2007, p.50).

O *Concerto para Berimbau e Orquestra* foi originalmente gravado com o nome de *O Berimbau*, como a primeira faixa do álbum *Saudades* lançado em 1980 pelo selo ECM. O *Concerto* conta com três movimentos de berimbau solo intercalados por dois movimentos para orquestra de cordas, estes últimos arranjados por Egberto Gismonti. Nos movimentos tocados pela orquestra o berimbau faz apenas algumas intervenções pontuais, criando algumas texturas ao fundo do tecido orquestral. O *Concerto* é emblemático na carreira do Naná Vasconcelos, porque, com seus quase 19 minutos de duração, ele leva o ouvinte em uma espécie de *tour* através dos sons, da técnica e da maneira de tocar o instrumento desenvolvida pelo percussionista até aquele momento (BEYER, 2007, p.48).

A motivação para a escrita do presente artigo surgiu de uma série de performances que fizemos do primeiro movimento do *Concerto*, a partir de uma transcrição produzida originalmente por Gregory Beyer. Essa transcrição, disponível em sua tese de doutorado (BEYER, 2004), é muito detalhada e descreve nota por nota o que foi tocado na gravação original por Naná Vasconcelos nos primeiros 4 minutos da faixa.

Como os momentos de maior atividade musical do berimbau acontecem com a orquestra de cordas em silêncio, pensamos ser viável uma performance do primeiro movimento do *Concerto* como um solo. Essa viabilidade pode ser comprovada na semelhança existente entre o primeiro solo gravado em *Saudades* e vários solos de berimbau tocados por Naná ao longo de sua carreira em contextos diversos (como será demonstrado mais à frente).

Após uma série de performances começamos a sentir a necessidade de tocar o material musical com uma forma mais aberta e que acolha também a improvisação, prática sempre presente nos solos de berimbau tocados por Naná. Portanto este trabalho pretende definir algumas dessas práticas de improvisação e sugerir métodos de estudo para a incorporação da improvisação na preparação da parte de berimbau do *Concerto*. Como objeto final também elaboramos uma partitura de performance, com forma aberta, que busca respeitar os parâmetros usualmente seguidos pelo percussionista em seus solos de berimbau.

2 - O berimbau na mão de Naná

Naná Vasconcelos tem seu primeiro contato com o berimbau em 1964 durante sua participação como percussionista num teatro musical chamado *A Memória dos Cantadores*, um espetáculo sobre as culturas dos estados do norte e nordeste brasileiro onde a Bahia era representada pela capoeira (CHAGAS, 2016). Depois de aprender alguns toques tradicionais de berimbau para usar na montagem, Naná continua com o berimbau para si e começa a adaptar outros ritmos e toques para o instrumento, inclusive usando constantemente compassos irregulares, pratica que, de acordo com ele, se deriva da influência de músicos de jazz como Dave Brubeck, Paul Desmond e Joe Morello (BEYER, 2007).

Esse processo de adaptação acaba gerando uma série de inovações técnicas e musicais. Naná comenta sobre esse processo em entrevista para a revista *Modern Drummer* no ano 2000:

> I realized that the hand position I had on the berimbau [corresponded to the] drumset. The left hand is the snare, and the right hand is the cymbal. I had the same situation here on berimbau. So I used to practice on the berimbau, and then transpose for the drumset, or for any instrument…. [The] berimbau was the main thing for that; it opened me to see sounds as music; to see noise as music. (ROBINSON, 2000, p.58).

Algumas dessas inovações técnicas são creditadas ao Naná por Beyer-(2007), Galm (2010) e Chagas (2016). São elas: (1) toque duplo no arame com controle do segundo toque com os dedos, (2) uso de diversos harmônicos do arame conseguidos com o pinçar dos dedos, (3) o uso de sons sem altura definida com a baqueta na verga e na cabaça e com o dobrão na verga, (4) o uso do dobrão ou pedra para se conseguir um semitom em relação à nota do arame solto[1], (5) elaboração de melodias com a baqueta pressionando o arame pela parte de dentro do instrumento em diferentes posições. Todas essas técnicas estão presentes ao longo dos três movimentos de berimbau do *Concerto*.

3 - O Berimbau no *Concerto*

Em entrevista para a revista *Percussive Notes* em 2007 Naná comenta sobre o primeiro movimento do *Concerto*:

> That opening idea for me is like an introduction, to *show* the instrument. You see, at that time I had to do a solo percussion show in a theatre. And the stereotypical thought of a solo percussion show is *lots of fast drumming*. (…) I wanted to make *music* with percussion. I don't try to play loud or fast. I tried to make sounds. So with that introduction, it was just a way to make an opening statement. I didn't use the caxixi yet, just the berimbau, just the wire. To really show how to listen to the instrument, I needed to come up with a theme—a way to organize my thoughts, to give time for the music to open up and develop, not to show everything right away. (…) Then I developed a formula: first start with the wire, then add the caxixi, then open up the wire to play the length of it, then add the sounds of the staff and the gourd, then add the voice. It was a formula to develop the whole sound of the instrument, to *show* how rich this instrument is (VASCONCELOS apud BEYER, 2007, p.48).

Essa "fórmula" de que o músico fala na entrevista, entretanto, não segue com exatidão a ordem do que acontece na gravação original do *Concerto*. E de fato em poucas ocasiões Naná repete com exatidão a forma de seus solos de berimbau. Contudo há também sempre um certo caminho pré-definido, como veremos mais à diante.

A partir da escuta comparativa entre uma série de solos de berimbau tocados pelo Naná em contextos diversos (discos, registros de shows, programas de televisão) foi possível perceber que tipo de material musical se repetia com constância e que material era sempre tocado de

[1] A maneira tradicional de se usar o dobrão contra o arame, formando um ângulo de 90 graus entre um e outro, gera um intervalo próximo de um tom entre a nota solta e a nota com o arame pressionado. Mudando-se esse ângulo pode-se conseguir outros intervalos.

maneira diferente. Assim pudemos categorizar os sons tocados por Naná no 1º movimento do *Concerto*, como registrado no álbum *Saudades,* definindo com maior clareza o que são materiais temáticos e o que são variações e improvisos sobre esses temas. A transcrição abaixo demonstra os materiais temáticos que reconhecemos na gravação original (ver Figura 1).

A transcrição também demonstra a afinação do Berimbau usada nas duas versões gravadas disponíveis do *Concerto*: arame solto em Fá e arame com o dobrão pressionado em Sol (com o Sol bemol sendo tocado eventualmente, o que é possível com a mudança no local de contato do dobrão com o arame). O efeito "wah-wah" dos compassos 3 e 4 é conseguido com a movimentação do berimbau para frente e para trás de modo que a abertura da cabaça ora esteja livre, ora esteja fechada através do contato com o corpo do músico. Quando há duas notas com uma ligadura entre elas a segunda nota não é tocada com a baqueta, mas apenas com o dobrão pressionando o arame. O desenho de fusas que aparece no Motivo 5 é conseguido colocando a baqueta entre o arame e a verga e tocando em ambos, rapidamente, com um movimento de rotação do pulso (nesse caso as notas com cabeças em forma de X ilustram a baqueta tocando na verga – o mesmo vale para as notas do segundo compasso da Coda). O efeito ilustrado no Motivo 6 é conseguido com a baqueta pressionando o arame em diferentes posições, com bastante pressão, produzindo notas diferentes para cada local do arame (as notas não têm aqui uma altura definida, elas apenas ilustram o desenho melódico).



Figura 1: Motivos musicais no primeiro movimento do *Concerto* como gravado no álbum *Saudades* (1980). Transcrição do primeiro autor.

4 - Partitura de performance

Os tópicos destacados abaixo mostram a forma musical de uma série de performances de solos de berimbau de Naná (registrados entre 1973 e 2015), eles também mostram em que ordem os motivos temáticos do 1º movimento do *Concerto*, mostrados anteriormente na Figura 1, aparecem (além de alguns outros motivos que na versão gravada do *Concerto* estão registrados no 2º e 3º movimentos).

É possível observar como Naná elaborou suas performances de berimbau solo mantendo uma relação semelhante entre cada um dos motivos musicais ao longo dos vários anos de sua carreira.

- *Africadeus* (1973) (entre 0:00 e 9:21):

- Motivo1/Motivo2/Motivo4/Coda/Motivo5/Motivo6/Rulos na Cabaça/ Coda.

- *O Berimbau* (1980) (entre 0:00 e 4:00):

- Motivo1/ Motivo2 (com uso esporádico do semitom) / Motivo3/ Motivo4/ Motivo5/ Motivo6/ Coda.

- Disco *Duo Gismonti/Vasconcelos – Jazz Buhne Berlim* (1984):

- Motivo1/ Motivo2/ Célula2.1/Motivo 3/ Motivo4/ Motivo5/ Motivo6/ Coda/ Rulos na Cabaça/ Coda/ Células do 2º e 3º movimentos (2.1/2.2/2.3/2.4/2.5/2.6/3.1/3.2)/ Coda (final com harmônicos).

- Solista com Orquestra Experimental de Repertório (2004):

- Motivo1/ Motivo2/ Motivo3 – (com uso esporádico do semitom)/ Células do 2º movimento (2.1/2.3/2.2/2.4/2.2/2.5/2.6/2.7)/ Motivo4/ Motivo5/ Motivo6/ Coda.

- Solenidade de concessão do título de *Doutor Honoris Causa* (2015):

- Motivo1/ Motivo2 (com uso esporádico do semitom)/ Motivo3/ Motivo4/ Células do 2º movimento (2.1/2.2/2.4/2.5/2.6/2.8)/ Motivo4/ Motivo5/ Motivo6/ Coda/ Rulos na Cabaça/ Células do 3º movimento (3.2/3.1)/ Coda (final com harmônicos).

Os Motivos 1 a 6 e a Coda se referem aos motivos gravados no primeiro movimento do *Concerto* como registrado no álbum *Saudades*. Os rulos na cabaça indicam uma seção de duração indeterminada com exploração de diversos tipos de rulos na cabaça do berimbau[2]. As

[2] São eles: movimentos rápidos de trás para frente com a baqueta em contato com lateral da cabaça; movimento circular da baqueta na lateral da cabaça; movimento circular com a baqueta ao redor da cabaça; movimentos rápidos de trás para frente com a baqueta ligeiramente apartada da cabaça, de modo que a cada movimento da baqueta em uma direção ela entre em contato com a cabaça por um instante, produzindo um efeito mais rítmico.

Células 2.1 à 2.8 e as Células 3.1 à 3.2 se referem a pequenos células musicais temáticas gravadas em *Saudades*, respectivamente, no segundo e terceiro movimentos. E onde se lê: "Coda (final com harmônicos)" a peça termina com temas musicais da Coda seguidos de improviso com harmônicos obtidos com o pinçar dos dedos no arame solto do berimbau.

Usando a estrutura formal dos cinco solos listados acima como ponto de partida, foi possível elaborar uma partitura de performance com a forma aberta (ver Anexo 1). Essa partitura foi construída de modo que o intérprete pode se decidir por seguir qualquer um dos caminhos tomados por Naná em cada um dos solos.

Usando o Motivo 2 como exemplo: a partitura deixa livre ao intérprete o uso esporádico do semitom (como Naná usa nos solos de 1980 e 2015), e depois de improvisar variações sobre o Motivo 2 o músico pode caminhar para o Motivo 3 (como nos solos de 1980, 2004 e 2015), para o Motivo 4 (como no solo de 1973), ou tocar a Célula 2.1 (como no solo de 1984). Esse processo continua até o final, passando por todos Motivos e Células mostrados acima.

A partitura assim concebida dá liberdade ao intérprete ao mesmo tempo que mantém estruturas e caminhos comumente usados por Naná Vasconcelos. A partitura também deixa em aberto as variações e improvisos possíveis de serem executados para cada um dos motivos. O estilo dessas improvisações será discutido logo a seguir.

5 - Os improvisos do berimbau no *Concerto*

Também na já citada entrevista à revista *Percussive Notes* Naná Vasconcelos comenta sobre como transita de maneira improvisada entre uma e outra ideia musical.

> I frequently take phrases of seven, for example, and suddenly change them to six, then again to four. (...) You see, I don't stop an idea when I want to start another one; I just go (BEYER, 2007, p.52).

De fato, como ilustrado abaixo, a maior parte dos improvisos e variações elaborados por Naná em seus solos de berimbau são feitos com adição e/ou subtração de notas criando compassos irregulares e gerando gradativamente novas ideias musicais. As Figuras 2 e 3 mostram, respectivamente, variações do Motivo 2 em *O Berimbau* (1980) e em *Africadeus* (1973).



Figura 2: Motivo 2 seguido de variações, como registrado na faixa *O Berimbau* do álbum *Saudades* (1980). Em destaque o compasso em que Naná que utiliza o dobrão para a emissão do semitom em relação à nota do arame solto. Transcrição de Gregory Beyer.



Figura 3: Motivo 2 seguido de variações, como registrado na faixa *Africadeus* do álbum homônimo (1973). Transcrição do primeiro autor.

A partir dessa constatação, propomos a seguir alguns exercícios para o estudo de variações musicais a partir do estilo utilizado pelo Naná Vasconcelos (ver Figuras 4 e 5). Usamos à título de exemplo os motivos 2 e 6 do *Concerto*. Para a construção dos exercícios utilizamos a

prática de adição e subtração de notas, criando compassos irregulares e transformando aos poucos uma ideia musical em outra. O objetivo desse estudo é naturalizar o processo de adição e subtração de modo que o intérprete possa caminhar livremente por uma série variações, improvisando de acordo com seus próprios critérios no momento da performance.



Figura 4: Duas propostas de exercícios de variações sobre o Motivo 2 do *Concerto*.

Ambos exercícios demonstrados acima (Figura 4) se inicia com a divisão de três pulsos de 4 colcheias sugerida no Motivo 2. O primeiro exercício mantém o último pulso sempre igual, com 4 colcheias seguidas da nota Fá, retirando uma colcheia do primeiro pulso no primeiro compasso, uma do segundo pulso no terceiro compasso e assim respectivamente até que o tema se transforme em um compasso de 8/8.

O segundo exercício retira uma nota do primeiro pulso e a recoloca no compasso seguinte. Ao mesmo tempo são acrescentadas nota por nota no último pulso, a cada compasso, partindo de uma nota até completar 7 notas num compasso 15/8.



Figura 5: Proposta de exercício de variações sobre Motivo 6 do *Concerto.*

O exercício acima (Figura 5), proposto para exercitar um tipo de variação possível para o Motivo 6, transforma gradativamente os compasso iniciais de 4/4 em compassos de 6/8. Esse processo acontece a partir da transformação gradativa de cada um dos pulsos do compasso inicial de 4/4 (inicialmente com 4 semicolcheias de duração) em pulsos com valor de 3 semicolcheias.

As propostas de estudo demonstradas acima servem apenas como uma ilustração das possibilidades que o intérprete pode explorar em cada um do Motivos. Vários outros exercícios são possíveis e devem ser construídos pelo performer em seu processo de preparação.

6 - Considerações finais

Além da gravação original do *Concerto*, presente no álbum *Saudades* de 1980, há apenas uma outra gravação do primeiro movimento, disponível na plataforma digital *Youtube.* A partir dessa gravação podemos perceber como Naná Vasconcelos utiliza uma forma musical

semelhante à da gravação original mas também abre muito espaço para improvisação e para algumas liberdades na forma da música.

Partindo dessa perspectiva, estabelecemos uma análise comparada da forma musical dessas duas performances com a forma de outros solos de berimbau tocados pelo percussionista em ocasiões diversas. Com isso pudemos perceber as grandes semelhanças que existem entre elas. Portanto usamos cinco solos (incluindo as duas versões disponíveis do 1º movimento do *Concerto*) para montar uma partitura de performance condizente com as performances de Naná. O resultado foi uma partitura aberta onde há liberdade para o intérprete transitar por caminhos formais usualmente utilizados por Naná em suas performances ao berimbau. Por fim propomos também alguns exercícios para a prática de variações sobre os motivos musicais do *Concerto*, à maneira como Naná improvisava.

Esperamos, portanto, que as práticas de performance aqui propostas possam clarear alguns dos processos criativos utilizados por Naná Vasconcelos em suas performances com o berimbau. Também pretendemos contribuir para a criação de um solo de berimbau que contemple os múltiplos aspectos musicais envolvidos na maneira de tocar o instrumento desenvolvida por Naná ao longo de sua carreira.

Referências de texto

1. ABREU REIS, Leonardo (2009). **Cantos de capoeira: Fonogramas e etnografias no diálogo da tradição.** f. 274. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Rio, Rio de Janeiro.

2. BEYER, Gregory (2004). **O berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis, and creative endeavor**. f. 240. Tese (Doutorado em Música). The Manhattan School of Music, New York City.

3. BEYER, Gregory (2007). **Naná Vasconcelos: The Voice of the *Berimbau.*** In: Percussive Notes. 48-58.

4. GALM, Eric. (2010). **The Berimbau: Soul of brazilian music.** University Press of Mississippi Jackson.

5. GALM, Eric (2011). **Tension and "Tradition": Explorations of the Brazilian Berimbau by Naná Vasconcelos, Dinho Nascimento and Ramiro Mussoto**. In: Ludo-Brazilian Review. Volume 48, número 1, 79-99.

6.MARKMAN, Luna (2013). ***'Sou um Brasil que o Brasil não conhece',*** **diz Naná**

Vasconcelos. G1 – Site. Disponível em: http://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2013/noticia/2013/01/sou-um-brasil-que-o-brasil-nao-conhece-diz-nana-vasconcelos.html

7. MUSOTTO, Ramiro (2015). **O Berimbau da Bahia: um estudo da técnica, escrita e evolução da música tradicional e contemporânea do berimbau da Bahia**. Salvador: [s.n.].

8. ROBINSON, N. Scott (2000). **Naná Vasconcelos: The Nature of Naná**. *Modern Drummer.* 24(7): 98-108.

9.ROCHA, Janaína (2000). **Naná vai levar vanguarda nordestina ao Percpan**. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 12 de Dezembro, 2000.

10. SHAFFER, Kay (1977). **O Berimbau-de-barriga e seus toques***.* Monografias Folclóricas 2. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC.

11. TURINO, Thomas (2008). **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: The University of Chicago Press.

13. VINICIUS, Marcus (1973). **Naná, o novo através do folclore**. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 3 de Setembro, 1973.

Referências de vídeo

1. Vasconcelos, Naná (1994) **Naná Vasconcelos e Orquestra.** Naná Vasconcelos (berimbau); Orquestra Experimental de Repertório (orquestra); Jamil Maluf (maestro). Vídeo de 8 minutos e 50 segundos postado por Naná Vasconcelos em 17 de agosto, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9kuiyy02TCk Acesso em: 8 de jan. 2018.

2. Vasconcelos, Naná (2015) **Naná Vasconcelos tocando berimbau.** Naná Vasconcelos (berimbau), em cerimônia de concessão de título de doutor *honoris causa*. Vídeo de 7 minutos e 27 segundos postado por Max Diniz Lapa em 13 de dezembro, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kiO5j4jNs6w Acesso em: 8 de jan. 2018.

Referências de áudio

1. Vasconcelos, Naná (1973) **Africadeus.** ECM, c.1973. 1 LP (37 min.).

2. Vasconcelos, Naná (1980) **Saudades.** ECM. c.1980. 1 LP (51 min.).

3. Vasconcelos, Naná (1990) **Jazzbühne Berlim ´84 Vol. 6 – Duo Gismonti-Vasconcelos.** Repertoire Records, c.1990. 1 LP (48 min.).

VIANA, José Henrique Soares; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). Proposta de estudo e performance do 1º. movimento do *Concerto para Berimbau e Orquestra* de Naná Vasconcelos. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical N.3.** Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.301-317.

Anexo 1 – Partitura de Performance

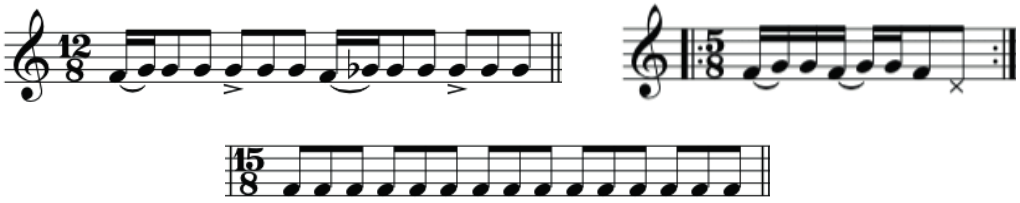
Início: Tocar Motivo 1 e seguir direto para Motivo 2



Tocar motivo 2 e, sem pausas, improvisar variações.



Fica ao critério do intérprete usar as seguintes Células músicais durante as variações do Motivo 2:



Seguir então para Motivo3 ou pular direto para Motivo 4



Improvisar variações sobre o Motivo 3, sem pausas. Fica ao critério do intérprete usar as seguintes Células durante as variações do Motivo 3. Além disso pode-se fazer as variações do Motivo 3 alternando-se, a nota de arame pressionado, entre Sol e Sol Bemol.



Do Motivo 3 deve seguir para o Motivo 4 ou tocar ad libitum qualquer combinação e/ou número de repetições das as seguintes Células:



Depois de se tocar alguma combinação das Células acima, ir para Motivo 4

Motivo 4



No Motivo 4, repetir indefinidamente a compasso ao lado. Pose-se acrescentar grupos de colcheias com o arame solto entre grupos de repetição do Motivo 4. Caso o músico tenha optado por não tocar as figuras mostradas acima, após o Motivo 3, ele pode tocá-las agora, entre grupos de repetição do Motivo 4.

Caso o músico tenha pulado o Motivo 3, ele deve seguir direto para a Coda e depois retornar ao Motivo 5. Nos outros casos, ir direto para Motivo 5



O Motivo 5 deve ser tocado com a baqueta posicionada entre a verga e o arame. Seguir improvisando variações sobre o Motivo 5. Durante as variações pode-se retirar a nota tocada na verga (sobrando apenas semicolcheias tocadas no arame) e usar menos pressão na moeda para se obter o efeito de chiado no lugar da nota Sol.

Após Motivo 5 ir para Motivo 6.



O Motivo 6 deve ainda ser tocado com a baqueta entre a verga e o arame, pressionando fortemente a baqueta contra o arame para se conseguir diferentes notas em diferentes posições. Improvisar variações sobre o Motivo 6 usando variações rítmicas diversas, mas sempre movimento a baqueta ao longo do comprimento do arame.

Do Motivo 6 pode-se caminhar para uma seção de exploração de sons da cabaça com rulos de diversos tipos ou ir direto para a Coda. Caso se decida ir para a seção de exploração de sons da cabaça, caminhar para a Coda logo depois.



Na Coda, além das Células demonstradas acima, o intérprete pode optar por tocar pequenos fragmentos de Motivos tocados anteriormente. Sempre deixando espaço sonoro entre uma gesto musical e outro.

Após tocar a Coda o músico tem três opções:
(1) Finalizar a peça.
(2) Caso não tenha tocado a seção de exploração de sons da cabaça anteriormente, ele pode fazer isso agora e depois caminhar para as Células em 7/8 mostradas abaixo ou retornar à Coda e finalizar a peça.
(3) Caso não tenha tocado as Células mostradas após o Motivo 3, o intérprete pode tocá-las agora e depois caminhar para as Células em 7/8 demonstradas abaixo.



