

MÚ

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Luciane Viana Barros Páscoa
Caroline Caregnato
Mário Marques Trilha Neto
(orgs.)

SI

EM

CA

DIA

DIA

DIA

LGO

LGO

LGO

GGO

GGO

GGO

 *editora*
UEA

 *ppg*.la
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS E ARTES**

 **LABORATÓRIO
DE MUSICOLOGIA
E HISTÓRIA CULTURAL**

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

editoraUEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Jamerson Eduardo Reis
Editor Executivo

Samara Nina
Produção Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)
Alessandro Augusto dos Santos Michiles
Allison Marcos Leão da Silva
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro
Izaura Rodrigues Nascimento
Jair Max Furtunato Maia
Mario Marques Trilha Neto
Maria Clara Silva Forsberg
Rodrigo Choji de Freitas
Conselho Editorial

Adriana Mendes (UNICAMP)
Alberto Pacheco (UFRJ)
Ana Guiomar Rego Sousa (UFG)
Cristiane Otutumi (UNESPAR)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa)
Diana Santiago (UFBA)
Edite Rocha (UFMG)
José Geraldo Grillo (UNIFESP)
Marcos Virmond (UNICAMP)
Maria José Spiteri Tavolaro Passos (UNICSUL)
Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)
Paulo Kuhl (UNICAMP)
Robert Gjerdingen (Northwestern University, Chicago)
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)
Rubén Lopez Cano (ESMUC, Barcelona)
Comissão Científica

Jamerson Eduardo Reis
Coordenação Editorial

Gabriel Lima
Revisão

Samara Nina
Projeto Gráfico

Samara Nina
Finalização

Samara Nina
Diagramação

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras
do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central
da Universidade do Estado do Amazonas

M985
2019

Música em diálogo / Organizador: Márcio Leonel Farias Reis Páscoa [et al.]. –
Manaus (AM) : Editora UEA, 2019.

430 p.: il., color; 21 cm.

Inclui bibliografias

ISBN: 978-65-80033-14-0

1. Música. 2. Música – Análise . 3. Música – Brasil. I. Páscoa, Márcio Leonel
Farias Reis, Org.

CDU 1997 – 78



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

editoraUEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 38784463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

SUMÁRIO

ANÁLISE MUSICAL EM NOVAS PERSPECTIVAS

- 11**
Estratégias comunicativas na música sacra de André da Silva Gomes: retórica, tópicos, partimento e esquemas musicais Ozório Bimbato Pereira Christovam e Diósnio Machado Neto
- 23**
Análise do segundo movimento do segundo concerto para clarinete e orquestra, de José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto por la Clarinette avec Orchestre* através dos passos do discurso retórico e análises de esquemas de contraponto André Luiz Loves Florentino e Mário Marques Trilha
- 32**
Análise da modinha de Marcos Portugal *Eu gosto muito da Armênia*” (*Raivas Gostasas*), de Marcos Portugal Flávia Procópio e Mário Marques Trilha
- 43**
Análise formal, estilística e harmônica do concerto de violino a solo de José Palomino (1753-1810) Francisco Jayme Cordeiro da Costa
- 54**
O uso das *Schematas* na construção de temas na *Abertura em Ré* do Padre José Maurício Nunes Garcia Ernesto Hartmann
- 68**
Cifragem analítica para sistemas musicais tonais, modais e tonais/modais Angelo Natale Cardoso
- 76**
Precipício de Faetonte: reconstrução da parte de viola e canto da ária *Se quer adorar-me* a partir de análise documental e musical Gabriel de Sousa Lima

MUSICOLOGIAS

- 86**
Da retórica e da doutrina ou teoria dos afetos na música barroca italiana Robson Bessa Costa
- 97**
Domenico Dall'Oglio (c.1700-1764): Uma reflexão acerca do passado que não teve permissão de existir Antonina Minenkova e Márcio Páscoa
- 103**
Francisco Mignone, uma vida em Canção Agda Yumi Shiranayagui de Sousa Amaral
- 113**
Representando a batalha em tempos de cólera Joaquim Félix Baxixa e a Batalha do Vimieiro Filipe Novaes e Robson Bessa Costa
- 122**
“SULICÍDIO”: a ruptura da hegemonia do eixo RJ-SP no cenário do RAP Brasileiro Fábio Moura e Talita Menezes
- 130**
Um paralelo iconográfico entre o tratado *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius e pinturas sobre o *Violone/Contrabaixo* do século XVII Bianca da Silva Correia
- 140**
Os filmes cantantes cenografados por Chrispim do Amaral: cinema e música Savio Stoco e Ricardo Agum

PROCESSOS EDUCATIVOS E COGNITIVOS

152

Uma análise sobre o papel da Educação Musical no Brasil: dos jesuítas ao início da república Daniele Silva de Almeida e Caroline Caregnato

159

Espaços para o ensino de música em Manaus: um levantamento realizado com candidatos a um curso de extensão Maira Dessana Ferreira da Silva, Mário André Vlaxio Lopes, Fernando Gabriel Batista Lima, Leticia Ruis Pereira e Caroline Caregnato

169

Reflexões a respeito dos saberes pedagógicos de professores de música atuantes em Manaus Nathalia Guedes Gama e Caroline Caregnato

177

A hipnose como ferramenta para diminuir o nervosismo do músico em sua performance em público Tito Lucas Esteves Oliveira e Caroline Caregnato

PRÁTICAS E ANÁLISES INTERPRETATIVAS

183

A Casta de Lições para Violino de Pedro Lopes Nogueira: um zibaldone português sob a ótica de 19 tutoriais de violino do séc. XVIII Gustavo Javier Medina Riera e Fausto Borém de Oliveira

196

Uma análise interpretativa da sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185 de Johannes Matthias Sperger e a afinação vienense Silvanei Lima Correia e Edoardo Sbaffi

205

O repertório das cordas dedilhadas pela perspectiva sócio-cultural: transculturação na prática interpretativa das violas (guitarras) de cinco ordens Luciano Hercilio Alves Souto

215

O pasillo andino colombiano “Sincopando”: da escrita para trio ao arranjo para flauta solo Gina Arantxa Arbelaez Hernandez e Leonardo Loureiro Winter

225

Estudo sobre o aspecto gestual em Notas Irresponsáveis para trio de flautas transversais de Bruno Kiefer Vinicius Dias Prates e Leonardo Loureiro Winter

234

Graus de abertura - Indeterminação e Improvisação em Mutationen III de Cláudio Santoro Fabio Silva Ventura

243

Gracioso e Estudo X: uma análise sobre as correlações existentes entre as duas obras Humberto Junqueira e Álamo Cardoso de Araújo

**METODOLOGIAS ANALÍTICAS E OUTRAS EXPRESSÕES
ARTÍSTICAS EM DIÁLOGO**

250
Um estudo em duas estações: a Sagração da Primavera de Nijinsky (1889–1950) e a Sagração de Fantasia (1940) Rayssa Oliveira

261
Artes Performativas e Visuais: diálogos intertextuais e estéticos Francisco Rider Pereira da Silva

270
Erwin Panofsky na Contemporaneidade e o Significado da Instalação *Mujawara* Cláudio Batista

279
Estudo Iconológico da obra *A Princesa Isabel* de Aurélio de Figueiredo Keyla Morais da Silva Martinez e Luciane Viana Barros Páscoa

287
A pós-modernidade e a produção de Otoni Mesquita na década de 1980 Karen Rafaela da Silva Cordeiro, Luciane Viana Barros Páscoa e Marcio Páscoa

APRESENTAÇÃO

Em maio de 2018 decorreu mais uma edição do Simpósio Internacional de Música Ibero-americana, retornando a Manaus para a sua 5ª edição, após ter percorrido Salamanca, Lisboa e Belo Horizonte, onde foi abrigado pelas maiores Universidades locais. O V SIMIBA teve grande número de participantes, com comunicações, palestras, concertos comentados, pôsteres e relatos de experiência. Os convidados nacionais e internacionais constituíram uma comissão científica que, para além da seleção de trabalhos, constantes num caderno à parte e disponível no site do evento, selecionou os melhores textos para esta publicação.

Tais textos foram agrupados por linhas de pesquisa, revelando tendências temáticas da investigação científica musical no espaço ibero-americano ou que com ele se relaciona. A comissão também achou útil e interessante que trabalhos de interdisciplinaridade, intertextualidade e que abordassem metodologias aplicáveis ao pensamento sobre música ou que explicitassem reflexão sobre a atualidade da Arte, pudessem ser contemplados, no intuito de enriquecer e alargar horizontes por um lado, mas ainda oferecer contraponto de visões por outro.

O primeiro bloco deste livro reúne trabalhos sobre análise musical e, devido à presença do reconhecido pesquisador Robert Gjerdingen, da Northwestern University de Chicago, muitas submissões versaram à volta da análise através dos esquemas de contraponto – *schematae* – estudados pelo americano desde o último quartel do século XX, culminando com seu livro *The Music in the Galant Style* (Cambridge, 2007). Outros pesquisadores e obras o sucederam de maneira complementar e afirmativa, entretanto, sem esgotar as amplas possibilidades do processo que envolve aspectos cognitivos, educativos, interpretativos, para além da composição musical. Uma vez que a música sob este viés é entendida como linguagem e, portanto predisposta a uma estratégia discursiva, alguns dos trabalhos selecionados para este volume promovem a relação com a retórica num largo sentido, ou sob o prisma de algum detalhe; pela qualidade analítica ou pela originalidade do objeto ou abordagem, a maioria dos textos deste bloco sobre análise se encontra circunscrito no tema sobredito, constituindo-se em contribuições importantes sobre material musical em circulação no espaço luso-brasileiro.

São análises que observam passos do discurso retórico, ou presença de esquemas de contraponto, inclusive para obtenção de significados ou a serviço da reconstrução de partes faltantes em obras musicais, mas ainda como orientação de performance e mesmo como identificação de um sistema comunicativo em que os mencionados esquemas se somam a tópicos musicais, figuras retóricas e processo criativo. As contribuições de pesquisadores de São Paulo, Espírito Santo e Amazonas revelam inclusive, e para além do viés de abordagem sobredito, a formação espontânea de uma rede de interesses sobre o repertório em trânsito do ambiente português para o brasileiro, entre os séculos XVIII e XIX, em que também tomam parte autores italianos e espanhóis cuja obra se apresentou neste espaço de circulação.

O bloco seguinte aborda trabalhos mais circunscritos no viés musicológico tradicional, em que mais uma vez a questão do uso consciente da retórica no espaço latino ganha reflexão, assim como a produção de origem peninsular é observada em um espaço que a invisibilizou por anos, como no leste europeu, demonstrando que se trata de um rico filão de experiências e produções a serem revividos e melhor desenvolvidos. Mas a abordagem da música nacional também

ganha representação, de épocas, ânimos, autorias e inserções diferentes. Parte dessa musicologia acaba por se destacar em tempos recentes naquilo que se chamam os estudos de Iconografia Musical. As imagens e as representações da música, de intérpretes, da sociabilidade e das práticas performativas encontram neste âmbito um campo analítico de viés interdisciplinar.

Aqui estes estudos estão relacionados a questões de organologia e de linguagem, no caso o cinema, como uma pequena mostra da incrível versatilidade que permitem.

O bloco sobre processo educativos e cognitivos também representa outra vertente das pesquisas em música pela qual a comunidade acadêmica nunca perde o interesse. Os trabalhos aqui reunidos se constituem em uma amostra já considerável da produção que tem sido realizada por estudantes e pesquisadores da região norte do Brasil, trazendo especial destaque para a presença de um campo ainda pouco explorado no contexto local: a cognição musical. Como uma área de estudos recente, firmada enquanto tal e em contexto internacional apenas a partir da década de 1980, as pesquisas envolvendo música e cognição evidenciam conexões com os restantes interesses da educação musical e até mesmo com a performance.

Dentre os trabalhos reunidos nesse bloco poderemos encontrar produções que versam sobre processos de ensino e aprendizagem de música ligados ao contexto da capital amazonense, que sediou o evento realizado, e também reflexões voltadas para o contexto brasileiro, de forma mais ampla, reunindo referências variadas para a compreensão de fenômenos que não são circunscritos a apenas uma realidade geográfica e que não são de interesse apenas dos pesquisadores dessa região. Tais estudos tendem a contribuir em perspectiva interdisciplinar inclusivamente, quer por abordagens históricas, sociológicas ou ainda pela concentração de diferentes áreas em um estudo, trazendo referências de campos distintos, favorecendo a compreensão de contextos locais, lhes dando visibilidade.

Do mesmo modo, as práticas interpretativas, que aqui também formam um bloco, se nutriram de mitigação com outras subáreas da música e mesmo com disciplinas de áreas vizinhas. Aqui estão presentes abordagens de alcance histórico, etnológico, organológico e técnico. Alguns objetos têm dimensão para repercutir bem além do campo ibero-americano, outros são singulares exemplos dessa inserção geográfica e cultural. Fica claro entretanto que sob este prisma de transversalidade com outras linhas, áreas e disciplinas, o estudo das práticas interpretativas revela-se com ainda mais interesse.

O último bloco desta publicação foi reservado às metodologias analíticas para abordagem de outras expressões artísticas, contribuindo assim para os estudos intertextuais e interdisciplinares. A predominância da teoria da arte e metodologia de Erwin Panofsky (1892-1968) revela a forte aproximação com a visão hermenêutica que, de modo direto ou indireto, se vê na imensa maioria dos restantes trabalhos, não só aqui. As abordagens iconográficas e iconológicas procuram descrever processos peculiares da cultura artística como cultura da imagem, de essência histórica (ARGAN, 1994).

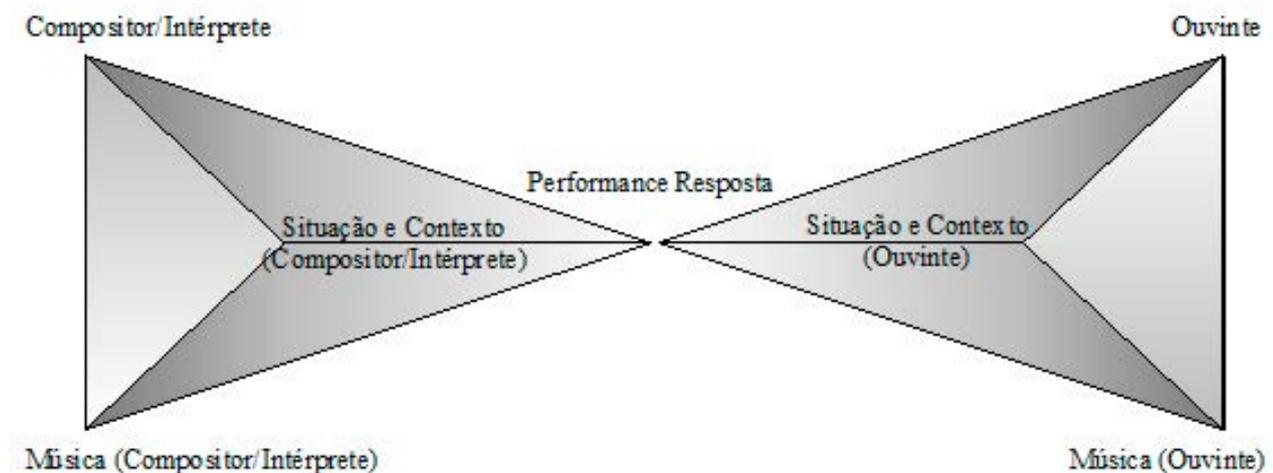
Há também livres apropriações de sentidos, significados e procedimentos de fundo semiológico. Sobretudo, a diversidade de expressões abordadas remete a experiências que servem ao olhar atento do investigador das Artes, especialmente aqui o da Música, para perceber que os graus de aproximação podem ser muitos, a depender única e exclusivamente do modo como se observa objetos e se entende o processo de construção de conhecimento.

ESTRATÉGIAS COMUNICATIVAS NA MÚSICA SACRA DE ANDRÉ DA SILVA GOMES: RETÓRICA, TÓPICAS, PARTIMENTO E ESQUEMAS MUSICAIS

Ozório Bimbatto Pereira Christovam
e Diósnio Machado Neto

INTRODUÇÃO

Observando o processo comunicacional no domínio da música e expandindo o modelo clássico de emissor-mensagem-receptor, David Hargreaves et al. (2007) propuseram um modelo comunicacional denominado Modelo de Feedback Recíproco, combinando dois componentes paralelos. De um lado, as variáveis pessoais, musicais e situacionais que dariam vazão à performance musical, e, de outro, variáveis similares que explicariam a resposta à música em uma situação específica; ou seja, fatores articulados e decompostos tanto pela parte da emissão da mensagem, quanto da recepção da mesma. A Figura 1 apresenta uma versão clara deste modelo ao combinar dois tetraedros, cujos vértices das bases seriam variáveis respectivas à emissão e à recepção musical. Neste sentido, no lado da performance, intérprete e música se ligariam pela interpretação e/ou improvisação; música e situações e contextos se ligariam pela adequação situacional de gêneros e estilos; e intérprete e situações e contextos se ligariam por convenções artísticas e culturais do ato performático como interação da audiência e grau de satisfação da expectativa sonora; enquanto, no lado da resposta, ouvinte e música se ligariam pela constante mudança na preferência e gosto musical subjetivo; música e situações e contextos se ligariam, novamente, pela adequação situacional de gêneros e estilos; e ouvinte e situações e contextos se ligariam pelo uso individual da música como um recurso em diferentes situações, como objetivos em ambientes específicos.



1. Modelo de Feedback Recíproco de comunicação musical proposto por Hargreaves, et al. (2007).

Este modelo realça duas distinções entre dois pontos de vista quanto ao contato da música: a perspectiva da produção e da recepção e as situações e contextos em que cada ato estaria inserido. Em outras palavras, de um lado,

a percepção da música seria diferente para compositor/intérprete; e de outro, as situações e contextos de cada partícipe seriam igualmente distintas. Neste sentido, a música — com suas possibilidades de representação e significação — deveria ser entendida dentro das suas complexidades de variáveis sociais e contextuais, transpondo a dimensão do sonoro. Dessa forma, este artigo propõe levantar estratégias de comunicação musical utilizadas durante o século XVIII, tendo como estudo de caso a Missa a Cinco Vozes do compositor luso-brasileiro André da Silva Gomes. Como metodologia, será utilizada uma acomodação teórica da Análise Crítica do Discurso, com o objetivo de realçar as instâncias de produção e recepção músico-discursivas associadas e influenciadas por relações de exercícios de poder e parâmetros ideológicos.

RETÓRICA E PARTIMENTO NO AMBIENTE DA MÚSICA LUSO-BRASILEIRA

Uma quantidade significativa de compositores, cantores e instrumentistas, que ocuparam cargos de referência no sistema produtivo da música luso-brasileira, passaram pelo ensino musical proporcionado pelo Seminário da Patriarcal de Lisboa, fundado em 1713 por D. João V, na esteira de várias estratégias para concretizar simbolicamente o Absolutismo Régio característico do Antigo Regime. A regulamentação da atividade pedagógica do Seminário pode ser comprovada documentalmente somente a partir dos Estatutos de 1764, tendo como principais áreas de estudo: (01) os preceitos da doutrina religiosa e as práticas devocionais, (02) o conhecimento da língua e do se expressar corretamente, sumariadas em gramática e retórica e (03) a instrução musical; porém, mesmo anterior a essa data, era provável que a instituição se baseasse nessas três áreas pelo seu modelo eclesiástico. Quanto às possibilidades didáticas e pedagógicas, apesar de algumas diferenças em relação às dimensões físicas, bens materiais e abrangência do número de alunos, de acordo com Cristina Fernandes (2010; 2013) e Mário Trilha (2011), o Seminário lisboeta compartilhava similaridades com os renomados conservatórios napolitanos como divisão dos professores entre *primo* e *secondo maestros*, utilização de alunos mais avançados como “tutores” dos mais novos, um ciclo básico e primário pautado no canto progredindo para um ciclo mais avançado de estudos de teclas, contraponto e composição, o que remetia ao emprego dos solfeggi e partimenti como materiais pedagógicos. Sendo assim, é possível localizar tanto a retórica quanto o partimento como modelos pré-composicionais manipuláveis pertencentes ao escopo de conhecimento musical possível de compositores lusitanos ao longo de setecentos.

Apesar dessa localização teórico-musical, segundo Pedro Calafate (1998), deve-se considerar que um esforço entendido como iluminista influenciou e alterou plataformas do pensamento português, o que também incluía a disciplina retórica e as possibilidades de inserção da prática do partimento, modificando inevitavelmente o discurso musical. Segundo Aníbal Pinto de Castro (2008), até meados do século XVIII, o ensino português estava sob a forte ação pedagógica da *Ratio Studiorum* da Companhia de Jesus, tendo como uma das principais referências da disciplina retórica a obra *De Arte Rhetorica libri tres* (1599) de Cipriano Soares, assentada sobre uma perspectiva figurativa da retórica (BENEDITO, 1995); porém, com as reformas educacionais promovidas pelo ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, notou-se uma transformação e uma predileção por uma perspectiva sintética da mesma, alinhando-se às críticas quanto a utilização desenfreada de figuras e tropos retóricos realizadas por Luís Antonio Verney em seu *Verdadeiro Método de Estudar*.

No que compete à prática do partimento, a influência iluminista pode ser observada de maneira indireta, pois se na primeira metade do século XVIII, ainda sob o reinado joanino, os melhores alunos do Seminário da Patriarcal eram enviados como bolseiros a Roma para complementação do estudo musical, na segunda metade, sob o reinado de D. José I, estes eram enviados a Nápoles, mais especificamente, ao Conservatório Santo Onofrio a Porta Capuana, onde tiveram aula com Giuseppe Doll e Carlo Cotumacci. Como apontaram Giorgio Sanguinetti (2012) e Peter van Tour (2015), a prática do partimento estava também inserida no ambiente romano, mas foi nos conservatórios napolitanos que ela demonstrou uma grande aptidão pedagógica, tanto na prática de instrumentos de teclas quanto no estudo de contraponto e composição. Articulada a essa mudança de itinerário dos bolseiros, a contratação do compositor Giovanni Giorgi, vindo de Roma na primeira metade do século, e do compositor David Perez, vindo de Nápoles na segunda metade, indicaria também uma mudança na predileção do gosto musical, caracterizada, de um lado, pela estética de um repertório com modelos polifônicos do barroco colossal, estilo concertato e policoralidade e, de outro, da música operática (CRANMER, 1994; FERNANDES, 2012).

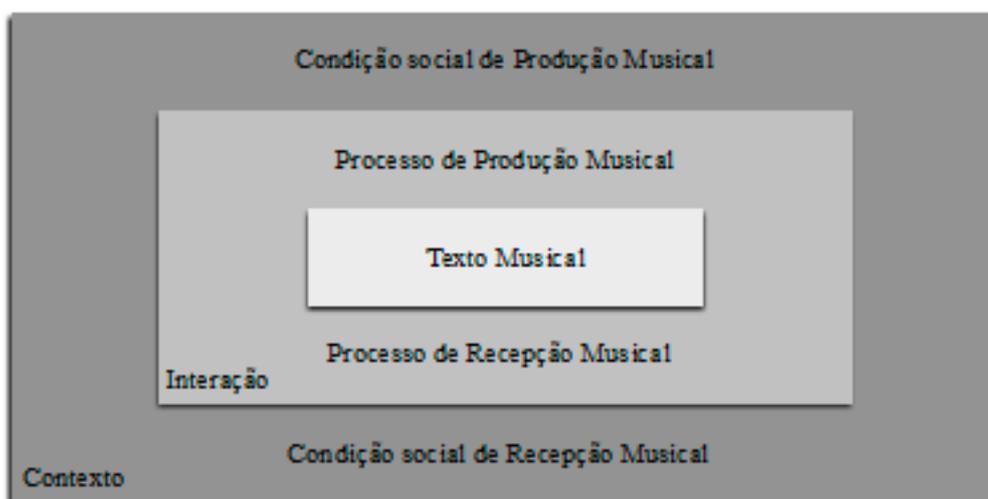
O contato do compositor André da Silva Gomes com ambos os modelos pode ser verificado de maneiras diretas, mesmo não sendo possível assegurar se este fora aluno interno do Seminário da Patriarcal, devido a um lapso documental nas admissões da instituição indicado por Fernandes (2010). De um lado, quanto a retórica, Silva Gomes enfatizou, de próprio punho em seu tratado *A Arte Explicada do Contraponto* (DUPRAT, 1998), a importância da instrução retórica para transformar uma resolução de contraponto em uma composição musical. De outro, quanto ao partimento, neste mesmo tratado, Silva Gomes afirmou que teria sido aluno de José Joaquim dos Santos, mestre do Seminário e autor de um compêndio único de partimenti, *Solfejos de Acompanhar 1ª e 2ª Parte/ feitos por Joze Joaquim dos Sanctos* (TRILHA, 2011); isto é, muito provavelmente, Silva Gomes teria utilizado esse compêndio como material de estudo.

ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MUSICAL DA MISSA A CINCO VOZES DE ANDRÉ DA SILVA GOMES

Situada dentro da área da Lingüística, a Análise Crítica do Discurso (doravante, ACD) configura-se como uma abordagem teórico-metodológica que objetiva, de forma geral, investigar a maneira como as formas linguísticas funcionariam na reprodução, manutenção e transformação social, articulando três conceitos basilares: discurso, poder e ideologia.

CDA sees discourse — language use in speech and writing — as a form of ‘social practice’. Describing discourse as social practice implies a dialectical relationship between a particular discursive event and the situation(s), institution(s) and social structure(s), which frame it: The discursive event is shaped by them, but it also shapes them. That is, discourse is socially constitutive as well as socially conditioned — it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. It is constitutive both in the sense that it helps to sustain and reproduce the social status quo, and in the sense that it contributes to transforming it. Since discourse is so socially consequential, it gives rise to important issues of power. Discourse practices may have major ideological effects — that is, they can help produce and reproduce unequal power relations between (for instance) social classes, women and men, and ethnic/cultural majorities and minorities through the ways in which they represent things and position people. (FAIRCLOUGH; WODAK, 1997, p. 258).

Com o objetivo de verificar toda essa complexidade, Norman Fairclough (2001) propôs um método com três níveis de observação e que serão acomodados à música, conforme a Figura 2. No primeiro nível, são descritos elementos musicais como estrutura, textura, harmonia, contraponto, dentre outros. No segundo nível, os resultados obtidos formam traços do processo de produção e pistas do processo de recepção musical. Enquanto que, no terceiro nível, esses traços e pistas são associados a partes não-musicais da sociedade, considerando que a música também seria condicionada e condicionaria as relações entre música e sociedade. Neste sentido, as relações de poder e parâmetros ideológicos são constituídos em um percurso de dentro pra fora, isto é, das descrições do texto musical, passando pela interação com os processos de produção e recepção e chegando às explicações de contexto das condições sociais respectivas



2. Quadrado de análise do discurso musical.

Aqui se justifica a acomodação e aplicação desta metodologia de análise na música de André da Silva Gomes, pois as principais teses musicológicas, diretas ou indiretas, sobre este compositor giram também em torno do discurso musical, de relações de poder e de diferenças ideológicas. De forma sintética, sabe-se que compositor André da Silva Gomes assumiu o mestrado da capela da Sé paulista em 1775 com a indicação do terceiro Bispo Frei Manuel da Ressurreição. A primeira tese musicológica foi defendida por Clovis de Oliveira (1958), apontando que Silva Gomes deveria “arrumar” tecnicamente a música sacra na capela paulista, isto é, efetivar os cânones e o decoro da música sacra. A segunda tese foi estabelecida por Régis Duprat (1995) ao observar os problemas do estanco das provisões dentro da longa duração do Padroado, descortinando o embate estético musical entre o Bispo Manuel da Ressurreição, que sustentava a importância dos cânones eclesiásticos na música sacra, e D. Luís Antonio de Sousa Botelho Mourão, governador da capitania e Morgado de Mateus, cuja predileção pela música operática, mesmo dentro da igreja, se fazia evidente nas anotações de seu diário. A terceira tese se relaciona indiretamente com Silva Gomes e foi extraída de Rui Vieira Nery (2006; 2012), pois, para este musicólogo, haveria uma questão ideológica na utilização da música operática pelo Morgado de Mateus: a representação imagética do poder absoluto na conjugação dos espetáculos litúrgicos e operáticos. A quarta e última tese pode ser entendida como uma associação entre as anteriores, pois, para Diósnio Machado Neto (2008), haveria sim uma diferença estética, mas decorrente de escolhas composicionais que eram resultado do embate ideológico simbolizado

pela luta de poder posto pelo Morgado, desempenhando a força do Estado, e pelo Bispo, desempenhando a tradição da Igreja; ou seja, a música exerceria uma função comunicativa através de escolhas retórico-musicais, e, dentro dessa conjuntura, as opções musicais tanto de um quanto do outro estariam associadas a mensagens direcionadas e bem definidas, ou seja, o problema das determinações se estabeleciam por diferenças discursivas.