Caso decida-se por tocar as Células mostradas acima, deve-se repetir cada um dos compassos indefinidamente e então fazer um grande desacelerando e finalizar a peça tocando-se harmônicos ad libitum, pinçando os dedos em diferentes posições do arame solto.

Notas sobre os autores

José Henrique Soares Viana é percussionista da orquestra Sinfônica de Minas Gerais e Bacharel em percussão pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi membro do Grupo de Percussão da UFMG entre 2009 e 2013 com o qual se apresentou em várias cidades do Brasil e dos EUA. Foi professor do CENEX da Escola de Música da UFMG e da Orquestra de Sopros da Fundação de Educação Artística. Em 2015 tocou no grupo UAKTI Oficina Instrumental, grupo com o qual gravou o disco Planetário. Atualmente mantém participação ativa vários grupos de música nova e experimental entre eles o grupo Tectum, o trio Signum, o grupo Arcomusical, o projeto Marimbaia, com o músico Leandro César e com o Artur Andrés Ensamble.

Fernando Rocha é Professor Associado de percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1998. Possui doutorado em música pela McGill University (Montreal, Canadá), onde estudou com Aiyun Huang e D'Arcy Philip Gray, Mestrado pela UFMG e Bacharelado em Percussão pela UNESP, onde tocou com o grupo PIAP e estudou com John Boudler, Eduardo Gianesella e Carlos Stasi. Entre 2015 e 2016 realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade da Virginia (EUA), onde atuou como Pesquisador/Artista Visitante. Ao longo se sua carreira, Fernando tem se dedicado especialmente à performance de música contemporânea, participando, como solista ou membro de grupo de câmara, de inúmeros festivais internacionais, tanto no Brasil quanto no exterior (USA, Canadá, Argentina, Chile, Uruguai, Alemanha, França e Portugal). Também tem colaborado com vários compositores na criação de novas obras, tendo realizado a primeira audição de obras de Almeida Prado, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Sérgio Freire, Alexandre Lunsqui (Brasil), João Pedro Oliveira (Portugal), Lewis Nielson, Jacob Sudol (USA), Nicolas Gilbert e Geof Holbrook (Canadá). Atualmente é diretor do Grupo de Percussão da UFMG, do grupo de música contemporânea Sonante 21, além de membro do Duo Qattus (cello e percussão). Fernando também se apresenta regularmente com grupos e músicos de jazz e música instrumental brasileira.

OLIVEIRA, Natália Camargo Mitre; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). *Ferramentas harmônicas aplicadas a um arranjo para vibrafone solo da música O Mundo é um Moinho, de Cartola.* In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.318-333.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Ferramentas harmônicas aplicadas a um arranjo para vibrafone solo da música *O Mundo é um moinho*, de Cartola

Harmonic tools used in the arrangement for solo vibraphone of O Mundo é um moinho, by Cartola

Natália Camargo Mitre Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
natalia.mitre@yahoo.com.br

Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Fernandorocha70@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta um arranjo da música *O Mundo é um moinho,* de Cartola, que foi elaborado utilizando estratégias de harmonização apresentadas no artigo *Música Popular Instrumental Brasileira no Vibrafone Solo: Ferramentas para arranjo e performance* (OLIVEIRA, ROCHA, 2017). Neste artigo damos continuidade àquele trabalho, mostrando um exemplo prático de utilização das três ferramentas na elaboração de um arranjo completo de uma música para vibrafone solo. Também mostramos como utilizamos no arranjo elementos transcritos do acompanhamento do violão na gravação da obra por Cartola, discutindo questões relativas à adaptação deste material para o vibrafone.

Palavras-chave: Vibrafone Solo, Harmonização a 4 vozes, Música Popular Instrumental Brasileira, *O Mundo é um moinho.*

Abstract: This article presents an arrangement of the song *O Mundo é um moinho*, by Cartola. The arrangement was elaborated using harmonization tools presented previously in the paper *Música Popular Instrumental Brasileira no Vibrafone Solo: Ferramentas para arranjo e performance* (OLIVEIRA, ROCHA, 2017). In this article we continue that work, showing a practical example of the use of these tools in the elaboration of a complete arrangement of a song for solo vibraphone. We also explain how in this arrangement we used elements transcribed from the guitar in the recording of the work by Cartola, and how we adapted them to the vibraphone.

Keywords: Solo Vibraphone, 4 voice harmonization, Brazilian Instrumental Popular Music, *O Mundo é um moinho*.

1 - Introdução

O presente artigo pretende dar continuidade ao trabalho sobre performance e arranjos de música popular instrumental brasileira no vibrafone que tem sido desenvolvido na área de percussão da EMUFMG. Em um artigo publicado em maio de 2017, apresentamos três ferramentas que podem ser utilizadas para a harmonização de uma melodia no vibrafone. Neste artigo damos continuidade àquele trabalho, mostrando um exemplo prático de utilização das

três ferramentas na elaboração de um arranjo completo de uma música para vibrafone solo. São estas: (1) Harmonização a 4 vozes*;* (2) Uso da 3ª e 7ª dos acordes; (3) Uso de *guide lines.*

O objetivo principal de ambos os trabalhos é apresentar a vibrafonistas e estudantes do instrumento que possuem interesse em tocar música popular brasileira, algumas técnicas para se harmonizar uma melodia a partir de uma *lead sheet*[1]*.* Por se tratar de uma música de tradição predominantemente não-escrita, a escassez de partituras do repertório da música popular brasileira arranjadas especialmente para cada instrumento ou formações musicais específicas faz com que o músico popular precise desenvolver habilidades ligadas à criação de arranjos e interpretação de cifras harmônicas presentes nas *lead sheets*, por exemplo. Dessa forma, pretendemos aqui, exemplificar a utilização de algumas ferramentas de harmonização pesquisadas e expostas no artigo citado anteriormente, aplicadas livremente em um arranjo escrito de uma música popular brasileira.

A música arranjada, *O Mundo é um moinho*, tem autoria de Cartola (Angenor de Oliveira) e é um de seus sambas mais conhecidos, gravado no disco *Cartola*, em 1974. As duas fontes primárias utilizadas neste trabalho foram a gravação de áudio da música (CARTOLA, 1974) e a *lead sheet* encontrada no songbook *O melhor de cartola: melodias e letras cifradas para violão, piano e teclados* (Irmãos Vitale, 1998). A partir da gravação foi feita uma transcrição do violão de 7 cordas, gravado por Dino 7 cordas no disco[2]. O foco principal da transcrição foi verificar como foi feito o acompanhamento pelo violão na primeira parte da música, onde esse é o único instrumento harmônico que acompanha a voz. Na segunda parte da música, quando entra percussão e cavaquinho, foi feita a transcrição somente da baixaria[3] do violão. Mostraremos, neste artigo, como utilizamos no arranjo elementos retirados do acompanhamento do violão, discutindo questões relativas à adaptação deste material para o vibrafone.

2 - Ferramentas para harmonização e arranjos de música tonal ao vibrafone

[1] A utilização de uma partitura contendo somente a melodia e cifra (*lead sheet*) de uma música é uma das principais práticas de músicos populares.
[2] A partitura da transcrição encontra-se nos anexos.
[3] Termo muito utilizado por violonistas e músicos de samba e choro para tratar das frases melódicas feitas pelos baixos do violão de 7 cordas.

Utilizamos nesse arranjo três ferramentas para harmonização da melodia: (1) Uso de *guide lines;* (2) Uso da 3ª e 7ª dos acordes; (3) Harmonização a 4 vozes. Além delas, também fizemos uso de elementos extraídos da transcrição do violão de 7 cordas da gravação da música arranjada, explicando as adaptações feitas para o vibrafone.

Com relação à melodia e acompanhamento, optamos pela seguinte divisão: a melodia é tocada prioritariamente pela mão direita, principalmente na baqueta 1 (ver Figura 1); e a mão esquerda faz a maior parte do acompanhamento.

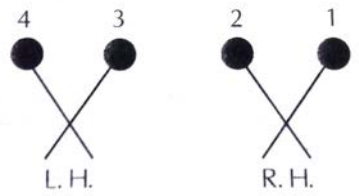


Figura 1: Numeração das baquetas. L.H. = Mão esquerda e R.H = Mão direita.

A seguir serão explicadas as ferramentas citadas anteriormente e exemplificadas com trechos do arranjo elaborado. Cada uma das ferramentas foi mais explorada em diferentes partes do arranjo. Isto permitiu obtermos diferentes texturas musicais que foram utilizadas no arranjo de acordo com nossas intenções musicais.

2.1 - Harmonização utilizando as *guide lines* (linhas guia)

> A partir da definição de Gary BURTON (2016) entendemos as *guide lines* como linhas melódicas que se movimentam como uma escala, isto é, em tons e semitons, sendo que cada nota da linha é uma nota do acorde da progressão harmônica em jogo. Este conceito é bastante semelhante ao que na harmonia tradicional normalmente é chamado de condução de vozes (*voice leading*). (OLIVEIRA, ROCHA. 2017)

Na parte A do arranjo, que compreende os c.10 a 17 (ver Figura 3), trabalhamos sobretudo com o uso de *guide lines.* Sendo a primeira parte da música, esta é a primeira exposição da melodia.

O vibrafone tem uma tessitura de 3 oitavas (Fá2 a Fá 5), conforme mostrado na Figura 2. Escolhemos começar tocando a melodia na região mais grave do vibrafone (Fá2 a Lá3). Essa

escolha foi feita com intuito de ter uma primeira exposição da melodia mais escura e menos densa, isto é, com poucas notas harmonizando-a. Começando desta maneira, abrimos espaço para termos, nas partes seguintes do arranjo, uma sonoridade mais cheia com a melodia mais brilhante, tocando a melodia nas oitavas de cima (Fá3 a Fá5) e tendo a possibilidade de incluir um acompanhamento mais cheio na oitava de baixo.

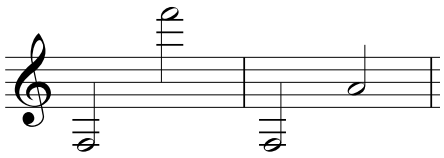


Figura 2: Tessitura do vibrafone (indicada no primeiro compasso) e tessitura da melodia da parte A do arranjo (indicada no segundo compasso).

O uso de *guide lines* nesse momento é um recurso que funciona muito bem, pois se a melodia está na região mais grave, temos poucas notas abaixo dela para harmonizar. Então, escolhemos apenas uma nota por acorde, criando uma *guide line* que ajuda mostrar o caminho harmônico de uma forma mais simples e menos densa. A Figura 3 mostra o arranjo da parte A, apenas com melodia e uma *guide line*.



Figura 3: Parte A do arranjo trabalhado nesse artigo, onde foi utilizada uma *guide line* para harmonizar a melodia.

Na Figura 4 destacamos a *guide line* formada pelas notas Si, Lá, Sol#, Lá e Sol. Para dar continuidade à linha melódica formada pelo baixo dos três primeiros acordes (Si em Bm7, Lá em Bm/A e Sol# em E7/G#), utilizamos uma inversão de baixo nos dois acordes seguintes. Dessa forma, tanto no E7 como C#m7, optamos pelo Sol# como baixo (indicado pelas setas vermelhas, no c.11 e 12). Esta nota não é indicada na cifra, mas é uma nota que pertence a ambos os acordes.

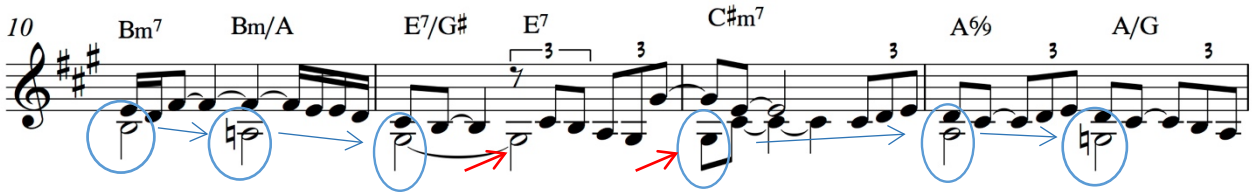


Figura 4: *Guide line* formada pelos baixos dos acordes (em azul) ou outras notas das cifras (setas vermelhas).

2.2 - Harmonização baseada no uso da 3ª e 7ª

> Em seu livro *The Jazz Piano Book*, LEVINE (1989) ressalta que a terça e a sétima são as notas que dão a qualidade dos acordes. Ou seja, a terça diz se ele é maior ou menor e a sétima ajuda a definir a função do acorde. Assim apenas olhando terça e sétima sabemos se o acorde é maior com sétima maior (função de I ou IV grau); menor com sétima (em geral com função de II grau, mas pode ser III, ou VI ou VII); ou maior com sétima menor (certamente função de dominante). Assim, Levine reduz a maioria dos acordes a três notas essenciais: a fundamental, a 3ª e a 7ª. (OLIVEIRA, ROCHA. 2017)

Como apresentado na citação acima, em uma harmonia tonal, a 3ª e 7ª são as notas mais importantes dos acordes, pois dão a qualidade deles. Em OLIVEIRA, ROCHA (2017) mostrou-se como é muito comum (e bastante idiomática) a harmonização de uma melodia tocada pela mão direita no vibrafone utilizando somente a terça e sétima na mão esquerda. Na repetição do tema, isto é, parte A2 do arranjo, que compreende os c.18 a 25, foi utilizada sobretudo essa ferramenta para o acompanhamento da melodia. Neste caso, realizamos um acompanhamento de 3 notas adicionando o baixo dos acordes, que nem sempre era a fundamental do acorde, e que nos remetia diretamente à *guide line* utilizada na seção A1. Na Figura 5 simplificamos a escrita do acompanhamento da mão esquerda, representando as notas utilizadas em bloco, de forma a se permitir uma melhor visualização da escolha das notas que utilizamos nesta parte do arranjo.

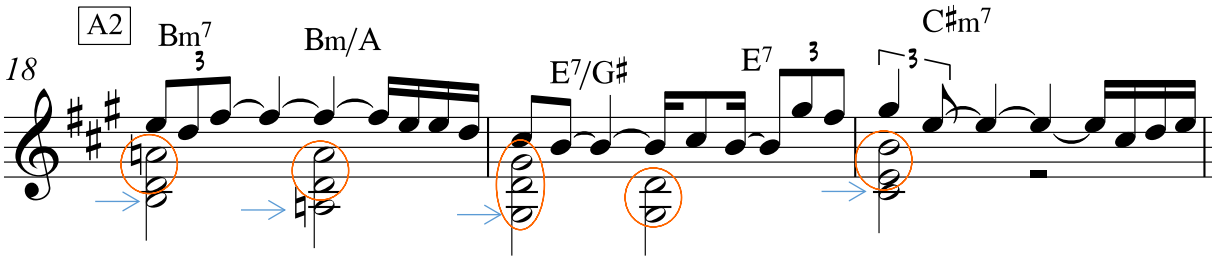


Figura 5: Início da parte A do arranjo (c.18 a c.20), mostrando os acordes formados por baixo, 3ª e 7ª, sem variação rítmica. As notas circuladas de laranja são as 3as e 7as dos acordes e as indicadas pelas setas azuis são os baixos.

Na Figura 6, temos os mesmos compassos, mas agora com o acompanhamento completo escrito no arranjo, utilizando as mesmas notas, porém com movimentação ritmica, isto é, arpejando os acordes.

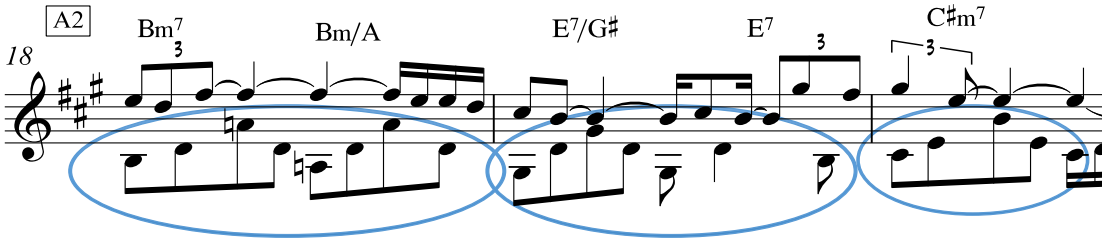


Figura 6: c.18 a 20 do arranjo. Em azul, o acompanhamento, utilizando baixo, 3ª e 7ª dos acordes.

A seguir mostraremos outros compassos em que utilizamos 3ª e 7ª dos acordes para harmonizar a melodia. As notas do acompanhamento estão circuladas na cor laranja. Na Figura 7, utilizamos apenas 3ª e 7ª dos acordes de G7 e F#7 no acompanhamento da mão esquera. Na Figura 8, utilizamos a 3ª e 7ª e, assim como na Parte A2, incluímos o baixo dos acordes que forma uma boa *guide line.* Percebam que no último acorde (E7) foi incluído a nota Si (que não é a fundamental e nem o baixo indicado pela cifra). Esta escolha faz com que a *guide line* não seja interrompida neste quarto compasso do trecho.

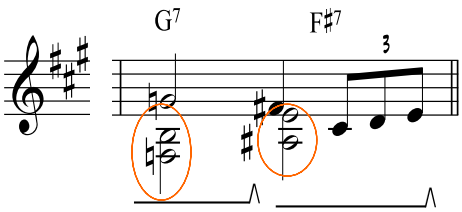
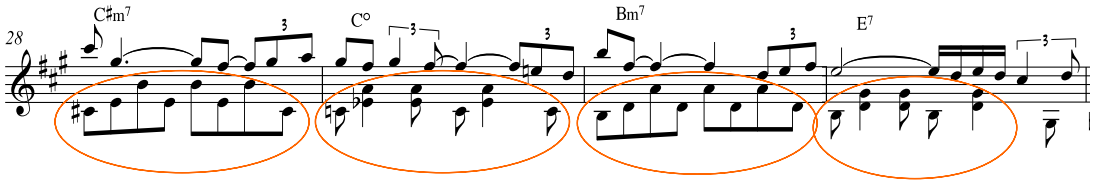


Figura 7: c.9 do arranjo. O acorde G7 harmonizamos com Fá e Si e o acorde F#7 harmonizamos com Lá e Mi. Ambos utilizando 3ª e 7ª dos acordes.



c.28 a 31 do arranjo. No c.28, 29 e 30 utilizamos fundamental, 3ª e 7ª dos acordes. No c.31 utilizamos o baixo na 5ª do acorde (Si) e 3ª e 7ª (Ré e Sol#).

2.3 - Harmonização a 4 vozes, com a melodia na voz mais aguda.

Na parte B2 do arranjo, que compreende os c.34 a 42, trabalhamos a harmonização da melodia com o uso de 4 vozes. Utilizamos basicamente o tetracorde básico (o acorde formado por fundamental 3ª, 5ª e 7ª) e a melodia estando sempre na voz mais aguda.

> A inversão do acorde utilizada neste tipo de harmonização não é um fator preocupante. O que buscamos é deixar sempre claro tanto a melodia quanto a harmonia. Não estamos tão preocupados com o baixo. Na verdade, como o vibrafone tem uma extensão relativamente pequena e poucas notas na região grave (apenas uma quinta abaixo do Dó Central) é bastante comum que os acordes sejam tocados em inversões e não necessariamente na posição especificada pela cifra. Isto acaba favorecendo a própria condução das vozes entre os acordes e possibilita o melhor aproveitamento desta região mais grave do instrumento. (OLIVEIRA, ROCHA. 2017).

Na Figura 9, mais uma vez simplificamos a escrita do acompanhamento da parte em questão representando a em bloco, o que facilita a visualização das notas escolhidas para harmonizar a melodia. Em alguns momentos, como no c.34 e 37, o acorde foi montado em posição fechada, a partir da melodia (que é a voz mais aguda) para baixo. Já nos demais compassos os acordes são feitos em posição aberta.

> Chamamos de abertura (na bibliografia de língua inglesa: *voicing*) a distribuição vertical (o termo distribuição vertical diz respeito à maneira como representamos em partitura as entidades harmônicas) das notas que formam os acordes (freqüentemente, as notas dos acordes, quando distribuídas em uma abertura, são chamadas de vozes. Este termo tem sua origem nos quatro naipes de vozes do canto coral). Inversão ocorre quando a nota mais grave do acorde, em determinada abertura, não é a nota fundamental [...] De acordo com a maneira pela qual as notas se sucedem em determinada abertura, podemos ter a posição fechada e a posição aberta. Na posição fechada, as notas se dispõem respeitando a seqüência em que aparecem na escala relacionada ao acorde que se quer montar. Na posição aberta, as notas que formam o acorde não se encontram todas na mesma oitava e todas as possibilidades de seqüência são consideradas [...] (ROCHA, 2005, p.111, 112).

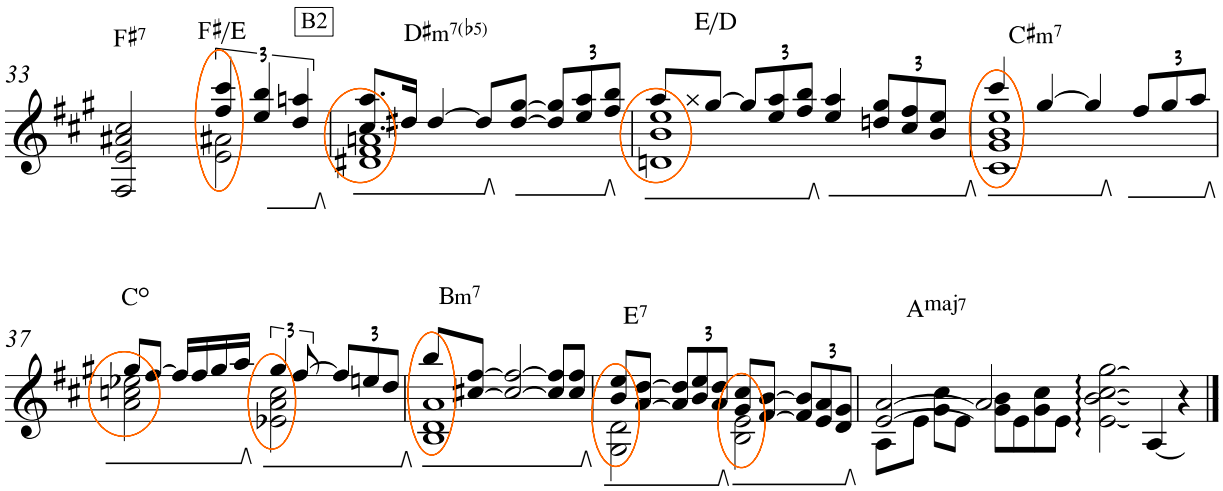


Figura 8: Parte B2 do arranjo. Circulados de laranja são os acordes que harmonizam a melodia.

Neste mesmo trecho da Figura 9, utilizamos em alguns momentos, o recurso de adicionar uma outra voz que caminha paralelamente à melodia, em intervalos de quartas ou quintas (bastante idiomáticos no vibrafone). Na Figura 10 simplificamos o trecho deixando somente a melodia somada à outra voz. Nos c.33 e 36 utilizamos o intervalo de uma quinta abaixo da melodia para a outra voz e nos c.34, 35, 38 e 39, o intervalo de uma quarta abaixo.