Nível 1: descrição

Adentrando no estudo de caso, a Missa a Cinco Vozes dispõe de uma orquestração de coro S-S-A-T-B, mesmo que a divisão dos sopranos não seja efetiva ao longo da composição, violino 1 e 2, viola, trompetes 1 e 2 e órgão já resolvido pela edição (DUPRAT, 1999). Concentrando a análise sobre o Kyrie, essa missa inicia-se por uma abertura instrumental com características agitadas, passagens notadamente com um certo grau de virtuosismo na técnica do violino a partir do compasso 07. O encaminhamento harmônico estabelece-se em funções próximas à Tônica, como Sub-Dominante e Dominante; logo nos primeiros compassos, Exemplo 1, observa-se uma nota pedal sobre \circ com resolução I - IV6/4 - I, que será reutilizada ao longo do Kyrie I.

The image shows a musical score for the instrumental introduction of the Mass in Five Voices. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is in a 4/4 time signature. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages, while the Viola part has a more rhythmic, dotted-note pattern. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

Exemplo 1 - Abertura instrumental da Missa a Cinco Vozes.

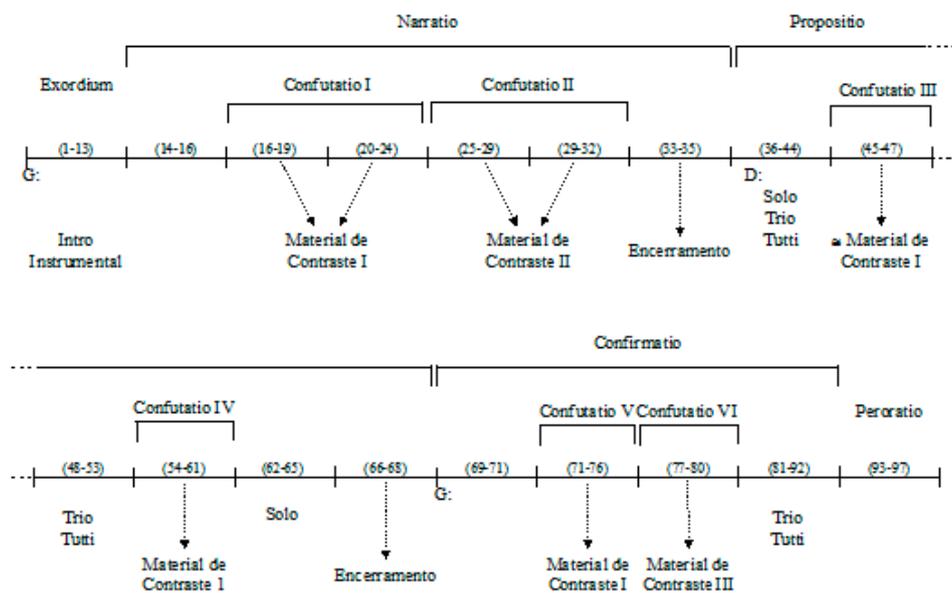
A reiteração do motivo dos primeiros compassos se dá juntamente com a entrada das vozes com uma textura primordialmente homorrítmica no compasso 14; percebe-se que, logo após o primeiro verso ser cantado, dois materiais harmonicamente contrastantes baseados em Dominantes Individuais são inseridos, cada um sendo repetido duas vezes: o material contrastante 01 é construído a partir de V/IV, enquanto o material contrastante 02 sobre um encadeamento de Dominantes de ii, vi e V, cadenciando sobre Ger+6 - V, Exemplo 2.

The image shows a musical score for the harmonic progression of the contrastive materials. It consists of two staves: Treble and Bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is in a 4/4 time signature. The Treble staff shows chords and the Bass staff shows a bass line. Below the Treble staff, there are chord symbols: G: V5 ii, V5 vi, V5 vi4 V2, vi ii vi4 V, vi V2, V6 V, IV, Ger+6, V.

Exemplo 2 - Encaminhamento harmônico referente aos materiais contrastantes.

A entrada do solo no soprano no compasso 36, ainda em Sol maior, é seguida de uma passagem em trio, S-A-T, e tutti, com a passagem para a Dominante, Ré maior, repetida duas vezes; cada seção trio-tutti é sucedida com o material contrastante 01. Novamente, uma seção de solo de soprano é exposta a partir do compasso 62 com uma seção de encerramento em *sotto voce*, que indica o retorno da tonalidade de Sol maior. A retomada da Tônica também assinala o retorno do material motivico, seguido de duas passagens de material contrastante, primeiro sobre o material 1 e o segundo sobre um material de contraste novo, baseado em uma sequenciação em ciclo de quintas; na continuação, é exposta novamente uma estrutura de trio-tutti, encaminhando para o final.

A partir dos apontamentos acima, a Figura 3 expõe a análise retórica desse Kyrie I da Missa a Cinco Vozes. Salienta-se que não há uma seção de *Confutatio per se*, unificada, mas dividida e inserida internamente em pares nas seções de *Narratio*, *Propositio* e *Confirmatio*.



3. Proposta de análise retórica do Kyrie I da Missa a Cinco Vozes.

Para o *Christe*, Silva Gomes compôs uma fuga dupla para quatro vozes (considerando que o segundo soprano canta junto com o primeiro) ou, como o compositor denominava, fuga com dois motivos, que transita entre Mi menor e Lá menor. Na Lição 16 de seu tratado de contraponto, Silva Gomes explicou claramente a organização e numeramento das vozes nesse tipo de fuga.

Explicaremos com toda a clareza a Organização, numeramento das Vozes neste gênero de Fugas, seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje, e singular nesta qualidade de Composição. Estabeleçamos um Exemplo destes a 4 Vozes. Principia o Soprano o primeiro Motivo, e eis aqui a 1a Guia. Principia depois o Contralto com o segundo Motivo, e eis aqui a 1a Guia do 2o Motivo, e esta é obrigada a concluir o seu Motivo, quando a 1a Guia também concluir o seu. Principia o Contralto o 1o Motivo respondendo ao Soprano, e é a 1a Consequente; principia depois o Tenor a resposta do 2o Motivo, e é a 1a Consequente do 2o Motivo; acabadas as respostas, principia o Tenor o 1o Motivo nas Cordas em que o Soprano expressou, e é esta a voz a 2a Guia do 1o Motivo; depois responde o Baixo repetindo o 2o Motivo nas cordas em que o Contralto o expressou, e é a 2a Guia do 2o Motivo. Principia finalmente o Baixo o 1o Motivo nas Cordas em que o Contralto respondeu ao Soprano, e é a 2a Consequente do 1o Motivo, e logo qualquer das Vozes, a quem fique mais bem ajustada a cantoria, lhe responde em 2a Consequente ao 2o Motivo. (in DUPRAT, 1998, p. 177).

O Exemplo 3 apresenta (01) a primeira guia do primeiro motivo e do segundo motivo e (02) a primeira consequente do primeiro motivo e do segundo motivo. Diferentemente da fuga dupla do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos, as guias e suas respectivas consequentes não direcionam para suas Dominantes, neste caso, o motivo é fechado dentro de sua própria estrutura harmônica.

Exemplo 3 - Guias e Consequentes da Fuga do Kyrie II da Missa a Cinco Vozes.

Complementando, a Tabela 1 demonstra as entradas das guias de ambos os motivos com suas respectivas consequentes nas quatro vozes.

Vozes	i (c.1-2)	iv (c.13-14)	i (31-32)	iv (c.43-44)
Soprano	1G. _(Mot. 1)			2C. _(Mot. 2)
Alto	1G. _(Mot. 2)	1C. _(Mot. 1)		
Tenor		1C. _(Mot. 2)	2G. _(Mot. 1)	
Baixo			2G. _(Mot. 2)	2C. _(Mot. 1)

Tabela 1 - Sequência das entradas das Guias e das Consequentes no Christe da Missa a Cinco Vozes.

Dois pontos ainda devem ser ressaltados: (01) os motivos das guias e consequentes foram, em algumas vezes, quebrados e distribuídos pelas vozes, isto é, a guia poderia começar em uma voz e terminar em outra; e (02) notas pedais foram utilizadas em mi, lá e si, indicando um percurso modulatório para a tonalidade de Si maior, tonalidade em que o Christe é encerrado. Márcio Spartaco Landi (2005) e Alexandre Röhl (2010) mostraram que essa prática era recorrente como processo composicional em obras sacras do século XVIII como em Niccolò Jommelli, David Perez, Giuseppe Totti, entre outros com influência em Portugal. Recorrendo novamente ao tratado de contraponto, Silva Gomes abordou a possibilidades de notas pedais na Lição 15 sobre a conclusão de uma fuga.

[...] pode descair no fim das modulações da parte antecedente na quarta abaixo ou quinta acima da Tônica, prendendo aí o Baixo firme a formar sobre ele uma apinhada de espécies falsas em que umas com outras vão empregando as três condições de Prevenção, Ligadura e Resolução, até descair na última e ajustada cláusula. (in DUPRAT, 1998, p. 174).

O Exemplo 4 apresenta a passagem na qual Silva Gomes utilizou a nota pedal em si, do compasso 158 a 168, sendo que as três condições de Prevenção, Ligadura e Resolução são verificadas a partir do compasso 163 na voz do Soprano e Violino 1.

Exemplo 4 - Nota pedal em si no Christe da Missa a Cinco Vozes.

Reconhecendo que André da Silva Gomes era instruído na retórica, propõe-se uma análise dessa fuga dupla baseada nos próprios conceitos do compositor retirados de seu tratado, utilizando as terminologias de Estabelecimento do Motivo, Tema ou Passo, Primeira Digressão Imitada, Diminuição do Motivo II, Segunda Digressão Imitada, Diminuição do Motivo II e Conclusão da Fuga, conforme a Figura 4.

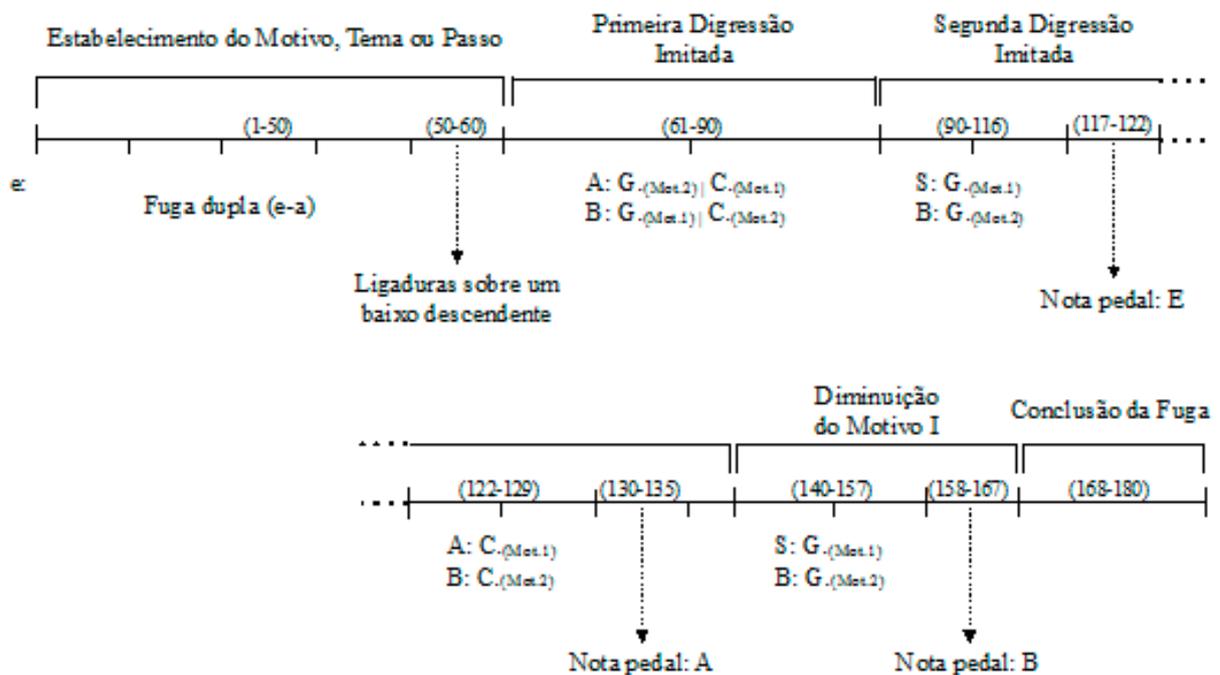


Figura 4 - Proposta de análise do Christe da Missa a Cinco Vozes.

Para finalizar o nível da descrição, o Kyrie II contém somente 7 compassos e faz uma retomada do motivo das vozes e da instrumentação do Kyrie I, servindo como um fechamento estrutural e motivico para toda essa primeira parte da missa.

Nível 2: Interpretação

Como descrito acima, o segundo nível da análise mostra que a interpretação seria gerada pela combinação do que está no texto musical como resultado de escolhas retóricas e daquilo que seria possível (ou provável) estar no conhecimento prévio da audiência. É relevante notar o contexto situacional e contexto intertextual, ou seja, o contexto da missa como ritual litúrgico e como esse texto musical interagia com outros textos; como apontou Ricardo Bernardes (2015), a complexidade do plano composicional poderia variar levando em conta dias comuns e datas festivas, dentre outras adequações à linguagens e abordagens do texto sacro em Portugal.

Considerando o processo de produção musical, o Kyrie da Missa a 5 Vozes, apesar de ser bem extenso, tem um plano composicional relativamente simples durante o Kyrie I, mantendo o discurso musical sobre tonalidades que remetem a polaridade entre Tônica e Dominante, mas que demonstra um percurso para um discurso mais intrincado pela maior elaboração contrapontística na fuga dupla do *Christe*. As ordens do discurso musical, consubstanciadas pelas discussões sobre estilo musical nos tratados setecentistas, são determinantes e assentam-se sobre: (01) Kyrie I, união entre o estilo teatral e o eclesiástico, embora o teatral se sobressaia; (02) *Christe*, estilo eclesiástico; (03) Kyrie II, novamente a união entre teatral e eclesiástico. Ademais, nota-se como o pensamento retórico e elementos disponíveis pela prática do partimento, principalmente movimentos de baixo, cadências e regra de oitava, foram utilizados para a construção discursiva.

No processo de recepção musical, leva-se em conta as possibilidades e probabilidades de conhecimento e escuta audiência, mesmo entendendo que isso recairia em uma senda de especulação. Admitindo uma perspectiva semiótica peirceana, na qual a tópica seria entendida a partir de sua significação para um interpretante, o jogo tópico se mantém extensivamente sobre as tópicas brilhante, buffa, galante e marcha dispostas na instrumentação em contraposição com o estilo aprendido das vozes durante o Kyrie I; no *Christe*, a tópica marcante é a de estilo aprendido com a fuga dupla; e o Kyrie II retorna com o ambiente teatral. Dessa forma, poderia ser afirmado que, apesar da extensão e orquestração da obra remeter a um dia especial do calendário litúrgico, a estratégia comunicacional empreendida foi de acolhimento e alinhamento à expectativa auditiva da audiência, as elites cultas da capitania, acostumada com os floreios das árias de ópera desde o fortalecimento do gênero com o Morgado de Mateus; evidente que o *Christe* se faz contrastante, mas mesmo assim, a sonoridade leva o ouvinte a um imaginário teatral.

Ademais, a eficácia da manipulação da audiência não era somente definida pelo conteúdo tópico, os esquemas musicais teriam também um papel relevante em um possível processo de recepção. Verificam-se, principalmente no Kyrie I, várias estruturas esquemáticas descritas por Robert Gjerdingen (2007) como *Monte*, *Do-Si-Do*, *Long Cadence* e *Grand Cadence*; porém, é a utilização como antecedente e consequente dos esquemas *Heartz*, caracterizado pelo movimento harmônico de I - IV $\frac{6}{4}$ - I, e *Indugio*, caracterizado pelo movimento no baixo ④ #④ ⑤, que se sobressaem, pois essa mesma estrutura de *Heartz-Indugio* é observada também na Missa a 8 Vozes e Instrumentos de Silva Gomes, ou seja, era uma expectativa auditiva replicada deste compositor (GJERDINGEN, 2007; RICE, 2014). A considerável profusão de esquemas reforçam a posição de que esse Kyrie estava assentado sobre uma estratégia de comunicação que não criaria uma crise auditiva na audiência.

Nível 3: explicação

O terceiro nível se caracteriza pela explicação de como o discurso musical, entendido como prática social, poderia ser determinado por estruturas sociais e os efeitos de reprodução ideológica desse discurso sobre essas estruturas — ou pela manutenção ou pela alteração dessas estruturas. Na Condição Social de Produção, foi expresso anteriormente a importância ideológica do Seminário da Patriarcal na manutenção e fortalecimento do poder régio ao longo do século XVIII. No que compete a Condição Social de Recepção, constatou-se que o discurso musical não estabelece uma situação problemática com a audiência das elites cultas pela incorporação de práticas músico-discursivas tidas como profanas, como a ópera; porém deve-se levar em conta que uma fuga dupla logo na primeira seção da missa poderia indicar uma atenção mais cuidadosa ao ambiente religioso, mesmo mantendo a sonoridade galante, o que remete a uma atenção por parte de Silva Gomes para um gosto musical construído ainda nos anos do governo do Morgado; ou seja, o compositor estava alinhado ao contexto sócio-cultural em que estava inserido e respondia a ele da maneira que podia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo depois do Morgado de Mateus ter sido destituído do cargo de governador da capitania, André da Silva Gomes deveria estabelecer estratégias comunicativas para poder efetivar uma comunicação musical com as elites cultas; nessa senda, foi possível notar como retórica, partimento, tópicos e esquemas era utilizadas. Para finalizar, retoma-se a questão sobre as teses sobre Silva Gomes. A partir da leitura de uma análise crítica do discurso musical, as teses não seriam contrastantes, mas sim complementares, pois (01) a diferença técnica posta por Clóvis de Oliveira (1954), como justificativa da vinda do compositor para ocupar o mestrado, estaria relacionada somente com a parte descritiva do texto musical; (02) a diferença estética levantada por Régis Duprat (1995), entre a rivalidade do Morgado e do Bispo, e que localizaria o compositor nesse embate, se acomodaria no processo de recepção musical; (03) a diferença ideológica posta por Rui Vieira Nery (2006; 2012) estaria alicerçada fora do texto musical, nas condições sociais de produção e recepção; isto é, na parte “não linguística” do discurso musical; e, (04) por último, Machado Neto (2008), através da sua observação da diferença discursiva, se alinharia na tentativa de verificação do processo discursivo como um todo, buscando compreender como se davam as articulações entre o social e o musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDITO, Silvério Augusto. *Arte de Retórica do Jesuíta Cipriano Soares – a tradução, a obra e o seu contexto histórico-pedagógico*, Vol. 1 e 2, Lisboa: Universidade Clássica de Lisboa, 1995. (Dissertação de Mestrado).

BERNARDES, Ricardo. *Missas de António Leal Moreira (1758-1819): A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015. (Tese de Doutorado).

CALAFATE, Pedro. *Metamorfoses da Palavra: estudos sobre o pensamento português e brasileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

CRANMER, David. Opera in Portugal ou Portuguese Opera? In: *The Musical Times*, vol.135, n.1821, p.692-696. Musical Times Publications Ltd., 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1003194>>. Acessado em: 21 jan. 2012, 20:12h.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, Sociedade Brasileira de Musicologia, 1995.

DUPRAT, Régis et al. *A “Arte Explicada do Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

DUPRAT, Régis. *André da Silva Gomes: Missa a Cinco Vozes, Coro e Orquestra*. São Paulo: Edusp, 1999.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. London: Pearson, 2a Ed., 2001.

FAIRCLOUGH, Norman; WODAK, Ruth. Critical Discourse Analysis. In: DIJK, Teun A. van (Edit.). *Discourse as Social Interaction*. p, 258-284. Discourse Studies: a multidisciplinary introduction. vol, 02. London: Sage, 1997.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Vol. 02, Évora: Universidade de Évora, 2010. (Tese de Doutorado).

FERNANDES, Cristina. Il dotto e rispettabile don Giovanni Giorgi, illustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento. In: *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 47, p. 157-203. Società Italiana di Musicologia, 2012.

FERNANDES, Cristina. “Boa voz de tiplie, sciencia de música e prendas de acompanhamento”: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HARGREAVES, David J. et al. How people communicate using music? In: MIELL, Dorothy et al. *Musical Communication*. p. 01-27. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LANDI, Márcio Spartaco. *Lições de Contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

NERY, Rui Vieira. “E lhe chamam a nova corte”: a música no projecto de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774). In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Edit.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. p. 255-334. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

OLIVEIRA, Clovis. *André da Silva Gomes (1752-1844): o mestre de capela da Sé de São Paulo*. Departamento Municipal de Cultura; Cidade de São Paulo, 1954.

RICE, Johan. *The Hertz: A Galant Schema from Corelli to Mozart*. In: *Music Theory Spectrum*, vol.36, n. 02, p. 315-332, 2014.

RÖHL, Alexandre C. de Oliveira. *A fuga dupla Luso-Brasileira durante os séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2010. (Dissertação de Mestrado).

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2011. (Tese de Doutorado).

VAN TOUR, Peter. *Counterpoint and Partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.

ANÁLISE DO SEGUNDO MOVIMENTO DO SEGUNDO CONCERTO PARA CLARINETE E ORQUESTRA, DE JOSÉ AVELINO CANONGIA, DEUXIÈME CONCERTO POR LA CLARINETTE AVEC ORCHESTRE ATRAVÉS DOS PASSOS DO DISCURSO RETÓRICO E ANÁLISES DE ESQUEMAS DE CONTRAPONTO

André Luiz Loves Florentino
e Mário Marques Trilha

INTRODUÇÃO

O segundo concerto para clarineta e orquestra de José Avelino Canongia (1784 - 1842), dedicado a D. Pedro I (1798 - 1834), *Deuxième Concerto Pour La Clarinette Avec Orchestre*, é sem dúvida, ao meu ver, uma obra de grande desafio técnico e artístico aos seus executantes, e merece uma análise mais aprofundada. Compreender os aspectos artísticos e musicais da obra contribui para uma performance mais assertiva visando a excelência do produto artístico final.

José Avelino Canongia foi um compositor, clarinetista e professor português atuante no final do sec. XVIII e na primeira metade do sec. XIX de grande relevância para o cenário artístico e musical da Europa, sobretudo em Portugal. Foi clarinetista da Orquestra da Real Câmara e professor do Seminário da Patriarcal (SCHERPEREEL, 1985). Posteriormente, foi nomeado primeiro clarinete da orquestra do Teatro de São Carlos e também professor do então recém-criado Conservatório Nacional de Música (CARVALHO, 2006). Canongia atuava frequentemente como solista nos mais importantes teatros lisboetas da época.

O célebre clarinetista apresentou-se de facto no S. Carlos na noite de 5 de Dezembro de 1812, ou seja pouco depois do seu regresso, repetindo a experiência no ano seguinte com uma academia realizada a 25 de Março. (EXPOSITO, 2016, p. 80).

A literatura para o clarinete estava em franco desenvolvimento, e o sucesso do instrumento bem como de seus intérpretes estavam em ascensão. Músicos que usavam o clarinete como instrumento, tal como Anton Stadler (1753-1812) já na segunda parte do séc. XVIII, após suas performances recebia diversos elogios referentes aos aspectos de leveza, e colorido sonoro que o mesmo proporcionava através do instrumento (LAWSON, 2000). Não podemos também deixar de destacar que toda essa nova demanda, refletiu no desenvolvimento da manufatura do clarinete.

As the cantabile qualities of the clarinet began to be reflected in its design, the five-keyed instrument was developed, its principal registers balanced and tuned in such a way as to make the chalumeau redundant as separate entity. (LAWSON, 2000, pag. 15).¹

Canongia certamente aproveitou todo esse contexto ao seu favor.

Pode ver-se nas gazetas daquele tempo, e muitas d'ellas temos à vista, o universal

¹ Como as qualidades cantáveis da clarineta começaram a incidir em seu desenho, o instrumento de cinco chaves foi desenvolvido, seus principais registros equilibrados de forma a tornar o chalumeau redundante como uma entidade em separado. (Tradução do autor).

applauso com que foi ouvido nas diferentes capitaes, e cidades em que deu academia [...] Ainda nos lembra o religioso silencio com que era escutado, e o geral aplauso que o-seguia. (P.M. pag, 508).

Nesse artigo, analisaremos o segundo movimento da referida obra, *Andantino sostenuto*.

ANÁLISE DA OBRA

Essa análise tem por objetivo ajudar a compreender os aspectos artísticos e musicais para uma melhor apreciação da mesma, e principalmente auxiliar os músicos que desejam executá-la, fornecendo sugestões interpretativas baseadas nos conceitos e fundamentos que iremos discorrer a seguir.

Para a análise ter uma maior praticidade, usaremos a parte da orquestra em forma de redução para piano, feita por Luís Filipe Leal de Carvalho em seu trabalho de mestrado: *“José Avelino Canongia (1784–1842): virtuoso e compositor.”*

Nesse artigo, como ferramentas de análise, e por consequência instrumentos auxiliares na interpretação, utilizaremos essencialmente os passos do discurso da retórica, mais precisamente a *dispositio* e também iremos identificar e compreender algumas *schematas* (esquemas de contraponto), que foram inseridos pelo compositor na obra. Acreditamos que as ferramentas de análise acima descritas, são práticas relativamente recentes e ainda não muito utilizadas, e que merecem mais propagação no meio musical e acadêmico.

Os passos do discurso da retórica

A retórica tem sua origem por volta de 485 A.C devido a necessidade que os cidadãos da Sicília tiveram ao ter que provar a legitimidade da posse de suas terras, que foram expropriadas durante os regimes ditatoriais de Hierão e Gelão. Quando se instaurou a democracia, esses cidadãos contavam apenas com suas palavras para reaver suas posses, assim se percebeu o poder da palavra. Nesse contexto surgiram os primeiros oradores profissionais (LÓPEZ CANO, 2011).

O início do uso da retórica na música pode ser observado no Renascimento, que através do uso da retórica na poética, influenciou a literatura que por sua vez influenciou outras artes incluindo a música.

Como se sabe, la cultura del Renacimiento fue dominada por un espíritu humanista que descubrió, em las antiguas culturas griega y latina, una fuente de inspiración (...) Varias disciplinas clásicas fueron revaloradas, entre éstas la oratoria y La poética. Con la primera resurgió la retórica como principio constructor del discurso hablado (...) A través de la poética, terminología y principios retóricos están presentes em toda teoría literaria. Así mismo, la poética no se restringió a la literatura, su influencia alcanzó a las otras artes. Efectivamente, las artes, em especial la música, desarrollaron su propia teorización poética y, como consecuencia, la asimilación de términos y principios retóricos. (LÓPEZ CANO, 2011, p. 33).²

A análise da obra sob a perspectiva dos passos do discurso da retórica,

² Como se sabe, a cultura renascentista foi dominada por um espírito humanista que descobriu nas culturas grega e latina, uma fonte de inspiração (...) várias disciplinas clássicas foram revalorizadas, entre eles a oratória e a poética. Com a primeira ressurgiu a retórica como um princípio construtor do discurso falado [...] Através da poética, terminologia e princípios retóricos estão presentes em toda a teoria literária. Da mesma forma, a poético não se restringiu a literatura, a sua influência alcançou as outras artes. De fato, as artes, especialmente a música, desenvolveu sua própria teorização poética e, portanto, a assimilação dos termos e princípios retóricos. (Tradução do autor).

certamente pode levar a uma interpretação mais elegante e com maior poder de persuasão e conseqüentemente maior aceitação do ouvinte.

Pero la retórica no solo ofreció terminología a la música. La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la corrección gramatical, la elegancia, pero sobre todo, de la elocuencia y la persuasión. (LÓPEZ CANO, 2011, p. 16).³

O sistema retórico musical segue os princípios da retórica clássica, e se divide em cinco partes ou etapas. São elas: Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Pronuntiatio (Invenção, Disposição, Elocução, Memória e Pronúnciação). Nesse artigo, como já mencionamos, iremos nos ater somente na *dispositio*.