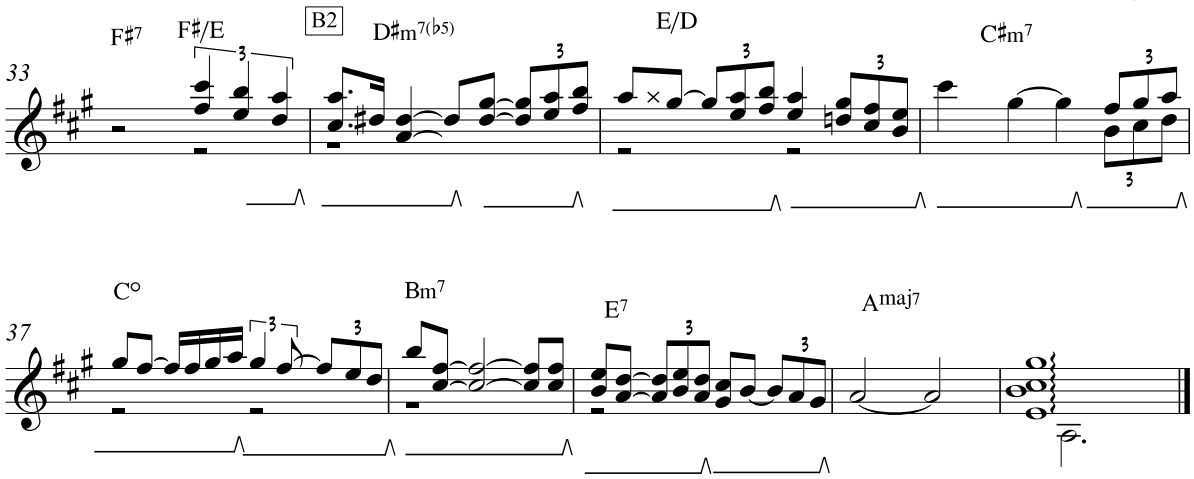


Figura 9: Parte B2 do arranjo, somente com melodia.

A Figura 11 apresenta a parte B2 do arranjo, agora completa, isto é, com as notas escolhidas para o acompanhamento se movendo ritmicamente.

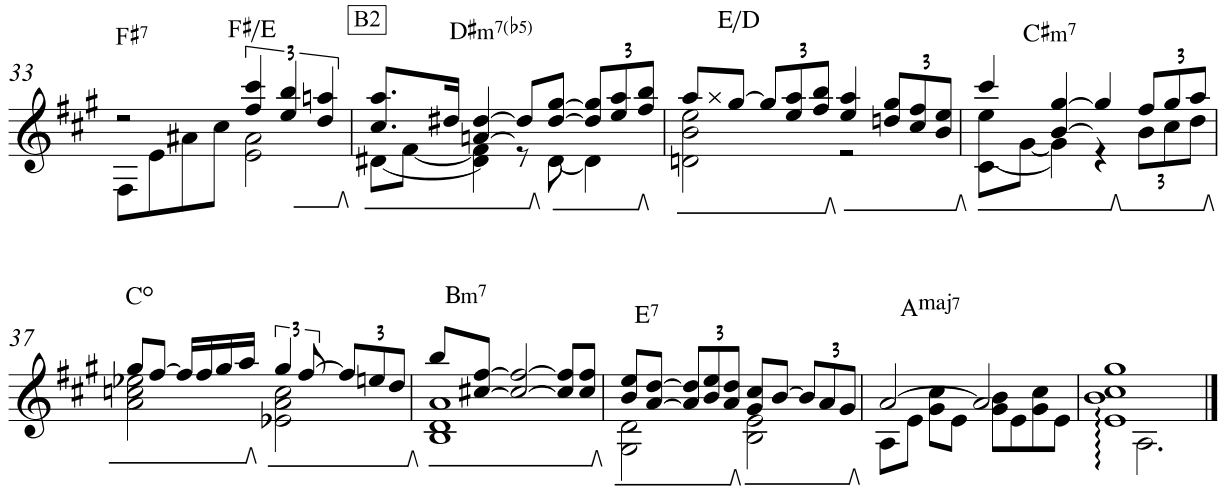


Figura 10: Parte B2 do arranjo completa.

2.4 - Uso da transcrição do acompanhamento do violão

Como foi apresentado anteriormente, utilizamos a gravação de 1974, do disco *Cartola* como referência. A transcrição do acompanhamento feito pelo violão de 7 cordas, tocado por Dino 7 Cordas foi usada na introdução do arranjo. A seguir serão explicadas as adaptações feitas para o vibrafone tendo em vista a tessitura do instrumento e da melodia. Cabe ressaltar que o violão é um instrumento transpositor com relação às oitavas. Portanto, o que está escrito na Figura 12 soa no violão uma oitava abaixo.

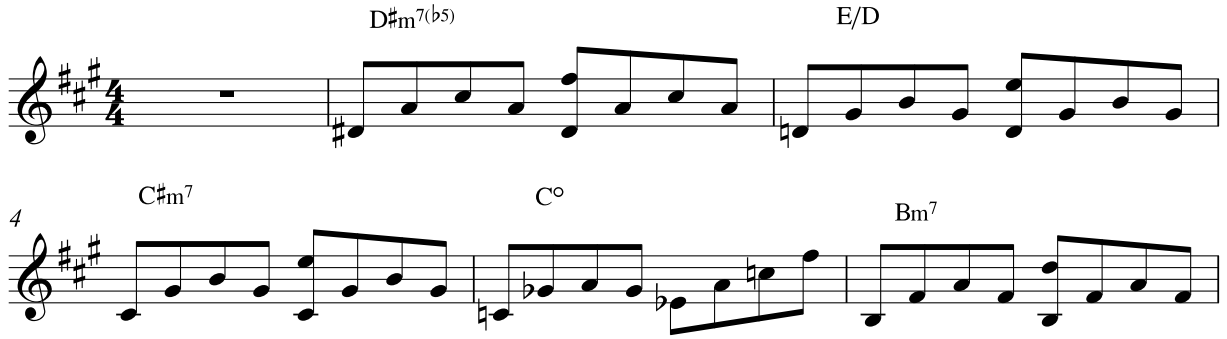


Figura 11: Transcrição do acompanhamento do violão na gravação da música *O Mundo é um moinho* (Cartola, 1974) – 0:00 a 0:16.

A adaptação feita acontece por conta da tessitura do vibrafone e do acompanhamento transcrito. Todo o acompanhamento, quando tocado no vibrafone soa uma oitava acima do que soa no violão. Quando juntamos este acompanhamento com a melodia (que na gravação é tocada pela flauta), algumas notas dele ficam acima da nota da melodia. Na Figura 13 destacamos em vermelho as notas que foram excluídas do acompanhamento em função desta

questão. No c.5, o arpejo destacado em vermelho foi substituído por uma repetição do arpejo tocado nos dois tempos anteriores do mesmo compasso, visto que o acorde é o mesmo.

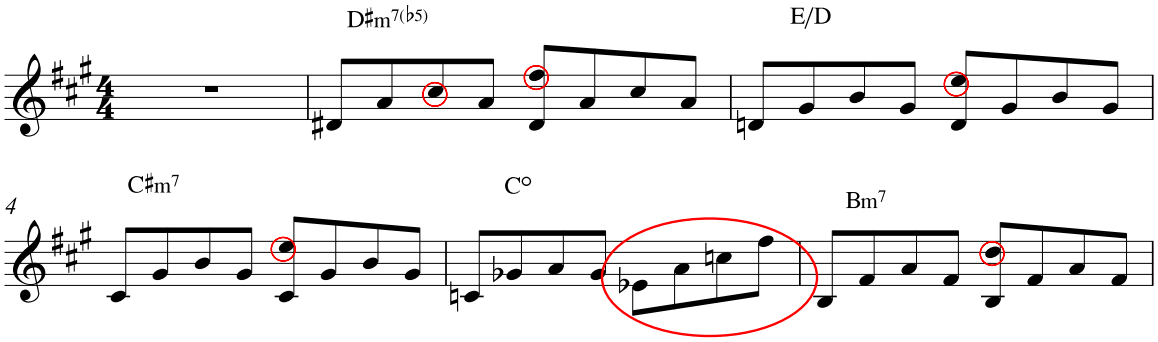


Figura 12: Adaptações feitas no acompanhamento original do violão para o arranjo do vibrafone (parte tocada pela mão esquerda).

Na Figura 14, destacamos em laranja o acompanhamento escrito baseado na transcrição do acompanhamento do violão. É importante ressaltar que nesse trecho escrevemos a articulação do pedal do vibrafone priorizando o ritmo da melodia, que é diferente do ritmo do acompanhamento. Nos c.3 e c.6, por exemplo, a articulação do pedal não acontece no tempo, e sim logo antes da última tercina presente na melodia e que se extende para o próximo compasso (nota Dó no c.3 e Si no c.6).

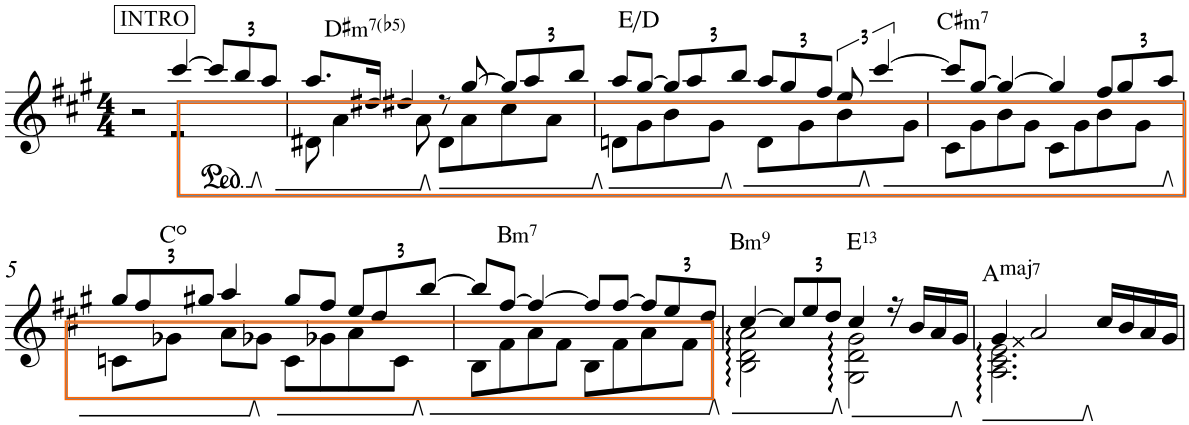


Figura 13: Introdução do arranjo, onde foi escrito o acompanhamento baseado no violão transcrito. A parte do acompanhamento tocado pela mão esquerda está destacada dentro do retângulo laranja.

3 - Conclusão

Apresentamos nesse artigo alguns exemplos de aplicação de ferramentas de harmonização que podem ser utilizadas para elaboração de arranjos e para performance de música popular ao vibrafone. O intuito não é necessariamente o de divulgar nosso arranjo. Mais importante do que

isto, é tornar este material disponível para que seja utilizado como uma fonte de informação que ajude vibrafonistas e alunos de percussão a criarem seus próprios arranjos. Mas acreditamos também que o arranjo aqui mostrado pode ser uma contribuição também para o repertório de música popular instrumental brasileira no vibrafone, pois ainda encontramos uma pequena quantidade de material para prática dessa música nos teclados de percussão.

Como prática de performance é interessante que o aluno busque utilizar essas ferramentas também para aperfeiçoar a consciência harmônica da música estudada e que deseja arranjar. O domínio dessas ferramentas permite a performance da música a partir de uma *leed sheet* de forma mais consciente e livre, justamente por permitir a utilização de diferentes formas de se harmonizar uma melodia, independente da região em que se encontra a mesma. E ainda, se trabalhadas criativamente, cada ferramenta pode dar origem a resultados sonoros diferentes que podem ser associados a diferentes intenções musicais, enriquecendo a performance e dando mais possibilidades de variação ao instrumentista.

Referências

1. BURTON, G. (20160. **Jazz Improvisation***.* Material do curso online oferecido pelo Berklee College of Music na plataforma Coursera.

2. CARTOLA. (1974) **O Mundo é um moinho***.* Disco: Cartola.

3. CASTRO, U. (1998). **O melhor de cartola: melodias e letras cifradas para violão, piano e teclados.** Irmãos Vitale.

4. LEVINE, M. (1989). **The Jazz Piano Book**. Petaluma; Sher Music.

5. OLIVEIRA, N., ROCHA, F. (2017). **Música Popular Instrumental Brasileira no Vibrafone Solo: Ferramentas para arranjo e performance**. I Congresso Brasileiro de Percussão. UNICAMP, Campinas.

6. ROCHA, M. E. L. (2005). ***Elaboração de arranjo para guitarra solo***. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.

Notas sobre os autores

Natália Mitre é mestranda em Performance Musical no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. Possui graduação em Música, Bacharelado em Percussão pela UFMG. Foi bolsista de Iniciação Científica de 2013 a 2014 pelo Programa PROBIC, no projeto intitulado: Performance de choro e seus subgêneros no vibrafone. Integrou de 2011 a 2014 o Grupo de Percussão da UFMG, com o qual realizou concerto na Conferência Internacional de Percussão PASIC 2014 (EUA) e festivais de música e eventos culturais em Belo Horizonte, Uberlândia, Tatuí, Campinas, Juiz de Fora, São Paulo e Rio de Janeiro. Com o grupo Arcomusical Brasil se apresentou no(a) 1st Bow Music Conference (1º Conferência de Arcos Musicais), em Durban, África do Sul (2016). Com o grupo de música contemporânea DERIVASONS participou do 20º Festival Romerias de Mayo (Holguin/ Cuba), 2013. Atua como percussionista em diversos grupos em Belo Horizonte como Semreceita, Trio Bola Preta e Arcomusical Brasil.

Fernando Rocha é Professor Associado de percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1998. Possui doutorado em música pela McGill University (Montreal, Canadá), onde estudou com Aiyun Huang e D'Arcy Philip Gray, Mestrado pela UFMG e Bacharelado em Percussão pela UNESP, onde tocou com o grupo PIAP e estudou com John Boudler, Eduardo Gianesella e Carlos Stasi. Entre 2015 e 2016 realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade da Virginia (EUA), onde atuou como Pesquisador/Artista Visitante. Ao longo se sua carreira, Fernando tem se dedicado especialmente à performance de música contemporânea, participando, como solista ou membro de grupo de câmara, de inúmeros festivais internacionais, tanto no Brasil quanto no exterior (USA, Canadá, Argentina, Chile, Uruguai, Alemanha, França e Portugal). Também tem colaborado com vários compositores na criação de novas obras, tendo realizado a primeira audição de obras de Almeida Prado, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Sérgio Freire, Alexandre Lunsqui (Brasil), João Pedro Oliveira (Portugal), Lewis Nielson, Jacob Sudol (USA), Nicolas Gilbert e Geof Holbrook (Canadá). Atualmente é diretor do Grupo de Percussão da UFMG, do grupo de música contemporânea Sonante 21, além de membro do Duo Qattus (cello e percussão). Fernando também se apresenta regularmente com grupos e músicos de jazz e música instrumental brasileira.

OLIVEIRA, Natália Camargo Mitre; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). *Ferramentas harmônicas aplicadas a um arranjo para vibrafone solo da música O Mundo é um Moinho, de Cartola.* In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.318-333.

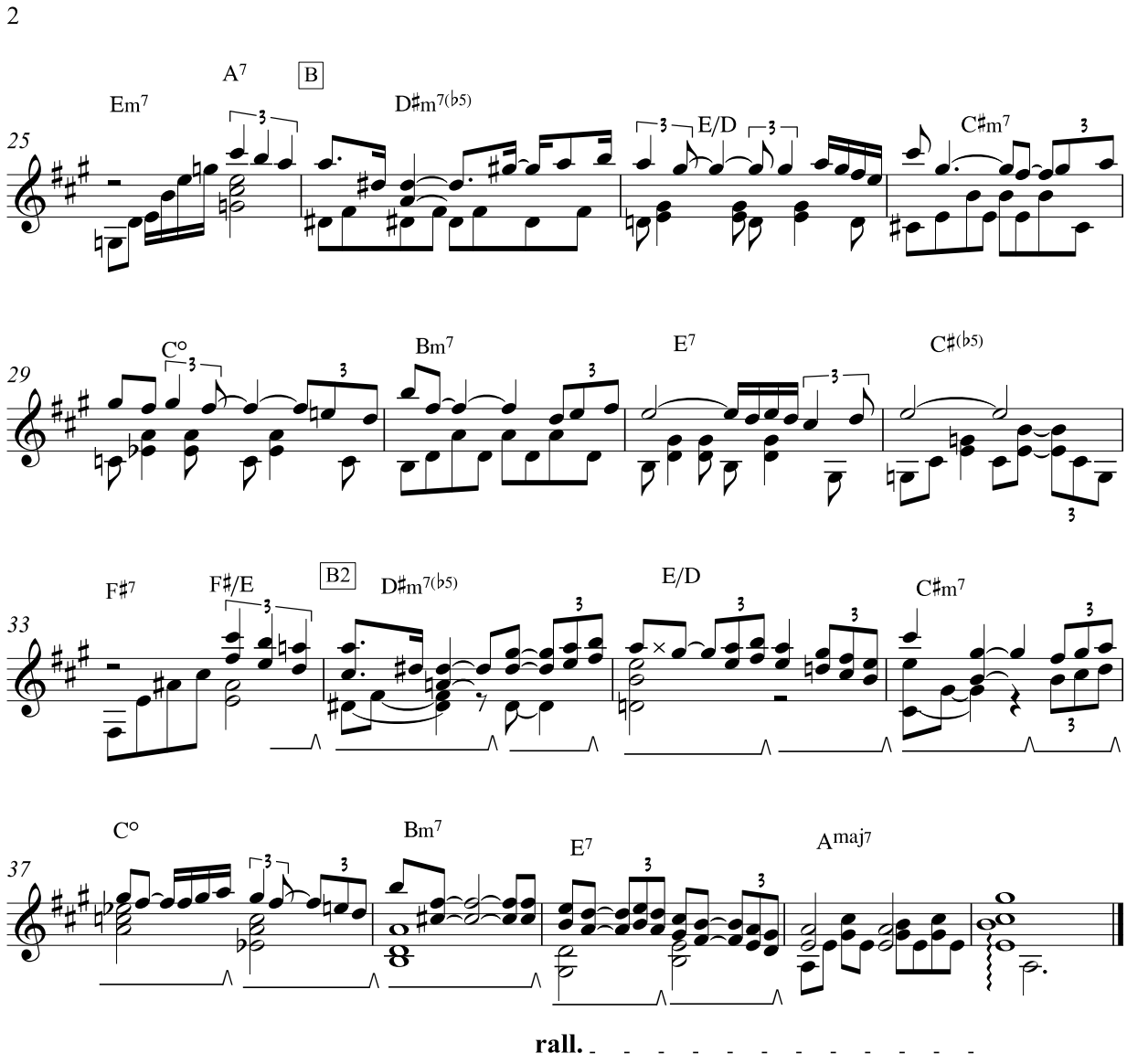
Anexo 1: Arranjo completo de *O Mundo é um moinho*

O mundo é um moinho

Aranjo: Natália Mitre

Cartola




2
25
Em7
A7
B
D♯m7(♭5)
E/D
C♯m7
29
C°
Bm7
E7
C♯(♭5)
33
F♯7
F♯/E
B2
D♯m7(♭5)
E/D
C♯m7
37
C°
Bm7
E7
Amaj7
rall.

OLIVEIRA, Natália Camargo Mitre; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). *Ferramentas harmônicas aplicadas a um arranjo para vibrafone solo da música O Mundo é um Moinho, de Cartola.* In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.318-333.

Anexo 2: Transcrição do violão de 7 cordas da gravação de *O Mundo é um moinho*

O mundo é um moinho

Disco: Cartola (1974)
0:00 - 3:26

Transcrição: Natália Mitre

Composição: Cartola
Violão: Dino 7 cordas




2
34
A. Gtr.
D♯m7(♭5)
E/D
C♯m7
C°
38
A. Gtr.
Bm7
E7
Amaj7
42
A. Gtr.
Bm7
Bm/A
E7/G♯
E7
C♯m7
A%
A/G
44
A. Gtr.
D/F♯
Bm7
E7
C♯m7(♭5)
F♯7
46
A. Gtr.
Bm7
Bm/A
E7/G♯
E7
C♯m7
A%
A/G
48
A. Gtr.
D/F♯
Bm7
E7
Em7
A7
50
A. Gtr.
D♯m7(♭5)
E/D
C♯m7
C°
52
A. Gtr.
Bm7
E7
C♯(♭5)
F♯7
F♯/E
54
A. Gtr.
D♯m7(♭5)
E/D
C♯m7
C°
Amaj7
56
A. Gtr.
Bm7
E7

SÁ, Érica; CHAIB, Fernando (2018). Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.334-345.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros

Assimilating polyrhythms through the practice of afro-brazilian rhythms

Érica Pereira de Sá
Universidade Federal do Estado de Minas Gerais
erica.psa@gmail.com

Fernando Chaib
Universidade Federal do Estado de Minas Gerais
fernandochaib@gmail.com

Resumo: Objeto de pesquisa de diferentes autores, a polirritmia tem sido cada vez mais empregada na música ocidental. Contudo, sendo a música afro-brasileira extremante rica em polirritmias, pouco encontra-se sobre um material de estudo de polirritmias com esse gênero. Partindo da concepção dos estudos de GRAMANI em *Rítmica* (2002), "*vencer desafios aritméticos através da sensibilidade musical*", propomos alguns exercícios de contraponto rítmico utilizando três padrões rítmicos do candomblé de nação ketu, no intuito de contribuir com novas concepções de práticas de estudo da polirritmia.

Palavras-chave: estudo de polirritmias, padrões rítmicos do candomblé, contraponto rítmico, ritmos afro-brasileiros, práticas rítmicas criativas.

Abstract: Polyrhythm has become a research subject for different authors and its employment in Western music is growing. However, even though Afro-Brazilian music is extremely rich in polyrhythm, there is very little didactic material available that considers the study of polyrhythm by exploring this genre. Using GRAMANI's study approach in *Rítmica* (2002), "*overcoming arithmetic challenges through musical sensitivity*", we propose some rhythmic counterpoint exercises using three rhythmic patterns from candomblé de nação ketu, aiming to contribute to new practical study conceptions in the study of polyrhythm.

Keywords: study of polyrhythms, rhythmic patterns of candomblé, rhythmic counterpoint, afro-brazilian rhythms, creative rhythmic practices.

1 - Introdução

O presente artigo pretende apresentar meios de estudo de polirritmias através de ritmos afro-brasileiros, considerando o ritmo como uma unidade expressiva (e não apenas como uma subdivisão numérica do tempo), auxiliando na consubstanciação métrica e expansão do estudo dos ritmos. Artistas em todo o Brasil e no mundo, cada qual com sua forma de aplicação, têm utilizado a polirritmia com considerável frequência (GRAJEW, 2015). No entanto, a partir da realização de uma pesquisa bibliográfica, constatamos uma carência de referências no que diz

respeito ao estudo da polirritmia aplicada à música brasileira:

> […] se tomarmos (como exemplo) métodos didáticos do ensino de ritmos brasileiros para instrumentos na função da seção rítmica, como bateria, contrabaixo, guitarra e piano [...], uma profusão de gêneros são apresentados, provenientes de todo território nacional, como: baião, samba, maracatu, xaxado, xote, ciranda, partido alto, bossa-nova, samba-enredo, frevo, maxixe, carimbó, marcha-rancho, samba-canção, quadrilha, afoxé e ijexá, entre outros. No entanto, o assunto da polirritmia, ou algo relativo e similar ao *crossrhythm*, ou mesmo as hemíolas sequer são mencionados como significativos à música popular brasileira (Vincente, 2012, p.61 apud BONETTI, 2013, p.93).

No desenvolvimento desse trabalho, utilizamos três padrões rítmicos afro-brasileiros de toques do Candomblé de nação Ketu (ou queto)[1] e sobrepomos a eles diferentes elementos rítmicos. Para isso, o estudo foi concebido assemelhando-se à ideia de contraponto musical empregado por GRAMANI (2002) que estabelece uma interligação entre o ritmo, corpo e expressão, oferecendo ao músico uma abordagem que impulsiona sensibilidade e prática criativa nos estudos de *Rítmica*. Em música, denominamos ritmo a relação indissociável entre tempo, movimento e expressão; sendo também, o ritmo, uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento (HELLER, 2003). Partindo dessa premissa apresentaremos, através de sobreposições de estruturas rítmicas, alternativas que auxiliem o desenvolvimento da autonomia métrica e ampliem a criatividade nos estudos em música. Com o desenvolvimento de exercícios e a metodologia apresentada, pensamos propor um estudo de polirritmia que amplie as possibilidades já oferecidas por outros métodos que contém exercícios polirrítmicos. Pretende-se assim, em estudos posteriores, utilizar essa prática para a produção de arranjos e composições para os instrumentos de teclado de percussão[2], em que padrões de ritmos afro-brasileiros possam servir como base.

2 - Polirritmia

No dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010) encontramos a definição de *polirritmia* como: "superposição de várias formas rítmicas diferentes". Em seu uso mais frequente, o termo significa

[1] Reginaldo Prandi define queto da seguinte maneira: "nação de candomblé de predominância iorubana e que se constitui nas casas mais conhecidas da Bahia […] (PRANDI, 1991, p.249, apud CARDOSO, 2006, p.1) segundo Ângela Lühning, queto é o nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benin" (LÜHNING, 1990, p.233 apud CARDOSO, 2006, p.1); Pierre Verger acrescenta que foram os quetos que "criaram os primeiros terreiros de candomblé" (VERGER, 1999, p.33 apud CARDOSO, 2006, p.1).

[2] Nome dos instrumentos (de percussão) feitos com barras ou lâminas afinadas, alinhadas numa só fileira ou dispostas numa estrutura de forma semelhante ao teclado do piano[…] (FRUNGILLO, 2003).

que dois ou mais ritmos são tocados simultaneamente ou um contra o outro. Pode significar também diferentes métricas tocadas em contraposição uma com a outra (MAGADINI, 1993). Esses contrapontos rítmicos propiciam a corporificação da natureza do ritmo. Os mesmos fornecem um bom contexto para se estudar o ritmo, como uma melodia de primeiro plano, ao invés de apenas exercer o papel de acompanhamento (HANDEL, 1984). Na música brasileira encontramos diversos ritmos que se originam da polirritmia, cuja prática é bastante comum na música africana. Sendo polirritmia a combinação de vários ritmos, nos questionamos qual o real entendimento da palavra *ritmo* e porque sua definição está muito mais associada à concepção de regularidade (arrítmos) que de fluxo (reo) (HELLER, 2003).

> [...] Os latinos absorveram a teoria musical grega numa fase já avançada de matematização, tanto que cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra ritmos não como um derivado do verbo reo, "fluir", mas como uma deformação do substantivo arítmos, "número", e verteram no latim numerus. A conseqüência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como quantidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento (Mammi, 1994, p.46 apud HELLER, 2003, p.17).

2.1 - "A frase rítmica não se subordina ao tempo; ela acontece sobre ele" (GRAMANI)

Por considerarmos extremamente relevantes, não só para a consciência da prática dos exercícios propostos como também para uma constante reflexão acerca dos estudos em música, apresentaremos as principais causas apontadas por Heller em seu trabalho *ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música,* que nos evidencia importantes fatores sobre a ausência de fluidez na performance de muitos instrumentistas:

> 1. Dificuldade em sentir/perceber o corpo-próprio. Percebem mal (ou nem percebem) sua respiração, seus gestos, suas expressões. Seus esquemas corporais "funcionam mal" (não se adecuam à situação) porque elas os inibem ou porque não têm clareza de intenção nem de situação (lembrando que nossa espacialidade é de situação, não de posição). Em lugar de vivenciar o corpo-próprio, representam a si mesmas e aos seus movimentos.
> 2. Confusão entre ritmo e metro. A divisão métrica é uma representação quantitativa e numérica do tempo, na qual este é homogeneizado, igualado e disposto numa série sucessória. O ritmo, ao contrário, cria um tempo próprio indissociável de uma experiência expressivo-motriz.
> 3. Concepção vulgar de técnica. A técnica é geralmente vista como um meio ou instrumento, como um procedimento mecânico eficaz que visa um determinado fim

> (produto) e pressupõe, portanto, uma representação do corpo e do movimento, ambos envolvidos numa relação causal; essa concepção técnica vê também o corpo como meio, e nesse sentido o trata como objeto, não como corpo-próprio. Há, porém, outra concepção de técnica que enfatiza não o produto da ação, mas a própria ação, deixando que a expressão apareça (de onde falamos em não-ação ou inação). Nesta concepção de técnica, movimento e expressão estão mutuamente fundados, em relação não-causal e espontânea.
> 4. Aprendizado por aglomeração de saberes. Não há a vivência de uma síntese perceptiva que envolva todas as partes de uma expressão numa relação de fundação, mas uma somatória de saberes em relação causal (a música, por exemplo, torna-se uma série de sons e durações que se combinam, e que os produzo através de uma série de gestos etc.). A pedagogia 'do camelo', não da criança.
> 5. Não percepção da temporalidade do ritmo. O ritmo enquanto experiência temporal, enquanto campo temporal e expressivo, cada nota com sua expressão, cada expressão com sua temporalidade, todas as notas da música envolvidas numa síntese temporal. Tempo como criação, como dimensão aberta do ser.
> 6. Não percepção da relação espaço-temporal na motricidade. Cada movimento de ek-stase é um movimento temporal e espacial, pois ambos fundam-se numa relação de enlace necessário (intencionalidade operante). Não há vários tempos, mas um mesmo tempo que se dilata e se contrai, que se estende diferencialmente numa abertura e não a preenche, mas abre novos horizontes. Simultaneidade. "Turbilhão espaço-temporal". (HELLER, 2003, p.133-134)

Esclarecidas algumas das importantes causas de dificuldades rítmicas, comuns aos músicos, desejamos acentuar o entendimento de que "o ritmo deve ser vivido e vivificado num corpo e que a rítmica não deve ser reduzida ao estado abstrato, matemático ou racional dos arranjos rítmicos, sem perder a complexidade e a força de heterogeneidade em mobilidade num corpo" (RIBEIRO e COELHO, 2011).

3 - Instrumentação no Candomblé

O conjunto instrumental do Candomblé é formado por três atabaques e um gã ou agogô (CARDOSO, 2006). Na medida em que este trabalho procura focar-se nos elementos rítmicos executados pelo gã ou agogô (Figura 1), daremos uma definição mais detalhada sobre os mesmos. FRUNGILLO (2003) define gã como "nome dado ao agogô" na Bahia. Em CARDOSO (2006) encontramos uma descrição mais completa sobre os instrumentos no contexto da música do candomblé:

> Conforme Barros "a palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino" (2000, p.50). Lühning também atribui a origem ao vocábulo iorubá, mas, segundo ela, significa ¨tempo¨(1990, p.37). Para Cacciatore, que não lhe confere significado, o nome gã é de origem ewe (1977, p.133) [...] Alguns autores se referem ao gã e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o gã possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas, ou mais raramente três.

> Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimo (CARDOSO, 2006, p.51-52).



Figura 1: Gã ou agogô de duas campânulas.

3.1 - Sobre toques e padrões

Pequenas células rítmicas que se repetem indefinidamente, os ritmos do candomblé são classificados como isométricos. Possuem simbolismo próprio e sua principal característica é estabelecer a comunicação com as divindades (OLIVEIRA, VICENTE e SOUZA, 2008). É muito comum escutarmos o termo *toque,* que é o "nome dado, pelo povo-de-santo à música vinda dos instrumentos musicais" (CARDOSO, 2006, p.399) no candomblé. Para esse trabalho, adotaremos o termo *padrão rítmico*, pois como veremos a seguir, diferentes *toques* podem conter o mesmo *padrão rítmico.* Sobre os três toques escolhidos, descritos a seguir.

Vassi: É o nome de um toque e, ao mesmo tempo, o nome de um padrão. Portanto é importante entender que o padrão *vassi* está presente em vários toques, incluindo o toque *vassi* (PALMEIRA, 2015). Na Figura 2, o padrão rítmico do *vassi* escrito em doze por oito. É o acompanhamento rítmico mais comum entre os toques de candomblé (CARDOSO, 2006).



Figura 2: Padrão rítmico do vassi (PALMEIRA, 2015).

Agueré: Entre o povo-de-santo, esse toque (Figura 3) está notoriamente ligado à divindade da caça

- Oxossi. Oxossi é o rei de queto, o que faz com que a emissão de seu toque tenha um significado eloquente na função de convocar as divindades africanas a estarem na terra. Os padrões musicais utilizados, no toque de agueré, depois do vassi, são os mais recorrentes nos rituais de candomblé (CARDOSO, 2006).



Figura 3*:* Padrão rítmico do agueré (CARDOSO, 2006).

Ijexá: Fora dos terreiros é o toque (Figura 4) mais popular, visto que ganhou as ruas através dos grupos de afoxés que desfilam no carnaval de Salvador. Quando se tem duas campânulas, o músico costuma variar as alturas (CARDOSO, 2006).



Figura 4*:* Padrão rítmico do ijexá (CARDOSO, 2006).

4 - Os exercícios

Segundo RIBEIRO e COELHO (2011), preparar o músico para o confronto existente entre associação versus dissociação rítmica é uma das contribuições mais originais da metodologia de Gramani. Afirmam ainda que a independência da métrica e da subdivisão a partir de vários planos rítmicos, que se superpõem e se relacionam em forma de contraponto, contribuem para evitar o condicionamento centrado na decodificação, associação e sincronia das combinações rítmicas como forma de resolução. Uma metodologia constantemente encontrada nos estudos de Gramani é o uso sistemático de *ostinatos* com a finalidade de contraste e oposição de movimentos, exercendo uma função de unidade polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas (RIBEIRO e COELHO, 2011).

Seguindo a prática "criação de novas associações", proposta por GRAMANI (2002, p.12), que a partir do exercício da sensibilidade, desafiam os clichês sensório-motores que regulam a leitura e os movimentos do corpo (RIBEIRO e COELHO, 2011), elaboramos estudos de contrapontos

rítmicos com os três padrões rítmicos de toques do Candomblé de nação Ketu apresentados anteriormente.

4.1 - "*Sentimos melhor o todo, se temos consciência melhor das partes*" (GRAMANI, 2002)

Essa ideia de contraponto rítmico exige bastante concentração. Para Gramani (2002):

> É necessário que a capacidade analítica e associativa do músico seja muito requisitada, visando conseguir uma visão global do acontecimento musical. Sentimos melhor o todo se temos consciência das partes que o completam, cada uma delas com sua personalidade. Somente assim é possível gerar um todo fruto de uma soma de características, muitas vezes contraditórias, que resultará em uma realização muito rica musicalmente. (GRAMANI, 2002, p.12)

Para possibilitar maior destreza na realização dos exercícios, elaboramos uma sequência de orientações de estudo:

1. Solfejar as linhas rítmicas separadamente, sentindo o corpo se apropriar do ritmo;
2. Tocar as linhas rítmicas separadamente;
3. Tocar uma linha e solfejar a outra (invertendo as linhas);
4. Tocar as duas linhas simultaneamente (mão direita linha superior, mão esquerda linha inferior);
5. Sentir as duas vozes individualmente mesmo quando tocadas simultaneamente (Ex.: Tocar as vozes com dinâmicas diferentes, realizando *crescendos* e *decrescendos* entre elas);
6. Repetir o item 4 invertendo as frases (mão direita linha inferior, mão esquerda linha superior).

4.1.1 - Construção da frase: Contrapor figuras irregulares sobre a construção do ritmo. Nesse exercício o padrão rítmico *vassi* se constrói de trás para frente enquanto uma figura irregular (*quiáltera*) é sobreposta a ele. As Figuras 5, 6, 7 são o processo de construção do padrão, enquanto que a Figura 8 mostra o padrão em sua forma completa.

A seguir, nas Figuras 9, 10, 11 e 12, é feito o mesmo procedimento de construção da frase rítmica do padrão *vassi*, porém agora o ritmo sendo construído de frente para trás e com outra figura irregular sobreposta:

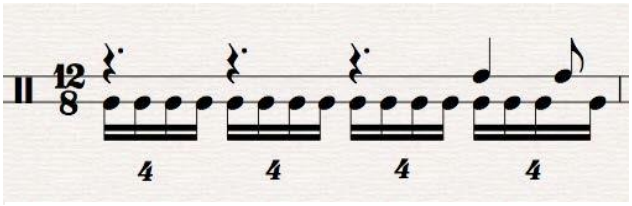


Figura 9: Exercício n.5 elaborado com o padrão rítmico do Vassi.

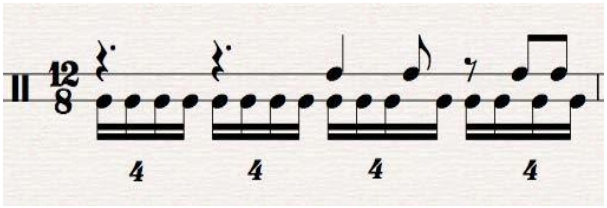


Figura 10: Exercício n.6 elaborado com o padrão rítmico do Vassi.

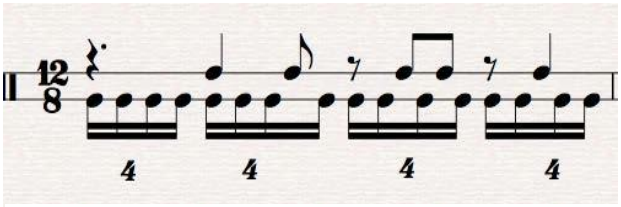


Figura 11: Exercício n.7 elaborado com o padrão rítmico do Vassi.



Figura 12: Exercício n.8 elaborado com o padrão rítmico do Vassi.

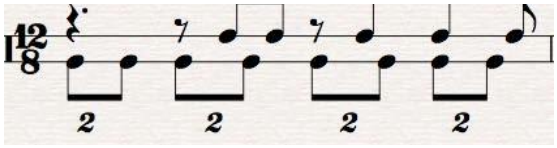


Figura 7*:* Exercício n.3 elaborado com o padrão rítmico do Vassi.

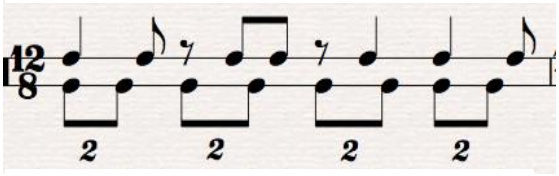


Figura 8*:* Exercício n.4 elaborado com o padrão rítmico do Vassi.

4.1.2 - Unidade versus padrão: Contrapor uma unidade rítmica ao padrão rítmico escolhido. Para este exercício aplicamos o padrão rítmico do *ijexá* contraposto a uma determinada unidade rítmica que vai se deslocando em relação ao *padrão* ao longo da frase. Na Figura 13, utilizaremos a semínima pontuada como unidade e, na Figura 14, a colcheia pontuada:

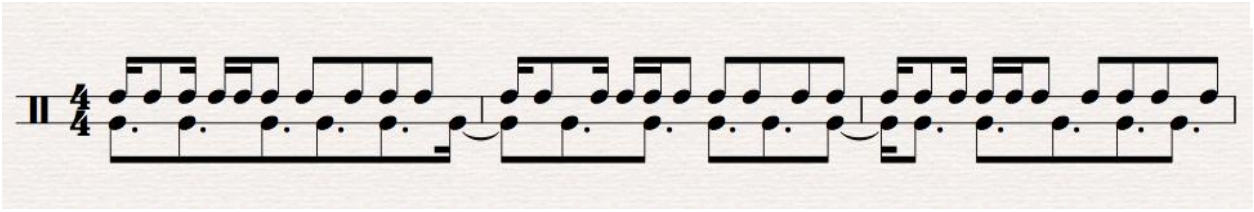


Figura 14: Exercício n.2 elaborado com o padrão rítmico do ijexá.

4.1.3 - Célula versus padrão: Contrapor uma determinada célula rítmica ao padrão rítmico escolhido**.** No exercício exposto na Figura 15, empregamos a célula rítmica da *quiáltera* para contrapor o padrão rítmico do *agueré*:

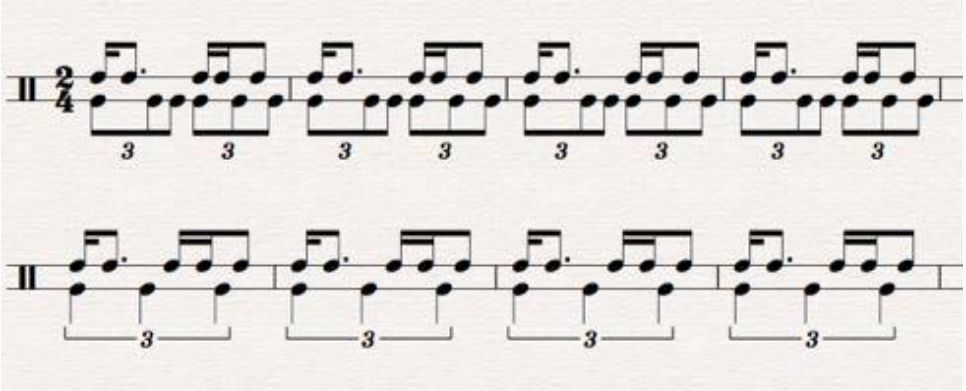


Figura 15: Exercício n.1 elaborado com o padrão rítmico do agueré.

4.1.4 - Mesmo ritmo, diferentes métricas: Incorporar o padrão rítmico em outras métricas. Na Figura 16, o padrão rítmico do *agueré* está subdividido dentro das semicolcheias da *quiáltera* de semínima. Na Figura 17, o padrão rítmico do *vassi* é evidenciado através dos acentos nas *sextinas*:

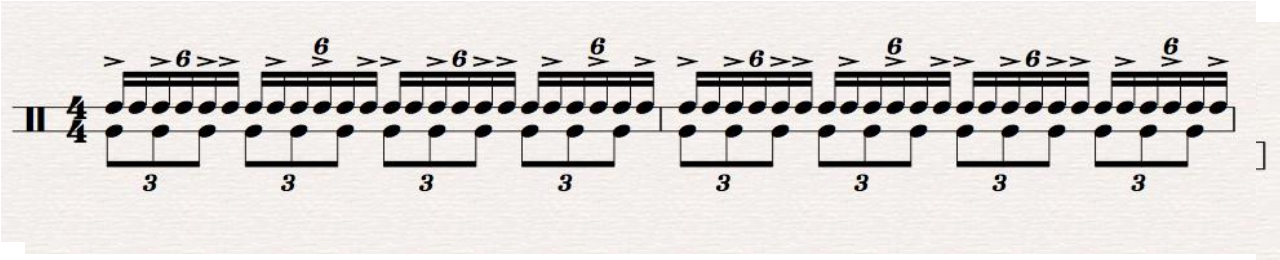


Figura 4: Exercício n.9 elaborado com o padrão rítmico do vassi.

4.1.5 - Padrão versus diferentes unidades: Diferentes unidades rítmicas sobrepostas a um determinado padrão. Na Figura 18, o padrão rítmico do *agueré* se mantém, porém, as figuras rítmicas acompanham as mudanças de compasso.



Figura 18: Exercício n.3 elaborado com o padrão rítmico do agueré.

5 - Considerações finais

O ritmo, no ensino tradicional de música, é quase que reduzido a um elemento meramente matemático. Essa ideia corrobora para o distanciamento do estudo do ritmo como um fenômeno musical provido de expressão, fazendo-o assim, permanecer em um lugar de pouca importância no estudo da música (GRAMANI, 2002). Despertar novas formas de assimilação rítmica aciona a capacidade de concentração e possibilita o "descondicionamento" dos reflexos, gerando uma realização musical consciente, contrário ao aprendizado pela repetição e automação (GRAMANI, 2002). Diferentes exercícios foram elaborados com o intuito de sugerir novas vias ao estudo da polirritmia e contribuir a uma metodologia que aborde ritmos essencialmente expressivos como os de origem afro-brasileira. Para cada um deles podem haver outras inúmeras combinações e contraposições. A criatividade é um dos objetivos primordiais desse trabalho. "É preciso ativar a criação de novas associações, fruto da dissociação das já existentes, gerando maior consciência na utilização de movimentos, gestos e atitudes" (GRAMANI, 2002, p.12).

Através desses exercícios de estudo de polirritmias propostos, procuramos possibilitar a execução de combinações rítmicas regulares e irregulares. Foi também nosso objetivo fazer-se sentir os ritmos existentes, despertando o desejo de formar novas combinações com os padrões apresentados (ou mesmo com outros padrões rítmicos, incitando a criatividade musical). Isso

poderá permitir o surgimento e ampliação de novas metodologias sobre o estudo da polirritmia com ritmos ricos em expressividade, como são os ritmos afro-brasileiros.

Referências de Texto

BONETTI, Lucas Zangirolami. (2013) **A escritura rítmica de Moacir Santos em composições de Choros & alegria**. In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical 3, São Paulo: ECA-USP.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. (2006) **A linguagem dos tambores**. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (2010) **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa/Aurélio Buarque de Holanda Ferreira**; coordenação de edição Marina Baird Ferreira. – 8.ed – Curitiba: Positivo.

FRUNGILLO, Mário D. (2003) **Dicionário de Percussão/Mário D. Frungillo**. - São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado.

GRAJEW, Daniel. (2015) **Exercícios de polirritmia sobre temas de Egberto Gismonti**. In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade/O estado da arte do ensino de Música Popular nas universidades brasileiras – Porto Alegre: UFRGS.

GRAMANI, José E. (2002) **Rítmica**. São Paulo: Editora Perspectiva.

HANDEL, Stephen. (1984) **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 1, No. 4, p.465-484, Summer.

HELLER, Alberto Andrés. (2003) **Ritmo, Motricidade, Expressão: O Tempo vivido na música**. Centro de Ciência da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina: UFSC.

MAGADINI, Peter. (1993) **Polyrhythm: The Musician's guide**. HPHal Leonard Publishing Corporation.

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tânia.; SOUZA, Raul de. (2008) **Ritmos do Candomblé Songbook** - Rio de Janeiro, RJ.

PALMEIRA, Rafael S. (2015) **Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria**. In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade. O estado da arte do ensino de Música Popular nas universidades brasileiras - Porto Alegre: UFRGS.

RIBEIRO, Alexandre Piccini; COELHO, Marcelo Pereira. (2011) **Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani**. In: Música em perspectiva v.4 n.2, setembro, UFPR.

SÁ, Érica; CHAIB, Fernando (2018). Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.334-345.