DISPOSITIO

A disposição ou *dispositio*, corresponde a parte na qual todas as ideias e argumentos propostos no inventio são ordenados. É aqui que se distribuem os argumentos de modo que o resultado seja mais eficaz. Para a interpretação musical, essa talvez seja a etapa mais importante, já que é na *dispositio* que colocamos em exercício nosso poder de persuasão e também é o momento que estabelecemos a intensidade e os tipos de afetos que usaremos, tornando então nosso discurso em ação. Podemos encontrar até seis momentos principais na *dispositio* (LÓPEZ CANO, 2011), são eles: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio*, e *Peroratio*. Esses momentos dentro da *dispositio* não são necessariamente um esquema formal pré-estabelecidos, e essas sessões podem ser omitidas, seguir ou não a ordem mostrada aqui, trocar de funções e modificar-se de acordo com pretensão do discurso (*idem*). Na obra selecionada nesse artigo, veremos logo mais que a *narratio* e o *propositio* estão unidos, tornado assim uma única etapa desse discurso. Demonstraremos então a seguir as etapas do *dispositio* contidas no discurso da obra objeto de estudo desse artigo.

Exordium para Quintiliano (LIVRO IV, CAPITULO I) é o “começo do discurso pelo meio do qual se dispõe o ânimo do ouvinte a ouvir.” No *exordium* se rompe o silêncio, prepara o ouvinte e onde se ganha sua confiança (*idem*). Dentro do *exordium* podemos ter duas possibilidades: *captatio benevolente* que se faz quando o orador consegue a atenção de quem escuta, e o *partitio*, que é quando o orador já anuncia o conteúdo e a estratégia que se desenvolverá no discurso (*idem*). Abaixo na imagem tomando como guia a parte do clarinete solista, observamos que nessa obra de Canongia, temos um *exordium* em forma de *partitio* que se inicia na primeira nota executada pela clarineta e vai até a segunda metade do terceiro compasso correspondendo a nota sol em forma de semínima.

The image shows a musical score for Clarinet and Piano. The tempo is marked 'Andantino sostenuto'. The clarinet part (top staff) begins with a single note (sol) on the first beat, followed by a series of notes. The piano part (bottom staff) provides accompaniment with chords and moving lines in both hands.

1 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino Sostenuto*, c. 1-2. Carvalho.

³ Mas a retórica não somente oferece terminologia a música. A retórica é a disciplina que tem por objeto de estudo a produção e análise dos discursos desde a perspectiva da correção gramatical, a elegância, mas, sobretudo, da eloquência e persuasão. (Tradução do autor).

Narratio é a apresentação dos fatos, e deve ser clara e objetiva. Prepara-se para a argumentação e a tese deve ser óbvia, descritiva e conter a narração dos feitos. (LÓPEZ CANO, 2011). *Propositio* é onde se mostra a tese fundamental que irá servir de sustentação para todo o discurso (idem). Cícero (Livro I, §4) afirma que é aqui que fica explícito o que se concorda, ou que está em controvérsia, no mesmo momento em que o orador vai se pronunciar. A partir daqui nas ilustrações, usaremos apenas o começo de cada trecho, a fim de otimizar nossa análise. Tomando então ainda a linha da clarineta, vemos a *narratio-propositio* iniciando-se na última nota do compasso três.



2 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino Sostenuto*, c. 3 – 4. Carvalho.

Confutatio é então onde se apresenta a defesa da tese. Apresentamos nossos argumentos e refutamos quem nos contrapõe. (LÓPEZ CANO, 2011). Expomos nossos argumentos contrários a fim de rechaçá-los e assim elevar os argumentos principais (CICERO, c. 86–82 A.C). Podemos observar abaixo que a *confutatio* da peça que estamos analisando, começa na anacruse do compasso dezesseis. Antes da última colcheia da linha do clarinete. Temos nas imagens abaixo o começo desse trecho.

3 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino Sostenuto*, c. 15–19. Carvalho.

Confirmatio é quando regressamos ao nosso argumento inicial de forma mais enfática e depois de termos mostrado a fragilidade de quem nos contesta, ratificando assim nossa tese. Na obra aqui analisada, a *confirmatio* se inicia na anacruse do compasso vinte e cinco e termina no primeiro acorde do compasso quarenta. Segue o começo do trecho na imagem abaixo.

4 – José Avelino Canongia, *Deuixième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino sostenuto*, c. 24-27. Carvalho.

Peroratio corresponde portanto ao epílogo. Nesse momento podemos enfatizar tudo que foi dito em forma de resumo. É possível também encerrar nossa tese com os elementos iniciais do nosso discurso, ou então usar uma nova emoção a fim de cativar ainda mais nosso público (LÓPEZ CANO, 2011). Na obra aqui em questão a *peroratio* está no compasso quarenta, na voz do baixo que nesse material está escrita para a mão esquerda do piano. Começa a partir da segunda nota, no caso um Ré em forma de semicolcheia e então se estende até o final desse movimento do concerto, o *andantino sostenuto*. Abaixo a imagem do excerto inicial mencionado.

5 – José Avelino Canongia, *Deuixième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino Sostenuto*. c. 39-40. Carvalho.

A schemata

A *schemata* é um conjunto de *schemas* (esquemas). Podemos definir *schemas* como uma teoria aprendida, um conhecimento a ser usado ou até um fragmento de algo muito bem assimilado (GJERDINGEN, 2007). A identificação e distinção dos diversos esquemas faz com que os especialistas possam compreender melhor o assunto em questão. “*Experts in a particular subject may distinguish more relevant schemata than non-experts*” (GJERDINGEN, 2007, p. 11).⁴ Na música a compreensão das *schematas*, consiste principalmente no estudo do contraponto, e através da estrutura elaborada a partir da linha do baixo, que chamamos de *partimento*.

⁴ Especialistas em um assunto em particular podem distinguir os esquemas mais relevantes do que os que não são especialistas. (Tradução do autor).

O *Partimento*, cuja definição se pode restringir a uma linha de baixo (usualmente cifrado) ao qual se deve adicionar outras vozes, estas, contudo, poderiam constituir através da respectiva realização, o acompanhamento de um instrumento solista ou uma peça solo para tecla onde pode ser indicada a entrada de determinadas vozes para imitação e/ou improvisação. (TRILHA NETO, 2011, p. 222).

A nomenclatura que usaremos aqui será a mesma que Robert O. Gjerdingen usa em seu trabalho: *Music in the Galant Style*, que por sua vez se utilizou dos preceitos de Joseph Riepel (1709–1782). Na obra aqui selecionada, encontramos três tipos de *schemas*: *Monte*, *Clausula* e *Mi-Re-Do*.

MONTE

O Monte acontece quando se utiliza a transposição de um material inicial um grau acima. (GJERDINGEN, 2007). A denominação monte é especialmente aqui, uma definição de nomenclatura feita por Riepel. Na nossa partitura encontramos nos compassos nove e dez, posteriormente acontece a repetição desse fenômeno de forma idêntica nos compassos trinta e três e trinta e quatro.

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 6 to 10, and the second system covers measures 10 to 11. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is 'Andantino Sostenuto'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'cresc.', and a bracketed section labeled 'MONTE' in measures 9 and 10. The piano part has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and eighth notes.

6 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino Sostenuto*, c. 6–11. Carvalho.

Clausula

A *Clausula* é o que hoje podemos denominar como cadência de conclusão. Essa conclusão é basicamente uma cadência que tem por sequência: a subdominante que caminha para a dominante e se encerra na tônica. (IV–V–I). Nas *clausulae*, porém, identificamos esses passos de forma melódica em cada voz. Gjerdingen cita que esse procedimento era, por exemplo, realizado e pensado dessa forma por compositores como Andreas Werckmeister (1645–1706).

[...] Andreas Werckmeister (1645–1706), looked at *clausulae* more melodically, as was then the norm. For him, each of the four voices performed its own *clausula*, participating as an integral part in the "perfection" of the whole. The soprano performed the discant *clausula*, the alto performed the alto *clausula*, the tenor performed the tenor *clausula*, and the bass performed the bass *clausula*. (GJERDINGEN, 2007, p. 140).⁵

⁵ Andreas Werckmeister (1645–1706), olhou para *clausulae* de forma mais melódica, como era a norma. Para ele, cada uma das quatro vozes realiza sua própria cláusula, participando como parte integrante da "perfeição" do todo. O soprano realiza a cláusula discante, o contralto realiza a clausula de contralto, o tenor realiza a clausula de tenor e o baixo interpreta a clausula de baixo. (Tradução do autor).

Na obra de Canongia aqui escolhida, temos então uma *clausula* na voz do baixo, *Clausula Bassizans*, que se encontra no compasso quinze, terminando na primeira nota do compasso dezesseis. Mais a frente encontramos o mesmo acontecimento, porém modulado em Ré maior. Isso ocorre nos compassos trinta e nove terminando então no compasso quarenta. Vejamos:

7 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre*, Andantino Sostenuto, c. 15 – 16. Carvalho.

8 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre*, Andantino Sostenuto, c. 39 – 41. Carvalho.

Mi-Re-Do

O *Mi-Re-Do* complementa a ideia de conclusão ou fechamento da *Clausula*. A melodia desce de forma direta em III-II-I. (GJERDINGEN, 2007). Podemos observar claramente na nossa obra, os *mi-re-do* concluindo exatamente os trechos mencionados anteriormente na *Clausula*.

9 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre*, Andantino Sostenuto, c. 15 – 16. Carvalho.

10 – José Avelino Canongia, *Deuxième Concerto pour la clarinette avec Orchestre, Andantino Sostenuto*, c. 39 – 41. Carvalho.

CONCLUSÕES

Como mencionamos anteriormente, acreditamos que todas essas ferramentas de análises acima citadas, devem ser cada vez mais inseridas no contexto usual dos músicos e acadêmicos de música.

O intérprete, ao executar essa obra, pode se beneficiar de todos os recursos que foram expostos acima na nossa análise. O conhecimento e o entendimento da *dispositio*, oferecem uma maior segurança nas escolhas interpretativas a serem feitas. Convidamos os possíveis intérpretes da referida obra, a refletir sobre os recursos que se disponibilizam quando usamos as ferramentas de análise expostas aqui.

Se já sabemos que é no *exordium* que se rompe o silêncio, cabe então preparar o ouvinte para tal. Na obra aqui escolhida vimos que a *narratio* e a *propositio* estão interligadas. Portanto seria interessante a demonstração com clareza e objetividade das ideias propostas. Quando ocorre a *confutatio*, por ser a defesa da tese, é interessante que esse momento seja demonstrado com convicção. Na *confirmatio*, reconhecendo então a força do discurso inicial, podemos então esperar escolhas que demonstrem tal fato. Já na *peroratio*, além de ser nosso epílogo, onde se encerra o discurso, convém preparar o ouvinte para o início do movimento seguinte da obra.

Observando os *schemas* encontrados na nossa análise; *monte*, *clausula* e *mi-re-do*, como já foi dito, trata-se de teoria aprendida. Essa ferramenta de composição após compreendida, será extremamente útil na elaboração das escolhas que qualquer intérprete da obra aqui analisada venha fazer.

Por fim, acreditamos que tanto os acadêmicos quanto os músicos, ao usarem essas ferramentas de análise, certamente se beneficiarão obtendo uma variedade ainda maior de recursos, visando assim uma maior assertividade interpretativa, o que naturalmente trará uma maior aceitação por parte dos ouvintes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Luís Filipe Leal de. *José Avelino Canongia: virtuoso e compositor*. Aveiro, 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade do Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.

CICERO. *Rhetorica ad Herenium*. Livro I. c.c. 86–82 A.C.

ESPOSITO, Francesco. “Um movimento musical como nunca houve em Portugal”: *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa Liberal*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Universidade Nova de Lisboa, 2016.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press. Inc, 2007.

LAWSON, Colin. *The Early Clarinet. A Practical Guide*. New York: Cambridge University Press, 2000.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

P.M. *Revista Universal Lisboense*. 7 da 4 Série – Nr. 43, p. 507-508, 28 Julho 1842. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/1841-1842/Julho/N.%C2%BA%20043/N.%C2%BA%20043__master/RULN43.pdf . Acesso em: 09/11/2017.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Ochestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Galbenkian – Serviço de Música, 1985.

TRILHA NETO, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.

ANÁLISE DA MODINHA DE MARCOS PORTUGAL EU GOSTO MUITO D'ARMENIA (RAIVAS GOSTOSAS), DE MARCOS PORTUGAL

Flávia Procópio
e Mário Marques Trilha

INTRODUÇÃO

Marcos Portugal nasceu em 24 de março de 1762, em Lisboa. Iniciou seus estudos no Seminário Patriarcal de Lisboa aos 9 anos de idade. Estudou com João de Souza de Carvalho. Estudou latim, gramática, retórica, noções de teologia, contraponto, órgão e canto. No início da carreira era conhecido como Marcos Antonio, quando fez sua primeira apresentação na Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, onde executou duas antífonas acompanhadas do órgão: um Salve Regina e um Sub tuum praesidium. Nessa capela foi admitido como organista em 1782. Nesse mesmo ano recebeu uma encomenda da Rainha Maria I, uma Missa com instrumental, para as festividades de Santa Bárbara. Foi desde este evento que ele estabeleceu sua duradoura relação como compositor da família real. (TRILHA, 2013, p. 87).

A publicação das partituras em meio impresso e a facilidade de execução das modinhas de Marcos Portugal (Cranmer, 2012, p. 398) são fatores relevantes quando indagamos o porquê de tais obras não terem caído no esquecimento, a despeito do que ocorreu com suas peças sacras e óperas. David Cranmer diz que os motivos para a permanência das modinhas no gosto popular brasileiro foram:

Para além da facilidade da sua execução (bastam um ou dois cantores e um piano ou guitarra) terá ajudado, sem dúvida, nesta continuidade a acessibilidade relativa das partituras, graças ao facto de elas terem sido editadas no *O Jornal de Modinhas*, publicado quinzenalmente em Lisboa, entre 1792 e 1796. (CRANMER, David. 2012, p. 398).

Na música profana⁶ estão englobadas a música vocal e instrumental e foi no reinado de Dona Maria I, (1777-1816) que ocorreu um aumento considerável das edições de música profana, com preferência pela música vocal, das quais as modinhas eram as favoritas. Deste sucesso, surgiu o *Jornal de Modinhas*, impresso pela Real Fábrica e Impressão de Música, criada por Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal, em 24 de maio de 1792. A sua publicação era quinzenal, no primeiro e no décimo quinto dia de cada mês, podendo ser feita a assinatura anual⁷.

CRITÉRIOS DE ANÁLISE

Utilizaremos os seguintes critérios: retóricomusical, de tópicos, de esquemas, e figuras de linguagem musical para realizar a análise da modinha “Eu gosto muito d’Armenia (Raivas Gostasas).

⁶ Classificação feita por ALBUQUERQUE, 2006. Para saber mais, veja a página 27.

⁷ Informação contida em: *Jornal de modinhas: Ano I/ Introd.* Maria João Durães Albuquerque. – Ed. Fac-similada. – Lisboa: Inst. Da Biblioteca Nacional e do livro, 1996. – xx, [11], 59, p. ix – (Fundos da Biblioteca Nacional da Música; 1).

Segundo Lopez Cano (2011, p. 15), a inter-relação entre música e retórica foi sedimentada no fim dos séculos XVI e XVII, quando teóricos musicais europeus utilizaram em larga escala termos, conceitos e estratégias da antiga retórica clássica grega para estudar diversos aspectos da música. Podemos dizer que a retórica serviu de arsenal terminológico para a teoria compositiva deste tempo e através dela muitos processos e fenômenos musicais puderam ser nomeados com terminologias específicas e se integraram ao discurso retórico. Nesse contexto, o músico tinha a capacidade de “gerir as paixões do público tanto quanto os oradores”. (CANO, 2011, p. 16).

Fases do discurso retórico

A retórica é a arte de fazer discursos gramaticalmente corretos, elegantes, e, sobretudo, persuasivos. Os principais autores da antiguidade clássica foram: Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Estes dividiram o discurso em cinco partes ou fases preparatórias:

Inventio: criação dos argumentos ou tese no caso da oratória ou literatura, ou das ideias musicais ou temas, no caso da música (CANO, 2011, p. 69).

Dispositio: fase de distribuição dos argumentos ou ideias musicais nos lugares mais adequados do discurso (literário oratório ou musical), distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e efetividade do discurso. É a seção do sistema retórico onde as ideias e argumentos descobertos na inventio são ordenados e distribuídos segundo suas características, resultem mais oportunos e eficazes. Está subdividido em seis partes:

1- *Exordium*: é a introdução do discurso. É a transição do silêncio ao som. Deve-se preparar o ouvinte, dispô-lo ao tema que será abordado, ou seja, ganhar sua confiança.

2- *Narratio*: apresentação dos fatos. É o marco preparatório para a argumentação. A narratio é, fundamentalmente, um relato, uma narração de feitos e descrições.

3- *Propositio*: enunciação da tese fundamental que sustenta o discurso.

4- *Confutatio*: defesa da tese. Caracteriza-se por incluir um grande número de ideias contrárias ou antíteses.

5- *Confirmatio*: reexposição da tese fundamental. Nesta fase procura-se mover no ouvinte o pathos ou afeto de maior intensidade.

6- *Peroratio*: é o epílogo. Resume-se e se enfatiza o exposto ou se enuncia algum tipo de conclusão ou moral. (CANO, 2011, p. 76).

Elocutio: é a fase em que, na oratória e na literatura, o discurso é verbalizado. Esta se distingue, em especial, pela *decoratio* ou o conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais de expressão, em favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente características, conhecidas pelo nome de figuras retóricas. Em música ocorrem processos análogos, sendo as figuras um dos aspectos mais atrativos da retórica musical. Este passo do discurso merece nossa especial atenção, uma vez que “é a parte mais conhecida e estudada da retórica”:

Las figuras determinan un estilo. Por médio de la elección de determinadas figuras, el discurso se individualiza, caracteriza sus expresiones dotándose de una personalidad propia por la cual el receptor lo identifica. La figura hace al discurso bello, agradable, atractivo para quien lo escucha. Lo que no es bello es rechazado, indigno de aprecio

o aplauso, rehuído, no tiene valor. Lo bello, por el contrario, se acepta, se desea, se busca. La beleza agrada al oyente (delectare) y lo dispone a ceder al influjo de sus afectos⁸ (CANO, 2000, p. 91).

Memoria: são os recursos mnemônicos para lembrar-se do discurso e, por extensão, o modo operante de cada fase retórica. Segundo Lopez Cano (2011, p. 86) os músicos barrocos não demonstraram interesse “em memorizar a música que executavam”.

Pronunciatio: é a execução do discurso diante do público. Nesta fase, fazemos considerações sobre a gesticulação ou manejo vocais adequados para a efetividade do orador. Na música, é a parte da retórica na qual se fazem recomendações aos executantes sobre como dizer a música. Todas estas seções, com exceção da memória, foram adaptadas à música. Para fins de nossa análise, a fase da dispositio, subdividida em seis, e as figuras retóricas da fase elocutio são suficientes. (CANO, 2011, p. 86).

Figuras de linguagem musicais

Ainda ressaltando a importância da retórica musical em nossa análise, Lopez Cano afirma que desde os primórdios da era barroca, tanto a música vocal quanto a instrumental, utilizaram este recurso amplamente. Contudo, na música vocal, houve o desenvolvimento interativo entre a retórica do texto e o acompanhamento, de forma que os textos determinavam as alterações retóricas no discurso musical. Assim, a figura musical foi empregada para apoiar o sentido e a intenção do texto. (CANO, 2011, p. 91-93).

As figuras musicais ocorrem de quatro formas: por adição, subtração ou supressão, permutação e substituição. Há diversos sistemas de classificação de figuras musicais feitas por tratadistas barrocos que são citadas por Lopez Cano, porém o autor as analisa como insatisfatórias por razões particulares. Isto se dá porque cada figura retórica tem qualidades específicas, o que dificulta o estabelecimento de critérios gerais para a classificação organizada de grupos de figuras numa decoratio sistematizada. Contudo, ressalta a importância da sistematização para um estudo eficaz das figuras. Os critérios escolhidos combinam a especificação das figuras, de acordo com o elemento musical ao qual se relaciona, com a distinção de grupos, segundo o modo de atuação da figura. Uma tendência dos pesquisadores contemporâneos, ainda segundo o autor, é classificar as figuras retórico-musicais de acordo com dois critérios:

- 1- por sua relação com as figuras literárias;
- 2- figuras que são produzidas somente na linguagem musical.

Segue abaixo a sistematização feita pelo autor:

1. Figuras que afetam a melodia

1.1- Figuras de repetição.

1.1.1- Estruturas de repetição;

⁸ As figuras determinam um estilo. Por meio da seleção de determinadas figuras, o discurso se individualiza, caracteriza suas expressões, adquirindo uma personalidade própria através da qual o receptor o identifica. A figura faz o discurso belo, agradável, atrativo para quem o escuta. O que não é belo é recusado, indigno de apreciação ou aplauso, é evitado, não tem valor. O belo, ao contrário, é aceito, desejado, procurado. A beleza agrada ao ouvinte (delectare) e o dispõe a ceder ao influxo dos seus afetos (tradução da autora).

- 1.1.2- Repetição exata: palillogia;
- 1.1.3- Palillogia.
- 1.1.3.1- Atuam sobre uma voz;
- 1.1.3.2- Atuam sobre várias vozes;
- 1.1.4- Repetição condensada de um desenvolvimento.

- 1.2- Figuras descritivas: hypotiposis.
- 1.2.1- Traçam linhas melódicas específicas;
- 1.2.2- Rebaixam o âmbito melódico habitual;
- 1.2.3- Evocam pessoas ou coisas;
- 1.2.4- Outras.

2. Figuras que afetam a harmonia.

- 2.1- Figuras de dissonância.
- 2.1.1- Condução da voz;
- 2.1.2- Preparação da dissonância;
- 2.1.3- Resolução da dissonância;
- 2.1.4- Relação harmônica entre as vozes.

2.2- Figuras de acordes.

3. Figuras que afetam vários elementos musicais.

- 3.1- Por adição.
- 3.1.1- Variação/incremento;
- 3.1.2- Ampliação;
- 3.1.3- Dúvida;
- 3.1.4- Acúmulo.

- 3.2- Por supressão.
- 3.2.1- Omissão;
- 3.1.2- Silêncio;
- 3.1.3- Fusão-acúmulo.

- 3.3- Por permuta/substituição.
- 3.3.1- Permutação;
- 3.3.2- Substituição;
- 3.3.3- Oposição.

A seguir teremos as definições das figuras de linguagem musicais encontradas na modinha proposta.

Na categoria 1, de figuras que afetam a melodia, temos a presença constante de figuras de repetição, como:

Repetição exata: Palillogia: Segundo Lopez Cano (2011, p. 117), Burmeister (1599, 1606) foi o único tratadista que menciona o termo palillogia, que é repetir o tema característico de uma melodia não necessariamente no mesmo lugar.

Repetição alterada: Traductio: Designaremos o grupo de figuras que, atuando sobre uma ou mais vozes, introduzem modificações a um fragmento musical cada vez que é repetido. Estas modificações podem consistir em: transposições, progressões,

desenvolvimentos, imitações, mudanças harmônicas e de oitava, etc. Implica numa atenuação ou amplificação do fragmento musical repetido (CANO, 2000, p. 119).

Da subclasse 1.2, de figuras descritivas temos:

Anabasis: Os primeiros tratadistas foram: Kircher (1650) e Vogt (1719). É uma linha melódica ascendente (SHERING, 1908: III; BLUELOW, 1980:798; JACOBSON, 1980:64; CIVRA, 1991:173, apud: CANO, 2000, p. 136).

No segundo nível classificatório temos as figuras que afetam a harmonia. Há uma figura dessa categoria presente na obra citada:

Passus duriusculus: primeiro tratadista foi Bernhard (aproximadamente 1660). Dissonância criada por movimento de uma voz por grau conjunto que forma um intervalo melódico de segunda, muito longo ou muito curto para a escala (BUKOFZER, 1930-40: 10-II; BLUELOW, 1980:798; WILLIAMS, 1983:339; STREET, 1987:103; apud: CANO, 2000, p. 153).

Por último, a figura da terceira classe, que são as que afetam vários elementos musicais presente na modinha analisada é:

Amplificatio: ampliação. Ocorre quando uma obra se estende por meio de elaboração ou reforço dos elementos que acompanham um sujeito ou tema. Aparece com frequência na *confirmatio* (JACOBSON, 1982, 70; apud: CANO, 2000, p. 177).

Tópicas

O conceito de tópica foi introduzido por Leonard Ratner, em sua obra *Classic Music: Expression, Form and Style*, no qual ele a define como sujeitos do discurso musical (1980, xiv, apud: Mirka, 2008, p. 5) e uma fonte de significados e meios de comunicação na música do século XVIII (MIRKA, 2014, p. 1-2).

Na introdução do livro *Topic Theory*, organizado por Danuta Mirka a autora explicita que na época Barroca, a música também sofreu influência da teoria dos afetos (no grego *pathos*), que era a premissa básica do século XVIII, a qual recomendava que a estética musical seguisse a conexão entre a própria música e os afetos. Era a crença de que a música tinha o poder de despertar emoções (MIRKA, 2014, p. 10).

Johann Mattheson, baseado na obra de Athanasius Kircher, *Misurgia universalis* (1650), diz que os afetos são causados pelos *spiritus animalis* fluindo no corpo e estimulando processos psicológicos, como a circulação sanguínea. Kircher propõe oito afetos – amor, tristeza, alegria, raiva, compaixão, medo, insolência e encanto – dos quais os três primeiros são os mais importantes. Mattheson os chama de afetos principais, distinguindo-os dos afetos secundários e interpreta outros como combinações das duas categorias acima. Conforme explicitou, cada afeto é caracterizado por um movimento do *spiritus animalis*, o qual pode ser representado por música (MIRKA, 2014, p. 10).

As principais tópicas que encontramos nas Modinhas de Marcos Portugal, de acordo com os artigos dos autores contidos na coletânea de Danuta Mirka são: *Opera Buffa* (Mary Hunter) e o *Stilo Cantabile* (Sarah Day-O’Connell).

A *Opera Buffa* foi extremamente popular na Europa na metade final do século XVIII e vários autores atribuem à mesma as bases para tópicas em música instrumental. Leonard Ratner diz:

Comic-rethoric – *quick juxtapositions of contrasting ideas, short and lively figures, active interplay of dialogue, light textures, marked articulation, unexpected turns* – is found throughout the great instrumental and vocal works of the classic style. (RATNER, 1980:395, itálicos da autora Mary Hunter, in: MIRKA, Danuta, 2014, p. 61)⁹.

9 Retórica-cômica – rápida justaposição de ideias contrastantes, figuras curtas e vivas, diálogo interativo, texturas leves, articulação marcada, mudanças inesperadas – é encontrada nas grandes obras vocais e instrumentais do estilo clássico. (tradução da autora).

Mary Hunter explicita as origens da ópera bufa:

(...) it is generally taken as given that the galant style – the primary basis for the classical style – was operatic in origin. Both opera seria and opera bufa contributed regular periodicity and melody-plus-accompaniment texture to the break from Baroque musical habits, but only opera bufa is said to have contributed the jostling variety of topics – the quicksilver contrasts between and within clearly defined and palpably cadence-oriented phrases. (...) peasant dances rub shoulders with contrapuntal devices(...), with “Turkish” moments, identified by repetitive or awkward rhythms and crude harmonies or by the lack of harmony at all.¹⁰ (HUNTER, Mary, in: MIRKA, Danuta, 2014, p. 62).

A modinha *Eu gosto muito d’Armenia (Raivas Gostasas)*, possui a tónica de ópera bufa, primeiramente, devido ao texto, que em várias partes fala de um eu lírico que se agrada da irritação da amada: “Eu gosto muito da Armênia, que é mui dengue e mui mimosa e a te me agrada raivosa”. Além deste, um dos elementos musicais que embasam essa classificação é o formato contrastante da modinha, na qual há uma seção A, mais lenta e cantabile e uma seção B (estribilho), na qual há mudança do ritmo e andamento, que se torna mais vigoroso e rápido, representando o sentimento de raiva. Como exemplo temos a figuração em sextinas no cravo:



Figura 1 – *Eu gosto muito d’Armenia (Raivas Gostasas)*, compassos 47 a 50.
Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, ano I, edição 18.