Notas sobre os autores

Érica Sá, atualmente mestranda pela Universidade Federal de Minas Gerais, ingressou no curso superior de Instrumento/Percussão no ano de 2006 na Universidade Federal da Bahia. Já a partir deste ano, iniciou as atividades como monitora das oficinas de bateria e percussão da referida instituição onde lecionou durante 5 anos até 2010 - quando concluiu a graduação na classe do Prof. Jorge Sacramento. De 2012 a 2014 foi aluna do Conservatório Superior de Musica de Estrasburgo, na classe do professor Emmanuel Séjourné onde obteve com Excelência, e por unanimidade do júri, o diploma de Especialista. No ano de 2017 atuou como solista junto à Orquestra Sinfônica do Espírito Santo na qual têm sido percussionista integrante desde 2016. Atuou em diversos concertos da OSUFBA (Orquestra Sinfônica da UFBA), OSBA (Orquestra Sinfônica da Bahia) e da OCSAL (Orquestra de Câmara de Salvador). Desde 2003 é integrante do Grupo de Percussão da Ufba. Estudou, participou de master class e workshops com importantes músicos como: Gary Burton, Carlos Tarcha, Eduardo Gianesela, Pascoal Meireles, Márcio Bahia, Fábio Oliveira, Ricardo Bolonha, Fernando Hashimoto, Antônio Barreto, Gilmar Goulart, Joaquim Abreu, Vera Figueredo e Ney Rosauro.

Fernando Chaib www.fernandochaib.com, Doutor e Mestre em Música (Performance) pela Universidade de Aveiro nas classes de Miquel Bernat (ESP) e Evgueni Zouldilkine (RUS), foi bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) de Portugal. Realizou seu Bacharelado em Percussão pela UNESP, sendo ex-integrante do Grupo PIAP. É vencedor de vários prêmios como solista e camerísta no Brasil, Itália e Portugal. Fundou o *Grupo Durum Percussão Brasil* e o *Simantra Grupo de Percussão* (Portugal). Foi professor de percussão da Faculdade Cantareira, UNESP (regendo o Grupo PIAP) e do Instituto Federal de Goiás (IFG), liderando o Núcleo de Excelência em Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão do Instituto Federal de Goiás (NΞP3/IFG). Tem arranjos e composições estreados e gravados pelos grupos de percussão *Grupo Durum Percussão Brasil* e *Grupo PIAP*. É responsável por estreias e primeiras audições nos continentes europeu, americano e asiático. Eclético, sua discografia inclui mais de dez CDs gravados com as mais variadas formações. No âmbito acadêmico vem publicando artigos em revistas e periódicos científicos bem como em eventos artístico/científicos no Brasil, Portugal, Argentina e Canadá. Atualmente é professor de percussão da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG), codiretor do Grupo de Percussão da UFMG, além de orientar no PPGMUS/UFMG e ser membro do Grupo Impact(o) (www.impacto.mus.br).

KOOLE, Matthias; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). Práticas Colaborativas e Invariância em *nonflam – solo para qualquer instrumento e tape* de Paulo Dantas. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p. 346-355.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Práticas colaborativas e invariância em *nonflam - solo para qualquer instrumento e tape* de Paulo Dantas

Collaborative Practices and Invariance in nonflam - solo for any instrument and tape by Paulo Dantas

Matthias Koole
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
matthias.koole@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
fernandorocha70@gmail.com

Resumo: O artigo discute a criação de uma versão para guitarra de *nonflam – solo para qualquer instrumento e tape (2014)* de Paulo Dantas discutindo aspectos estruturantes da obra e o processo de colaboração do compositor e instrumentista a partir do conceito de invariância introduzido por Valério Fiel da Costa em seu livro *Morfologia da Obra Aberta* (COSTA, 2016).

Palavras-chave: Paulo Dantas, Valério Fiel da Costa, Música Contemporânea para Guitarra, Obra Aberta, Invariância na Obra Musical, Música Indeterminada, Colaboração Compositor-Instrumentista.

Abstract: The article discusses a version for guitar of *nonflam – solo for any instrument and tape (2014)* by Paulo Dantas discussing structural aspects and the collaboration process through the concept of Invariance introduced by Valério Fiel da Costa in his book *Morfologia da Obra Aberta* (COSTA, 2016).

Keywords: Paulo Dantas, Valério Fiel da Costa, Open Work, Contemporary Music for Electric Guitar, Invariance in the Musical Oeuvre, Indeterminate Music, Composer-Performer Collaboration.

1- Introdução

No presente artigo pretendemos abordar a versão para guitarra realizada por Matthias Koole de *nonflam – solo para qualquer instrumento e tape* fazendo uso do conceito de invariância introduzido por Valério Fiel da Costa em seu livro *Morfologia da Obra Aberta* (COSTA, 2016). *nonflam* é uma obra de instrumentação aberta de Paulo Dantas que permite, com observância de certas regras, a realização em qualquer instrumentação. Embora em um primeiro momento concebida para crotales, dois tams[1], tape e eletrônica -versão na qual ela foi estreada- Paulo Dantas, durante o processo de escrita, vislumbrou a possibilidade de abrir a peça para outras instrumentações. Logo foram realizadas, por Charles Augusto, versões para 4 triângulos e dois

[1] A nomeação *Tam* pode dar margem à confusão, mas seguimos a nomenclatura utilizada na partitura. Tam aqui refere-se ao tamtam ou gongo sinfônico, que é o instrumento também conhecido pela denominação *chau gong.*

tams e uma outra para 4 triângulos e duas molas. Paulo Dantas, nas notas de programa de *nonflam* fala deste processo de abertura:

> "nonflam, peça escrita originalmente para percussão e eletrônica entre 2013 e 2014, remotamente baseada na Chaconne para violino, de Bach. Agora eu considero essa uma peça para um percussionista e eletrônica em tempo real. A mudança de foco, de percussão para percussionista, se deve a um processo de generalização que impus à partitura. De uma instrumentação fechada a uma instrumentação aberta (uma vez que a instrumentação está escolhida, a parte de eletrônica está definida, pois os sons pré-gravados são os dos instrumentos escolhidos pelo percussionista); de marcações metronômicas pré-definidas a proporções entre marcações metronômicas; de peça de concerto a instalação performada; de um extremo de intensidade a outro. Somente as grades de tempo são mantidas: a estrutura da peça, que deve ser respeitada, relaciona-se com o tempo; quase todo o resto é negociável. Eu considero essa construção de uma espécie de prisão no tempo uma homenagem ao Daniel Serale, o percussionista para quem eu escrevi a peça." (DANTAS, 2015)

Com a versão para guitarra feita por Matthias foi dado mais um passo no "processo de generalização" que ele descreve acima. Recentemente Paulo tem discutido versões para grupo e mesmo dança. Fica claro que uma peça originalmente encomendada por Daniel Serale para percussão pode levar a uma infinidade de resultados não previstos no projeto composicional inicial e que as diferentes versões podem ter uma diferença de realização sonora (e performática) muito distintas. Ou seja, a obra vai se definindo no tempo a partir da ação de seus atores. Desta maneira nos parece útil lançar mão do conceito de invariância que permite analisar o que COSTA (2016) chama de processo de conformação morfológica de uma obra.

2 - Invariância

Em *Morfologia da Obra Aberta,* Valério Fiel Da Costa discute a obra musical como algo que se transforma no tempo através da ação de vários sujeitos. Ou seja, a obra se define por um processo de conformação morfológica que ocorre no tempo. Neste estudo ele introduz o que ele chama de estratégias de invariância, que segundo ele é "o conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visam à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça." (COSTA, 2016, p.80-81). Seria aquilo que une as diferentes realizações de uma mesma peça, por mais díspares que sejam.

A forma mais óbvia de uma estratégia de invariância seria uma partitura, mas COSTA (2016) aborda outras possibilidades em obras onde, mesmo sem partitura, se imprime estratégias de invariância. Um exemplo utilizado é o processo de *Musik für ein Haus* realizado em 1968 no *Ferienkurse für Neue Musik*, em Darmstadt. Esta é uma obra de música intuitiva dirigida por Karlheinz Stockhausen, baseada em textos escritos pelos próprios executantes, onde Stockhausen não seria o autor. Todavia através de sua presença, ensaios, escolha dos músicos, "a influência que Stockhausen exercia sobre os seus convidados […], foi não somente capaz de compensar a aparente total flexibilidade de sua proposta, como fez com que as obras escritas convergissem em termos estéticos à sua própria ideia de resultado musical." (COSTA, 2016, p.130). Ou seja, além da partitura podem ser tomadas como estratégias de invariância a escolha do intérprete, decisões tomadas durante ensaios, tradições interpretativas, instrumentação, contexto da performance, etc. É importante frisar que as invariâncias não ocorrem somente na concepção de uma peça por um autor, mas que elas vão se instalando de várias formas (deliberadas ou não), através de seus atores e durante processo de colaboração que leva à performance da peça. Utilizamos o termo no presente artigo como ferramenta para analisar o processo de colaboração de vários elementos de *nonflam* em sua versão para guitarra. Quais são as invariâncias da obra? Como se lidou com elas? Existem outras invariâncias que não necessariamente são previstas no projeto composicional?

3 - Nonflam

Como dito, *nonflam* foi originalmente escrita para crotales, 2 tams e duas camadas de eletrônica, sob uma encomenda do percussionista Daniel Serale. A peça é composta de 16 partes, cada uma dela com uma indicação de pulsação diferente (com exceção de uma repetição) ou livre: miníma = 58, miníma = 57.931; miníma = 53.571; miníma = 72; miníma = 44; miníma = 70.909; miníma = 50.769; miníma = 60; miníma = 70.909; miníma = 34.615; miníma = 52; andamento livre; miníma = 7.964; miníma = 132; miníma = 54.545; andamento irregular. Estas relações temporais são baseadas nas relações temporais entre as variações de uma performance gravada da *Chacona BWV 1004* de Bach. A *Chacona*, como se sabe é uma forma baseada em variações. Na partitura estas variações tem um número de compassos que é um múltiplo de 4 (na maioria 8 compassos). No entanto, em uma gravação, por questões interpretativas, as relações de tempo quando calculadas em segundos, mudam. Ou seja, são estas relações

temporais entre as variações que Paulo utilizou para estabelecer as relações temporais entre as partes de *nonflam.*

A partitura é composta de 4 camadas. A camada do 'tape', uma camada denominada 'crotales', uma terceira camada denominada 'tam' e uma camada de eletrônica que se inicia no nono compasso e percorre a peça até a última seção.

1. A camada "*tape"* é composta de samples da camada crotales (ver 2.) e seus ataques caiem sempre na cabeça do tempo. Ela define a pulsação e serve de guia para o instrumentista. Sonoramente, a camada se confunde, durante a performance, com a camada crotales composta do mesmas notas e timbre.
2. A camada "crotales" tem somente as notas Mi, Mi bemol, Ré, Ré bemol e domina o início da peça, gradualmente desaparecendo em favor da camada tam.
3. A camada denominada "tam" é composta por dois sistemas ("tam 1" e "tam 2") , um para cada tam, cada uma por sua vez composta de 3 linhas, cada uma para um diferente modo de ataque.
4. Camada "eletrônica": é uma camada contínua de eletrônica que perpassa a peça começando um pouco após o início da peça e terminando um pouco antes. Ela é composta por várias ondas senoidais cujas relações de alturas também foram derivadas das relações temporais da gravação da chacona.

Na relação entre a camada "*tape"* e "crotales" surge um desafio para o performer: acompanhar as mudanças de pulsação que muda à toda mudança de seção. Há sempre na mudança de seção um momento de realinhamento de pulsação com a *tape* por parte do performer (ver Figura 1).



Figura 1: Trecho da partitura de *nonflam* demonstrando a transição da seção E para a seção F.

Como se pode observar no exemplo acima, não há, durante um compasso inteiro, uma referência rítmica clara na qual o performer possa se basear com o intuito de se ajustar à nova pulsação. A mudança de andamento ocorre no compasso 25 onde há material a ser tocado. No entanto, a próxima referência dada pela eletrônica ocorre somente no início do compasso 26 tornando impossível uma realização precisa. Além disto, nesta seção (F) temos uma referência da *tape* somente a cada início de compasso. Esta distância entre uma referência rítmica e a próxima torna impossível uma sensação clara de pulso por parte do performer. O único recurso à qual se pode (e, na nossa opinião, deve) recorrer é a memória instalada ao longo do processo de estudo, mas que permitirá somente uma aproximação em relação ao pulso desejado. Assim o performer deve se adaptar continuamente às referências dadas pela *tape*.

Para a criação de uma versão para outro instrumento, deve-se substituir cada fonte sonora presente na partitura por outra. Estas seriam: um grupo de timbres composto das 4 notas da camada "crotales" e 2 grupos de 3 timbres referente à "tam 1" e "tam 2". Posteriormente à escolha do material sonoro que substituiria as 4 notas da camada "crotales", grava-se cada material referente às notas Mi, Mi Bemol, Ré e Ré Bemol e se com isto monta-se a camada "*tape*". Nisto *nonflam* se assemelha a *i--,* outra peça de Paulo Dantas, escrita para o trio de música experimental Infinito Menos. Lá é determinado o ritmo e são criados grupos de timbres, mas a escolha dos timbres cabe aos instrumentistas. *I--* é discutida em NUNZIO (2017):

> Se, no caso desta peça, os aspectos formais foram definidos pelo compositor (duração, sequência de eventos, estrutura rítmica), diversos aspectos relacionados a materiais a serem utilizados e, deste modo, sonoridade geral da peça, foram deixados à escolha dos músicos. Ou seja, antes que se pudesse lidar com as dificuldades rítmicas e de sincronização propostas pela peça, foi necessário um momento de escolha, definição e preparação, levado a cabo coletivamente pelo grupo. (NUNZIO, p. 168)

No entanto, diferentemente de *I--,* o andamento de *nonflam* também é variável, desde que respeitadas as relações de andamento entre cada seção.

4 - Versão para guitarra

Na construção da versão para guitarra, Matthias levou em conta alguns aspectos que lhe pareciam importantes.

(1) A independência das camadas "crotales" e "tam" foi fundamental na elaboração da versão para guitarra. Crotales e tam são ambos instrumentos com muita ressonância. São, obviamente, instrumentos diferentes ao passo que a guitarra é uma só. Em observância disto, Matthias procurou emular, a partir de uma guitarra, dois instrumentos que tivessem uma ressonância independente. Para tal, dividiu a guitarra em duas partes por meio de um capotasto na casa XII e a aplicação de um microfone piezo na cabeça do instrumento, de forma que o captador magnético, original da guitarra, captasse a parte superior das cordas e o piezo a parte inferior, criando a possibilidade de ter, em um instrumento, duas fontes sonoras independentes (ver Figura 2) .



Figura 2: Distribuição sobre a guitarra dos diferentes instrumentos da primeira versão de *nonflam*

(2) Embora não fosse obrigatório, Matthias optou por manter as notas Mi, Mi bemol, Ré e Ré bemol da camada "crotales" e prolongou a ressonância da guitarra através do uso de *reverb,* mantendo assim uma relação clara com a primeira versão de *nonflam.* Vale ressaltar que poderia ter substituído as notas por outro material sonoro de sua escolha que não tivesse relação alguma com a primeira versão, desde que mantida a ideia de um grupo timbrístico.

(3) A camada "Tam" não tem uma relação sonora clara com a primeira versão. Aqui o critério principal foi a garantia de ressonâncias independentes. Com observância disto foram usadas apenas cordas soltas garantindo a ressonância e a exequibilidade.

Matthias escolheu por realizar *nonflam* em um andamento mais lento que a primeira versão. Desta forma criou-se, no final da peça, uma textura rarefeita e silenciosa na qual a atenção passa da performance aos sons externos que se infiltram na peça. Uma outra razão para o andamento

lento é de ordem idiomática[2]. Para realizar o ataque das notas em regiões distantes da guitarra, tal como escolheu, precisa-se de tempo. A mão direita precisa constantemente alternar entre o ataque nas duas extremidades das cordas, sendo elas a região onde se toca o grupo "crotales" e o grupo "tam 1" (Figura 2), criando um movimento dinâmico do braço direito. Ademais, no final da peça esta alternância se torna extremamente lenta, levantando a questão de como realizar um gesto tão grande do ponto de vista físico sem quebrar a tensão dos longos silêncios. A resposta veio em forma de movimentos lentos entre um ponto e outro, onde se aproveita ao máximo todo o tempo disponível para ir de um ponto ao outro, criando uma continuidade gestual do braço direito na textura rarefeita.

No que se refere à camada de "eletrônica" ela foi, nas três vezes em que Matthias apresentou a obra, realizada de forma diferente. Nas duas primeiras vezes foi realizada pelo próprio compositor. Na primeira apresentação Paulo substituiu a camada por uma outra peça/instalação para três guitarras denominada *Mono.4.* Na segunda ocasião, em um concerto na UNIRIO ele usou um '*ebow*'

> " (usei) um ebow em cima de um diapasão, gerando um som parecido com o de lâmpadas fosforescentes (sobreagudo, um "emaranhado de senóides"). Esse dispositivo era captado por um captador de guitarra e enviado pra mesa. Usei também a camada de senóides em registro médio-médio (1-2K), aquela que foi composta a partir das proporções das seções da peça. Estava armazenada no meu gravador, pluguei a saída de fones na mesa e pronto." (DANTAS, 2016[a])

Na terceira, Paulo estava ausente, e Matthias utilizou a camada de eletrônica concebida para a primeira versão. Em uma entrevista a Matthias, por skype, (DANTAS, 2016) Paulo diz:

> PD: Uma outra flexibilização que eu particularmente gosto [...] é o da eletrônica. A cada nova versão eu meio que tento colocar uma coisa nova, por exemplo o gente fez com *Mono.4* simultaneamente.
>
> MK: pois é, e vira meio um duo, né?
>
> PD: É, enfim, isso também tem a ver com o fato d'eu querer tocar, sabe? Eu não tenho essa *musicianship* pra tocar *nonflam*, eu não tenho isso. Aquelas durações, administrar todas aquelas quiálteras, eu tenho o maior prazer imaginando as pessoas se lascando pra tocar aquilo então, não consigo. (risos) E no entanto eu quero participar da coisa,

2 O que nos leva a pensar sobre outro assunto, fora do escopo do presente artigo, que é o idiomatismo em obras onde se usa o instrumento de forma "não tradicional". Para nós, o idiomático aqui não seria mais o mesmo idiomático da guitarra, mas deve se considerar a configuração específica do instrumento criado para esta realização de *nonflam.*

né. Flexibilização das camadas de eletrônica vem daí.

A partir do exposto podemos traçar algumas invariâncias da obra:

A. Relações estruturais de andamento: as relações de andamento entre as partes de *nonflam* são talvez o que há de mais inegociável. Podemos escolher o andamento que preferimos, mas temos que respeitar as relações entre as partes.

B. Negociação temporal durante a performance: como demonstrado acima, as mudanças estritas de andamento e a pouca referência rítmica dada pela *tape*, levam à uma irregularidade rítmica na performance, criando flutuações de andamento dentro da estrita grade de relações estruturais de andamento discutida logo acima.

C. relação entre *tape* e parte ao vivo: a *tape* é sonoramente construída por samples dos sons que fazem parte da camada "crotales", que, no início da peça, é a camada instrumental mais ativa e predominante. A confusão sonora instalada entre o que é ao vivo e o que é *tape* é uma das características da peça.

D. Participação do compositor na elaboração da versão para guitarra: Durante a escolha dos sons da versão da guitarra, o compositor estava presente sendo possível a deliberação do que seria mais apropriado. No entanto ele não tentou influir de modo algum nas escolhas.

E. Participação do compositor em duas performances para a execução da segunda linha eletrônica: De três ocasiões em que Matthias tocou *nonflam* ao vivo, o compositor estava presente em duas e foi o responsável pela execução da 2ª linha de eletrônica, que ele sempre realizou de modo diferente. Na terceira versão, onde Matthias tocou sozinho, ele mesmo disparou esta camada, que foi a camada que Paulo montou para a primeira versão. No entanto não seria inimaginável que o performer inventasse uma camada de eletrônica para substituir a primeira.

F. Gravação editada pelo compositor: Já foi realizada, por Matthias e Paulo, uma gravação da versão para guitarra que será lançada em um cd de obras de Paulo Dantas. A escolha dos *takes* será conjunta e a mixagem e masterização será feita por Paulo.

5 - Conclusão

Esboçamos neste artigo a realização para guitarra de *nonflam,* além das estratégias de invariância presentes na obra. Acreditamos que fica claro a partir do exposto acima o potencial criativo, para um instrumentista, que as estratégias de invariância criam. Acreditamos ser importante considerar estas estratégias de invariância como oportunidades de realização criativa por parte dos performers, ou seja, além de uma limitação criada com o fim de garantir a estabilidade morfológica de uma obra. Paulo Dantas abre *nonflam* para contribuições externas de instrumentistas/performers criando a possibilidade de *n* realizações de uma estrutura temporal que ele vê como inegociável. Neste processo ele instala algumas invariâncias, através das regras que ele estipulou para a "transcrição" assim como a sua presença no processo durante o processo de "transcrição", em algumas performances ao vivo da peça e na edição final da gravação da nossa versão. Vale ressaltar que, embora esta presença constitua uma estratégia de invariância, ou seja, o que seria segundo COSTA (2016) uma maneira de garantir uma certa consistência morfológica, esta presença também tem, como fica claro na entrevista com DANTAS (2017), origem no desejo de tocar, de participar da performance e colaborar em um processo significativo de trocas. Estas motivações abrem perspectivas para futuros trabalhos, que é relacionar uma análise morfológica das colaborações na música escrita, como feita acima, à uma abordagem etnográfica que possibilitaria a compreensão da colaboração para além das necessidades puramente morfológicas da obra.

Referências Bibliográficas

1. COSTA, V. F. (2016): **Morfologia da Obra Aberta**. Editora Prismas, Curitiba.

2. DANTAS, P. S. (2014): **nonflam – solo para qualquer instrumento e tape.** Rio de Janeiro. (Partitura manuscrita).

3. _____ (2015): **Notas de programa de nonflam.** Rio de Janeiro**.**

4. _____ (2017) **Entrevista skype concedida a Matthias Koole em outubro 2017.** Rio de Janeiro.

5. _____ (2017a) **Comunicação por e-mail de Dezembro 2017.** Rio De Janeiro.

6. NUNZIO, M. A. O. D. (2017): **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016** – Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo.

Nota sobre os autores

Matthias Koole é violonista e guitarrista com atuação em música contemporânea e experimental. Estudou violão com Teodomiro Goulart e Fernando Araújo em Belo Horizonte e violão e guitarra com Tom Pauwels e outros membros do ensemble Ictus na Bélgica. Atualmente realiza seu Doutorado na UFMG sob orientação de Fernando Rocha e Lúcia Campos. Matthias desenvolve atividades solo, é membro do grupo de música contemporânea SCHLAG!, do trio de música experimental Infinito Menos (com Henrique Iwao e Mário Del Nunzio) mantêm o duo de violão Oh Mensch em conjunto com Kobe Van Cauwenberghe com o qual foi residente na Akademie Schloss Solitude em Stuttgart (2013-2015). Foi músico convidado do ensembles Ictus, Nadar (Bélgica), Cairn (França,) Lucilin (Luxemburgo) e das orquestras Brussels Philharmonic e deFilharmonie (Bruxelas). Foi solista com a Orchestre Philharmonique de Luxembourg. Trabalha regularmente em projetos de dança tendo trabalhado com artistas como Xavier Le Roy, dorothé Depeauw, Cris Oliveira, Guilherme Morais, Christina Fornaciari. É membro do selo/produtora Seminal Records através da qual organiza, em conjunto com Henrique Iwao, o QI – Quartas de Improviso, uma série de artes (e afins) improvisadas que no momento (dezembro 2017) conta com 110 edições.