De acordo com as pesquisas de Sarah Day-O’Connel, baseada em comparações feitas entre definições de Leonard Ratner, Raymond Monelle e Heinrich Christoph Koch, o *Stilo cantabile* foi bastante utilizado na música instrumental do século XVIII. Como características gerais, podemos dizer que cantabile é uma tónica presente melodias simples e fáceis de serem executadas, e que sejam inteligíveis pelo ouvinte. Desta forma, essa tónica está presente em várias modinhas de Marcos Portugal, as quais em geral contem uma tessitura e extensão mediana, facilitando assim o encaixe prosódico do texto. Na modinha *Eu gosto muito d’Armenia (Raivas Gostasas)*, observamos claramente esta tónica, pois a mesma apresenta uma melodia solo, com repetições na introdução da modinha e do refrão e com acompanhamento de cravo. Sua forma musical é binária, na qual somente se alternam os textos que são cantados (nesta modinha há quatro textos diferentes no total). (O’Connel, Sarah Day, in: (MIRKA, 2014, p. 238–242).

¹⁰ Geralmente diz-se que o Estilo Galante – base para o Estilo Clássico – foi operático em sua origem. A ópera séria e a ópera bufa contribuíram para que a textura ‘melodia, acompanhamento e periodicidade regular’ substituíssem os hábitos barrocos, mas somente à ópera bufa é atribuída a contribuição para imensa variedade de tónicas – os contrastes imprevisíveis entre e dentre frases orientadas por cadências claramente definidas e evidentes (...) danças camponesas com recursos contrapontísticos (...) com momentos ‘Turcos’, identificados pelos ritmos repetitivos ou irregulares e harmonias simples (tradução dos autores).

Esquemas de composição

Os esquemas de composição que iremos abordar a seguir, são, em suma, esquemas de contraponto, conforme os compilados, e na maioria dos casos, denominados por Robert Gjerdingen (2007). Explicaremos somente os que foram encontrados na modinha aqui em análise. O primeiro esquema, Monte, é de Joseph Riepel (1709-1782), com terminologia original do século XVII (GJERDINGEN, Robert O., 2007, p. 89).

Monte: Foi utilizado para sequências ascendentes. As características gerais são: duas ou mais seções principais e cada seção que sucede esta, está um grau acima. No baixo, há ascensões cromáticas consecutivas, da sensível para a tônica. Na variante diatônica, o baixo ascende de forma similar, porém sem cromatismo (GJERDINGEN, Robert O., 2007, p. 90-93).

Clausulae: Havia a *clausula formalis perfectissima*, que corresponde à cadência autêntica perfeita (IV-V-I). Havia também a típica cadência galante, na qual o baixo ascendia do III, IV, V até retornar ao I. Em Nápoles esta sequência V-I chamava-se *cadenza semplice* (cadência simples). Se o V grau fosse repetido uma oitava abaixo antes de chegar ao I grau, envolvendo a adição de um acorde 6/4 ou 5/4, chamava-se *cadenza composta* (cadência composta). (GJERDINGEN, Robert O., 2007, p. 139-142).

Análise da modinha: Eu gosto muito d'Armenia (Raivas gostosas): sugestões interpretativas

Passos do discurso retórico-musical

Exordium: compasso 1 até o primeiro tempo do compasso 10.

Narratio: segundo tempo do compasso 10 até o compasso 25. Aqui temos o marco preparatório para a argumentação: Eu gosto muito d'Armenia, que he mui dengue e mui mimoza.

Propositio: segundo tempo do compasso 27 até o primeiro tempo do compasso 38: que he meiga e a todos agrada, e a te me agrada raivoza.

Confutatio: segundo tempo do compasso 38 até o primeiro tempo do compasso 46: o ceo taes graças lhe do que ainda raivoza he bella e se não que o diga eu que gosta das raivas dela.

Confirmatio: segundo tempo do compasso 46 até o primeiro tempo do 60: das raivas, das raivas della.

Peroratio: esta seção é um epílogo. Segundo tempo do 60 até 67 – fim da música – aqui o texto chama a atenção novamente para: “Armenia, Armenia”.



2 – Eu gosto muito d'Armenia (Raivas Gostosas), compassos 38 a 40.
Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, ano I, edição 18.

Os esquemas de composição presentes nesta obra são:

Monte: nos compassos 47-50; 54-57: (Ver figura 1).

Clausula: Na passagem para o estribilho, temos uma cadência instrumental do tipo I-VII-V-I. A terminação V-I é classificada como simples.

A seguir, descreveremos as figuras de retórica musical presentes na obra analisada, seguida das sugestões interpretativas para cada exemplo. A primeira figura de linguagem musical encontrada é: Palilogia, que inicia no compasso 1 e segue até o terceiro tempo do compasso 25, tanto na parte vocal quanto na instrumental:



Figura 3 – *Eu gosto muito d'Armenia* (Raivas Gostozas), compassos 1 ao 18.
Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, ano I, edição 18.

Seguinte à repetição exata, temos a repetição acrescida de uma nova frase musical, do quinto tempo do compasso 25 ao 27.

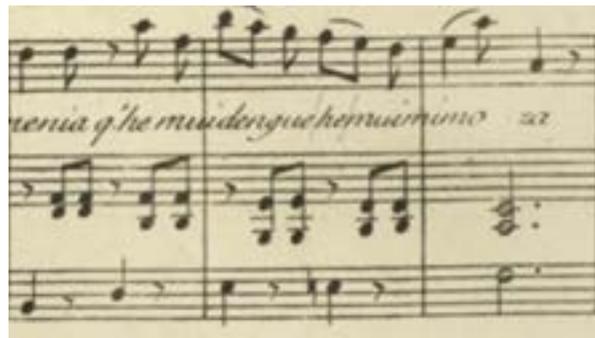


Figura 4 – *Eu gosto muito d'Armenia* (Raivas Gostozas), compassos 25 a 27.
Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, ano I, edição 18.

Anabasis: na voz, compassos 10 e 11; no cravo, compassos 2 e 3 (ver figura 3).

Passus duriusculus: compassos 34 e 35, nos quais o mi bequadro faz o semitom com a nota fá:



Figura 5 – *Eu gosto muito d'Armenia* (Raivas Gostasas), compassos 38 a 40.
Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, ano I, edição.

Amplificatio: compasso 62 a 69:



Figura 6: *Eu gosto muito d'Armenia* (Raivas Gostasas), compassos 62 a 69.
Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, ano I, edição 18

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Apresentaremos sugestões para a execução de um verso e o estribilho. O que objetivamos, é que o leitor, a partir dos fundamentos, também possa fazer suas escolhas interpretativas. Nesse sentido, PACHECO (2009, p. 239; apud: OLIVEIRA, 2016, p. 60) diz que mesmo que muitas indicações de dinâmicas não tenham sido escritas, isso não quer dizer que o intérprete não fizesse uso de recursos dinâmicos por conta própria, segundo seu gosto e sensibilidade. Segundo OLIVEIRA (2016, p. 60), “onde não há nenhuma indicação de dinâmica e fraseado, o cantor precisa o texto para ter suas inflexões e chegar a um norte interpretativo, ou seja, o texto verbal e musical precisam ser os guias.”

A modinha apresenta duas seções: a estrofe, sempre seguida pelo refrão, o qual, na notação da partitura original consta como estribilho. Sugerimos que siga uma dinâmica do mezzo-piano ao forte. Como já fora mencionado, na seção introdutória da música há uma repetição exata do acompanhamento e da melodia, seguida de uma nova frase. Portanto, sugerimos que a frase inicial (*Eu gosto muito d'Armenia*) seja cantada e tocada com dinâmica mezzo-piano e crescendo. A repetição da frase acrescida da nova ideia musical (que he mui dengue e mui mimoza) pode ser executada em mezzo-forte, seguida de dinâmica forte a partir do quinto tempo do compasso 25 (que he mui dengue e mui mimoza). Quando o nome *Armenia* for cantado, sugerimos aplicar tenuto na sílaba *me*, visto que está no tempo forte dos compasso 13 e 25, além de que, ao falar, é a sílaba tônica da palavra. Do compasso 29 ao 32 sugerimos que a dinâmica retorne a mezzo-piano

(que he meiga e a todos agrada). A partir último tempo do compasso 33, a frase “e a te me agrada raivosa” é repetida três vezes: então sugerimos que a primeira frase seja forte, a segunda mezzo-forte e a terceira seja piano.

A modinha agora apresenta o estribilho, que possui um caráter distinto dos versos, com mudança de compasso. Desta forma, pode-se executá-lo mezzo-forte dos compassos 41 ao 48. O texto “das raivas”, será repetido três vezes, assim sugerimos que a primeira seja mezzo-forte, a segunda forte e a terceira retorne ao mezzo forte. Em seguida, há a repetição do nome Armênia cinco vezes. Aqui sugerimos que a frase seja executada com bastante legatto, crescendo a cada repetição e que a última seja forte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que as modinhas de Marcos Portugal obtiveram grande popularidade em sua época principalmente devido a sua publicação em meio impresso, Ele publicou nove obras deste gênero no *Jornal de Modinhas*, entre 1792 e 1795, e uma no *Jornal de Modinhas Novas dedicadas às Senhoras*, em 1801.

Os elementos da retórica, esquemas de composição e tópicos foram massivamente utilizados durante a época em que Marcos Portugal trabalhou e, por isso, escolhemos estes critérios para analisar a modinha e sugerir dinâmicas e formas de articular cada parte do texto musical.

Segundo Cano (2000, p. 19), os momentos em que as figuras musicais ocorrem, são especiais para alimentar imaginação do intérprete e especiais para chamar a atenção do ouvinte. Ao tomarmos consciência dos passos do discurso, das figuras de linguagem, dos esquemas de contraponto e das tópicos presentes em cada peça musical, poderemos utilizar estes critérios para pautar nossas escolhas interpretativas de cada modinha, tornando, desta forma, a execução mais rica e interessante artisticamente, pois “a música em si é algo imaginado primeiro pelo compositor, então em parceria com o performer, é enfim, comunicada em forma de som” (HILL, Peter. in: RINK, Jhon, 2002, p. 129).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *Jornal de Modinhas Ano I*. Lisboa: Instituto da biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

CANO, Lopez Ruben. *Música y retorica en el Barroco*. Amalgama. Edicions, Espanha, 2011.

CRANMER, David. 2012. (Coordenador) *Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/ CE.S.E.M, p. 397-402; 431-435.

MARQUES, Antonio Jorge. *Marcos António Portugal (1762-1830): Estudo Biográfico* in CRANMER, David. 2012. (Coordenador) *Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/ CE.S.E.M, p. 41-144.

MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press, 2014.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. *Modinha: entre o erudito e o popular*. Artigo exerto da dissertação: *A modinha brasileira: Trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)*, em desenvolvimento junto ao Mestrado em História do Império Português [e-learning]

da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <<http://musicabrazilis.org.br/temas/modinha-entre-o-erudito-e-o-popular>>. Acesso em 14/07/2016.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style*, Oxford University Press, 2007.

JORNAL DE MODINHAS COM ACOMPANHAMENTO DE CRAVO PELOS MILHORES AUTORES – *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores* / ed. por Francisco Domingos Milcent. – Lisboa : Francisco Domingos Milcent, 1793-1797.

OLIVEIRA, Fabiano Cardoso de. *Proposta de edição de Marília de Dirceu, de Marcos Portugal*. Acervo da Biblioteca da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas. Dissertação de Mestrado, 2016.

TRILHA, Mario. *Entre óperas, castrados e perucas: as aventuras transatlânticas de Marcos Portugal*. Revista Insight Inteligência, 2013, p. 86-98.

PORTUGAL, Marcos. *Modinhas: para uma ou duas vozes com instrumento de Tecla*, Edição crítica bilingue (português/ inglês) de PAIVA, Rejan e CRANMER, David. Lisboa, Ministério da cultura/ Direcção Geral das Artes, 2006. (Nota biográfica e Ensaio Introdutório, p. 6- 12).

PARTITURA de Raivas Gostasas: http://purl.pt/24513/4/1672300_PDF/1672300_PDF_24-C-R0150/1672300_0000_1-6_t24-C-R0150.pdf < acesso em: 18/04/2018 >.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2009.

RINK, Jhon. *Musical Performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press, 2002.

ANÁLISE FORMAL, ESTILÍSTICA E HARMÔNICA DO CONCERTO DE VIOLINO A SOLO DE JOSÉ PALOMINO (1753-1810)

Francisco Jayme Cordeiro da Costa

INTRODUÇÃO

A análise mais aprofundada de uma partitura musical envolve aspectos harmônico, formal, estilística e diálogos tópicos, entre outros, são dados que revelam nuances e recursos utilizados pelo compositor. Esses aspectos musicais corroboram na conexão da obra artística com o panorama contextual (cultural, histórico, social, etc.) de sua época, além de reunir informações essenciais para a compreensão do discurso musical de um período. Algumas das principais formas musicais setecentistas foram: binária, rondó, “da capo”, *Lied*, “tema e variação”, forma-sonata. Os principais gêneros musicais foram: sonata de câmara, a sonata da *chiesa*, a suíte, a ópera, a sinfonia, o concerto grosso, o concerto solo, minueto, divertimento e os acompanhamentos para teclas foram principalmente o baixo contínuo (MICHELS, 2003, p. 101) e o baixo de *Alberti* (GROUT; PALISCA, 2007, p. 483).

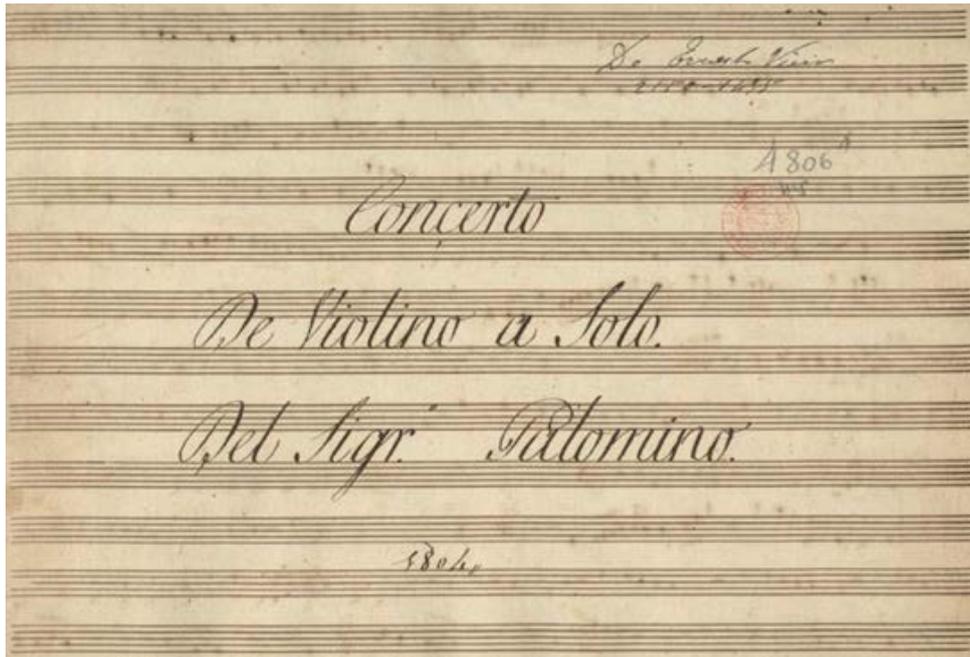
No século XVIII, os compositores e intérpretes tentavam mostrar através da música a expressão dos sentimentos, por meio de uma linguagem condizente com emoções que buscavam suscitar, valendo-se, para isto, da teoria dos afetos, especialmente no Barroco, onde a música era caracteristicamente de textura contrapontística. O estilo *galant* possui textura predominantemente homofônica, sendo a melodia bastante destacada. Já o Classicismo é o estilo que marca o final do século XVIII caracteriza-se por um requintado sentido harmônico da forma e do equilíbrio das expressões, bem como pelo uso da forma-sonata. Movimentos como o Iluminismo, *Empfindsmkeit* (sentimentalismo) e o *Sturm und Drang* (tempestade e impulso) marcam o século XVIII um período de grande produção musical, cultural, científica e filosófica, além do cosmopolitismo e interação que iam para além das fronteiras geográficas.

O compartilhamento e intercâmbio musical luso-espanhol se intensificou a partir de meados do século XVI prolongando-se nos séculos seguintes, com o resto da Europa e com suas colônias latino-americanas, sobretudo no século XVIII, onde se compartilharam agentes, práticas culturais e artísticas, objetos de arte, como partituras e demais referências musicais que permitem reconstituir o patrimônio e a interpretação desse período. Nos países Ibéricos ocorreram grandes mudanças no cenário musical setecentista, devido à importação de músicos de outros lugares da Europa, sobretudo em Portugal a partir do reinado de D. João V e posteriormente nos reinados de D. José I e D. Maria I para compor a Orquestra da Real Câmara que se tornou o principal grupo musical da Corte Portuguesa. Neste contexto emerge a figura e obras de José Palomino (1753-1810), dentre várias obras deste compositor encontra-se o *concerto de violino a solo*, que foi o objeto dessa pesquisa. A obra está disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota (MM 4806) um estudo específico deste documento manuscrito foi realizado por Costa (2014). O músico José Palomino nasceu na Espanha e ainda jovem integrou a Orquestra da Capela Real de Madrid em 1770 a 1774, residiu em Portugal de 1774 a 1808 por lá integrou a Orquestra da Real Câmara, além de trabalhar nos Teatros da Rua dos Condes e de Salitre, e em 1808 vai para Ilhas Canárias devido à invasão de tropas

napoleônicas em Portugal que forçou a Corte Real Portuguesa a deslocar-se para o Brasil. Palomino passa a residir em *Las Palmas*, sendo o mestre de capela da Catedral e falece em 1810. (BALTASAR, 1880, p. 259).

Concerto de violino a solo (MM 4806)

O documento musical sob a cota (MM 4806) encontra-se disponível digitalmente no site da Biblioteca Nacional de Portugal – BNP com título de *concerto de violino a solo* é um manuscrito datado de 1804 que contem sete partes cavas em três andamentos na tonalidade de Sol maior.



1 – Folha de rosto do manuscrito MM 4806 da BNP.

Obras com essa estruturação em três movimentos são comuns na maioria dos concertos setecentistas, assim como composições na tonalidade de Sol maior ou em tonalidades próximas como; Dó maior, Fá maior, Ré maior, etc. O concerto é:

Composição instrumental em que um instrumento solista ou um grupo de instrumentos opõem-se a uma formação orquestral. [...] No final do primeiro movimento (às vezes do último e raramente do segundo), a orquestra dá livre curso ao instrumento solista para que este execute a *cadência*, uma seção de grande virtuosismo, construída a partir de um tema musical da obra. (MASSIN, 1998, p. 89).

Tonalidade	Movimentos	Andamento	Compasso		Forma	Orquestração	
Sol maior	I	<i>Allegro</i>	4/4	235	Forma-Sonata	Cordofones	Violino solo
Dó maior	II	<i>Adagio</i>	3/4	53	AB sem ritornelo		I violino
							II violino
Sol maior	III	<i>Rondó</i>	2/4	229	Sonata-Rondó A, B, A, C, A	Aerofones	Violoncelo
							Contrabaixo
							I corno
							II corno

Quadro 1 – Quadro sintético e analítico do concerto de violino a solo (MM 4806).

Análise musical do concerto de violino a solo (MM 4806)

O intuito dessa análise musical foi identificar as regiões harmônicas, períodos e seções, uma análise no sentido descritivo vendo a estrutura como um todo, pois o próprio conceito de forma¹¹ já propõe isso. As referências que fundamentam essa análise formal são as regras de harmonia tradicional e os modelos formais clássicos: Bas (1947), Hindemith (1998), Piston (1978 e 1998), Riemann (1929), Schoenberg (1943, 2001, 2003, 2004), Zamacois (2002). O registro sonoro existente é o da Orquestra Barroca do Amazonas (2015).

Sonata form, as that ter mis most frequently encountered, refers to the form of a single movement rather than to the whole of a three- or four-movement sonata, symphony, or work of chamber music. It is sometimes called first movement form, or sonata allegro form. In its standard meaning. It is a three-part form, in which the second and third parts are closely linked so as to imply a two-part organization. The three parts are called exposition, development, and recapitulation: the two-part organization appears most clearly when, as often happens, the exposition is played twice (the development-and-recapitulation section is also sometimes, but more rarely, repeated). (ROSEN, 1988, p. 1).

Seção	Partes	Compassos	Tonalidade	Descrição
E X P O S I Ç Ã O	Introdução	1-16	Sol Maior	Abertura anacruse com <i>tutti</i> na tônica (I). José Palomino utiliza o esquema galante conhecido como MEYER.
	Tema A	17-32	Sol Maior	O violino principal apresenta-se sem o acompanhamento da orquestra com tema A nos compassos 17-20. Fragmentos da introdução aparecem entre os compassos 23-27. Nos compassos 29-32, o compositor usa o esquema galante conhecido como DO-RE-MI.
	Ponte	33-67	Ré Maior	Modulação para Dominante (V).
	Tema B	68-75	Ré Maior	Aparece o Tema B na região da dominante (V) em <i>tutti</i> de cordas, que se repete uma oitava acima nos compassos 72-75, dessa vez o violino principal é acompanhado somente do violoncelo.
	Codetta	76-110	Ré Maior	Apresenta um pequeno trecho melódico tocado anteriormente pelo violino principal nos compassos 62-67 (ponte). Nos compassos 86-88 o compositor usa o esquema galante conhecido como ROMANESCA em uma das suas variantes chamada (<i>baixo passo a passo</i>), porém José Palomino usa o movimento do baixo na voz da melodia principal, transformando o par de violinos em acompanhamento harmônico. Nos compassos 91-94 aparece um pequeno trecho do Tema A, porém na região da dominante (V). Com um trecho em tremulo seguido dos acordes de Ré Maior conclui a Exposição.

11 Forma: é a maneira pela qual os meios expressivos se organizam em função do princípio estético da unidade na variedade. É o todo que resulta da disposição e do relacionamento dos componentes e das partes constituintes (estrutura) da composição. É o modo sob o qual a composição se manifesta, é a concretização de uma idéia (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

D E S E N V O L V I M E N T O		111-155		Aparecem novos motivos e passagens em arpejos em Lá Maior, Ré Maior, Si b Maior, Mi Menor, no violino principal. Também apresenta trechos de imitação melódicas simples por intervalo de oitava abaixo nos compassos 138-140, e por diminuição nos compassos 153-155. Esta seção destaca o violino principal com passagens ágeis e trechos virtuosísticos com trocas entre a 1ª e 3ª, 4ª corda do violino.
	Preparação para volta do Tema A	156-182		Pedal em Ré Maior nos compassos 172-178, e cadência perfeita (V-I), nos c. 182-183 voltando o Tema A.
R E C A P I T U L A Ç Ã O	Tema A Recapitulado	183-193	Sol Maior	Início da recapitulação.
	Ponte (modificada)	194-202	Sol Maior	Apresenta o mesmo trecho dos c.62-67, mas transposto para região da tônica (I).
	Tema B Recapitulado	203-210	Sol Maior	O Tema B na tônica (I) com acorde de sol maior na primeira inversão em <i>tutti</i> de cordas, que se repete uma oitava acima nos compassos 208-211, o violino principal é acompanhado somente do violoncelo.
	CODA	211-235	Sol Maior	O violino principal apresenta passagens virtuosísticas, nos c. 217-219 um trecho em semicolcheia em <i>stacatto</i> fazendo intervalos melódicos de oitavas seguindo com arpejos, nos c. 221-230 explorando registro alto do violino. Na parte harmônica no compasso 225 aparece o acorde de tônica cadencial (I^6_4) arpejado seguido posteriormente pelo acorde de sétima de dominante (V^7) arpejado no compasso 226, e concluindo o primeiro movimento da obra com a cadência perfeita (V-I) nos compassos 231-235.

Quadro 2 – Quadro descritivo da análise musical do primeiro movimento do *concerto de violino a solo*.

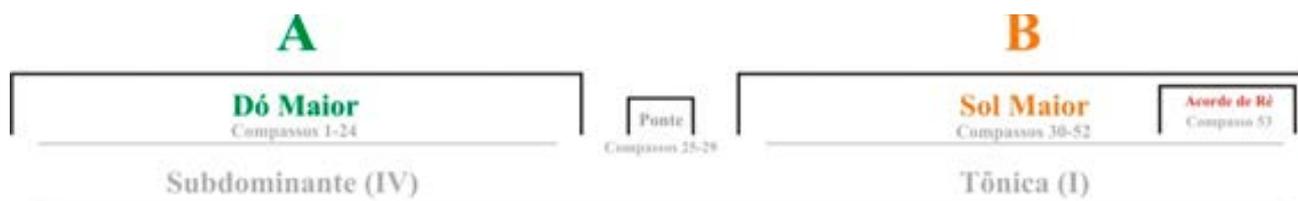
O primeiro movimento está escrito na fórmula de compasso 4/4 em andamento *allegro*; com duzentos e trinta e cinco compassos na tonalidade de Sol maior e estruturado na forma-sonata.

O fraseado, e os contrastes articulados, a polarização tônica-dominante, nitidamente afirmada, e o dramaticismo tonal do “classicismo vienense” no seu apogeu foram, todos eles sublimações das receitas do estilo galante (denominação que, na época, englobava tudo que não se situasse na descendência incontestada da polifonia ao estilo Johann Sebastian Bach, por exemplo). (MASSIN, 1998, p. 544).

SEÇÕES	EXPOSIÇÃO	Introdução	Compassos 1-16
		Tema A - Sol maior (I)	Compassos 17-32
		Ponte	Compassos 33-67
		Tema B - Ré maior (V)	Compassos 68-75
		Codetta	Compassos 76-110
	DESENVOLVIMENTO	Desenvolvimento	Compassos 111-155
		(Preparação para volta do Tema A)	Compassos 156-182
	RECAPITULAÇÃO	Tema A recapitulação - Sol maior (I)	Compassos 183-193
		Ponte (modificada)	Compassos 194-202
		Tema B recapitulado - Sol maior (I)	Compassos 203-210
Coda		Compassos 212-235	

2 - Quadro sintético da análise musical do 1º movimento.

O segundo movimento está escrito na fórmula de compasso 3/4 em andamento *adagio*; com cinquenta e três compassos. Neste movimento somente os cordofones (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) são usados, sem cornos. Foram mapeadas as regiões harmônicas, sua estrutura musical constitui-se somente de duas partes A e B (sendo esta diferente da primeira A) uma forma binária sem ritornelo.



3 - Ilustração sintética deste 2º movimento.

Partes	Compassos	Tonalidade	Descrição
A	1-23	Dó Maior	Nesse movimento da obra musical somente as cordas são utilizadas, sem trompas. O movimento começa na subdominante (IV) da tonalidade principal da obra Sol maior. Nos compassos 1-8, o contrabaixo, violoncelo e viola fazem um pedal em Dó. O violino principal e violino I movimentam-se em uníssono introduzindo um motivo nos c.1-3 que é imitada uma oitava abaixo nos c.4-6. Aparece o acorde de G7 no c.9 resolvendo em C maior no c.10. No c.13 aparece o acorde de D ⁷⁽⁹⁾ , porém sem a fundamental do acorde e resolve em G maior no c.14 que cadência nos c.15-18 para Dó maior c.19-20. Há uma cadência perfeita (V-I) nos c. 14-20.
Transição (ponte)	24-29	Modulação	O violino principal apresenta-se mais livre e expressivo acompanhado dos violinos I e II levando para o <i>tutti</i> .

B	30-52	Sol Maior	A parte B apresenta-se em <i>tutti</i> trazendo o motivo melódico dos c.7-8, mas na tônica (I) nos c. 30-31. O violino principal segue mais livre e nos compassos seguintes. Nos c.36-38, o violino principal realiza um trecho contrapontístico com o uso de cordas duplas com acompanhamento em <i>pizzicato</i> (do contrabaixo, violoncelo, viola, violino I e II). Há um pedal em Ré nos c. 42-47 feito pelo (contrabaixo, violoncelo e viola) e uma cadência perfeita (V-I) nos c.47-48.
Acorde de Ré	53		O que se percebe que ocorre uma preparação para o próximo movimento da obra que é o <i>Rondó</i> , o acorde de Ré em fermata com a indicação " <i>súbito il rondò</i> " na partitura ao final do movimento.

Quadro 3 – Quadro descritivo da análise musical do segundo movimento do *concerto de violino a solo*.

O terceiro movimento está escrito na fórmula de compasso 2/4 em andamento *rondó*; está em na tonalidade de Sol maior e contém duzentos e vinte nove compassos. O terceiro movimento se encaixa na estrutura da forma *sonata-rondó* que é uma combinação das formas: binária composta e *rondó*. Sua estrutura é a seguinte A, B, A, C, A e uma *coda*. O *rondó* é uma forma de composição musical na qual um tema é repetido alternadamente "como o tema principal do refrão de um *rondó* se repete muitas vezes, o compositor geralmente escolhe um tema melódico atraente, fácil de identificar, harmonicamente claro e bem delineado" (GROUT; PALISCA, 2007, p. 519). Toda a obra musical (os três movimentos) têm quinhentos e dezessete compassos.

Seção	Partes	Compassos	Tonalidade	Descrição
E X P O S I Ç Ã O	Tema A	1-32	Sol Maior	O violino principal apresenta o tema A na tônica (I) acompanhado somente do violoncelo c.1-8. O tema A é repetido com <i>tutti</i> orquestral (cordas e 2 trompas) c.9.16. O <i>tutti</i> orquestral vai ocorrer sempre após o violino principal tocar o tema A.
	Tema B	33-94	Sol Menor	O tema B começa na tonalidade homônima da tônica (I) e também com o uso do esquema galante conhecido como SOL-FA-MI , na qual os compositores do período geralmente preferiam usar esse esquema em tonalidades menores. Nos compassos 63-78, o violino principal toca arpejos em tercinas acompanhado de <i>pizzicatos</i> das cordas. Também aparece o uso de outro esquema galante nos c.76-78 conhecido como (cadência) CUDWORTH . O tema B é retomado nos c.79-94.
	Tema A	95-126	Sol Maior	Tema A, aparece idêntico como na 1ª vez.
D E S E N V O L V I M E N T O	"Tema C"	127-180		O violino principal aparece mais livre esta é a única parte que não se repete, o violino sobe um pouco para o registro alto. Nos compassos 168-172, aparece o esquema galante conhecido com MI-RE-DO .
	"Preparação"	181-192		Pedal em D. Preparação para volta do Tema A.

R E C A P I T U L A Ç Ã O	Tema A	193-216	Sol Maior	Tema A, aparece idêntico como na 1ª vez.
	CODA	217-229	Sol Maior	Aparece novamente o esquema galante CUDWORTH nos c.222-224, e finaliza a obra musical com a cadência perfeita (V-I) nos compassos 228-229.

Quadro 4 – Quadro descritivo da análise musical do terceiro movimento do *concerto de violino a solo*.

S E Ç Õ E S	EXPOSIÇÃO	Tema A – Sol maior (I)	Compassos 1-32
		Tema B – Sol menor (homônima)	Compassos 33-94
	DESENVOLVIMENTO	Tema A – Sol maior (I)	Compassos 95-126
		"Tema C" "Preparação" para volta do Tema principal	Compassos 127-180 Compassos 181-192
	RECAPITULAÇÃO	Tema A – Sol maior (I)	Compassos 193-216
		Coda	Compassos 212-229

Quadro 5 – Quadro sintético da análise musical do 3º movimento.

Tema A

The image displays a musical score for 'Tema A' across two periods, A and B. The score is written for Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. Period A (measures 1-8) is divided into Subperíodo A (measures 1-4) and Subperíodo B (measures 5-8). Period B (measures 17-24) is also divided into Subperíodo A (measures 17-20) and Subperíodo B (measures 21-24). Annotations include 'solo', 'p' (piano), 'Antecedente', 'Consequente', and 'Conclusão' with various articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 4 – Exemplo de unidade e variedade rítmica na construção das frases musicais. Trecho referente ao Tema A do 3º movimento, período A; c. 1-8, período B; c.17-24.

Do século XVIII ao início do século XIX a forma musical vai aos poucos se expandindo devido o discurso e material musical¹² usado, assim como a orquestra e os instrumentos musicais. Nesse período apareceram também alguns tratados musicais relevantes sobre o estudo da música, teoria e composição que contribuem deste modo, para formação de grandes músicos e compositores, como por exemplo, *Gradus ad Parnassum*, publicado em 1725 escrito pelo célebre músico Johann Joseph Fux (1660–1741), e também o de Jean-Philippe Rameau (1683–1764): “foi importante o papel de J. Ph. Rameau ao codificar o pensamento musical dos compositores coetâneos no seu *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), a verdadeira bíblia do sistema tonal até ao crepúsculo do Romantismo” (CARDOSO, 2010, p. 51).

A partir de 1730 surge um estilo mais leve, gracioso, cheio de lirismo na melodia e com acompanhamento simples, sem tanta complexidade na estrutura, o estilo conhecido como Galante¹³. Os estudos das técnicas compositivas do estilo Galante e dos aspectos formais da obra proporcionaram uma conexão de informações necessárias que contribuíram para uma maior compreensão desta obra musical. Esses esquemas galantes são descritos por Gjerdingen na sua obra *Music in Galant Style* (2007) e são baseados, principalmente, na melodia e no movimento do baixo. Este estilo concentra grande parte da produção do século XVIII, incluindo o que se conhece comumente com estilo clássico em concordância com o que definiu Rosen.

The classical style appears inevitable only after the event. Looking back today we can see its creation as a natural one, not an outgrowth of the preceding style (in relation to which it seems more like a leap, or a revolutionary break), but a step in the progressive realization of the musical language as it had existed and developed since the fifteenth century. At the time, nothing would have seemed less logical; the period from 1750 to 1775 was penetrated by eccentricity, hit-or-miss experimentation, resulting in works which are still difficult to accept today because of their oddities. Yet each experiment that succeeded, each stylistic development that became an integral part of music for the next half-century or more was characterized by its aptness for a dramatic style based on tonality. (ROSEN, 1997, p. 57).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALTASAR, Saldoni. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. II. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Traducción de Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

12 A construção de peças musicais mais longas era um desejo de todos os compositores a partir do momento em que os progressos na fabricação de instrumentos lhes forneceram possibilidades técnicas e sonoras para tal. Era evidente que nas peças musicais mais longas deveria ser aplicado o princípio do contraste; somente com sua ajuda poder-se-ia manter desperto o interesse do ouvinte (PAHLEN, 1991, p. 143).

13 O estilo galant é mais livre e mais linear e caracterizava-se por uma ênfase na melodia, composta de motivos breves, que se repetiam muitas vezes e se organizavam em frases de dois, três ou quarto compassos, as quais, por sua vez, se combinavam em períodos mais longos, com acompanhamento ligeiro de uma harmonia simples que se interrompia em cadências frequentes, mas admitia livremente os acordes de sétima diminuta (GROUT; PALISCA, 2007, p. 481).

O estilo compositivo “galante” atingiu o auge cerca da metade do século XVIII, indicando a passagem do barroco ao classicismo. Considerado como correspondente, no campo musical, do rococó nas artes figurativas, era caracterizado pelo abandono das grandes formas e do contraponto severo em prol de uma simplicidade de concepção formal, harmônica e melódica, de uma comunicação imediata e de um limitado empenhamento técnico na fase de execução. Alguns sinais e marcas de tal estilo podem entrever-se já de J. S. Bach, mas ele afirmou-se, sobretudo entre 1730 e 1760, período em que se estendeu aos mais diversos gêneros musicais e foi praticado pelos maiores músicos. Embora tenha sobrevivido até ao final do século XVIII, foi definitivamente ultrapassado como estilo em moda pelas novas correntes do classicismo que, embora retomando muitos dos seus elementos, ampliaram notavelmente o seu horizonte artístico (BOFFI, 1999, p. 117).

- BOFFI, Guido. *História da Música Clássica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa. *História breve da Música Ocidental*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- COSTA, Francisco Jayme Cordeiro. *Transcrição musicológica e reconstrução do concerto para violino e orquestra de José Palomino (1753-1810)*. Monografia apresentada à Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2014.
- DRAMMA: *galant arias and concertos of the luso-brazilian eighteenth century*. José Palomino (Compositor). Orquestra Barroca do Amazonas (grupo musical), Márcio Páscoa (direção musical) e Gustavo Medina (violino). Lisboa: SUPERAUDIOCD, 2015. [Compact Disc]. [faixas: 13 e 14].
- FERNANDES, Cristina. *De La Etiqueta de La Real Cámara a Las Nuevas Sociabilidades Públicas y Privadas: La Actividad Del Violinista y Compositor José Palomino em Lisboa (1774-1808)*. Artigo publicado na Revista de Musicología – RdM, vol. XXXVI Nº 1-2, Madrid: Sociedad Española de Musicologia, pp.141-170, 2013.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GROUT, J. Donald & V. PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 5ª ed., 2007.
- HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de Harmonia Tradicional*. 13ª ed. São Paulo: Irmão Vitale, 1998.
- KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- MASSIN, Brigitte & Jean. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Vol. I. Lisboa: Gradiva, 2003.
- PAHLEN, Kurt. *Nova História Universal da Música*. São Paulo: Melhoramentos, 1991.
- PALOMINO, José. *Concerto de Violino a Solo* [manuscrito]. 1804, Lisboa. MM 4806. p. 42.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1998.
- _____. *Orchestration*. London: Victor Gollancz, 1978.
- RIEMANN, Hugo. *Composición Musical*. Barcelona: Labor, 1929.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.
- _____. *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1997.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *Modelos para estudiantes de composición: Guía y glossário*. Buenos Aires: Ricordi, 1943.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2002.

O USO DAS SCHEMATAS NA CONSTRUÇÃO DE TEMAS NA ABERTURA EM RÉ DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Ernesto Hartmann

INTRODUÇÃO

Na última década diversas pesquisas têm revelado aspectos extremamente importantes do estilo denominado Galante. Naturalmente, os trabalhos mais referenciados nesta época, em virtude de seu pioneirismo neste tópico são os de Robert Gjerdingen *Music in the Galant Style* (2007) e Giorgio Sanguinetti *The Art of Partimento* (2012), ambos colaboradores acerca da pesquisa deste material nos conservatórios do século XVIII e suas aplicações.

Gjerdingen¹⁴, ao estudar o repertório, a vida e os processos pedagógicos dos conservatórios italianos (particularmente os de Nápoles) do século XVIII, concluiu que a utilização dos *Partimenti* e dos *Solfeggi* transcendia a função meramente didática sendo, eles mesmos, em si, parte insubstituível da compreensão da música deste período. Ainda, dado sua extensa utilização, primeiramente em Nápoles e, posteriormente, nos recém-criados Conservatórios Franceses (que, por sua vez, serviram de modelo para inúmeras outras instituições similares na Europa e nas Colônias), igualmente concluiu que o alcance de sua influência era imenso.

A respeito do compositor, existem diversos e excelentes trabalhos em língua portuguesa sobre a sua obra, contudo, grande parte deles ou focam nas questões retóricas presentes principalmente em sua obra religiosa ou reconstróem obras parcialmente disponíveis (a *Abertura em Ré* é um destes casos). De qualquer modo, reitera-se a relevância destes trabalhos do ponto de vista da pesquisa de base, da Musicologia histórica e da Teoria/análise. Todavia, desconheço algum trabalho que trate da verificação da possível presença e aplicação das *Schematas* (GJERDINGEN, 2007) na obra deste compositor, o que não é de todo estranho, posto que o conceito ainda é razoavelmente recente sendo, portanto, sua aplicação ainda rara em trabalhos em português.

Partindo deste contexto, nesse breve trabalho investigo na obra *Abertura em Ré* do Padre José Maurício Nunes Garcia, um dos compositores brasileiros mais relevantes e produtivos do final do século XVIII, a frequência, a natureza e a sistematização das estruturas definidas por Gjerdingen como *Schemata* – esquemas pré-definidos e apreendidos como parte de um vocabulário de uma linguagem comumente compartilhada, os estilos Barroco e Galante.

Ao realizar esta tarefa, verificar-se-á (caso a utilização sistemática deste vocabulário galante pelo compositor se comprove) sua familiaridade com o estilo, indicando uma possível e ainda desconhecida vertente na formação, ainda obscura do brasileiro – a instrução em *Partimenti*.

Em virtude da breve dimensão deste texto, concentrar-me-ei em apenas seis tipos distintos de *Schemata* da qual discorrei e em exemplos selecionados de alguns dos mais importantes (estruturalmente falando) momentos da obra (Introdução, Exposição e Coda). Após descritas as condições de cada um dos esquemas de acordo com Gjerdingen, elaborei uma tabela onde contemplam-se quais os utilizados em cada momento, além de serem fornecidos exemplos musicais anotados como demonstração.

14 Neste trabalho concentro-me exclusivamente no conceito de Gjerdingen, sem aprofundamento nas questões propostas por Sanguinetti em sua análise dos *Partimenti*.

SCHEMATA – DEFINIÇÃO

Gjerdingen adverte para a dificuldade de se definir o conceito de *Schema*, uma vez que obras completamente distintas podem apresentar a mesma estrutura inerente. Os riscos são tanto de um excessivo detalhamento do conceito, tornando-o tão repleto de exceções ao ponto da ininteligibilidade, quanto o de seu oposto, a super-simplificação a meros esquemas melódicos/rítmicos ou harmônicos. Contudo, o mais próximo de uma definição conceitual (não obstante a riqueza e qualidade de exemplos presentes em seu livro) pode ser extraído da página 15:

Por volta de 1709, o músico alemão Johann David Heinichen (1763-1729) escreveu um tratado em que, conjuntamente a outros assuntos, discutia a forma de harmonizar pares de tons com seus baixos. Ele então demonstrou como diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores que ele denominou “schema”. Seus “Schemata” para passagens escalares nos modos Maior e Menor eram muito similares ao que os músicos italianos chamavam de *regola dell’ottava* (Regra da Oitava), porém, diferente o suficiente para parecerem anacrônicos¹⁵. (GJERDINGEN, 2007, p. 15).

É importante observar aqui, que o conceito de *Schemata*, apesar de bem próximo à ideia de *Schema* de Heinichen, é um conceito moderno e cunhado por Gjerdingen. Sua amplitude é muito maior do que meramente combinações de sons que geram harmonias potencialmente empregáveis em determinadas situações de composição. Ela envolve questões culturais, cognitivas e linguísticas que, infelizmente, neste trabalho, em virtude de sua ambição e dimensão, estão excluídos.

Todavia, para o escopo desta comunicação, de ambição meramente inicial de pesquisa, busco identificar a presença dos esquemas harmônico-ritmo-melódico-texturais, se assim podemos definir, ao menos parcialmente as *Schemata* na obra *Abertura em Ré*.

Se o conceito de *Schemata* era inexistente, indaga-se então como era realizado o processo de ensino destes esquemas, como indica Heinichen. A resposta vem a partir do entendimento que estes esquemas eram exaustivamente trabalhados a partir de estruturas maiores denominadas Solfejos ou *Partimenti*, sendo este método, por excelência, o utilizado nos conservatórios napolitanos a partir da segunda metade do século XVIII. Os *Partimenti* eram linhas melódicas compostas para serem cantadas e tocadas (enquanto realização a diversas vozes e por diversas vezes em níveis cada vez mais complexos de ornamentação e realização, de forma que encadeamentos melódicos, estruturas rítmicas e texturas fossem eficientemente inculcadas no músico a ser formado). Seriam as *Schematas*, então, neste aspecto, as pequenas seções que se apresentavam regular e frequentemente na composição e realização destes *Partimenti*, sendo elas, em última instância, o material a ser trabalhado, provendo o compositor de um amplo vocabulário de soluções harmônico-ritmico-textural-melódicas para a linguagem comum – o estilo Galante. Utilizar apropriadamente estas soluções seria ser capaz de “falar” de se comunicar no estilo Galante.

Ao analisar o pouco que se sabe sobre a formação do Padre José Maurício e ao constatar a semelhança e atualidade de seu estilo com dos seus contemporâneos europeus, fica evidente que a formação do brasileiro em algum

¹⁵ Around 1709, the North German musician Johann David Heinichen (1683-1729) wrote a treatise in which, among other things, he discussed how to harmonize certain pairs of tones in a bass. He then showed how several such pairs could be combined into a larger pattern that he termed a “schema”. His schemata for scalar passages of the major and minor modes were similar to what Italian musicians termed the *regola dell’ottava* (“Rule of the Octave”), yet different enough to seem out of fashion.

momento contemplou o estudo e a realização do baixo cifrado (inclusive pelo posto de organista e mestre de capela real que este ocupou) a partir dos preceitos napolitanos, o que fatalmente conduz ao estudo dos *Partimenti* e a absorção das *Schematas*. A verificação do uso e manipulação destes esquemas em ao menos uma obra pode atestar essa afirmação solidificando suas fundamentações.

Retornando as *Schemata* de Gjerdingen, observa-se que este autor, propõe diversos tipos, com distintas funções estruturais dentro da obra. Os de abertura (*Opening gambits*) os de fechamento (*Closing Gambits*) e os de transição ou continuidade. Dentre os que serão úteis ao presente trabalho destaco os seguintes (dois de cada tipo) representados pelos protótipos presentes no apêndice da obra de Gjerdingen:

Abertura¹⁶ – Meyer, *Dó-Ré-Mi*
 Transicionais – Ponte, *Monte*
 Conclusão ou Fechamento¹⁷ – Prinner, *Quiescenza*

MEYER:

Gjerdingen define o esquema que ele denomina *Meyer* – Figura 01 (nome dado em homenagem à Leonard Meyer) como:

O *Meyer* era geralmente escolhido para construir temas importantes. Seu período de grande ocorrência foi entre os anos de 1760 e 1780. Em exemplos anteriores e mais breves os tons melódicos estruturais constituem a fração principal da linha melódica perceptível. Em exemplos posteriores e mais elaborados, os dois eventos emparelhados constituem breves momentos de pontuação dentro de uma profusão de figuras melódicas decorativas¹⁸. (GJERDINGEN, 2007, p. 459).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Quatro eventos apresentados em pares em locais equivalentes dentro do metro (exemplo: separados por uma barra de compasso ou na metade do compasso, com um, dois ou quatro compassos entre os pares).
- b) Na melodia, o semitom descendente 1-7 é respondido por outro movimento descendente de 4-3 (no típico “*Solfeggio italiano*”, ambas as díades são Fá-Mi¹⁹ em modo maior).
- c) No baixo, o intervalo ascendente 1-2 é respondido por um movimento ascendente 7-1 (ou 5-1)
- d) É uma sequência de quatro sonoridades, geralmente os intervalos 5/3, 6/3, 6/5/3, e 5/3 (a partir do baixo) a primeira e última parecem estáveis enquanto que as duas intermediárias são instáveis²⁰. (GJERDINGEN, 2007, p. 459).

16 *Opening Gambits*.

17 *Closing Gambits*.

18 *The Meyer was often chosen for important themes, its period of greatest currency was the 1760s through the 1780s. In earlier, shorter examples, the core melodic tones constitute a major fraction of the perceived melody, in later, longer examples, the two paired events constitute brief moments of punctuation amid a profusion of decorative melodic figures.*

19 Semitom.

20 a) four events presented in pairs at comparable locations in the meter (e.g., across a bar line, or at mid-bar, with one, two or four measures between the pairs).

b) in the melody, the descending semitone 1-7 is answered by a subsequent descent 4-3 (in the “typical

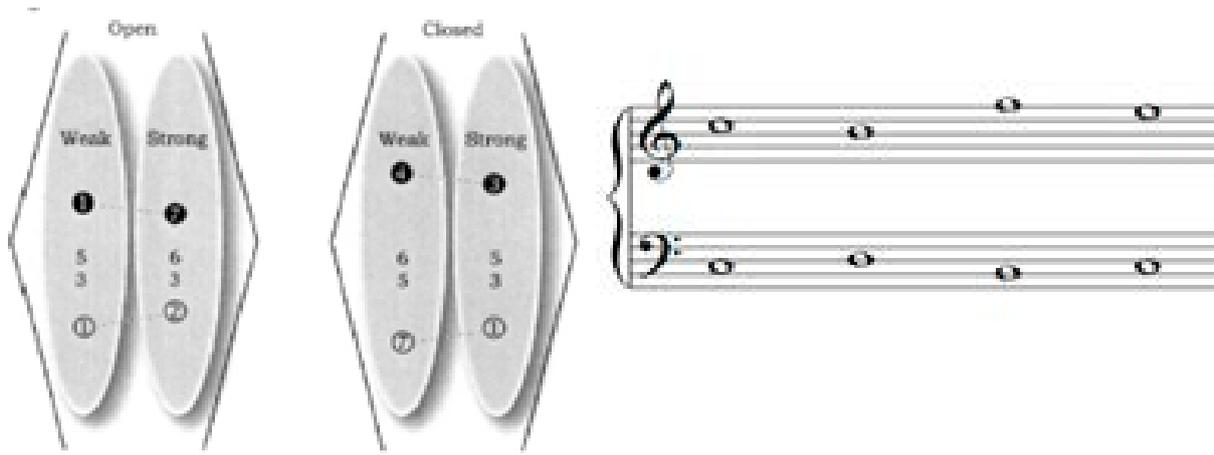


Figura 01 – Meyer – protótipo de Gjerdingen (2007, p. 459) e realização musical em Dó Maior.

DO-RE-MI²¹:

O Do-Re-Mi foi um dos mais frequentes esquemas (gambitos) de abertura na música galante. Foi utilizado em todas as décadas e em todos os gêneros. Frequentemente tinha sua parte do baixo na voz superior e sua melodia no baixo. A facilidade com que podia ser invertido transformou-o em um esquema favorito para situações onde o baixo inicia em imitação com a melodia, um procedimento especialmente comum no início do século XVIII²². (GJERDINGEN, 2007, p. 457).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Três eventos espaçados ou ocasionalmente apresentados com um primeiro estágio expandido. Em tempos mais rápidos cada evento posiciona-se em um tempo forte.
- b) Na melodia, uma ênfase no movimento ascendente 1-2-3. Variantes podem incluir notas de passagem cromáticas.
- c) No baixo, a ênfase em 1-7-1 (as vezes 5 substitui o 7).
- d) Uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3 e 5/3. O atraso da descida do baixo de 1 para 7 cria uma dissonância no segundo estágio.
- e) Variantes.
- f) Uma melodia tipo *Adeste Fidelis*²³ contendo saltos a partir de 5.
- g) Um tipo em duas partes “DO-RE ... RE-MI”²⁴. (GJERDINGEN, 2007, p.457).

Italian Solfeggio”) both dyads are fa-mi in major).

c) in the bass, the ascending step 1-2 is answered by a 7-1 ascent (or 5-1).

d) a sequence of four sonorities, usually 5/3, 6/3, 6/5/3, and 5/3. The first and last seems stable while the middle two seem unstable.

21 Figura 02.

22 The Do-Re-Mi was one of the most frequent opening gambits in galant music. It was used in every decade and in every genre. It often had its normal bass part in the upper voice and its “melody” in the bass. The ease with which it could be thus inverted made it a favorite schema for movements in which the bass begins with an imitation of the melody, a procedure especially common early in the eighteenth century.

23 a) Leonard Meyer identificou diversas melodias deste estilo como similares a melodia da canção natalina *Adeste Fidelis*.

24 b) *Three events spaced, or occasionally presented with an extended first stage. In brisk tempos, each event will fall on a downbeat.*

c) *In the melody, an emphasis on the stepwise ascent 1-2-3. Variants may include chromatic passing tones.*

d) *In the bass, an emphasis on 1-7-1 (sometimes 5 substitutes for 7)*

e) *A sequence of chords in 5/3, 6/3 and 5/3 positions. Delaying the bass descent from 1 to 7 creates a dissonance during second stage.*

f) *Variants.*

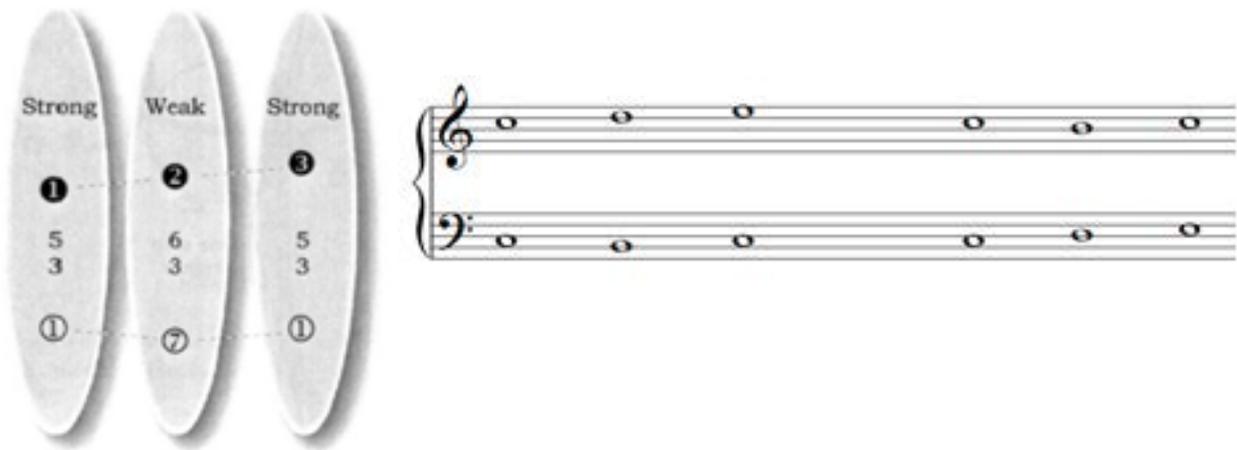


Figura 02 – Dó-Ré-Mi – protótipo de Gjerdingen (2007, p. 457) e realização musical em Dó Maior.

PONTE²⁵:

A Ponte era uma “ponte” construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta²⁶. Em minuets, esta ponte era colocada imediatamente após a barra de repetição e conectava a “segunda tonalidade” cuja cadência anterior deveria ter-se inclinado ao retorna da tônica original. De uma forma mais geral, na segunda metade do século XVIII, a Ponte tornou-se parte de diversas estratégias empregadas para incrementar a expectativa que antecedia uma entrada importante ou um retorno²⁷. (GJERDINGEN, 2007, p. 461).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Diversos eventos que podem ser expandidos até que um retorno estável da harmonia da tônica ofereça algum grau de conclusão.
- b) Na melodia, escalas e arpejos focam as notas do acorde de Sétima da Dominante (5,7,2 e 4). O contorno é geralmente ascendente.
- c) No baixo, repetições de 5 ou mesmo um pedal do mesmo
- d) Uma sequência de sonoridades enfatizando a tríade da Dominante ou Sétima da Sensível/Diminuta²⁸ (GJERDINGEN, 2007, p. 461).

a) An *Adeste Fidelis* type with a melody featuring leaps down to and up from 5.

b) A two-part, “Do-Re ... Re-Mi” type.

²⁵ Figura 03.

²⁶ Dependendo do modo ser Maior ou Menor respectivamente.

²⁷ *The Ponte was a “bridge” built on the repetition or extension of the dominant triad or seventh chord. In minuets, this bridge was placed immediately after the double bar and connected the just-cadenced “second” key with the return to the original tonic key. More generally, in the latter half of the eighteenth century the Ponte was part of various delaying tactics employed to heighten expectation prior to an important entry or return.*

²⁸ a) Several events that may be extended until a stable return to the tonic harmony offers some degree of closure.

b) In the melody, scales and arpeggios focused on the tones of the dominant seventh chord (5,7,2 e 4). The contour is generally rising.

c) In the bass, repetitions of 5 or even a pedal point on 5.

d) A sequence of sonorities emphasizing the dominant triad or seventh chord.

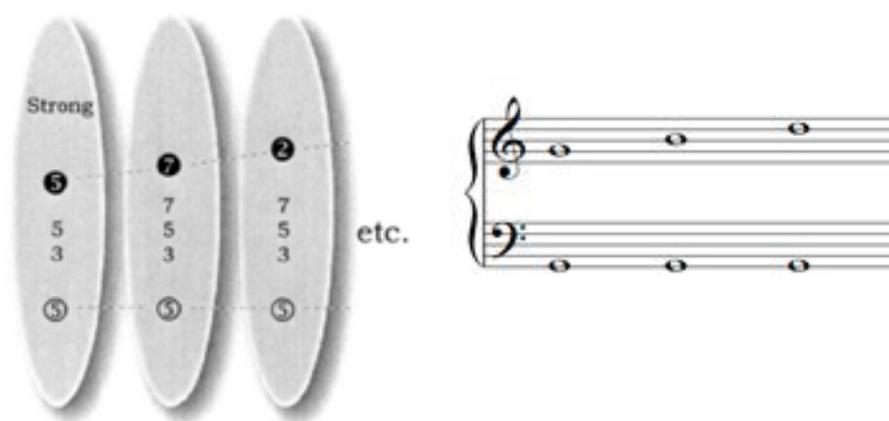


Figura 03 – PONTE – protótipo de Gjerdingen (2007, p. 461) e realização musical em Dó Maior.