Fernando Rocha é Professor Associado de percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1998. Possui doutorado em música pela McGill University (Montreal, Canadá), onde estudou com Aiyun Huang e D'Arcy Philip Gray, Mestrado pela UFMG e Bacharelado em Percussão pela UNESP, onde tocou com o grupo PIAP e estudou com John Boudler, Eduardo Gianesella e Carlos Stasi. Entre 2015 e 2016 realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade da Virginia (EUA), onde atuou como Pesquisador/Artista Visitante. Ao longo se sua carreira, Fernando tem se dedicado especialmente à performance de música contemporânea, participando, como solista ou membro de grupo de câmara, de inúmeros festivais internacionais, tanto no Brasil quanto no exterior (USA, Canadá, Argentina, Chile, Uruguai, Alemanha, França e Portugal). Também tem colaborado com vários compositores na criação de novas obras, tendo realizado a primeira audição de obras de Almeida Prado, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Sérgio Freire, Alexandre Lunsqui (Brasil), João Pedro Oliveira (Portugal), Lewis Nielson, Jacob Sudol (USA), Nicolas Gilbert e Geof Holbrook (Canadá). Atualmente é diretor do Grupo de Percussão da UFMG, do grupo de música contemporânea Sonante 21, além de membro do Duo Qattus (cello e percussão). Fernando também se apresenta regularmente com grupos e músicos de jazz e música instrumental brasileira.

BRAGANÇA, Breno; FREIRE, Sérgio; ROCHA, Fernando. (2018) Relações entre a instrumentação e a mediação tecnológica na obra *Sintonias*, para berimbau e eletrônica em tempo real, de Sérgio Freire. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.356-368.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Relações entre a instrumentação e a mediação tecnológica na obra *Sintonias*, para berimbau e eletrônica em tempo real, de Sérgio Freire

Relations between instrumentation and technology in the piece "Sintonias", for berimbau and live electronics, by Sérgio Freire

Breno Bragança
Universidade Federal de Minas Gerais
brenobraganca88@gmail.com

Sérgio Freire
Universidade Federal de Minas Gerais
sfreire@musica.ufmg.br

Fernando Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
fernandorocha70@gmail.com

Resumo: O artigo aborda questões referentes ao uso do berimbau e a mediação tecnológica presente na obra *Sintonias* do compositor Sérgio Freire. Fazemos também uma rápida discussão de alguns parâmetros que permearam tanto a composição da obra quanto nossa performance. Por fim, concluímos que a obra se encontra em um local de fronteira entre as tradições populares do berimbau e a contemporaneidade gerada pelo processamento de seu som em tempo real. Essa fricção é o próprio material da obra e é usada de diferentes maneiras.

Palavras-chave: Instrumentação e mediação tecnológica, eletrônica em tempo real, instrumentos de percussão da música popular, berimbau, *Sintonias*.

Abstract: The article deals with issues related to the use of the berimbau and the technological elements present in the work *Sintonias* by the composer Sérgio Freire. We outline some of the parameters that permeate the composition of the work and our performance. We then conclude that the work is located at the border between the popular traditions of the berimbau and the contemporaneity generated by its real time sound processing. This friction is the very material of the work and is used in different ways.

Keywords: Instrumentation and technological mediation, live-electronics, percussion's popular music, berimbau, "Sintonias".

1 - Introdução

A percussão se encontra em um local curioso no cenário da música. Enquanto os instrumentos musicais são objetos físicos delimitados e possuem um formato padrão, o que lhes assegura uma clara definição, a percussão não. Um piano, por exemplo, por mais que possa ser utilizado

de formas alternativas à técnica pianística já consolidada, sempre será um piano. É claro que existem diferentes modelos, mas de forma geral, essas diferenças não são suficientes para descaracterizá-lo. Toda a trajetória histórica, não só do instrumento, mas também do seu repertório está diretamente associada a esse objeto físico. A percussão, porém, não está associada a um objeto físico único, fato que nos leva a um questionamento sobre sua definição. O percussionista Steven Schick se faz a mesma pergunta:

> Mas finalmente, o que é percussão ? É claro que todos nós sabemos o que percussão é. Percussão é aquela família levemente disfuncional de sons percutidos: uma briga de bar (*barroom brawl*) de ruídos, efeitos e eventos sonoros que podem ser criados golpeando, raspando, escovando, esfregando, golpeando, ou quebrando qualquer e praticamente cada objeto disponível. A mais sucinta definição de percussão vem do Alemão, *Schlagzeug*; *Schlag* significa "bater" e *Zeug* significa 'coisas'. Nós percussionistas somos músicos que batem em coisas. (SCHICK, 2006, p.5 - tradução nossa)

O mesmo autor ainda afirma que:

> [...] percussão nem é um instrumento. Não é um único instrumento. A família da percussão consiste de milhares de instrumentos vindos de dezenas de culturas do mundo. E ter milhares de instrumentos é bem parecido com não ter instrumentos. (SCHICK, 2006, p.3, tradução nossa)

Diante da infinidade de instrumentos e objetos provenientes de diversas culturas e tradições, e muitas vezes usando objetos não musicais como latas, tambores de freio, canos) que são usados na percussão Rob Esler se afasta de uma definição baseada nesses objetos e afirma que: "Percussão é mais um conceito do que um objeto. O percussionista é uma identidade; ele ou ela aceita e vive o conceito" (ESLER, 2014, p.113, tradução nossa). Se por um lado essa visão nos ajuda a entender melhor a questão, por outro também levanta mais um ponto: quem pode ser considerado um percussionista? Esler levanta alguns pontos:

> Primeiro, você *não* precisa ter um diploma em música para ser um percussionista. Segundo, se você se encontra engajado em escutar os detalhes dos sons criados a partir de objetos mundanos ou "não-instrumentos", então você talvez seja um percussionista. Terceiro, se você usa *qualquer* parte do seu corpo para criar sons a partir de alguns verbos de ação apropriados (e.g. golpeando, raspando, deslizando, puxando, etc.) é uma boa indicação que você é um percussionista. Finalmente, se você saboreia os detalhes do ruído, *pitch,* gesto e ritmo você é muito bem vindo ao rótulo de percussionista. (ESLER, 2014, p.113 tradução nossa)

A proximidade que a percussão tem com sons que vão além do escopo das 12 alturas definidas faz com que a estética do repertório percussivo seja próximo ao da música eletroacústica (que também tem como característica marcante, o uso de ruídos e sons que não possuem altura definida). ROCHA E STEWART (2007) comentam que:

> [...] percussionistas estão intimamente envolvidos com o mundo da música nova e estão esteticamente próximos da música eletroacústica (ou da música de todos os sons), e é natural que eles aceitem o desafio de trabalhar com eletrônica mais frequentemente do que outros instrumentistas, que possuem um repertório muito maior, de diversos períodos e estilos. Trabalhar com eletrônica pode representar uma boa oportunidade para percussionistas, já que música eletroacústica tem se tornado mais e mais presente na cena da música nova. Além disso, dada a experiência na procura de sons, exploração de novas técnicas, aprendizado de novos instrumentos e no desenvolvimento de uma grande variedade de gestos, o conhecimento e o interesse de percussionistas pode ser útil em obras colaborativas com música eletrônica. (ROCHA; STEWART, 2007, p.2 tradução nossa)

Em resumo, nesta introdução buscamos salientar as seguintes características:

(a) a percussão apresenta diferentes instrumentos de várias tradições e culturas diferentes;
(b) a percussão constantemente ressignifica esses instrumentos com seu uso em diferentes contextos e com novas formas de ativação e técnicas de performance;
(c) o caráter essencialmente inclusivo da percussão facilita tanto a utilização de vários equipamentos eletrônicos na performance quanto sua aproximação de estéticas advindas da música eletrônica.

Dentro desse conceito de inclusão, o artigo propõe abordar a relação entre técnicas e instrumentos de percussão não pertencente à tradição denominada erudita e elementos característicos da música eletrônica.

2 - Instrumentos de percussão da música popular na música erudita

Durante a construção do repertório solo para percussão erudita ocidental, um processo histórico ainda em pleno andamento, pode-se observar um fenômeno curioso. Alguns instrumentos foram incorporados com formas de acionamento diferentes das usadas nos seus contextos tradicionais: congas e bongôs, por exemplo, são tradicionalmente acionados com a

mão, possuindo diferentes toques e timbres, mas em grande parte do repertório solo erudito esses mesmos instrumentos são tocados com baquetas. Diversos instrumentos, mesmo tendo origens em tradições populares, ganharam não só outras formas de ativação e sonoridades, mas também outras metodologias de ensino e estudo. Os pratos e triângulos, por exemplo, que foram trazidos da Turquia para a orquestra, possuem uma vasta bibliografia de performance.

Porém outros instrumentos mantiveram uma ligação mais forte com suas respectivas tradições, mantendo seu 'som original'[1] e consequentemente sua técnica instrumental. O seguinte artigo considera como instrumento de percussão popular, justamente esses instrumentos que ainda possuem pouca tradição na música de concerto, possuindo pouco ou nenhum repertório e metodologias de estudo voltados para obras "eruditas"[2][3].

A fricção entre elementos da música erudita e popular não são novos, mas sempre se mostraram presentes na construção do repertório musical erudito. GODFREY e SCHWARTZ (1993) abordam esse fato:

> Entre os diversos usos de elementos não ocidentais enumerados neste capítulo estão o uso de melodias e ritmos turcos por Mozart, as rapsódias e danças húngaras de Brahms e Liszt, melodias pentatônicas no ciclo de canções Das Lied von der Erde, de Mahler, e as assimilações folclóricas de obras de Bartók e Kodály, até chegar a Alan Hovhaness, que incorporou inúmeros instrumentos orientais em sua obra, e Toru Takemitsu, que usou a flauta japonesa shakuhachi, além de vários gongos e tam-tans (GODFREY, SCHWARTZ, 1993).

Para executar obras que utilizem esses instrumentos, o percussionista deve buscar um treinamento instrumental que não faz parte do cânone da percussão erudita, e sim de tradições populares; muitas vezes esse aprendizado está inserido em contextos que não aqueles normalmente ocupados por músicos eruditos.

[1] Conceito criado por CHAIB (2007), que seria o som resultante da forma de acionamento para qual o instrumento foi criado. Embora a utilização de arcos no vibrafone já seja algo pertencente ao universo do instrumento, conforme aponta BRAGANÇA (2016), seu 'som original' é o acionamento com "ataque das baquetas (com cabeça de borracha revestida) sobre as lâminas" (CHAIB, 2007, p.45).

[2] Colocamos aqui as aspas, pois o próprio fato de ser escrita para um instrumento não pertencente ao cânone erudito já pode ser interpretado como uma característica que afasta a obra em questão da música erudita.

[3] Para mais informações sobre instrumentos de percussão da música populares usados em contexto de música erudita, sugerimos o trabalho de OLIVEIRA (2015).

Para executar a obra *Temazcal*, para maracas venezuelanas e *tape*, do compositor Javier Álvarez o músico deve improvisar usando ritmos da música tradicional venezuelana 'joropo'. Na partitura, o compositor coloca alguns exemplos de padrões e pede ao intérprete que ele faça variações e ornamentos baseados nesses ritmos. Nesse caso, além do aprendizado puramente técnico, o músico deve desenvolver uma fluência musical nesse estilo. Em sua tese, MULLER (2012) levanta essas questões:

> Como a obra Temazcal deve ser encarada ? Onde está a informação de prática de performance? Mais importante, qual é o tipo de músico que deve tocar essa obra? Talvez a divisão entre tradições eruditas e populares esteja se tornando mais embaçada, como evidenciado pelo músico para quem a obra foi escrita: Luis Julio Toro, um flautista com treinamento clássico e com conhecimento de suas tradições nativas do folclore venezuelano. (MULLER, 2012 p.48-49 tradução nossa)

Javier Álvarez também escreveu a obra *Asi el Acero*, para steel drum e eletrônica e *Shekere* para xequerê e eletrônica, onde instrumentos de percussão (considerados aqui como populares) são usado num contexto de música erudita, com mediação tecnológica.

3 - *Sintonias*, para berimbau e eletrônica em tempo real [4]

Sintonias foi concebida para berimbau e eletrônica em tempo real e une duas tendências da percussão contemporânea ocidental: (1) o uso de instrumentos populares dentro de um contexto de música erudita e (2) a interação em tempo real do performer com a eletrônica.

A obra é aberta à improvisação, tendo como material para a performance não uma partitura convencional, mas um texto escrito (Figura 1) contendo apenas algumas indicações para o instrumentista, e uma programação em Max-Msp (Figura 2); seu processo de composição foi iniciado em 2015, a partir da colaboração do compositor Sérgio Freire (UFMG) com o percussionista Greg Beyer (NIU). Como em praticamente toda iniciativa criativa envolvendo processamento de som em tempo real, diversos detalhes de performance e programação vão sendo refinados à medida em que a peça amadurece. Optamos pela utilização de um microfone de lapela sem fio dentro da cabaça do instrumento, fato que permite a mobilidade tanto do

[4] Consideramos aqui o termo 'eletrônica em tempo real', obras onde a eletrônica não é fixa e acontece durante a performance.

instrumento quanto do instrumentista, sem alterar significativamente a captação sonora. (Figura 3) .

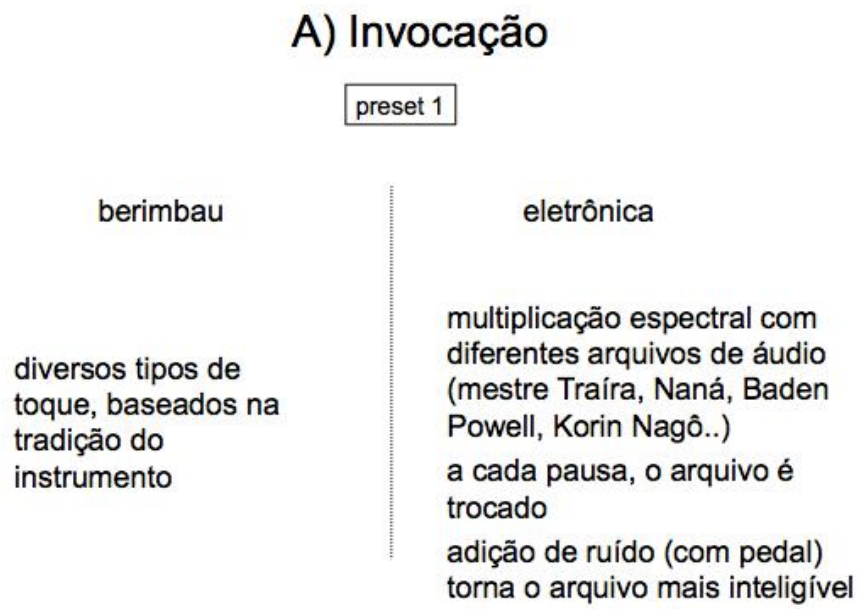


Figura 1: Segunda página do documento criado pelo compositor para a performance da obra

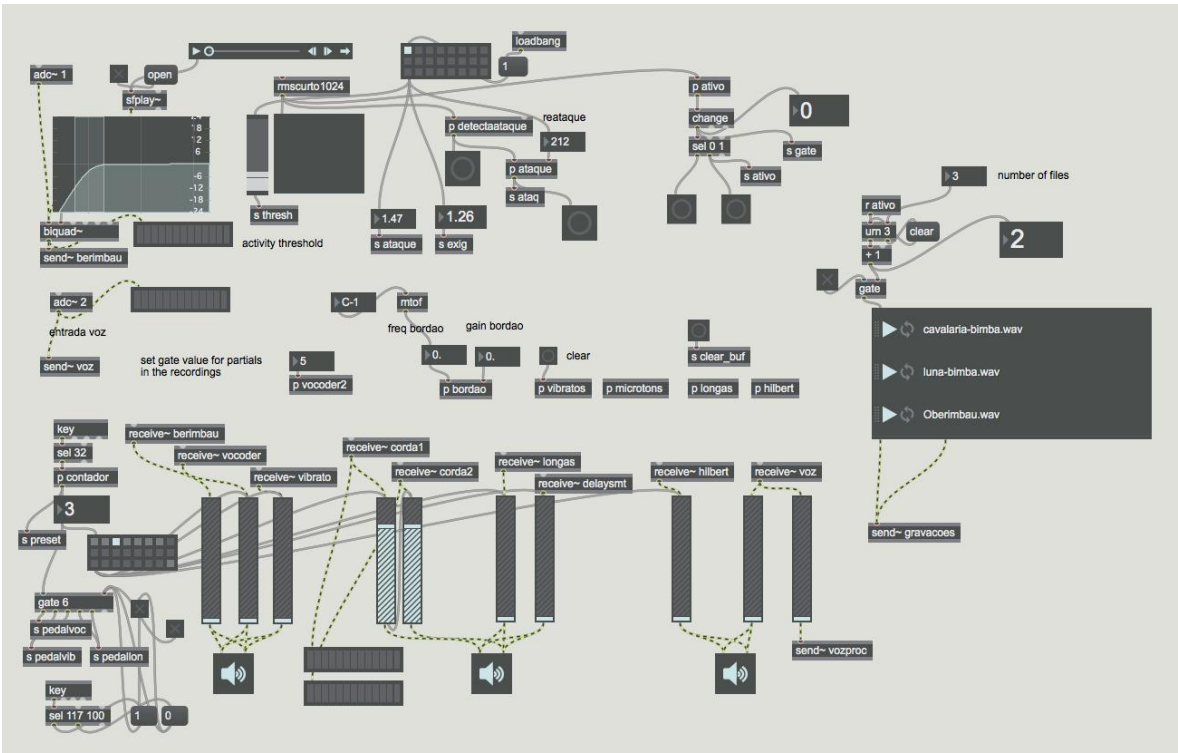


Figura 2: Patch inicial da obra *Sintonias*, de Sérgio Freire.

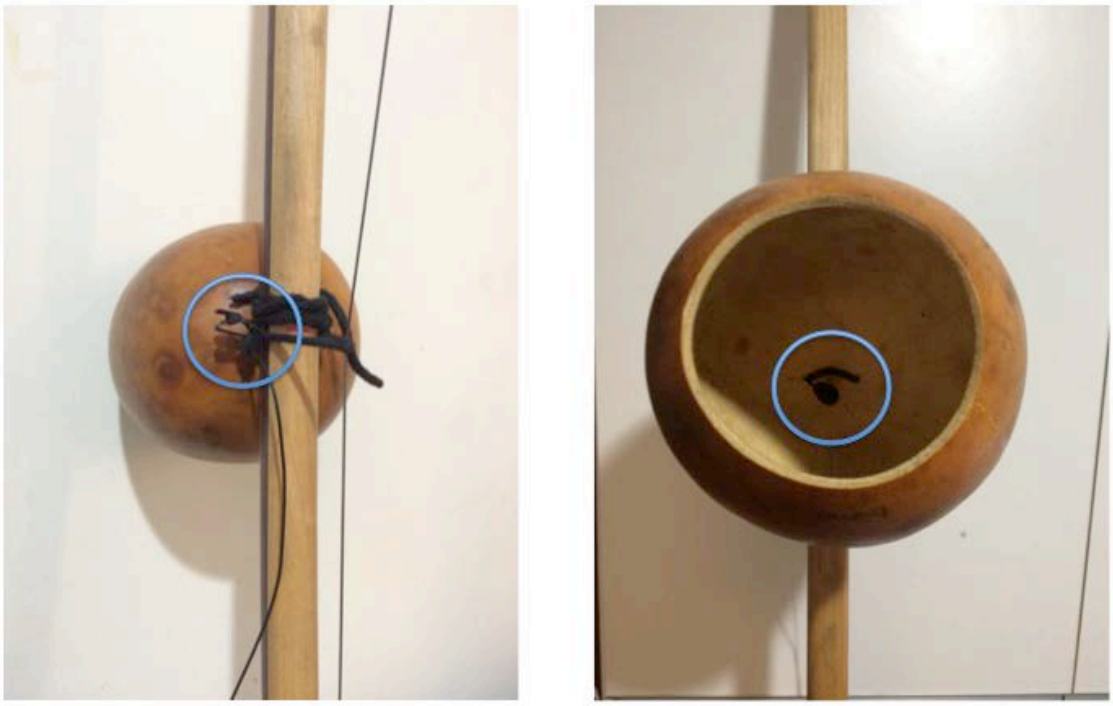


Figura 3: Posicionamento do microfone, visto de fora da cabaça (A) e de dentro (B). Fonte: Breno Bragança.

Embora a obra seja dividida em quatro momentos (Invocação, Coro I, Coro II e 7 Cordas) vamos aqui dividi-la em seis partes, cada uma caracterizada por um 'comportamento' da eletrônica que chamaremos de *preset.* Ou seja, a primeira parte da obra será chamada de *preset* 1, a segunda de *preset* 2 e assim sucessivamente.

É importante ressaltar que durante a construção da nossa performance, fizemos algumas modificações no *patch* da obra. Algumas modificações foram feitas para possibilitar o funcionamento do *patch*, que foi escrito em *MAX/MSP* 7, na sua versão anterior, 6. Outras porém, foram feitas visando nossa própria performance, e serão esclarecidas ao longo desse artigo. Essa relação entre performance e o funcionamento da eletrônica adiciona mais um elemento à pergunta de Muller: “Mais importante, qual é o tipo de músico que deve tocar essa obra?” Se o uso do berimbau, um instrumento de tradição popular, já limita a escolha de músicos aptos para a performance, a relação com a eletrônica e a possível necessidade de adequações na programação da obra limita ainda mais.

Embora essas modificações possam ser feitas pelo próprio compositor (se o mesmo estiver acessível), acreditamos que é importante ao músico que trabalha com o repertório de música com eletrônica habilidades para manusear os equipamentos eletrônicos que são utilizados na obra. No presente caso, as duas opções estão disponíveis.

3.1 - *preset* 1 - Invocação

A primeira parte da obra aborda justamente a fricção entre tradições populares e as novas tecnologias. O músico deve improvisar, usando vários toques tradicionais. O conteúdo espectral desses toques é utilizado como filtro para gravações de músicas tradicionais para berimbau, escolhidas pelo próprio interprete. Estas gravações somente se tornam audíveis quando o instrumentista toca, e seu timbre aparece bem modificado pelas características sonoras do toque ao vivo. O compositor busca dessa forma fazer uma espécie de menção ou homenagem à tradição do instrumento. O título dessa parte, Invocação, também sugere uma apresentação do universo estético no qual a obra é construída.

Aqui, não só a fluência nos toques tradicionais é importante para uma performance convincente, mas também habilidades ligadas à improvisação e o conhecimento das gravações escolhidas. O balanço entre essas variáveis se mostra importante de forma bastante presente nesse momento.

Para a nossa performance foram escolhidas as seguintes gravações:

- *Cavalaria*, do álbum *Curso de Capoeira Regional*. Mestre Bimba
- *Iuna*, também do álbum *Curso de Capoeira Regional*. Mestre Bimba
- *O berimbau*, do álbum *Saudades*. Naná Vasconcelos

3.2 - *preset* 2 - Coro I

Aqui o computador deve gravar seis vibratos de barriga[5] (após o ataque) de notas soltas do berimbau, e os reproduz em *loop* com variações de altura. Dessa forma, a eletrônica cria uma textura de seis vozes.