MONTE²⁹:

O MONTE foi o esquema preferido para uma sequência ascendente. No início do século XVIII, Montes de três ou mais seções podiam promover modulações relativamente distantes. Mais a frente neste mesmo século, ele geralmente tinha apenas duas seções que destacavam as tonalidades da Subdominante e da Dominante, frequentemente antecedendo uma cadência importante³⁰. (GJERDINGEN, 2007, p. 458).

Dentre suas principais características podemos citar:

- Duas ou mais seções, com cada seção subsequente um grau acima.
- Na melodia, um movimento ascendente, com movimentos descendentes locais que complementam as sensíveis ascendentes do baixo.
- No baixo, consecutivos movimentos ascendentes cromáticos em direção às tônicas locais. Na variante diatônica, o baixo sobe similarmente, porém sem os semitons cromáticos.
- Uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades onde 6/5/3 precede 5/3. O modo da sonoridade estável 5/3 não pode ser previsto pelo ouvinte.

Variantes:

- Extensões da sequência ascendente IV-V para VI ou mesmo VII e I.
- Tipos diatônicos tendo como característica o padrão intervalar 6-5-6-5.
- Um tipo *Principale* exclusivamente com sonoridades 5/3 e um baixo que progride por quarta ascendente e terça descendente.
- Um tipo *Romanesca* com um baixo que progride por quinta ascendente e quarta descendente e com suspensões características de 4-3.

²⁹ Figura 04.

³⁰ *The Monte was the preferred schema for an ascending sequence. In the earlier eighteenth century, Montes of three or more sections could effect relatively distant modulations. In the later eighteenth century, Montes usually had only two sections that highlighted the subdominant and dominant keys, often in advance of an important cadence.*



4 – PONTE – protótipo de Gjerdingen (2007, p. 458) e realização musical em Dó Maior.

PRINNER³¹:

O Prinner era frequentemente utilizado como uma resposta a um esquema de abertura. Seu período de maior ocorrência foi de 1720 até 1770, apesar de ter-se mantido como opção ao longo de todo o século. A presença do Prinner é uma das melhores indicações de um estilo musical forjado no galante italiano³². (GJERDINGEN, 2007, p. 455).

Dentre suas principais características podemos citar:

- Quatro eventos sejam com eventos igualmente espaçados, com um e terceiro estágio expandido ou emparelhados (para obter uma cadência mais forte, um 2 pode ser inserido antes do 3 final).
- Na melodia uma ênfase no movimento descendente conjunto 6-5-4-3 (para se obter uma cadência mais forte, um 2 pode ser inserido antes do 3 final).
- No baixo uma ênfase no movimento descendente conjunto 4-3-2-1 (para se obter uma cadência mais forte, um 2 pode ser inserido antes do 3 final).
- Uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3, 6/3 e 5/3. O terceiro estágio é frequentemente dissonante, enquanto que os estágios um, dois e quatro são consonantes e no mesmo modo.

Variantes:

- Um tipo com o cânone 6-5-4-3 entre melodia e baixo. Geralmente há um pedal em 1, com 4-3 em uma parte soando contra 6-5 em outra.
- Um tipo pre-cadencial, onde frequentemente apenas os dois primeiros estágios aparecem antes de uma cadência padrão.
- Um tipo ciclo das quintas onde cada outra nota estrutural no baixo corresponde ao esquema³³. (GJERDINGEN, 2007, p. 455).

³¹ Figura 05.

³² *The Prinner was often used as the riposte or answer to an opening gambit. Its period of greatest currency was the 1720s to the 1770s, though it remained an option throughout the century. The presence of the Prinner riposte is one of the best indications of a musical style grounded in the Italian galant.*

³³ a) Four events presented either with equal spacing, with an extended third stage, or in matching pairs.
 b) In the melody, an emphasis on the stepwise descent 6-5-4-3 (to effect a stronger cadence, a high 2 is often inserted before the final 3).
 c) In the bass, an emphasis on the stepwise descent 4-3-2-1 (to effect a stronger cadence, a high 5 is often inserted before the final 1).
 d) A sequence of chords in 5/3, 6/3, 6/3 and 5/3 positions. The third stage is often dissonant, while stages one, two and four are consonants and in the same mode.
 e) Variants.

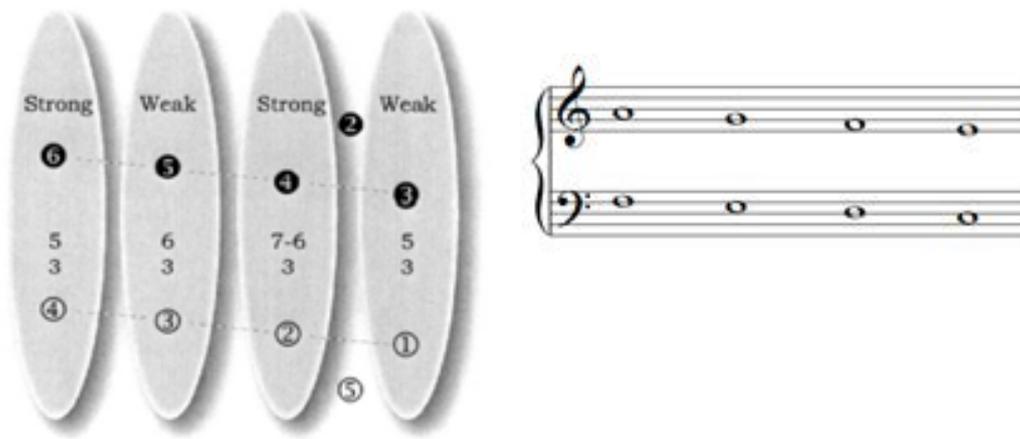


Figura 5 – PRINNER – protótipo de Gjerdingen (2007, p. 458) e realização musical em Dó Maior.

QUIESCENZA³⁴:

A Quiescenza marca um curto período de quiescência que se segue após uma cadência relevante ao fim de uma seção importante. Como uma ferramenta construtiva pode também aparecer como um schema de abertura (geralmente não repetida), contudo, este uso era menos comum. O período de grande ocorrência da Quiescenza foi entre 1760 e 1790, e era especialmente apreciada em Paris e Vienna³⁵ (GJERDINGEN, 2007, p. 460).

Dentre suas principais características podemos citar:

- Quatro eventos, com o esquema inteiro geralmente repetido em sucessão.
- Na melodia, o semitom descendente b7-6 é respondido pelo semitom ascendente 7-1 (no "Solfeggio italiano típico", *fa-mi* é respondido por *mi-fa*).
- No baixo, um pedal em 1, ou uma figuração que reitera 1.
- Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente b7/3, 6/4, 7/4/2 e 5/3. A primeira parece instável em relação a segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da Tônica.

Variantes:

- Um tipo diatônico com um movimento melódico ascendente 5-6-7-1.
- Um tipo raro que apresenta dois Prinner sobre um pedal da Tônica³⁶. (GJERDINGEN, 2007, p. 460).

f) A type with a canon 6-5-4-3 in melody and bass. There is usually a pedal point on 1, with 4-3 in the one part sounding against 6-5 in the other.

g) A precedential type, in which often only the first two stages appear before a standard cadence.

h) A circle-of-fifths type, in which every other core tone in the bass matches the schema.

34 Figura 06.

35 The Quiescenza marks a short period of quiescence following an important cadence at the end of an important section. As a framing device, it could also appear as an opening gambit (usually not repeated), though this usage was less common. The Quiescenza's period of greatest currency was the 1760s to the 1790s, and it was especially favored in music written for Vienna and Paris.

36 a) Four events, with the whole schema usually played twice in succession.

b) In the melody, the descending semitone b7-6 is answered by the ascending semitone 7-1 (in the "typical

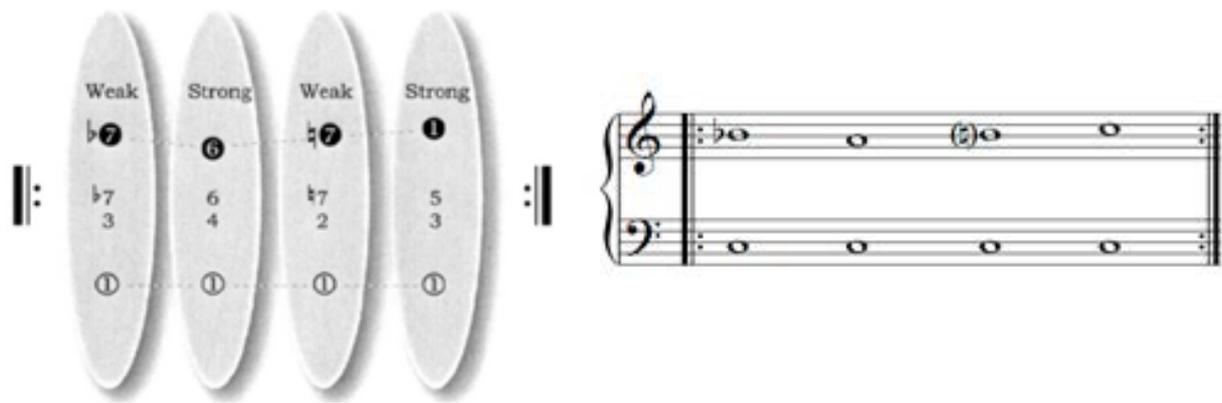


Figura 6 – QUIESCENZA – protótipo de Gjerdingen (2007, p.460) e realização musical em Dó Maior.

A ABERTURA EM RÉ

Conforme já mencionei, ainda hoje, pouco se sabe sobre a formação musical do Padre José Maurício. Gerárd Behágue em seu verbete sobre o compositor no *The New Grove Dictionary* (BEHÁGUE, 2001) nos informa que:

Não há provas de que, conforme tem sido relatado em outras fontes, ele estudou música na Fazenda Santa Cruz, local estabelecido pelos Jesuítas nos arredores do Rio de Janeiro. Aparentemente, ele teve algum treinamento em Solfejo sob a orientação de um professor local chamado Salvador José e é sabido que também teve instrução formal em Filosofia, Línguas, Retórica e Teologia³⁷. (BEHÁGUE, 2001, p. 382 – *in* Verbetes – GARCIA, José Nunes).

e que,

A produção de Garcia (Padre José Maurício Nunes Garcia), em sua maioria de obras sacras, tem sido dividida em dois períodos distintos, porém com pouca justificativa. Ao longo de sua vida, ele compôs grandes obras em um estilo bem definido, porém também compôs obras de menor qualidade. Entretanto, os anos de 1810–11, denotam uma mudança na orientação estilística, provavelmente resultantes das novas possibilidades de performance surgidas com a presença da corte portuguesa e da influência de Marcos Portugal. Este último ditava as características estilísticas da música portuguesa, que, continuava, nesta época, ainda sob a influência da antiga escola Napolitana³⁸. (BEHÁGUE, XXX, p. 382 – Verbetes – GARCIA, José Nunes).

Estas duas informações sugerem que o Padre José Maurício efetivamente conhecia os princípios da escola Napolitana, seja através de sua formação em

Italian Solfeggio”, fa-mi is answered by mi-fa).

c) In the bass, a pedal point on 1, or a figuration that reiterates 1.

d) A sequence of four sonorities, usually $b7/3$, $6/4$, $7/4/2$ and $5/3$. The first seems unstable in relation to the second, while the third sonority seems highly unstable in relation to the last, tonic sonority.

Variants:

a) A diatonic type with a rising 5–6–7–1 melody.

b) A rare type that presents two Prinners over a tonic pedal.

³⁷ There is no evidence that he studied music at the Fazenda Santa Cruz, established by the Jesuits outside Rio de Janeiro, as has often been reported. It seems that he had some training in solfège under a local teacher, Salvador José, and he did receive formal instruction in philosophy, languages, rhetoric and theology.

³⁸ Garcia’s production, mostly of sacred music, has been divided into two distinct periods, but with little justification. Throughout his life, he wrote major works in a well-defined style, but concurrently produced music of lesser quality. The years 1810–11, however, showed a change in stylistic orientation, probably resulting from the new performance possibilities arising from the presence in Rio of the royal court, and from the influence of Marcos Portugal. The latter dictated the stylistic trend of Portuguese music, which continued at that time under the influence of the old Neapolitan school.

Solfejo (termo que significa a instrução em *Partimento*, conforme apontam Sanguinetti (2012) e Gjerdingen (2007), seja através de um posterior contato com Marcos Portugal. Neste segundo momento, pode-se imaginar o Padre buscando adaptar-se ao gosto da Coroa Portuguesa, obtendo assim maiores chances de execução e apreciação de sua obra. Esse conhecimento, automaticamente implica em maior ou menor grau, no conhecimento das estruturas e dos princípios pedagógicos inerentes à escola Napolitana cujas *Schematas* conforme (Gjerdingen, 2007) são parte, senão nominal (posto que este conceito não existia e sim a prática de realização do *Partimento*, onde as *Schematas* estavam contidas e eram exaustivamente trabalhadas), ao menos implícitas desta pedagogia.

Naturalmente, em virtude deste processo de formação e de absorção de novos estilos, deve haver algum reflexo em sua obra que pode variar em grau tanto da mera repetição dos esquemas apreendidos, como de sua manipulação e mesmo fusão/superposição, tal como se apresenta nas obras dos princípios compositores da 1ª Escola e Viena. Para tal, a escolha de uma obra secular como a *Abertura em Ré*, parece-me apropriada, pois, de natureza mais abstrata, sem as condições retóricas condizentes ao serviço litúrgico, permite maior liberdade a manipulação das tópicas e, sobretudo, das *Schematas*, pelo compositor.

Como fontes para esse trabalho, utilizo duas partituras que reduzo em exemplos musicais. A primeira está no site *Musica Brasilis*, cujos detalhes são descritos abaixo:

As fontes que utilizo neste trabalho são as disponíveis nos sites Música Brasilis e IMSLP. A primeira, editorada por Antonio Campos e revisada por Myrna Herzog, é uma “edição baseada na realizada por Cleofe Person de Mattos³⁹, a partir dos manuscritos existentes no Museu Carlos Gomes (http://www.acpm.com.br/CPM_06-10-04a.htm). Na revisão foi eliminada a parte de Flauta – possivelmente um acréscimo posterior – e ajustadas as partes de Clarinetas para Lá e as Trompas para Ré” (<http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-abertura-em-re>).

A segunda advém do site IMSLP, no endereço [http://imslp.org/wiki/Overture_in_D_major%2C_M_232_\(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes\)](http://imslp.org/wiki/Overture_in_D_major%2C_M_232_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes)). Consta como informação que foi editorada e revisada por Arthur Penha Soares e que a data de composição é incerta, porém, suposta após 1810, o que corresponde a, ao menos, dois anos após a chegada da Corte Portuguesa e de Marcos Portugal ao Brasil. Nesta edição estão presentes a Flauta e as Clarinetas em Lá, permitindo uma interessante comparação entre as duas versões.

Por fim, no site do acervo Cleofe Person de Mattos⁴⁰, encontramos a digitalização dos originais que servem para uma importante comparação entre as versões (http://www.acpm.com.br/CPM_06-10-04a.htm).

O *Dicionário Biográfico Caravelas* informa que a *Abertura em Ré* é uma das três obras únicas puramente instrumentais conhecidas do compositor⁴¹. O mesmo analisa-a como⁴²:

39 Edição realizada para a FUNARTE em 1982.

40 O arquivo privado da musicóloga, educadora e regente Cleofe Person de Mattos (1913-2002) compreende os documentos por ela produzidos e acumulados no decorrer de mais de seis décadas, tendo como foco principal as obras do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

41 As outras duas são a *Abertura Zemira* e a *Sinfonia Fúnebre*, entretanto, o *Método para Piano-forte*, editado por Marcelo Fagerlande é um exemplo da existência de outras obras instrumentais do compositor.

42 O aprofundamento da questão de sua instrumentação original, fato de grande relevância para certos aspectos analíticos da obra não será abordado aqui, posto que o escopo deste trabalho se limita ao reconhecimento de estruturas de *Schemata* presentes na obra, independente de qual ou quais instrumentos a articulam. Os exemplos estão apresentados em forma de redução à duas claves.

A Abertura em Ré (CPM 232), composta em data desconhecida, tem a introdução lenta em Ré menor e o Allegro em Ré maior, talvez por inspiração de Haydn. O Allegro apresenta a forma sonata sem desenvolvimento, com a polarização entre tônica e tom da dominante, seguida de coda. O material temático tanto do primeiro quanto do segundo temas são fortes e contrastantes, havendo elaborações temáticas importantes no material do segundo tema. O material temático da coda remete ao do primeiro tema. Pelo fato dessa abertura ser transmitida apenas por cópia do século XIX, é difícil avaliar qual seria a instrumentação original.

Concordando com a análise exposta acima, no que tange a forma geral, identificarei a seguir, dentre as principais estruturas (temáticas e/ou transitórias/elaborativas) quais os esquemas empregados pelo compositor nesta obra associando-os às *Schematas* propostas por Gjerdingen (2008). Posso acrescentar que cada área tonal da forma Sonata essencialmente corresponde um diferente tema, cuja análise da *Schemata* de cada um deles revela interessantes relações na obra. De um modo geral temos:

Estrutura		Compasso	Schemata
Introdução		1-19	<i>Do-Re-Mi/Prinner e Ponte</i> intercalados por <i>Clausulae</i> (Cadências)
Exposição	Tema I (I)	20-32	<i>Meyer/Clausulae</i>
	Transição	32-41	<i>Monte - Ciclo da Quintas</i> modulante - <i>Clausula</i>
	Tema II (V)	41-63	<i>Do-Re-Mi/Faux-Bourdon</i> ⁴³ / <i>Clausulae/Prinner</i>
	Tema I (I)	63-75	<i>Meyer/Clausulae</i>
Reexposição	Transição	75-85	<i>Quiescenza/Ponte/Prinner</i>
	Tema II (I)	87-105	<i>Do-Re-Mi/Faux-Bourdon</i> ⁴⁴ / <i>Clausulae/Prinner</i>
Coda		105-127	<i>Meyer/Quiescenza</i> intercalados por <i>Clausulae</i>

Destaca-se a utilização de dois esquemas distintos para a confecção dos temas: *Meyer* para o Primeiro Tema (de acordo com a afirmação de Gjerdingen que este esquema era frequentemente empregado na confecção de temas importantes) e *Do-Re-Mi* para o Segundo Tema. A construção de ambos os temas, apesar de fundamentadas sobre diferentes esquemas, sustenta sua unidade e coesão pela utilização de células comuns entre si, conforme pode ser visto na ilustração a seguir (figura 7), que isola os motivos x e y em ambos os temas:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tema I' and the bottom staff is labeled 'Tema II'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). In Tema I, a green box labeled 'x' highlights a four-note ascending motif (D4, E4, F#4, G4), and an orange box labeled 'y' highlights a four-note descending motif (G4, F#4, E4, D4). In Tema II, an orange box labeled 'y' highlights a four-note descending motif (G4, F#4, E4, D4), and a green box labeled 'x' highlights a four-note ascending motif (D4, E4, F#4, G4). The motifs are shown to be structurally identical in both themes, despite being associated with different schematic categories.

Figura 7 - Comparação entre os motivos x e y que estruturam os Temas I e II da Abertura em Ré.

⁴³ Progressão em sonoridades de 6/3 ascendente ou descendente – pela dimensão e escopo deste trabalho não abordaremos esse esquema em maiores detalhes.

⁴⁴ Progressão em sonoridade(s) de 6/3 ascendente ou descendente – pela dimensão e escopo deste trabalho não abordaremos esse esquema em maiores detalhes.

Ainda pela tabela, pode-se observar a utilização pontual de Prinner como finalização de cada estrutura temática *Dó-Re-Mi* (Introdução e segundo Tema) e um tratamento diferenciado com expandidas *Clausulae* para o *Meyer* do primeiro Tema, conferindo variedade.

As *Schematas*, *Monte* e *Ponte* igualmente ocorrem nos locais previstos por Gjerdingen, as transições e as ligações entre eventos de relevância, no caso a primeira na transição (sendo substituída por uma *Quiescenza* na Reexposição, e a segunda ao final da Introdução e da Transição da Reexposição).

A utilização da *Quiescenza* também só ocorre a partir do reestabelecimento da Tônica na Reexposição. Sua utilização serve inclusive para re-harmonizar o Tema principal, que, diferentemente do segundo Tema, é apresentado de forma diversificada: em Uníssono, sobre um pedal da Tônica, harmonizado contra um contraponto homorítmico, porém cromático e, finalmente, sobre a *Quiescenza* (porém, sem perder sua estrutura básica de *Meyer*). Estas duas últimas re-harmonizações são posicionadas na Coda, transformando a repetição do Tema em um evento de crescente interesse, evitando assim a monotonia e a fadiga dado a sua simplicidade.

As figuras seguintes (8-13) ilustram as diferentes *Schematas* utilizadas na construção dos Temas em cada estrutura da peça:

8 – Schemata Do-Re-Mi na Introdução – Abertura em Ré, c. 3-5.

9 – Schemata Prinner seguida de Clausula (Cadencia) Introdução – Abertura em Ré, c. 7-10.



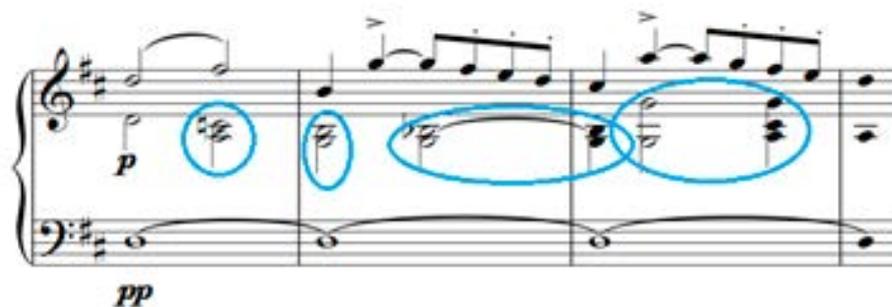
Figura 10 – Schemata Meyer na construção do Primeiro Tema. A sobreposição de dois Meyers permite a construção irregular do Tema – Abertura em Ré, c. 20-24.



11 – Schemata Monte na Transição – Abertura em Ré, c. 33-34.



12 – Schemata Do-Re-Mi na construção do Tema II – Abertura em Ré, c. 42-46.



13 – Schemata Quiescenza re-harmonizando o Tema I na Coda – Abertura em Ré, c. 118-121.

CONCLUSÕES

Após a análise fica claro que a utilização sistemática e, sobretudo, a manipulação consciente, engenhosa e madura das *Schematas* na *Abertura em Ré* do Padre José Maurício Nunes Garcia (como o exemplo da superposição dos Meyers no primeiro Tema provocando uma frase irregular), atestam o alto grau de conhecimento sobre estas estruturas pelo compositor. Ainda, impõem ao seu

estilo, nesta obra, a característica “galante”, tal qual descrita por Gjerdingen como central ao estilo pedagógico dos conservatórios Napolitanos e sua escola ao longo do século XVIII, posto que toda o seu conteúdo está plenamente de acordo com as *Schematas*.

Evidentemente, este breve estudo não tratou de buscar exaustivamente todas as *Schematas* presentes na obra, mas sim, de retratar algumas das mais estruturalmente relevantes, atestando assim a mestria do compositor, cuja processo formativo musical ainda é obscuro. Com isso, permite-se avançar no entendimento do estilo do Padre José Maurício e propor questões que busquem elucidar a origem de seus tão evidentes e profundos conhecimentos sobre o estilo Galante e seus esquemas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DICIONÁRIO BIOGRÁFICO CARAVELAS. Verbete José Maurício Nunes Garcia. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Jose_Mauricio_Nunes_Garcia_novembro_2012.pdf. Acessado em 14/mar/2018.

GARCIA, José Nunes. Verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Gerárd Behágue, Stanley Sadie, 2002.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Ré*. Edição de Cleofe Person de Matos, editoração de Antonio Campos, supervisão de Myrna Herzog. 2017. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-abertura-em-re>), acessado em 14/mar/2018.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Ré*. Edição de Arthur Penha Soares. s/ data. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Overture_in_D_major%2C_M_232_\(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes\)](http://imslp.org/wiki/Overture_in_D_major%2C_M_232_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes)), acessado em 14/mar/2018.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.

GJERDINGEN, Robert, BOURNE, Jane. “Schema Theory as a Construction Grammar.” *Music Theory*, 2015, Online 21.2. http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html.

MATTOS, Cleofe Person. Acervo pessoal digitalizado. Disponível em <http://www.acpm.com.br>, acessado em: 14 de março, 2018.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford University Press, 2012.

CIFRAGEM ANALÍTICA PARA SISTEMAS MÚSICAIS TONAIIS, MODAIS E TONAIIS/MODAIS

Angelo Natale Cardoso

CIFRAGENS POPULAR, FUNCIONAL E TRADICIONAL: APONTAMENTOS⁴⁵

As cifragens, seus usos e respectivos signos tanto no meio acadêmico quanto popular a nível teórico ou prático, variam consideravelmente. Entre seus signos principais dependentes da cifragem utilizada, presenciemos, por exemplo, o uso de algarismos romanos, de letras do alfabeto, ou simplesmente “T”, “S” e “D”. Neste trabalho, a partir de uma análise contextual de sistemas musicais modais, tonais e respectivas combinações modais/tonais, tendo como centro as cifragens genericamente intituladas de *popular*, *tradicional* e *funcional*⁴⁶, propõe-se uma revisão crítica da grafia das duas últimas em virtude de sua aplicabilidade analítica contextual em uma abordagem acadêmica-científica.

Da cifragem popular⁴⁷, também conhecida por alfabética ou americana, destaco a característica de estar desconectada do contexto sonoro onde se encontra. Seu foco reside exclusivamente no acorde, não importando o seu grau, a sua função, ou mesmo o sistema onde está inserido. Por esta razão, todas as informações referentes ao acorde devem se encontrar explícitas nos signos de sua respectiva cifragem, sem contar com suporte oriundo da tonalidade ou modo onde o acorde se encontra. Por exemplo, um acorde formado pelas notas dó, mi e sol será representado pela letra “C”, independentemente da tonalidade ou modo em que este se situa. Por independêr de um contexto, a cifragem popular tem a vantagem de poder ser aplicada em sistemas musicais tonais ou modais. Entretanto, essa vantagem limita-se no que diz respeito à sua função analítica visto que, neste sentido, sua aplicabilidade reflexiva torna-se restrita, pois a cifra alfabética cria “recortes” que, como mencionado, ignora o sistema, grau ou função do contexto onde se engendra. Apesar dessa limitação, seu uso é de extrema relevância, pois nos informa as relações intervalares do acorde em questão e, por consequência, sua formação.

Diferentemente da cifragem popular, a tradicional ou gradual insere o acorde em um contexto e sua efetividade se dá através da ciência deste. Ou seja, é necessário um reconhecimento do local onde o acorde se encontra para que este seja interpretado à luz da cifragem tradicional. Ou seja, para cifrar o acorde formado pelas notas dó, mi e sol, por intermédio dos signos utilizados por essa cifragem, será necessário que se acrescente a informação do modo ou tonalidade a qual este se localiza. Ressalta-se que essa cifragem foi criada tendo como base os sete graus apresentados pelas escalas do sistema tonal.

Assim como a cifragem tradicional, a funcional necessita de um apoio fora de seus signos para que a sua interpretação em relação ao acorde se concretize.

⁴⁵ Aproveito o espaço para dedicar este artigo ao amigo e professor Nelson Salomé e agradecer às valiosas contribuições feitas a este trabalho, pelos também amigos e professores Edite Rocha, Oiliam Lanna, Flávio Barbeitas e Patrícia Furst.

⁴⁶ As denominações das cifragens abordadas neste trabalho podem variar. Intitula-se tradicional ou gradual, aquelas presentes nas obras de Paul Hindemith, Arnold Schoenberg e Joaquín Zamacois; à funcional atribui-se aos autores Cyro Brisola, Hans Joachim Koellreutter e Zula de Oliveira e Marilena de Oliveira; à alfabética remete-se a Almir Chediak. Obras listadas nas referências.

⁴⁷ Mesmo em cada uma dessas cifragens identificamos variações entre seus signos. Como não é o propósito deste trabalho identificar essas variações, utilizarei as informações presentes nas referências.

Também, como a gradual, seu foco recai sobre sistemas musicais tonais. Contudo, para o objetivo aqui proposto, uma das diferenças mais importantes a se destacar entre essas duas cifragens reside sobre a base em que elas se sustentam. Enquanto a cifragem tradicional estrutura-se sobre os sete graus das escalas tonais, a funcional relaciona os acordes apresentados em uma música tonal aos I, IV e V das escalas tonais, os quais ela denominará, respectivamente, de tônica, subdominante e dominante. Outra diferença significativa reside no fato da cifragem tradicional utilizar, entre seus signos, algarismos romanos para suas representações, enquanto a funcional utiliza letras de nosso alfabeto.

As cifragens tradicional e funcional, essencialmente, têm como foco a música tonal. Quando a música se concentra exclusivamente neste universo, é possível aplicar qualquer uma delas como ferramenta analítica⁴⁸. Entretanto, quando nos deparamos com músicas tonais com trechos ou apenas certas menções modais, a mesma afirmativa pode enfrentar outros desafios. Apesar de possuírem em suas cifragens signos para representar estes trechos ou citações, sua aplicação pode nos conduzir a interpretações limitadas ou equivocadas. Dentro do modo mixolídio, por exemplo, o sétimo grau poderia ser interpretado pela harmonia funcional como uma subdominante da subdominante ou, pela cifragem tradicional, como uma alteração, porém ambas as interpretações não estariam em conformidade com o contexto do acorde em questão.

Na cifragem tradicional, não há signos que diferenciem os sistemas modais dos tonais. Ou seja, são utilizados os mesmos recursos gráficos para representar as alterações que ocorrem no decorrer de uma música. Desta forma, ao se aplicar essa cifragem em uma música tonal que apresenta trechos modais, seus signos não criarão uma diferença entre si. Consequentemente, a mudança de sistema ficará obscurecida pela unicidade dos signos. Por exemplo, na figura 1, no segundo compasso, há um trecho modal em decorrência do segundo e terceiro acordes, cuja cifragem tradicional os apresenta como acordes alterados não fazendo referência à mudança de sistema.

1 – Frase harmônica tonal com um trecho modal, no segundo compasso.

A cifragem tradicional apresenta representações para as alterações ocorridas relacionando-as à tonalidade, mas estas representações ignoram a mudança de sistema. Por conseguinte, vemos nisto uma limitação da cifragem tradicional, no que diz respeito a músicas que apresentam este tipo de característica.

A cifragem funcional, por sua vez, tem em seu repertório signos que indicam essas menções modais, tais como “+” e “o”. Contudo, conforme bibliografias consultadas (BRISOLLA, 2006, KOELLREUTTER, sd. e OLIVEIRA, 1978), estes signos são utilizados para o uso alternado dos modos maior e menor e a empréstimos modais nos remetendo, essencialmente, aos modos eólio e dórico. Modos como

⁴⁸ Com origem no baixo cifrado, a cifragem tradicional não comportava as elaborações harmônicas que foram se desenvolvendo após sua criação. Consequentemente, autores foram realizando modificações para que ela pudesse se adaptar. Em uma futura publicação pretendemos abordar esta questão mais profundamente.

frígio, mixolídio, lídio e jônico são negligenciados. Mesmo os modos dórico e eólio não são abordados inteiramente, visto que o uso de graus, tais como o VII, um grau muito comum em trechos onde os modos dórico ou eólio estão presentes, são ignorados. A falta de previsão por parte desta cifragem, no que diz respeito a trechos nestes modos ou graus, podem nos conduzir a interpretações equivocadas quando estes aparecem, tal como ocorre com VII do mixolídio, cuja explicação recai sobre uma subdominante da subdominante ou em uma função mediana, como veremos nos exemplos musicais.

PROPOSTA PARA UMA CIFRAGEM CONTEXTUAL MODAL/TONAL

Os problemas levantados no item anterior podem ser abordados numa perspectiva que vise direcionar a cifragem gradual exclusivamente para músicas, trechos ou menções modais, enquanto a cifragem funcional seria aplicada a tudo que fosse referência ao universo tonal. Essa proposta fundamenta-se na concepção de que a harmonia funcional, dentro do tonalismo, essencialmente, relaciona coerentemente os acordes a apenas três funções principais (tônica, subdominante e dominante), permitindo que sua identificação e compreensão analítica, em termos didáticos, sejam facilitadas. Já na harmonia modal, apesar de constarmos certos encadeamentos recorrentes em determinados modos e alguns autores mencionarem usos preferenciais de alguns graus a certos modos (PAZ, 2002, p. 92-93), elencá-los como principais, como o fez a harmonia funcional, com exceção do I, pode ser mais problemático. Sendo assim, ao nos referirmos a acordes dentro da harmonia modal é mais coeso nos remetermos a graus do que funções. Desta forma, ao analisarmos uma música, a utilização dos signos da harmonia funcional para o âmbito tonal e os signos da harmonia gradual para os casos de modalismos, seja uma menção, um trecho ou uma música inteira, seria uma proposta gráfica que facilitaria não só a identificação imediata do sistema (seja modal ou tonal) como facilitaria sua análise e interpretação.

Para exemplificar estas situações, a seguir, apresento algumas transcrições de músicas pertencentes à cultura musical popular no Brasil, com diferentes formas de cifragem. Nessas transcrições, remeto a 3 tipos de cifragem, como indicado na parte inferior do pentagrama e a proposta de cifragem na parte superior do pentagrama, a qual, essencialmente, funde a cifragem funcional e tradicional e as utiliza conforme o sistema apresentado (ver fig. 2).

Popular: C F C G7 C C7
 Tradicional: I IV I V7 I Ib7
 Funcional: T S T D7 T (D7)

S D7 T (c5) I7
 1. 2.

F G7 C C7
 IV V7 I Ib7
 S D7 T Q7

2 - Transcrição de *Asa branca* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1947).

Apesar de ser quase exclusivamente tonal devido à sua harmonia, este exemplo apresenta uma menção modal no último acorde: o C7 da cifragem popular. A primeira vez em que este acorde aparece, último acorde do primeiro sistema, sua função é de uma dominante da subdominante. Todavia, em sua reincidência, remete-nos ao primeiro grau com sétima de um mixolídio, uso relativamente comum dentro do gênero musical ao qual esta música pertence – o baião. A cifragem popular, pela autonomia em relação ao contexto tonal ou modal em que se encontra, contrasta com a cifragem tradicional e funcional, cifragens entrelaçadas ao contexto, mas também utilizam os mesmos signos para representar este acorde em suas duas aparições, quando, de fato, trata-se de duas funções distintas. A cifragem tradicional se limita a descrever o acorde, enquanto a cifragem funcional pode nos remeter a uma interpretação equivocada da função do mesmo.

Neste âmbito, a proposta deste trabalho objetiva considerar as características de cada peça e sugere que, uma vez que se trata de uma música essencialmente tonal, desde o princípio seja utilizado a cifragem funcional. Contudo, voltando ao exemplo dado (ver fig. 2, cc. 9 e 16), neste acorde, a menção a outro sistema musical nos leva a sugerir a mudança de signos. Sendo assim, o “(c5) I7” (ver fig. 1 c. 16) toma o lugar da “D7” da harmonia funcional e do “S7” da cifragem tradicional. Para criar um modelo que auxilie na compreensão da obra, na identificação mais imediata e nas flutuações entre os sistemas modais e tonais, considera-se uma proposta de cifragem baseadas na associação das letras minúsculas a, b, c, d, e, f e g, às tônicas, respectivamente, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol, à semelhança da cifragem popular. Por outro lado, os números 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 remetem, respectivamente, aos modos jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio; e, finalmente, os algarismos romanos se referem aos graus das escalas modais. Desta forma, “(c5) I7” do exemplo anterior é o primeiro grau, com sétima, de um dó mixolídio. Assim, visualmente, esta troca de signos da funcional para a gradual já nos auxilia em uma análise contextual, pois evidencia a mudança de sistemas.

Em contraste ao exemplo anterior, essencialmente tonal com uma menção modal, a figura 3 apresenta um exemplo essencialmente modal, com menções tonais.

(f5)

	I	VII	I	I	VII	I
Popular:	F	Eb	F	F	Eb	F
Tradicional:	I	bVII	I	I	bVII	I
Funcional:	T	§ ou ms D	T	T	§ ou ms D	T

(f5)

	I	VII	I	I	VII	I	IV	I
	F	Eb	F	F	Eb	F	Bb	F
	I	bVII	I	I	bVII	I	IV	I
	T	§ ou ms D	T	T	§ ou ms D	T	S	T

(f5)

	IV/S	D7	T/I	IV	I	IV/S	D7	T/I
	Bb	C7	F	Bb	F	Bb	C7	F
	IV	V7	I	IV	I	IV	V7	I
	S	D7	T	S	T	S	D7	T

3 – transcrição de O Ovo de Hermeto Pascoal (1967).

As cifragens funcional e tradicional podem permitir uma interpretação equivocada de alguns acordes desta música. Tomando como exemplo o recorrente acorde de Eb (ver fig. 3, cc, 2, 4, 6 e 8), este seria considerado pela harmonia tradicional como uma alteração do sétimo grau, enquanto para a harmonia funcional, tratar-se-ia de uma subdominante da subdominante ou uma função mediana superior da dominante, pois ambas teriam como princípio o tonalismo e seu respectivo campo harmônico, quando, de fato, este acorde representa um sétimo grau de um mixolídio.

Consequentemente, dado aos desvios analíticos que podem ser gerados a partir das cifragens tradicional e funcional, esta proposta demonstra que, como se trata de uma música predominantemente modal, prevalecem o uso dos graus como signos representativos. O (f5) apresentado no início de cada sistema pode ser comparado a uma armadura de clave. Isto é, ele anuncia tratar-se de uma música em fá mixolídio. Sendo assim, o que a harmonia funcional e tradicional interpretam como sendo um acorde fora do campo harmônico, ao contrário, a presente proposta o indica pertencente ao contexto.

No último sistema (ver fig. 3), há presença de menções tonais, como o acorde de C7 da cifragem popular (ver fig. 3, cc. 12 e 16), que se manifesta como um “empréstimo tonal”. Ou seja, ele possui uma função específica do universo tonal utilizada dentro de um sistema modal, como dominante, um acorde com a função de atrair e preparar a tônica. Função esta, evidenciada pelo uso da sétima.

Ainda no último sistema de *O Ovo*, de Hermeto Pascoal, encontramos acordes com uma função dupla. Nesta proposta, estes acordes, simultaneamente, apresentam os dois tipos de signos propostos para os sistemas modais e tonais, separados por uma barra (IV/S; I/T). São acordes que desempenham uma elisão entre estes sistemas. Eles conectam o tonalismo ao modalismo e vice-versa, motivo pelo qual se adota as duas variantes de cifragens. Em suma, a troca de signos evidencia a mudança de sistema ou o uso ambivalente de determinados acordes.

HARMONIAS BASEADAS EM ESCALAS NÃO HEPTATÔNICAS

Os exemplos musicais que foram apresentados e citados são baseados em escalas modais e tonais as quais, por sua vez, são construídas a partir de escalas heptatônicas. Entretanto, na música popular num contexto brasileiro, encontramos amostras de harmonias estabelecidas fora deste padrão, assim como em trechos de *Pedras que Cantam* (1991) de Dominginhos e Fausto Nilo e *Domingo no Parque* (1967) de Gilberto Gil. Uma vez que este tipo de discurso musical não se enquadra nas escalas heptatônicas, as quais servem de base para as cifragens tradicional e funcional e apresentam flutuações entre os universos modais e tonais, assim como os exemplos anteriores, o emprego das cifragens tradicional e funcional apresentaria os mesmos problemas.

Nestes casos, sugere-se que se utilize a cifragem gradual para tais representações. Porém, uma vez que não estão em conformidade literal com as escalas heptatônicas, para que não se estabeleça uma conexão total com essas, coerente se faz evitar os números de 1 a 7 como signos representativos e optar por um pentagrama que represente os respectivos graus da escala, à partir da obra ou trecho analisado.

Tomemos como exemplo a música *Pedras que Cantam*. Antes de analisá-la, é apresentada uma escala (ver fig. 4), a qual será utilizada em um trecho da música.

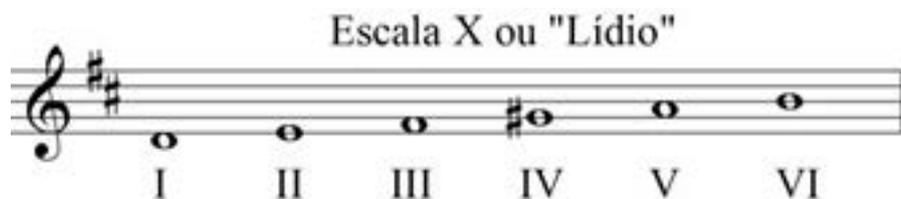


Figura 4 – Escala hexatônica utilizada no início da música *Pedras que Cantam* de Dominginhos e Fausto Nilo (1991).

No que diz respeito à terminologia que a identificará, esta escala pode ser intitulada enquanto uma escala hexatônica. Porém, essa atribuição é genérica, remetendo-se à quantidade de notas apresentadas na escala, não à relação intervalar entre essas. Ou seja, a depender da obra musical, a escala hexatônica pode ter outra constituição, o que nos leva a buscar outra terminologia. Se considerarmos os graus presentes, denominá-la de lídio nos parece apropriado, não obstante a falta do sétimo grau. Entretanto, esta ausência nos leva a inserção das “aspas” junto à denominação da escala para que se estabeleça uma distinção entre a escala apresentada na figura 5 e o modo lídio formado a partir de uma escala heptatônica. Outra possibilidade, seria atribuir um nome autônomo como, por exemplo, X.

Figura 5 – transcrição de trecho da música *Pedras que Cantam* (1991), de Dominginhos e Fausto Nilo (BUENO, 2012, p. 51).

Assim como nos exemplos anteriores (ver fig. 2 e 3), é possível constatar alguns problemas ao utilizarmos as cifragens tradicional e funcional, dado que nenhuma evidencia a mudança de modo apresentada no trecho e considerando o desvio analítico tanto na cifragem funcional quanto na tradicional, no que diz respeito ao acorde de E (ver fig. 5, cc. 5, 7 e 9) cuja interpretação o situa fora do contexto. Trata-se de um trecho inicial no modo jônico, com a tônica em ré (d1), seguido de um trecho também sobre a tônica em ré, porém, estruturado sobre uma escala hexatônica (dX ou d “Lídio”), a qual foi apresentada na figura 4. Esta situação pode ser verificada na continuidade desta obra, cujas cifragens tradicional e funcional apresentam limitações quanto à sua identificação na alternância de trechos tonais e modais.

Outra amostra que evidencia o exposto ao longo do texto pode ser verificado no início da música *Domingo no parque* de Gilberto Gil (ver fig. 7), onde encontramos o uso de uma escala hexatônica (ver fig. 6), a qual apresenta uma sequência distinta daquela utilizada no exemplo musical anterior (Fig. 4 e 6).

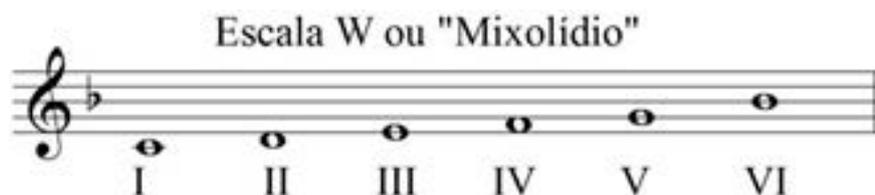


Figura 6 – Escala hexatônica utilizada no início da música *Domingo no Parque* (1967) de Gilberto Gil.

(cW) I VII I

Popular: C Bb C
 Tradicional: I bVII I
 Funcional: T ♯ ou m♯

(a harmonia se repete até o compasso 9)

(cW) I VII IV/S D T T

C Bb F G C C
 I bVII IV V I I
 T ♯ ou m♯ S D T T

Figura 7 – Transcrição de trecho da música *Domingo no Parque*.

A associação deste trecho ao modo mixolídio se faz natural devido à utilização dos acordes e ao uso da sétima menor (sib) em relação à tônica. A sequência desta música é essencialmente tonal, retornando, por vezes, ao início apresentado na figura 7. Conseqüentemente, intitula-se o trecho transcrito como “mixolídio” ou algo autônomo, como W.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na produção da música popular no Brasil, é possível encontrar várias amostras que apresentam semelhanças às músicas apresentadas, como exemplo do compositor Dominginhos “Eu só quero um xodó”, “De Altamira à Campina Grande”, “Nilopolitano”, “Lamento Sertanejo” de Gilberto Gil e Dominginhos, “Frevo Mulher” e “Banquete dos Signos” de Zé Ramalho, “Capim Guiné” de Raul Seixas, “Esverdear” do Forroçacana, “Arrumação” do Elomar”.

Os exemplos musicais apresentados ao longo deste trabalho se remetem a escalas heptatônicas e hexatônicas, mas esta realidade de cifragem relacionada à perspectiva analítica, pode estender-se, por exemplo, às escalas pentatônicas, tetratônicas, octatônicas, etc, sejam elas análogas aos modos baseados em escalas heptatônicas ou com formações distintas daquelas presentes nos sistemas modais e tonais, tal como a escala conhecida como acústica e seus respectivos campos harmônicos.

Uma última concepção de mudança de signos que não foi possível explorar neste texto, diz respeito às inversões. Nesta proposta, gostaria de referenciar a experiência didática do professor Nelson Salomé⁴⁹ de um material não publicado, que sugere que as representações das inversões apresentadas na cifragem tradicional sejam utilizadas na mesma forma que a cifragem funcional. Ou seja,

⁴⁹ Nelson Salomé, compositor e professor emérito da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

um acorde com a terça no baixo, ao invés de ser representado com o número 6 à frente do respectivo algarismo romano, teria o 3 abaixo do algarismo, assim como iconicamente se utiliza na cifragem funcional.

Em suma, dado que as cifragens que inserem o acorde em um contexto têm como foco o sistema tonal, acredito que a alternativa de cifragem proposta resulte em uma ferramenta mais abrangente como recurso analítico, uma ferramenta que possa ser empregada em músicas modais, tonais, ou modais com elementos tonais ou tonais com características modais, pois ao identificar a dicotomia que envolve a grafia de cifragem musical com a respectiva função analítica, a proposta lançada neste artigo pretende contribuir como um recurso que auxiliará na compreensão deste universo musical, visto que encontramos nas cifragens, seja ela qual for, uma importante ferramenta para uma compreensão mais aprofundada das relações sonoras musicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRISOLLA, Cyro. *Princípios de harmonia funcional*. São Paulo, Annablume, 2006.
- BUENO, Roberto. *Música para Acordeon: tributo a Dominginhos*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2012, p. 51.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular*. São Paulo, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1984.
- HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de Harmonia Tradicional*: São Paulo, Irmãos Vitale, 1984.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo, Ricordi Brasil, s.d.
- MEHEGAN, John. *Jazz Improvisation: tonal and rhythmic principles*. Music Sales, 1984.
- OLIVEIRA, J. Zula de; OLIVEIRA, Marilena de. *Harmonia funcional*. São Paulo: Cultura Musical Ltda, 1978.
- PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo, UNESp, 2012.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonia*. Barcelona, Editorial Labor, 1986.

PRECIPÍCIO DE FAETONTE: RECONSTRUÇÃO DA PARTE DE VIOLA E CANTO DA ÁRIA SE QUER ADORAR-ME A PARTIR DE ANÁLISE DOCUMENTAL E MUSICAL

Gabriel de Sousa Lima

INTRODUÇÃO

Antônio José da Silva, ‘O Judeu’ (1705–1739) estreou no Bairro Alto em Lisboa, entre 1733 e 1738, oito óperas em Português, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707–1774). Atualmente, são conhecidos os manuscritos musicais para apenas três delas: *Guerras do Alecrim e Mangerona*; *As Variedades de Proteu*⁵⁰ e *Precipício de Faetonte*, sendo que para a última ainda estão perdidas todas as partes de viola, e com exceção de um quarteto, todas as partes vocais. A comprovação da autoria musical destes manuscritos requer um exame cuidadoso e aponta para resultados envolvendo a procedência documental, o contexto de seu surgimento e utilização, bem como do material musical nele contido, revelando um universo estético que remete a influências distintas, mas importantes para a compreensão do teatro musical luso-brasileiro do século XVIII (PÁSCOA, 2010, p. 43).

O conjunto manuscrito *P-Cug*, cota MM876 se constitui como o objeto documental principal desta pesquisa. Trata-se da reunião de partes cavas de violinos primeiro e segundo, baixo contínuo, oboés e um quarteto vocal com baixo instrumental, intitulado *Percepícios de Faetonte*. Todos têm o mesmo ordenamento de árias e recitativos do tipo *obbligato*, com seus respectivos títulos que remetem à obra homônima publicada no *Theatro Cômico Portuguez* (SILVA, 1744, p. 461–605).

A metodologia utilizada para análise do manuscrito buscou estabelecer procedimentos seguros de reconstrução das partes de viola e canto, aplicados unicamente nas árias que, após análise da estilística musical e procedimentos composicionais, julgou-se serem de autoria de Antônio Teixeira, exemplificadas neste artigo pela ária *Se quer adorar-me*, pertencente à Cena II do Ato I. A reconstrução contribui para o resgate do patrimônio histórico-cultural, permitindo a consequente performance e/ou registro musical da obra.

Outra fonte musical é o conjunto das demais partituras de diferentes óperas compostas pela parceria do Judeu com Antônio Teixeira, que através do exame minucioso permitiram extrair elementos estruturais. Para isso, fez-se necessária a análise dos procedimentos composicionais do autor, a fim de reconhecer a maneira da distribuição orquestral de árias e *ensembles* que continham parte de viola. Posteriormente, pôde-se discriminar os elementos usados na maioria das composições, como distribuição de frases, quantidades de vozes, vozes dobradas com instrumentos, região comumente usada para os instrumentos, escolhas retóricas para o texto, predileção rítmica, harmônica e melódica.

Obtidos esses dados, os mesmos serviram de base para o reconhecimento de diversos elementos musicais aplicáveis na reconstrução da parte de viola e canto da referida ária, próximos aos moldes estéticos composicionais do autor, o

⁵⁰ Os manuscritos das óperas *Variedades de Proteu* e *Guerras do Alecrim e Mangerona* pertencem ao acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, sob as cotas AMG-6 e AMG-7, respectivamente.

que possibilita que a mesma seja executada tendo a orquestração na sua textura adequada. Ainda para a reconstrução e a contextualização da obra foi necessário também que se fizesse um apanhado geral a respeito de fatores sociais da época, do estilo musical do período galante e dos pressupostos litero-visuais concernentes ao tema do mito de Faetonte.

A maioria dos escritos sobre o autor de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresenta-nos, de forma linear, momentos importantes de sua vida, divididas basicamente em quatro etapas: sua crença judaica e a ideia tida pela Inquisição de uma ‘falsa conversão’ ao cristianismo; o estudo de cânones (direito), incompleto, impossibilitando-o de exercer a advocacia, o que pode ter condicionado seu processo criativo; o conhecimento mitológico-teatral como autor de comédias, bem como suas influências dramáticas; e por fim, sua sentença à morte pela Inquisição, “divinizando-o”, o que termina por obscurecer as possíveis intenções do autor em suas obras, desviando-se das questões realmente importantes, no que tange à originalidade e riqueza dos elementos literários e cênicos que ele elabora em suas paródias da Ópera Barroca (BARATA, 2008, p. 39-76).

As obras do Judeu inspiram-se em episódios da mitologia grega bem conhecidos e exaustivamente explorados pelos poetas dramáticos. Porém, ele reelaborou o material dos temas abordados, deixando transparecer sua capacidade inventiva, escrevendo em forma de comédia uma das mais fortes tragédias, que é o caso de *Medeia*, de Eurípedes (BARATA, 2008, p. 117).

As comédias (assim eram denominadas comumente muitas destas peças de teatro da época) do Judeu, que ele também chamou de ópera joco-séria, correm ao longo de dois planos e de uma dupla intriga: o fantástico e a realidade, o discurso sério e o gracioso, os poderosos e os criados, o amor nobre e o amor prosaico, o mundo sobrenatural e o mundo dos humanos. Assim se desenvolve uma estratégia dramaturgic que permite um constante *zapping*⁵¹ entre espaços e situações, contribuindo para o progresso da intriga e para a comicidade da peça (CARDOSO, 2010).

O Judeu escrevia suas peças para o teatro de marionetes, apresentando-as com um número ínfimo de participantes, tornando-as mais econômicas e viáveis (DINES, 2007). Tais peças ou óperas distanciaram-se do modelo italiano de *opera seria*, pois eram constituídas de trechos falados e trechos musicais na forma de aberturas, árias, ensembles, acusando a influência espanhola das zarzuelas, porventura o impacto recente da *ballad opera* inglesa, mas ainda o repertório cômico/bufo italiano do período, e antecipando o futuro *Singspiel*.

Além de Diogo Barbosa Machado, José Mazza (1944/45, p. 18), que foi quem deu as primeiras notas sobre Antonio Teixeira ratifica os talentos desse autor, referindo-se a ele como “Mestre do Seminário Real de Muzica, excelente Compozitor e Organista da Patriarcal”, quanto a composição musical de sete, das oito óperas do Judeu, dentre as quais apenas duas não são sobre temas mitológicos.

Apesar de sua morte em meados do século XVIII, as obras de Antonio José da Silva continuaram a ser apresentadas, inclusive no Brasil; na cidade de Pirenópolis-GO⁵², existem pelo menos dois registros da montagem de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, encenadas para a celebração da Festa do Divino, em 1842 e 1899 (SOUZA, 1974, p. 144-145), não sendo entretanto com música de Antonio Teixeira.

51 Termo proveniente da língua inglesa, com significado de mudança repentina ou rápida entre situações, ou mesmo entre canais de televisão. Sua primeira utilização foi em 1942, podendo ser usado como verbo transitivo ou intransitivo (*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 2011).

52 Cabe apontar que algumas obras de Antônio Teixeira (em parceria com o Judeu), além de obras de Metastásio ainda se encontram em Pirenópolis, no acervo particular da família Pompeu de Pina.

Nos anos 40 do século XX, o compositor Luís de Freitas Branco descobriu no arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa a música original de duas peças de Antônio José da Silva: *Guerras do Alecrim e Mangerona* e *Variedades de Proteu* (PEREIRA, 2005, p. 135). Afirmava ele que as partituras foram escritas por Antônio Teixeira e que pertenciam ao período do barroco ornamental (SILVA, 1957-58, XXXII).

Em 1957, José Pereira Tavares realizou uma nova edição da obra de Antônio José da Silva constante no *Theatro Cômico Portuguez*, sob o nome de *Obras Completas*, que passava a associar a obra literária com os escritos musicais de Antônio Teixeira, já que em algumas folhas de rosto do manuscrito P-VV AMG-7 há a indicação: “Muzica/Senhor Antônio Teixeira”, ou mesmo em italiano, na parte do baixo, onde há “Muzica/Dal Signore Antônio Teixeira”, indicando ainda a instrumentação completa a que corresponde o manuscrito: “Alecrim e Mangerona/con Violini, Saltério, Oboe, Trombe, Viola e/ Basso” (PÁSCOA, 2012, p. 142-143).

Posteriormente, Mário de Sampaio Ribeiro e Filipe de Sousa aprofundaram essas pesquisas, reafirmando a autoria de Antônio Teixeira (SOUSA, 1974, p. 413-420) e viabilizando uma montagem de *Variedades de Proteu*, em parceria com o pesquisador José Maria Neves e a Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música, no Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, em outubro de 1984 (PEREIRA, 2005, p. 136). Outro trabalho dedicado à pesquisa em música sobre as óperas do Judeu em parceria com Antônio Teixeira vem sendo desenvolvido, desde 2008, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), através do Laboratório de Musicologia e História Cultural, sob coordenação de Márcio Páscoa.

Para a atribuição da autoria é preciso, portanto, extrair do manuscrito *Alecrim e Mangerona* (Amg-7), os principais aspectos estilísticos e técnico-musicais, a fim de verificar os elementos e procedimentos composicionais. Dentre estes, mencionados anteriormente, foi necessário sobretudo reconhecer os esquemas de contraponto largamente utilizados do período galante (Gjerdingen, 2007). Foi constatado através dos modelos composicionais de Teixeira, que quatro árias do conjunto P-Cug MM876 são muito provavelmente de sua autoria: *Naquela deidade galharda*, *Nas pupilas de meus olhos*, *Se quer adorar-me*, respectivamente para os personagens Mecenas (tenor), Faetonte (tenor), Chirinola (soprano) e o quarteto *Os deuses não podem*, para os personagens Ismene (soprano), Albano (contralto), Faetonte e Rei Tages (barítono), sendo as demais composições perceptivelmente posteriores à estreia da ópera em 1738 e muito provavelmente de autoria diversa.