3.3 - *preset* 3 - Coro I

Nessa seção, que funciona como um pequeno interlúdio para a próxima, o músico é convidado a explorar timbres nas diferentes partes do instrumento como a verga (o corpo do instrumento) e a cabaça. Embora esses sons não sejam tradicionais na música da capoeira, diversos músicos que utilizam o berimbau em outros contextos, como Naná Vasconcelos e Ramiro Musotto, usam estas sonoridades.

Para explorar ainda mais diferentes timbres, utilizamos uma baqueta preparada com uma fita esparadrapo em uma das pontas, de forma que ao tocar o instrumento se produza sons com menos ataques. Nas demais partes da música, executamos com a outra ponta, sem esparadrapo (Figura 4).



Figura 4: Baqueta preparada com esparadrapo em uma das pontas. Fonte: Breno Bragança

[5] O vibrato de barriga é criado com o movimento de afastar e aproximar a cabaca do barimbau à barriga do executante.

3.4 - *preset* 4 - Coro II

A terceira seção da obra é chamada de 'Coro II' e possui duas ações distintas da eletrônica. A primeira é o prolongamento de ressonâncias do berimbau. Esse prolongamento é realizado através da ação do músico ao pressionar um pedal do tipo *sustain*.

Utilizamos esse efeito para criar camadas de som sobrepostas, cada camada com uma dinâmica maior do que a anterior.

3.5 - *preset* 5 - Coro II

A segunda ação da eletrônica é a multiplicação dos gestos do instrumentista, com explorações microtonais gerados por *delays* variáveis. Nesse momento o compositor pede ao músico que execute sons secos; então optamos por explorar os sons provenientes do ataque da baqueta diretamente na cabaça e na verga do instrumento. Dessa forma, respeitamos as indicações do compositor e também exploramos mais possibilidade sonoras do instrumento.

3.6 - *preset* 6 - 7 Cordas

A quarta e última seção da obra é chamada de '7 cordas', e tem esse nome por conta da multiplicação do som do berimbau por meio de seis *delays* com tempos distintos, aos quais são aplicados a modulação em anel, com frequências escolhidas de acordo com diferentes acordes de violão. A combinação das seis vozes gera ritmos complexos. O interessante aqui é que esses ritmos variam de acordo com a performance do músico. Além dessa variação, a eletrônica troca o tempo dos *delays* de cada voz após o músico ficar em silêncio por certo intervalo de tempo. Essa seção, portanto, é onde encontramos mais claramente uma relação de interação entre eletrônica e instrumentista. Essa interação é mediada pelo berimbau, remetendo à uma das questões mais pungentes nesse tipo de obra, que é a fricção entre o erudito e o popular, o tradicional e a novidade, o passado com o presente.

Nessa seção, a eletrônica tem um comportamento bastante ativo, e sua interação com o músico é mostrada de forma mais clara e direta. Ao final dessa seção, escolhemos voltar a citar alguns

ritmos e toques tradicionais do berimbau, visando concluir o caminho que a obra toma, que passa da abordagem mais ligada as tradições musicais da tradição do berimbau, vai para explorações timbrísticas e volta a suas tradições.

4 - Considerações finais

Sintonias é portanto, uma obra que se encontra em um local de fronteira entre as tradições populares do berimbau e o uso de equipamentos eletrônicos e transformações sonoras em tempo real. A obra oferece a oportunidade de se envolver com diferentes questões não só musicais (que não contam com uma partitura tradicional), mas também como outras relacionadas com a influência tecnológica nas tradições populares e a mistura de culturas musicais, que geram novas possibilidades expressivas.

A própria forma da música parece indicar isso, ao começar mais conectada à tradição do instrumento, seguindo para explorações timbrísticas por parte do músico e efeitos da eletrônica que fogem de seu universo estético tradicional, e finalmente retorna à conexão com a tradição, porém de forma transformada. Esse caminho também pode representar a história de muitos instrumentos de percussão que, saindo de suas tradições populares, adquiriram novas formas de ativação, repertórios e metodologias de estudo, enriquecendo ainda mais essa, segundo Steven Schick, "família disfuncional" de instrumentos.

Referências de texto

BRAGANÇA, B. G. (2016) **Prepraração e performance da obra Vibraphonie and Electronics do compositor Baljinder Sekhon II**. Anais do XVI SEMPEM.

CHAIB, F. M. DE C. (2007) **Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto , de José Manuel López López** Tese (Doutorado) Universidade de Aveiro.

FREIRE, S. (2015-2016) ***Sintonias*, para berimbau e eletrônica ao vivo.** Manuscrito, acompanhado de programação em max-msp disponibilizado pelo compositor.

GODFREY, D; SCHWARTZ, E (1993). **Music Since 1945. Issues, Material and Literature.** Nova York: Schirmer Books**.**

ESLER, R (2014). **I Drum the Electric Body.** In: LEWIS, K; AGUILAR, G. (2014) **The Modern Percussion Revolution: Jouneys of the Progressive Artist. [S.I.]** Routledge.

MULLER, J. (2012) **The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Parst, Present, and Inspiring the Future.** Tese (Doutorado) — Arisona Estate University**.**

OLIVEIRA, M. E. (2015) **A presença de instrumentos de percussão da música popular na música de concerto.** Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais.

ROCHA, F.; STEWART, D. A. (2007) **Collaborative Projects for Percussion and Electronics 2 Common aspects of percussion and electronics in contemporary music.** In Proc. of the Roots and Rhizones Conference

SCHICK, S. (2006) **The percussionist's art: same bed, different dreams. [S.l.]:** Univ of Rochester Pr.

Notas sobre os autores

Breno Bragança é aluno de doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais com orientação do Prof. Dr. Sérgio Freire, e mestre pela Universidade Federal de Goiás, onde foi bolsista da FAPEG. É bacharel em percussão pela Universidade Fedeal de Minas Gerais, na classe do Prof. Dr. Fernando Rocha, onde foi bolsista do CNPq. Atua como músico percussionista convidado em orquestras como Orquestra Filarmônica de Goiás, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e em grupos de música de câmara sob a regência de maestros omo Neil Thomson, Fábio Mechetti, Isaac Karabtchevsky e Catherine Larsen-Maguire. Desenvolve pesquisa e performance de repertório de música contemporânea, realizando concertos nos Estados Unidos e em diversas cidades do Brasil e vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa em performance de obras para percussão e mediação tecnológica. Participou de primeiras audições de obras de compositores como Iannis Xenakis, John Luther Adams, Maurício Kagel, João Pedro de Oliveira e Baljinder Sekhon. É membro fundador do Grupo Tectum, que pesquisa a performance de obras para percussão e mediação tecnológica, além de trabalhar em composições próprias.

Sérgio Freire é professor associado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, atuando nas áreas de composição, orquestração e sonologia. Desde 1998 coordena o Laboratório de Performance com Sistemas Interativos (LaPIS). É graduado em composição pela UFMG (1990), mestre em sonologia pelo Instituto de Sonologia, Haia, Holanda (1993). Possui doutorado em comunicação e semiótica pela PUC-SP (2004). Realizou estágio sandwich no Estúdio Eletrônico da Musik Akademie da Basileia, Suiça. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG entre 2009 e 2015. Seus principais interesses acadêmicos e artísticos estão voltados para as diferentes formas de interação entre a prática musical acústica e os novos meios tecnológicos. Suas peças musicais tem sido tocadas e premiadas no Brasil e no exterior, e seus artigos científicos são apresentados regularmente em congressos importantes dedicados à música e tecnologia.

Fernando Rocha é professor de percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1998. Possui doutorado em música pela McGill University (Montreal, Canadá), onde estudou com Aiyun Huang e D'Arcy Philip Gray, Mestrado pela UFMG e Bacharelado em Percussão pela UNESP, onde tocou com o grupo PIAP e estudou com John Boudler, Eduardo Gianesella e Carlos Stasi. Entre 2015 e 2016 foi pesquisador visitante na Universidade de Virginia (EUA). Ao longo se sua carreira, Fernando tem se dedicado especialmente à performance de música contemporânea, participando, como solista ou membro de grupo de câmara, de inúmeros festivais internacionais, tanto no Brasil quanto no exterior (USA, Canadá, Argentina, Chile, Uruguai, Alemanha, França e Portugal). Também tem colaborado com vários compositores na criação de novas obras, tendo realizado a primeira audição de obras de Almeida Prado, Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Sérgio Freire, Edson Zampronha (Brasil), João Pedro Oliveira (Portugal), Lewis Nielson, Jacob Sudol (USA), Nicolas Gilbert, Geof Holbrook, D. Andrew Stewart (Canadá) e Mario Alfaro (Costa Rica). Atualmente é diretor do Grupo de Percussão da UFMG e do grupo de música contemporânea Sonante 21, além de membro do grupo Oficina Música Viva. Fernando também já se apresentou com vários grupos e músicos de jazz e música brasileira. Em 1997, recebeu uma bolsa de estudos para um curso de aperfeiçoamento em vibrafone e improvisação em Nova York, onde estudou com Stefon Harris e Joe Locke e tocou na Big Band de Bobby Sanabria. De volta ao Brasil, criou o Grupo de Percussão da UFMG, com o qual tem se apresentado nos principais teatros de Belo Horizonte assim como em eventos nacionais e internacionais ligados à percussão e à arte contemporânea.

ALVES, Bruno de Aguiar Ferreira; ROCHA, Fernando de Oliveira (2018). A Prática de Performance para a polimetria na música Zurich de Hermeto Pascoal. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.369-386.

ISBN: 978-85-60488-25-4

Estudos para bateria baseados na polimetria da música *Zurich*, de Hermeto Pascoal

Drumset studies based on the polymety of Zurich, by Hermeto Pascoal

Bruno de Aguiar Ferreira Alves
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
bateraaguiar@hotmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
fernandorocha70@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de um trecho de polimetria presente na música *Zurich* de Hermeto Pascoal. Baseado nos elementos que constituem a polimetria do trecho, apresentamos alguns estudos gradativos de bateria com o objetivo de desenvolver tanto a percepção e consciência rítmica do baterista quanto a coordenação motora necessária para executar com segurança trechos com tais complexidades rítmicas.

Palavras-chave: polimetria em Hermeto Pascoal; rstudos de bateria.

Abstract: This article presents an analysis of an excerpt of polymetry found in *Zurich*, by Hermeto Pascoal. Based on the elements that constitute the polymetry of the passage, we present some drumset studies with the goal of developing both the drummer's perception and rhythmic awareness and the motor coordination necessary to confidently perform with confidence excerpts with such rhythmic complexities.

Keywords: polymetry in Hermeto Pascoal; drumset Studies.

1 - Introdução

Este artigo faz parte de uma pesquisa que busca fornecer ideias e materiais de estudo para se trabalhar questões rítmicas complexas na bateria, tais como polirritmias, deslocamento de frases e, sobretudo, polimetria, que será o aspecto principal abordado neste texto. Estudos envolvendo tais questões aparecem em diversos métodos de bateria como MAGADINI (2003), HARRISON (1996), CHAFFEE (1994), entre outros. A ênfase desses métodos é trabalhar diferentes formas de polirritmia, que são apresentadas e explicadas pela matemática envolvida nos ritmos, ou seja, de uma forma quase que pura, sem necessariamente conectá-las a exemplos musicais concretos.

Entende-se por polimetria o uso simultâneo de duas ou mais métricas musicais. Segundo o prefixo 'poli' (mais de um, numeroso), a palavra polimetria pode ter o significado de muitas métricas. Segundo Sarah Cohen, quando se toma a palavra métrica em seu sentido primeiro, isto é, *metrum* (metro como padrão de medida temporal), polimetria designa a simultaneidade, em uma mesma obra, de tempos diferentes e irredutíveis a um *metrum* único (COHEN, 2007, p.74).

Para a realização deste trabalho, decidimos, inicialmente, encontrar gravações de música popular com bateria que trouxessem exemplos concretos de polimetria. O presente artigo irá focar na polimetria encontrada na gravação da música *Zurich* de Hermeto Pascoal, que é a quarta faixa do álbum "Só não toca quem não quer" (PASCOAL, 1987). Baseado na polimetria encontrada, foi criado um estudo para bateria com o objetivo de desenvolver tanto a percepção e a consciência rítmica do baterista quanto sua coordenação motora de forma a capacitá-lo para executar trechos com tais complexidades rítmicas, não só a partir de uma matemática precisa, mas também a partir de um sentido musical. A prática de performance proposta neste artigo se baseia na ideia de que, a partir da prática corporal da polimetria presente neste trecho, é possível alcançar uma melhor compreensão e consciência da mesma. Essa prática foi elaborada e organizada por meio de exercícios de coordenação motora para a bateria. Esses exercícios têm como referência pedagógica métodos de bateria que trabalham o desenvolvimento da coordenação motora como CHAPIN (1948), CHESTER (1985), RILEY (1994), CUNHA (2000), GOMES (2008).

A polimetria na música *Zurich* aparece em um trecho de trinta e dois segundos de duração que se inicia aos seis minutos e dois segundos. O trecho possui quatorze compassos de 5/4 no qual é conduzido um ostinato em 5/4 tocado pelo piano, enquanto a melodia (tocada pelo saxofone) e o ritmo de frevo (tocado pela bateria) seguem uma métrica quaternária (4/4).

Dessa forma, a polimetria presente no trecho é constituída pelo uso simultâneo dos compassos 5/4 e 4/4, sendo o compasso de 5/4 a métrica fixa da música. O compasso de 4/4 é inserido sobre o 5/4 apenas neste trecho. O ciclo polimétrico entre essas duas métricas, isto é, o tempo necessário para os tempos fortes delas se encontrarem, é de vinte tempos de semínima, que é o mínimo múltiplo comum entre o cinco e o quatro (Figura 1).



Figura 1: Ciclo polimétrico: 4/4 sobre 5/4.

Durante esse ciclo polimétrico, ocorre uma defasagem rítmica, na qual o início de cada compasso quaternário se posiciona em um diferente ponto do 5/4.

> Defasagem é um procedimento que consiste em um cânone gradual feito a partir de duas ou mais camadas onde uma estrutura rítmica permanece estática e outra mantém o mesmo padrão rítmico, mas afasta-se para depois reencontrar a voz que fica fixa (no cânone as camadas nunca se encontram) (FRIDMAN, 2012, p.4).

A polimetria é um elemento recorrente no repertório de Hermeto Pascoal e, segundo ARRAIS (2006), pode ser encontrada nas músicas *Fazenda Nova* (PASCOAL, 1992), *Tacho* (PASCOAL, 1977), *Peixinho* (PASCOAL, 1987) e *Pintando o Sete* (PASCOAL, 1979). Para Hermeto, o uso de polimetrias é um recurso para criar tensões e contrastes. Essas sensações são geradas quando melodias e bases de arranjo são combinadas com planos rítmicos complexos. Durante uma polimetria, em função da defasagem rítmica, os elementos musicais soam em desencontro, criando uma sensação de tensão. Essa sensação contrasta com o conforto do reencontro rítmico marcado pelo fim da polimetria, causando sensação de relaxamento. Nas próximas partes deste trabalho, iremos analisar a polimetria de *Zurich* e, em seguida, propor estudos para bateria.

2 - A polimetria em *Zurich*

A gravação de Zurich tem a duração de 9 minutos e 28 segundos e possui duas partes. A primeira é uma introdução bastante livre, composta por piano e voz. Após essa introdução, em [4:24] inicia-se uma seção marcada por um ostinato em compasso de 5/4, tocado pelo piano. Este ostinato, representado na Figura 2, é constante até o final da música.



Figura 2: *Zurich:* ostinato tocado pelo piano.

Um aspecto interessante deste ostinato é que as dez colcheias do compasso são divididas de 5 em 5 a partir de acentos na primeira nota (Dó, nota mais grave do ostinato) e na sexta nota (Sol, nota mais aguda). Esta organização gera uma sensação de tempo binário, que poderia ser entendida como uma primeira polimetria da música. Este compasso de 5/4 poderia estar escrito em um compasso binário com cinco quintinas em cada tempo ou em dois compassos de 5/8 (como mostra a Figura 2). Porém, em *Zurich,* Hermeto parece não explorar esta polarização binária dentro do compasso ímpar, como ele faz em outras obras. Um exemplo disso é a música *Tacho* (PASCOAL, 1977), que é uma obra com uma métrica de sete tempos na qual um surdo toca do começo ao fim um padrão de dois tempos, subdividindo o sete ao meio.



Figura 3: Ostinato do piano escrito em dois compassos de 5/8.

A partir de [6:02] da gravação de *Zurich*, surge uma melodia em 4/4 que é sobreposta ao ostinato (Figura 5). A bateria (tocada pelo baterista Márcio Bahia) acompanha a melodia tocando um ritmo de frevo, também em 4/4, conforme mostrado na Figura 4.



Figura 4: Ritmo de frevo tocado pela bateria

A melodia completa apresentada pelo saxofone (que pode ser vista na Figura 8) tem oito compassos de 4/4 de duração, sendo que suas duas primeiras colcheias são ouvidas com uma sensação clara de anacruse. Esta melodia é tocada duas vezes. Os oito compassos da melodia podem ser divididos em quatro frases de dois compassos, às quais chamaremos aqui de motivo melódico (Figura 5). A sobreposição de **ostinato** em 5/4, **motivo melódico** e **ritmo de frevo**, tocado pela bateria, dá origem à polimetria que estaremos analisando a partir de agora.

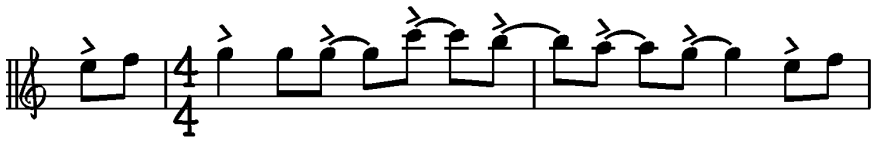


Figura 5: Motivo melódico do trecho polimétrico de *Zurich*.

O tempo forte do início da melodia coincide com o terceiro tempo do ostinato do piano. Quando se inicia este motivo melódico em 4/4, a bateria se junta a ele tocando o ritmo de frevo (Figura 6). Inicia-se, a partir desse ponto, um processo de defasagem entre bateria e ostinato. A Figura 7 mostra como a bateria se organiza e se defasa em relação ao ostinato. A linha pontilhada mostra em qual tempo do ostinato cada ciclo do ritmo de frevo se inicia.

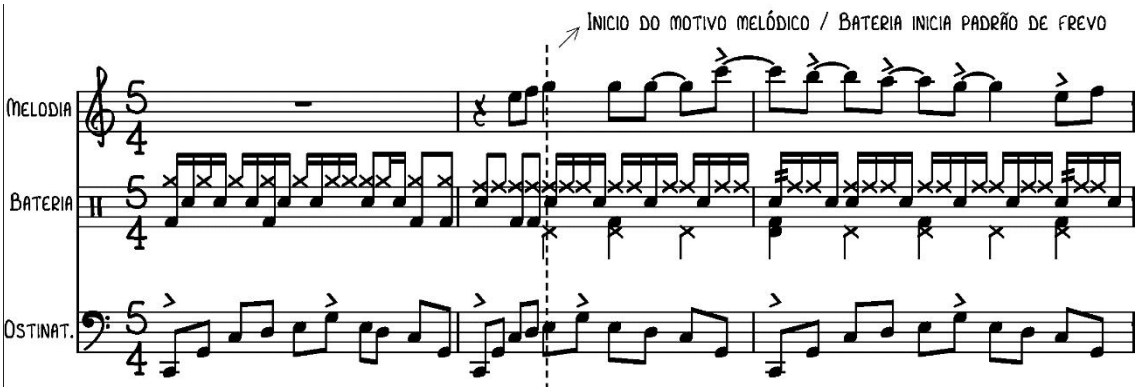


Figura 6: Transição da bateria para o ritmo de frevo, que aparece junto com a entrada da melodia do trecho polimétrico de *Zurich.*

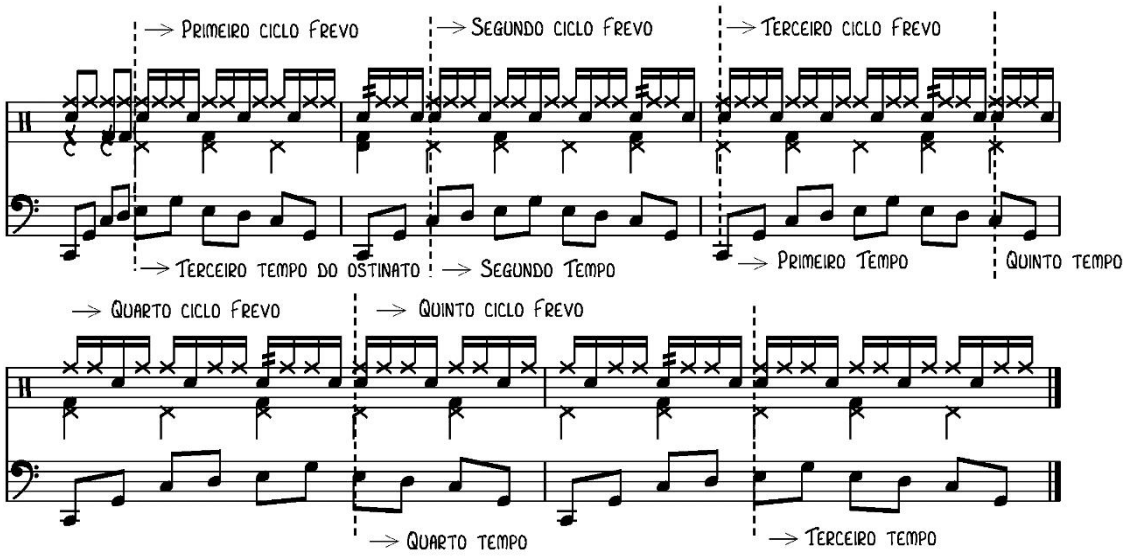


Figura 7: Defasagem da bateria sobre o ostinato do piano.

Como o ciclo polimétrico do 4/4 sobre o 5/4 dura vinte semínimas, após cinco ciclos da repetição do padrão de frevo, ou quatro ciclos do ostinato, isto é, vinte tempos de semínima, o mesmo volta a incidir sobre o terceiro tempo do ostinato (onde ele se iniciou). O ritmo de frevo da bateria percorre de forma ininterrupta toda a sessão. O motivo melódico também está na métrica quaternária, mas se organiza de forma diferente sobre o ostinato. A melodia começa no tempo três do primeiro compasso de 5/4 e se encerra no sétimo compasso de 5/4. Há um ritornelo, após sete compassos do ostinato, e a melodia reinicia novamente no tempo três do primeiro compasso após o ritornelo (Figura 8).



Figura 8: Melodia sobre ostinato do piano.

Apesar do motivo melódico e do ritmo de frevo da bateria serem padrões quaternários, estes dois elementos também irão entrar em desencontro após o ritornelo, em função da forma como eles se organizam sobre o ostinato em 5/4. Este desencontro acontece exatamente porque no reinício da melodia ela se ajusta ao 5/4, recomeçando novamente no terceiro tempo. Já a bateria não cessa seu padrão rítmico de frevo e segue de forma ininterrupta até o final deste trecho. Desta forma, o motivo melódico é repetido oito vezes, sendo que, nas quatro primeiras vezes, a bateria está sincronizada com ele. A partir do quinto ciclo de repetição do motivo melódico, a bateria e a melodia já não comungam do mesmo tempo forte, isto é, estão defasadas. A Figura 9 ilustra este processo. As chaves sobre os compassos agrupam os motivos melódicos (oito tempos de semínima) e da bateria em frevo (quatro tempos de semínima). A linha pontilhada

na vertical mostra como os ciclos de ambos estão sincronizados no início e como, a partir do quinto ciclo melódico, bateria e melodia passam a estar defasadas.



Figura 9: Melodia e bateria no trecho polimétrico de *Zurich*.

3 – A Prática de Performance

Após a análise desse trecho, é possível entender a multiciplidade rítmica que ocorre durante a polimetria, em que as três vozes analisadas se desencontram. O desafio na performance está em tocar a bateria e permanecer consciente das outras vozes que percorrem em paralelo tendo

plena percepção do posicionamento de todos os elementos durante a prática. É muito fácil durante a performance deste trecho perder a referência de qual é o compasso em que se está. Isto pode gerar uma insegurança na execução desta sessão de *Zurich*.

A prática de performance a ser apresentada neste artigo busca, justamente, trabalhar a percepção dessas polimetrias através da conscientização das relações entre as frases envolvidas. Frente à difícil tarefa de assimilar a execução das três frases simultaneamente, será proposto um estudo de mecânica corporal via a prática de coordenação para a bateria. A ideia nesta prática é trabalhar a assimilação mental juntamente com a prática corporal que será aplicada via exercícios de coordenação motora na bateria. Através da ação do corpo é possível viabilizar o processo de cognição musical. Esta possibilidade é afirmada por autores que defendem o conceito de "mente incorporada".

Segundo Wânia Mara Agostini Storolli, o corpo humano é um agente na aquisição do conhecimento musical e não um mero recipiente onde são armazenadas informações. O corpo é o local e agente do processo de conhecimento.

> A ação do corpo no mundo é portanto fundamental, pois é a forma como o transforma e como é por ele transformado. Pode se dizer que é através de sua ação que o corpo realiza processos de aprendizagem e dessa forma incorpora o conhecimento, ou seja, este passa a fazer parte do corpo. Considerando essa questão no âmbito do processo de cognição musical, entende-se que o ambiente para que esse processo ocorra deve ser instaurado pela própria ação do corpo. E a ação do corpo no mundo ocorre primordialmente através do movimento. Sendo assim, estimular práticas que privilegiem a ação do corpo trabalhando a partir do movimento, parece ser uma atitude adequada para viabilizar o processo de cognição musical de uma forma criativa e em consonância com o conceito de "mente incorporada". (STOROLLI, 2011, p.136)

Frente a este conceito, o trabalho corporal e a consciência musical na execução da polimetria presente em *Zurich* serão desenvolvidos concomitantemente. A prática de coordenação motora será trabalhada a partir de repetições mecânicas, porém sempre tentando manter a consciência da estrutura geral. Os elementos que compõem a polimetria na passagem em análise (**ostinato**, **motivo melódico** e **ritmo de frevo**) serão representados, cada um, por uma célula rítmica e coordenados seguindo padrões encontrados em métodos de bateria que trabalham coordenação.

Existem vários métodos que trabalham coordenação motora na bateria. Algo que estes métodos preservam em comum (e que será aplicado nesta prática de performance) é a forma gradativa como os membros do corpo são empregados até alcançar um sistema final que engloba a execução simultânea dos quatro membros do corpo (mãos direita e esquerda, pés direito e esquerdo). Este trabalho de sincronizar as ações dos membros de forma gradual é um caminho que torna viável o emprego dos quatro membros em um sistema complexo. Nesta prática de forma gradativa, primeiro são sincronizados dois membros, criando uma base rítmica em que será aplicado o terceiro membro. Após o domínio na execução conjunta dos três membros, o praticante está preparado para aplicar o quarto membro. Este princípio de estudo gradual na prática da coordenação motora é utilizado de diferentes formas em metodologias para a bateria.

O método *New Breed: Systems for the Development of Your Own Creativity* (CHESTER, 1985) é referência mundial na prática de coordenação motora. Esse método trabalha a sincronização gradual dos membros a partir da criação de um sistema composto por dois ou três membros. Sobre esse sistema o outro membro (não utilizado no sistema) fará leitura rítmica. Tanto os sistemas propostos quantos as leituras são organizadas a partir de rítmicas mais simples que vão se tornando mais complexas no decorrer do método.

Outra referência para o estudo de coordenação é o método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* de Sérgio Gomes (GOMES, 2008). Esse método trabalha a coordenação motora aplicada em ritmos brasileiros.

As figuras abaixo são exemplos extraídos do método de Sérgio Gomes e ilustram a construção gradativa para se coordenar um ritmo complexo executado por quatro membros. Para tocar o ritmo de samba da Figura 10, o autor sugere que o baterista siga os seguintes passos.

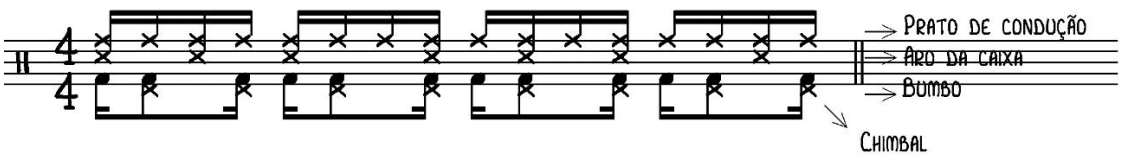


Figura 10: Ritmo integral de samba composto pelos quatro membros.

1) Primeiro, prepara-se a base com os pés, isto é, bumbo com o pé direito e chimbal com pé esquerdo (Figura 11). Nessa etapa dois membros são coordenados assim como a assimilação dos padrões rítmicos de ambos os pés. A facilidade na execução desta base é necessária para se iniciar a próxima etapa;

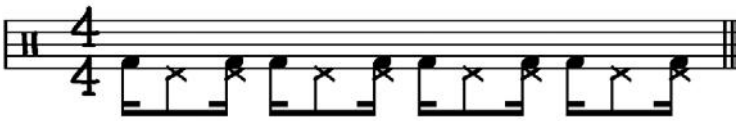


Figura 11: Base tocada por bumbo e chimbal.

2) Sobre esta base é inserido o terceiro membro, no caso a mão direita no prato de condução (Figura 12). Nessa etapa, ocorre a assimilação rítmica e também corporal do novo padrão que é sobreposto sobre a base descrita na Figura 11. Para conseguir executar o sistema integral composto pelos quatro membros, esse sistema de três membros precisa ser executado com facilidade e segurança.

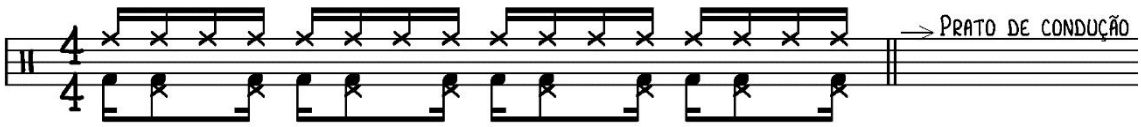


Figura 12: Mão direita no prato de condução sobre a base.

3) Enfim, a mão esquerda (quarto membro restante) é inserida tocando uma divisão rítmica característica do samba no aro da caixa. Assim se completa o ritmo mostrado na Figura 10.
A sincronização gradativa dos membros em estudos de coordenação pode ser organizada de diferentes formas.

Juntamente com a assimilação corporal, que pode ser viabilizada através desse estudo gradativo, também a percepção, memorização e conscientização dos padrões estudados podem ser efetivados pelo mesmo caminho. Tendo isso em vista, passamos agora a propor estudos baseados na polimetria presente em *Zurich*. Serão criados padrões rítmicos que representarão os três elementos que compõem o trecho polimétrico: ostinato, motivo melódico e ritmo de frevo. Cada padrão rítmico será criado tendo como referência a função de cada elemento dentro do trecho. Sendo assim, essa prática de performance tem o objetivo de sincronizar três

diferentes rítmicas (baseadas nos elementos da música) de forma gradativa buscando a assimilação mecânica e cerebral dessas rítmicas.

3.1 - Criação dos padrões rítmicos

O **ostinato** tem como função ser uma base contínua, não somente no trecho analisado, mas também durante a maior parte de Zurich. O ostinato será representado pelos pés (Figura 13) e formará uma base para as mãos que irão representar o motivo melódico (mão esquerda) e o ritmo de frevo (mão direita). Esse ostinato enfatiza os cinco tempos do compasso e os acentos que dividem o 5/4 de forma binária. O pé esquerdo irá tocar no chimbal os cinco tempos do compasso, enquanto o bumbo faz a mesma função dos acentos. Esse ostinato será nomeado como **Sistema 1**.

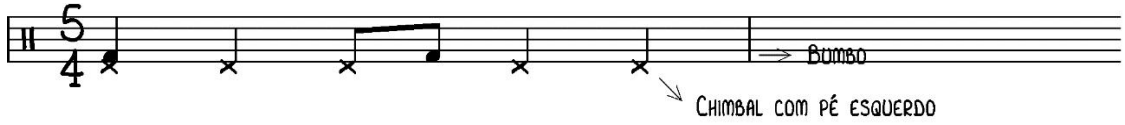


Figura 13: Sistema1: Ostinato com os pés.

O **ritmo de frevo** será executado pela mão direita no prato de condução e será representado por uma célula rítmica padrão de Frevo (Figura 14). Esse padrão será nomeado como **Sistema 2.**



Figura 14: Sistema 2: Padrão rítmico de frevo no prato de condução.

O **motivo melódico** será adaptado aos tambores da bateria (caixa, tons e surdo) e executado pela mão esquerda. Para isso, será feita uma simplificação da rítmica que compõe a melodia, preservando apenas suas notas acentuadas. Essa escolha se deve ao fato de ser muito comum, na performance da bateria, apoiar notas acentuadas da melodia. A Figura 15 mostra a melodia simplificada.



Figura 15: Melodia de *Zurich* simplificada.

Existem metodologias que trabalham a interpretação melódica na bateria, porém não iremos nos aprofundar nisso, pois este não é o foco deste artigo. Nessa adaptação, iremos representar de maneira simplificada o desenho melódico. A Figura 16 mostra o padrão que utilizaremos para os exercícios e que será nomeado como **Sistema 3**.

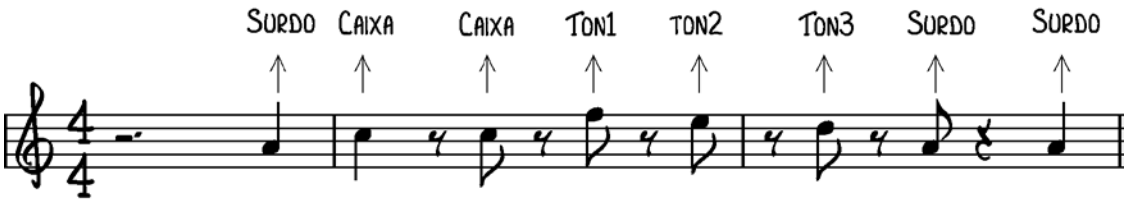


Figura 16: Sistema 3: Adaptação melódica na bateria.

3.2 - Prática de coordenação e conscientização

Os estudos aqui sugeridos correspondem à combinação desses 3 sistemas. Seguindo a idéia de trabalhar de forma gradativa, inicialmente, eles serão sincronizados dois a dois conforme mostra a sequência abaixo. Por se tratar de um nível de coordenação motora de difícil execução (mais difícil do que os exemplos apresentados na metodologia de Sergio Gomes), será necessário um treino ainda mais gradual. Se existem três sistemas, esses serão empregados dois a dois, via todas as variáveis possíveis. Com os três sistemas a serem coordenados, sistemas números 1, 2 e 3, temos três possibilidades de coordená-los dois a dois:

- Sistemas 1 + Sistema 2; Sistema 1 + Sistema 3; Sistema 2 + Sistema 3.

Após essa prática, é possível somar os três sistemas simultaneamente. Abaixo, segue o passo a passo para se alcançar a execução concomitante dos três sistemas.

A. **Estudo 1** (Figura 17): Aplicando o padrão de frevo com a mão direita (Sistema 2) sobre a base feita com ambos os pés (Sistema 1). Para uma exata representação do trecho de *Zurich*, o padrão de frevo neste estudo também se inicia no tempo três do primeiro compasso.

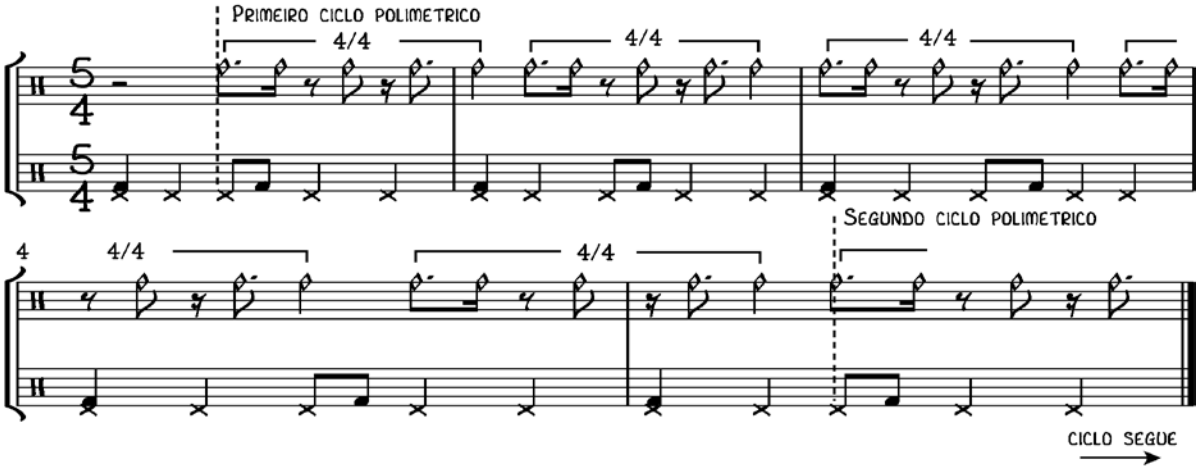


Figura 17: Estudo 1: Sistema 1 + Sistema 2.

B. **Estudo 2** (Figura 18): Aplicando o motivo melódico (que se inicia no tempo três do primeiro compasso, sendo antecipado por uma anacruze no tempo dois) com a mão esquerda (Sistema 3) sobre a base feita com os pés (Sistema 1).



Figura 18: Estudo 2: Sistema 1 + Sistema 3.

C. **Estudo 3** (Figura 19): Sincronização do padrão de frevo com a mão direita (Sistema 2) com o motivo melódico na mão esquerda (Sistema 3). Ambos têm início no tempo três do primeiro compasso, lembrando que o motivo melódico tem uma anacruze no segundo tempo.

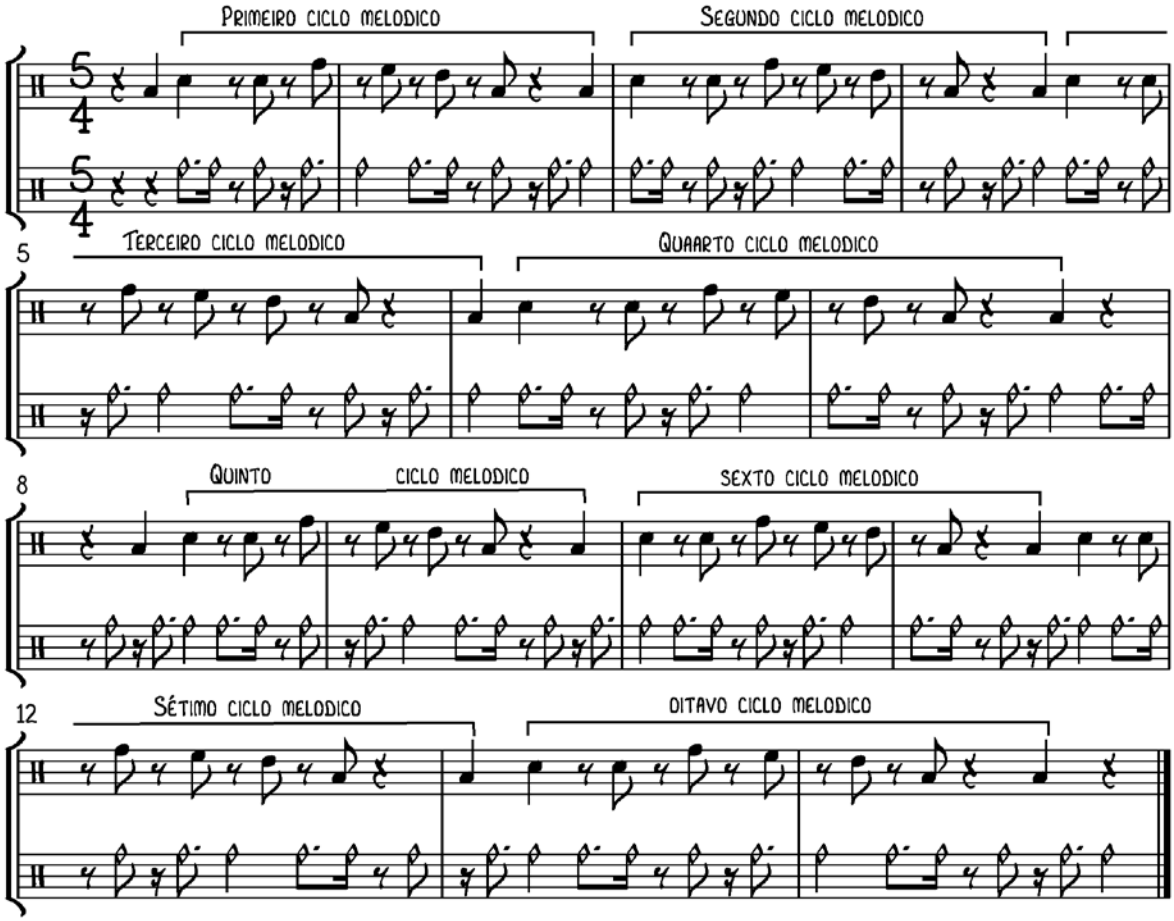


Figura 19: Estudo 3: Sistema 2 + Sistema 3.

D. **Estudo final** (Figura 20): Sincronização dos três sistemas. Sobre o ostinato executado pelos pés (Sistema1) serão inseridos o padrão de frevo pela mão direita (Sistema 2) mais o motivo melódico pela mão esquerda (Sistema3).



Figura 20: Estudo Final: Sistema 1 + Sistema 2 + Sistema 3.

4 - Considerações Finais

Os estudos de bateria aqui sugeridos visam ajudar a desenvolver, de forma gradativa, tanto a percepção e consciência rítmica do baterista quanto a coordenação motora necessárias para executar com segurança trechos com complexidades rítmicas; neste caso, trechos contendo polimetrias. Apesar de já existirem alguns métodos de bateria que tratam de polimetria, o fato de estarmos propondo os exercícios baseados em gravações existentes, aparentemente, é uma novidade. Imaginamos que com isto o assunto possa tornar-se menos árido e também menos centrado exclusivamente na matemática envolvida em qualquer forma de polirritmia ou polimetria.

Referências de texto

1. ARRAIS, M. (2006). **A música de Hermeto Pascoal, uma abordagem semiótica.** f.176. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

2. COHEN, S. (2007). **Polirritmos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti (Primeiro Caderno)**. f. 193. Tese (Doutorado em música). Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

3. FRIDMAN, A.L. (2010). **Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade.** Revista DA Pesquisa Vol.8, p.355 – 371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina.

4. STOROLLI, W. M. A (2011). **O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical**. Revista da ABEM, Londrina, v.19, n.25, p.131-140.

Referências de Métodos de Bateria

1. CHAFFE, G. (1994). **Rhythm e Meter Patterns**. Alfred Music.

2. CHAPIN, J. (1948). **Advanced Techniques for the Modern Drummer**. Published by Jim Chapin, 1948.

3. CHESTER, G. (1985). **The New Breed: Systems for the Development of Your Own Creativity**. Modern Drummer Publications, Inc.

4. CUNHA, C. (2000). **IPC – Independência Polirrítmica Coordenada para Bateria**. Lumiar.

5. GOMES, S. (2008). **Novos Caminhos da Bateria Brasileira**. Irmãos Vitale S.A.

6. HARRISON, G. (1996). **Rhythmic Ilusions**. Warner Bros Publications.

7. MAGADINE, P. (1993). **Polyrhtms for the drum set**. Belwin Mills Publishing corp.

8. RILEY, J. (1994). **The Art of Bop Drumming**. Manhattan Music, Inc.

Referências de áudio

1. PASCOAL, H. (1992). **Fazenda Nova**. In: Festa dos Deuses. Phillips Records. (Faixa 14 do CD de áudio).

2. PASCOAL, H. (1987). **Peixinho.** In: Brasil Universo. Rio Records. (Faixa 3 do CD de áudio)

3. PASCOAL, H. (1979). **Pintando o Sete.** In: Montreux Jazz Festival. Atlantic Records. (Faixa 1 do CD de audio).

4. PASCOAL, H. (1977). **Tacho.** In: Missa dos Escravos. Warner Bros. (Faixa 1 do CD de áudio).

5. PASCOAL, H. (1987). **Zurich.** In: Só não toca quem não quer. Som da Gente. (Faixa 4 do CD de áudio).

Nota sobre os autores

Bruno de Aguiar Ferreira Alves é bacharel em percussão pela UFMG. Estudou bateria em 2014 na Drums Collective New York (escola conceituada mundialmente no ensino da bateria). Começou sua vida como performer há 20 anos, e até hoje vem tocando com vários artistas e grupos de diferentes gêneros da música popular como Rock, Heavy Metal, Música brasileira e Fusion. Durante o Bacharelado foi baterista da Gerais Big Band (Big Band da UFMG) gravando com esta o segundo disco e vários shows, tendo como destaque participação de artistas como Nelson Faria e The Cleveland Jazz Orchestra. Em 2010, fundou o Estúdio Vila em Belo Horizonte, onde ministra cursos de bateria e também realiza produções musicais de diversos gêneros.

Fernando Rocha é Professor Associado de percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1998. Possui doutorado em música pela McGill University (Montreal, Canadá), onde estudou com Aiyun Huang e D'Arcy Philip Gray, Mestrado pela UFMG e Bacharelado em Percussão pela UNESP, onde tocou com o grupo PIAP e estudou com John Boudler, Eduardo Gianesella e Carlos Stasi. Entre 2015 e 2016 realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade da Virginia (EUA), onde atuou como Pesquisador/Artista Visitante. Ao longo se sua carreira, Fernando tem se dedicado especialmente à performance de música contemporânea, participando, como solista ou membro de grupo de câmara, de inúmeros festivais internacionais, tanto no Brasil quanto no exterior (USA, Canadá, Argentina, Chile, Uruguai, Alemanha, França e Portugal). Também tem colaborado com vários compositores na criação de novas obras, tendo realizado a primeira audição de obras de Almeida Prado, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Sérgio Freire, Alexandre Lunsqui (Brasil), João Pedro Oliveira (Portugal), Lewis Nielson, Jacob Sudol (USA), Nicolas Gilbert e Geof Holbrook (Canadá). Atualmente é diretor do Grupo de Percussão da UFMG, do grupo de música contemporânea Sonante 21, além de membro do Duo Qattus (cello e percussão). Fernando também se apresenta regularmente com grupos e músicos de jazz e música instrumental brasileira.