A forma de ária mais corrente no século XVIII era a ária *da capo*, geralmente com macroestrutura tripartida A-B-A (GROUT & PALISCA, 2007, p. 363), ficando a seção “A” para a primeira quadra do poema a ser musicado. A seção “B” frequentemente é apresentada em uma tonalidade secundária e corresponde à segunda quadra da letra, sendo em forma mais livre que a primeira (TARUSKIN, 2010, p. 165).

A orquestração mais usual na época constituía-se do baixo contínuo, juntamente com a viola e dois violinos, que se distribuíam geralmente a três vozes, ou seja, quando havia partes de violino I e II independentes, a viola dobrava o baixo contínuo, porém quando os violinos estavam em uníssono, a viola fazia uma parte independente. Este estilo de composição também predominou nas árias compostas por Antônio Teixeira. Este novo estilo tornou-se dominante no século XVIII e, por ter sido desenvolvido principalmente em Nápoles, ficou conhecido pela historiografia musical como **estilo napolitano** e caracterizou o período galante⁵³ (GROUT & PALISCA, 2007, p. 362-363).

⁵³ Galante foi um termo muito utilizado no século XVIII. Refere-se à uma coleção de tratos, atitudes e maneiras associadas à uma nobreza cultural. Pode-se imaginar o homem galante ideal como aquele que reúne uma série de adjetivos como espirituoso, atencioso com as mulheres, cortês, religioso de forma modesta, saudável, charmoso, bravo em batalhas e treinado como amador de música e outras artes (GJERDINGEN, 2007, p. 5).

A partir do nome dos cantores registrado no quarteto de *Precipício de Faetonte*⁵⁴ (figura 1), foi possível determinar a data aproximada em que este estava sendo utilizado; trata-se muito provavelmente de um conjunto documental em uso no Teatro do Salitre, cerca de 1790.



1. P-Cug MM876 – Primeira página da quarteto *Os Deuses não Podem*, com a menção aos cantores que interpretaram à época.

Tomando-se os referidos esquemas de contraponto e demais estruturas musicais e estilísticas analisadas, pôde-se realizar a reconstrução da parte de viola das mencionadas árias presumivelmente de Teixeira, inserindo também, de acordo com a retórica requerida, o texto da seção A, única presente no manuscrito encontrado, nos devidos lugares de seus acentos métricos, pois nenhuma das elaborações conservou a seção B.

A base inicial da reconstrução se deu analisando a estrutura a três vozes, já descrita e a parte do canto segue-se melodicamente guiada pela voz do primeiro violino, como é de costume das demais composições de Antônio Teixeira, bastando apenas realizar ajustes de acentos métricos e adaptações idiomáticas peculiares ao canto.

A ária de que se trata aqui no artigo é *Se quer adorar-me*, para a personagem graciosa feminina Chirinola (criada), onde ela avisa ao personagem Chichisbéu (gracioso masculino), tomando-lhe por feiticeiro, que se ele a quiser por esposa, há de deixar a magia. Assim se inscreve no texto original de Antônio José da Silva. Escrita para voz de soprano, foi elaborada com a indicação de *andante*, em compasso binário simples (2/4), na tonalidade de ré menor.

Se quer adorar-me / da mágica fuja;
se quer desprezar-me / fará o que quiser,
que é muito senhor / do senhor seu nariz.
Bem sabe não gosto / de feitiçarias,
que são rapazias / que estalam num trás / e estão por um triz.
(SILVA, 1958, p. 123-124).

Inicia apresentando as frases antecedente e conseqüente com uma cadência de *Cudworth*⁵⁵ no terceiro compasso, seguido de um esquema *Monte*⁵⁶ — de sol maior para lá maior — conforme se constata no exemplo 1, e sucedido por outra cadência de *Cudworth*.

54 Manuscrito P-Cug, cota MM876 atribuído a Antônio Teixeira. *Percepções de Faetonte*, partitura, cerca de 1780.

55 Charles Cudworth (1908-1977), foi um musicólogo inglês que percebeu e catalogou uma cadência recorrente no período galante, que consiste na utilização descendente de todos os graus da escala na melodia (com exceção do primeiro, geralmente). O baixo não foi bem determinado, mas pode ser em cláusula perfeita, ou continuando outro tipo de cadência harmônica (GJERDINGEN, 2007, p. 146-149).

56 *Monte* (subindo a montanha) refere-se a um esquema proposto por Joseph Riepel (1709-1782), que ocorre em duas etapas, sendo a segunda um tom acima da primeira, consistindo em um encadeamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto o baixo segue do sétimo ao primeiro, do tempo fraco ao forte. Esse esquema pode ser continuado de acordo com o desejo do compositor (GJERDINGEN, 2007, p. 89-105).

Exemplo 1 – *Precipício de Faetonte* – ária *Se quer adorar-me*. Compassos 1 a 10.

Exemplo 1 – *Precipício de Faetonte* – ária *Se quer adorar-me*. Compassos 1 a 10.

Vale ressaltar que nos compassos 6 e 8, o manuscrito não apresenta as alterações mostradas em vermelho no exemplo 1. Isso parece ser mais um erro do copista, ou realmente poderia não ser costume na época escrever certas alterações que parecessem óbvias aos músicos, dada a quantidade de bemóis e sustenidos necessários porém não grafados no manuscrito (tomando por base todo o conjunto musical escrito em *P-Cug MM876*). Salienta-se que assim também está quando da repetição desse trecho nos compassos 73 e 75, bem como em 89 e 91. Há a possibilidade ainda de ter havido um engano do copista ao colocar o bemol na armadura de clave, visto que a prática no século XVIII, para a maioria das tonalidades menores, era que se colocasse sempre um bemol a menos (comparado às armaduras de claves que se conhece hoje), então provavelmente o Si bemol deveria vir com alteração em cada nota que servisse à escala de ré menor harmônica ou melódica descendente, ficando a escala melódica ascendente sem nenhuma alteração (RANDEL, 2003, p. 445).

A ária segue com o desenvolvimento motivico de duas semicolcheias mais semínima a partir do compasso 11, célula essa que será de grande utilidade nas variações, até culminar na cadência galante simples, concluindo a introdução no décimo nono compasso. Nessa introdução, o autor optou por não transitar em tonalidades vizinhas, aguardando para o fazer no decorrer da ária, porém trabalhou bem as variações rítmicas principalmente da frase consequente.

Exemplo 2 – *Precipício de Faetonte* – ária *Se quer adorar-me*. Compassos 25 a 32.

Exemplo 2 – *Precipício de Faetonte* – ária *Se quer adorar-me*. Compassos 25 a 32.

Inicia-se a seção vocal apresentando-se sobre o tema principal da antecedente e consequente, na tonalidade geral da ária, encadeando para Sol menor, até encontrar-se um esquema Fonte⁵⁷ nos compassos 25 a 29 (exemplo 2), passando da tonalidade de Sol menor para Fá maior e depois retornando ao Ré menor de origem.

Em seguida, o compositor opta por uma semicadência concluída em Ré menor na segunda inversão (em verde no exemplo 2), um caráter pouco observado em sua composição, mas justificado retoricamente pela indignação da personagem. A partir daí tem-se uma ponte modulatória (compassos 33 a 37) para a tonalidade da relativa maior (Fá maior), estabelecida no compasso 38, permanecendo nela. Do compasso 49 ao 52 Teixeira parece ter desejado formular um esquema *Prinner*, mas com o baixo não totalmente correspondente aos modelos apontados por Gjerdingen. No compasso 56, com uma breve cadência do contínuo, volta-se à tonalidade inicial da peça.

The image shows a musical score for the aria 'Se quer adorar-me' from 'Precipício de Faetonte'. The score is in 3/4 time and features a 'Fonte' scheme. The vocal line (Chitrisola) is in the key of G minor (one flat). The instrumental parts (Vln I, Vln II, Vla, B. Cont.) are in the key of F major (one flat). The lyrics are 'Se quer dez-pre-zar-me se quer dez-pre-zar-me fa-'. The scheme is divided into 'menor' (compasses 64-65) and 'Maior' (compasses 66-68). The notes in the vocal line are marked with '64', '65', '66', '67', and '68'.

Exemplo 2 – *Precipício de Faetonte*. ária *Se quer adorar-me*. Compassos 64 e 68.

Exemplo 3 – *Precipício de Faetonte*. ária *Se quer adorar-me*. Compassos 64 a 68.

Oito compassos depois (64), inicia-se um esquema *Fonte* um tanto curioso, já que tem um compasso inteiro dividindo as duas células, como se fosse uma preparação do ouvido para a próxima célula do esquema (exemplo 3). O mais curioso é que na reconstrução do canto, colocou-se aí justamente a frase que se opõe àquela do primeiro esquema *Fonte* mostrado (exemplo 3). Ressalta-se ainda mais um erro de cópia no manuscrito, já que a nota fá do compasso 64 (grafado em vermelho na viola, que dobra o contínuo), não está acompanhado do sinal de sustenido na cópia coimbrã, porém sabe-se a necessidade dessa alteração visto ser esse o acorde de dominante (Ré maior) de sol menor, tonalidade do próximo compasso (65), ratificado pelo uso e grafia do sustenido no fá do segundo violino.

Do compasso 69 ao 71 foi montado um esquema *Prinner*, descendo o baixo de Sol até Ré, enquanto que a melodia desce, uma terça acima, de Si até fá. Teixeira também utiliza algumas cadências *DO-SI-DO*, como no compasso 78 para 79, que já é uma repetição de outros compassos anteriores. Até o fim são repetidos alguns esquemas, mas sem grandes mudanças no formato geral da peça, que tem seu final fazendo uso das cadências galantes simples enunciadas por Hertz (2003, p. 23).

⁵⁷ O esquema *Fonte*, dividido em menor e maior, também apresentado por Joseph Riepel (1709–1782), ocorre com suas divisões em sequência uma à outra e consiste no encaminhamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto que o baixo segue do sétimo ao primeiro, tudo isso do tempo fraco ao forte. A fonte maior é geralmente um tom mais baixa que a menor (vide exemplo 2), surgindo uma cadência inevitável para a relativa maior da tonalidade menor apresentada (GJERDINGEN, 2007, p. 61–71).



Exemplo 4 – Cadências finais características do estilo galante (HEARTZ, 2003, p. 23).

A reconstrução da parte da viola se deu à maneira preponderante nas demais peças de Antônio Teixeira, considerando também os esquemas estilísticos do galante, o movimento do baixo contínuo, além dos procedimentos de composição a três vozes. Inicia-se completando a tríade do acorde, estando em intervalos de terça com relação ao baixo, até o terceiro compasso. No quarto e no sexto compassos (exemplo 1), a viola prepara o esquema *Monte*, juntamente com o baixo contínuo, estando ainda em intervalo de terça, mas aproveitando-se do motivo rítmico (duas semicolcheias+colcheia) da frase conseqüente e no meio do esquema apenas preenche a harmonia em intervalos de sextas, já que os violinos estão em uníssono, o que induza a uma parte de viola independente. Cabe frisar que para a reconstrução da parte da viola, aproveitou-se muito dessa célula rítmica, como por exemplo, no compasso 9, onde ela faz imitação, contrastando com as notas longas de todos as demais vozes.

A partir do compasso 11, a viola responde o mesmo motivo rítmico referido, assim como faz o próprio autor com o violino I no compasso 39 (exemplo 5), fazendo a conclusão juntos, fechando a cadência e a introdução.

Exemplo 5 – *Precipício de Faetonte*. ária *Se quer adorar-me*
Comparativo entre compassos 10 a 14 e 39 a 42.

Ao entrar a parte de canto, a viola repete os procedimentos já elucidados na introdução, porém no compasso 23, mais uma vez antecede a cadência para a dominante com a mesma célula motívica já apresentada, preenchendo a harmonia com as notas faltantes da tríade nos compassos seguintes.

Assim como no esquema *Monte*, no início da ária, a viola também antecipa o esquema *Fonte* iniciado no compasso 25 (vide exemplo 2), resolvendo conforme indica Gjerdingen (2007, p. 61–71) com o Si bemol fazendo a terça do acorde na primeira célula (compasso 27) e o Lá na segunda (compasso 29). Do compasso 30 ao 33 segue-se contornando a melodia do contínuo em intervalo majoritariamente de terça, abrindo-os para estruturar a cadência galante do compasso 31. Dobra o baixo, uma oitava acima, a partir do compasso 33, ligando a mais uma cadência no 37. De 38 até 40, utilizou-se na *anacruse* a nota dó para não fazer dissonância indesejada com o segundo violino ao dobrar o Fá (colcheia) do baixo. Até o compasso 48 ocorrem repetições de passagens já explanadas.

No esquema *Prinner* que se inicia no compasso 49 (exemplo 6) foi novamente seguida a indicação de Gjerdingen (2007, p. 45-60), ao se reconstruir a viola obedecendo o costume padrão da época onde a estrutura central da harmonia se relaciona em intervalo de quintas com o baixo, enquanto a melodia desce em intervalos de terça com o mesmo.

Exemplo 6 – *Precipício de Faetonte*. ária *Se quer adorar-me*. Compassos 47 a 52.

Em todas as estruturas semelhantes ao compasso 52, tem-se a viola no mesmo ritmo e com relação intervalar de sexta para com os violinos. Até o compasso 60, repetem-se procedimentos elucidados. Neste mesmo compasso, a viola toma o lugar do baixo, invertendo o compasso 4 da introdução, pelo menos no ritmo. Daí até o compasso 61 a viola dobra o baixo, uma oitava acima e segue repetindo procedimentos até o compasso 83 quando a viola faz o ritmo interno das quiálteras do baixo até a cadência em 86. Até o final da peça, os procedimentos são repetidos e já foram previamente esclarecidos.

A reconstrução da parte vocal baseou-se na melodia do violino I, tentando ao máximo fazer coincidir os tempos fortes da música com os acentos métricos do poema, a fim de que se mantenha a prosódia adequada.

A partir do compasso 20, segue-se a linha melódica dos violinos, que estão em uníssono, e até o compasso 25 tem-se os dois primeiros versos postos em música, de forma em que o primeiro teve que ser repetido pela metade, “adorar-me” — procedimento realizado em outras árias do Teixeira — e o segundo sendo repetido por completo. No compasso 25 a estrutura melódica de salto nos violinos não condiz com os procedimentos comumente usados para a construção vocal, assim, o salto de lá3 para la2 nos violinos, foi colocado na voz com uma distribuição em semicolcheia de forma La-Sol-La (exemplo 7). Esse procedimento está presente também nos compassos 43, 62, 89 e 91, sendo casos semelhantes.

A partir daí desenvolve-se os dois primeiros versos de acordo com a melodia apresentada no violino, fazendo algumas adaptações rítmicas como no compasso 33, onde se escreve uma semínima no primeiro tempo da voz, contra duas colcheias do violino, para acomodar melhor a palavra monossilábica “quer”. Esse procedimento repete-se em alguns compassos como o 37 e 69. Esse desenvolvimento dos primeiros versos estende-se até a entrada do ritornelo instrumental no compasso 48.

Chirinola
Se quer a - do - rar-me a - do - rar-me da má - gi-ca fu - ja. da má - gi-ca fu - ja

Vln I
Vln II
Vla
B. Cont.

Exemplo 7 – *Precipício de Faetonte*. ária *Se quer adorar-me* Compassos 20 a 25.

A volta da parte vocal se dá na *anacrusi* para o compasso 57, iniciando pelos primeiros versos, mas logo seguindo adiante com os demais. O terceiro verso entra justamente com o segundo esquema *Fonte*, aquele com um compasso entre as células, conferindo um caráter mais dramático para o uso da palavra “desprezar-me” nos compassos 65 e 68. No compasso 72 e nos que se seguem, a linha vocal não acompanha o salto de sexta apresentado nos violinos, já que esse não era um procedimento usual. Dessa maneira, utiliza-se aquelas notas que mais permanecem soando ao longo do compasso, como por exemplo o si bequadro no compasso 72 e o Dó sustenido no 74.

No compasso 83 a melodia difere completamente do que vinha sendo ouvido. Esse fato representa um momento ideal para que se coloque a letra dos últimos versos da primeira quadra onde a personagem *Chirinola* diz que *Chichisbéu* fará o que quiser, pois ele é o dono de seu próprio nariz. Pois até então ela só tinha imposto condições: “se quer adorar-me” faça isso, “se quer desprezar-me” faça aquilo, e por fim ela diz que a decisão é dele, mudando a retórica do poema, o que é refletido na música, alcançando o ápice com a nota Ré mais aguda no compasso 91. Com isso, chega-se ao final da parte vocal iniciando o ritornelo instrumental final da ária, no compasso 104.

Com isso, ficam descritas todas as providências de reconstrução, com base na análise de aspectos estruturais diversos, permitindo assim uma opção credível para o uso interpretativo desta ária para apresentações musicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*. Algés: DIFEL, 1998.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. *História Breve da Música Ocidental*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

CARDOSO, José Paulo S. *Há na glória padecer: Reflexões sobre a vida e obra de António José da Silva, o Judeu*. [200?]. Disponível em <<http://marionetasdoporto.pt/ha-na-gloria-padecer>>. Acesso em 10/03/2018.

DINES, Alberto. *A terceira morte do Judeu*. 2007. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=72>>. Acesso em 16/07/2011.

- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: OUP, 2007.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HEARTZ, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720 – 1780*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2003.
- MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. (Prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria). Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda., 1944/45.
- PÁSCOA, Márcio L. R. Farias. As óperas de Antonio José da Silva, o Judeu e Antonio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos da produção lírica luso brasileira do século XVIII. In: *I Simpósio Internacional De Musicologia da UFRJ: Atualidade da Ópera*. Anais do simpósio, org.: Maria Alice Volpe. Rio de Janeiro: UFRJ, 141-154, 2012.
- _____. As óperas de Antonio José da Silva, o Judeu e Antonio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos da produção lírica luso brasileira do século XVIII – Anais do I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: Atualidade da Ópera, EdUFRJ, 2010.
- P-Cug MM876 (*Percepícios de Faetonte*), Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- P-VV AMG-6 (*Variedades de Proteu*), Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.
- P-VV AMG-7 (*Alecrim e Mangerona*), Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.
- PEREIRA, Paulo Roberto. Antônio José da Silva: seu percurso e o juízo da Academia. Ensaio publicado na *Revista Brasileira* nº 45, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, cap. Tricentenário, p. 131-142, 2005.
- RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Edição ilustrada. Harvard University Press, 2003 – verbete ‘key signature’.
- SILVA, António José da (O Judeu). *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Volume I. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.
- _____. *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 4 volumes. Volume IV, 1958.
- [SILVA, António José]. *Theatro Comico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. Org.: Francisco Luís Ameno. Lisboa: Prelo da Regia Officina Sylviana e da Academia Real. Tomo II, 1744.
- SOUSA, Filipe de. O compositor Antônio Teixeira e a sua Obra. In: *Bracara Augusta*. Actas do congresso “A arte em Portugal no século XVIII”. Braga: vol. 28, III tomo, 1974.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries – The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, v. 2, 2010.

DA RETÓRICA E DA DOCTRINA OU TEORIA DOS AFETOS NA MÚSICA BARROCA ITALIANA

Robson Bessa Costa

INTRODUÇÃO

A aplicação das figuras retórico-musicais e dos princípios retóricos às novas formas vocais e instrumentais, surgidas nos séculos XVII e XVIII, tinha como objetivo intensificar as paixões do público, sendo que essa técnica ficou conhecida como *Doutrina* ou *Teoria dos afetos* (FUBINI 1993, p. 169; BUELOW 2001; CANO 2000).

A musicologia italiana ainda tem certa dificuldade em lidar com a *Teoria dos afetos*, pois, segundo Civra (2009, p. 44), na cultura italiana do século XVII não foi desenvolvida uma doutrina sistemática das figuras retórico-musicais como nos países nórdicos, e a relação entre a música, a *Teoria dos afetos* e a retórica se deu de modo mais fluido, pouco preciso, e não podemos encontrar nos tratados italianos um exame exaustivo e mesmo ocasional desse argumento. Ao que tudo indica, para os italianos essa era uma relação óbvia, natural, e fazia parte de uma longa tradição que se presumia familiar.

É notório que os teóricos alemães escreveram mais tratados e se dedicaram com mais afinco também à retórica musical do que os italianos. Esse fato se deu, sobretudo, por causa da importância histórica e religiosa da música instrumental, louvada por Martinho Lutero, e que se tornou uma característica dos países anglo-saxões (CIVRA, 2009, p. 44; FUBINI, 2002, p. 139-143). Nos textos de Lutero se percebe, talvez pela primeira vez na história, uma concepção da música, tanto nos campos teórico como prático, como linguagem autônoma. Lutero acreditava nos valores éticos e religiosos do som em si mesmo, e que o prazer da melodia poderia influenciar beneficentemente a alma humana (FUBINI, 2002, p. 139). Nesse contexto, seria natural que teorias fossem desenvolvidas para sustentar uma linguagem musical autônoma de um ponto de vista filosófico, o que explica a grande quantidade de tratados chamados *musica poetica* surgidos na Alemanha. Nos países nórdicos, o estudo da música foi incluído nos currículos das escolas superiores e Universidades, onde se aperfeiçoou uma sistematização prática e teórica da retórica latina aplicada à música, pois a música instrumental era de suma importância para o culto após a Reforma (CIVRA, 2009, p. 44).

De acordo com Civra, nos países católicos a música era vista de maneira antagônica, já que, como linguagem musical agregada à linguagem humana, era inadequada para interpretar o verbo divino, sendo enferma duplamente: é um hóspede obscuro e misterioso, tolerado porque servia para curar, graças ao prazer da audição, e também por louvar a Deus; por outro lado era uma intrusa desagradável, porque distrai a alma, “*il Dolce prevale sull’utile, il delectare sul docere*”⁵⁸ (CIVRA, 2009, p. 44).

58 “O agradável prevalece sobre o útil, e o deleitar sobre o aprender”. (todas as traduções são nossas a menos que informado).

A TEORIA DOS AFETOS NA MÚSICA ITALIANA

Gradativamente, a musicologia italiana vem adotando o termo *Teoria dos afetos*, e livros e artigos importantes, como *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, dirigido por Alberto Basso, abordam o assunto. Os livros publicados por Enrico Fubini mencionam constantemente a *Teoria dos afetos*, também o *Musica poetica de Ferruccio Civra*, e ainda os importantes artigos de Simone Ciolfi tratam diretamente sobre esse tema⁵⁹. Segundo Henry (1963, p. 2), os compositores aplicaram à música a concepção de Descartes sobre as paixões da alma para desenvolverem figuras e fórmulas para expressar as paixões, assim como as figuras de linguagem literária foram usadas pelos oradores. O estudo de Henry corrobora a opinião de Marin Mersenne (1588-1684), que, no tratado *Harmonie universelle* (1637), refere-se aos músicos como oradores que deveriam compor melodias como se fossem orações. Nos séculos XVII e XVIII, vários compositores sentiram a exigência de “*razionalizzare i metodi di insegnamento e di composizione per comunicare un pensiero musicale più moderno e attento alle nuove tendenze culturali*”⁶⁰, e influenciados pelo intenso racionalismo cartesiano começaram a criar figuras rítmicas, melódicas, harmônicas e métricas para expressar as paixões (CIOLFI, 2014, p. 246; HENRY, 1963, p. 2).

Entretanto, o *recitar cantando*, a expressão das paixões na música, usando a oratória e a retórica, antecedeu em quase um século a *Teoria das paixões da alma*, de Descartes. Possivelmente, o filósofo francês apenas propiciou aos artistas uma base filosófica para justificar a *Teoria dos afetos* musical.

De acordo com Cano (2000, p. 60-62), para representar musicalmente a *Teoria dos afetos* era usada a imitação baseada em uma complexa rede de associações analógicas, na qual o orador musical deveria imitar os movimentos corporais resultantes de uma paixão, pois, como vimos anteriormente, para os barrocos, existia uma relação direta entre os afetos e as paixões da alma e seus efeitos provocados no corpo. Para tanto, os músicos usavam todos os elementos musicais como os desenhos melódicos, a harmonia, os temperamentos, as escalas, os andamentos, o ritmo, a orquestração, sobretudo o timbre dos instrumentos e das vozes, os estilos e, principalmente, as figuras retórico-musicais (CANO 2000, p. 60-62).

No final do século XVI, pode-se ver o uso desse termo em obras musicais, como: a coleção chamada *Dolci affetti*, que foi publicada em Roma, em 1582, e continha 23 madrigais “*de diversi eccellentissimi musici di Roma*”; *Pietosi affetti*, de 1598, outra coleção de madrigais, organizados por Angelo Grillo; *Affetti amorosi*, título dado a duas coleções de *canzonette*, uma de 1608, de Marc’Antonio Negri, e outra, de 1618, de Giovanni Stefani. Em 1617, Biagio Marini intitula sua primeira publicação dedicada inteiramente à música instrumental de *Affetti musicali*, e, em 1625, Monteverdi publicou uma coleção, de 25 motetos, à qual deu o nome de *Affetti musici* (BASSO, 2006, p. 263). Nesse contexto, mover os afetos era um objetivo tanto da literatura como da música. Os tratadistas estavam teorizando sobre práticas firmemente estabelecidas.

59 Os artigos de Ciolfi são: CIOLFI, Simone: *L'espressione degli 'affetti' nei recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti. Nuovi elementi per una teoria del recitativo*. DEVOZIONE e PASSIONE, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: ubbertino Editore, 2013.

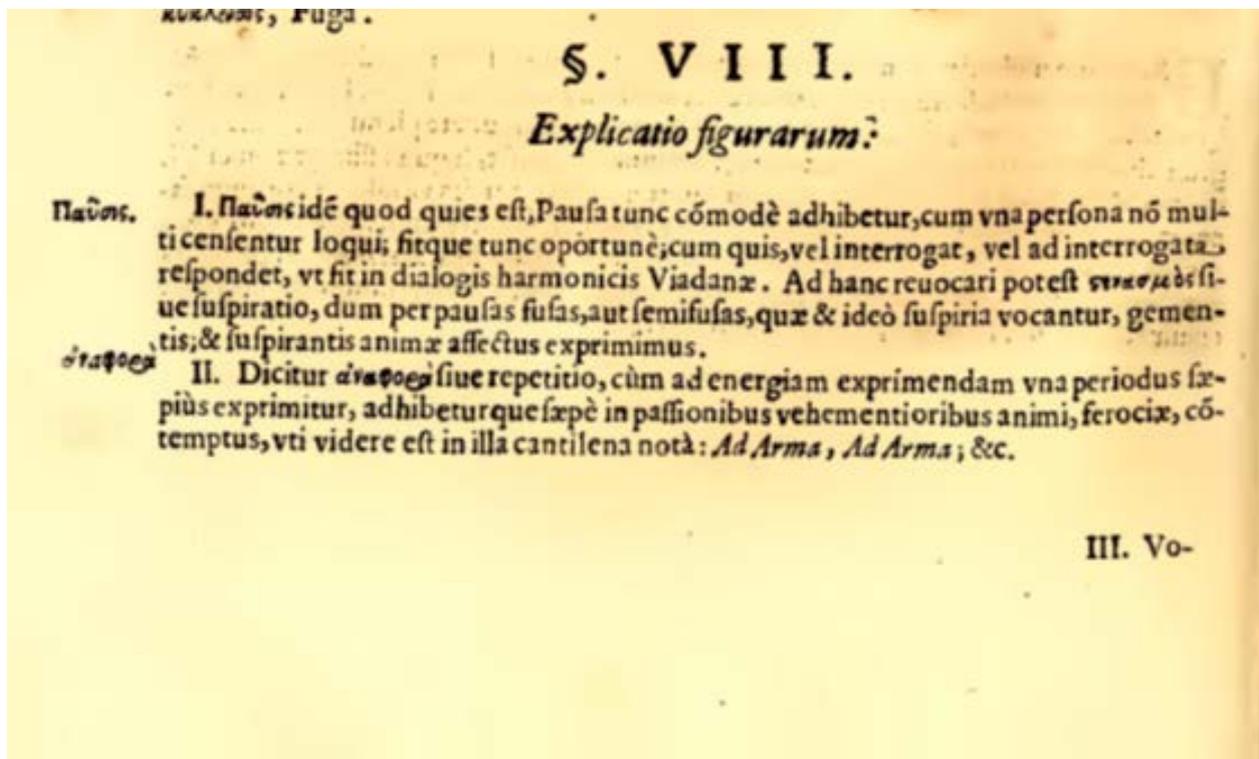
Formule e improvvisazione nei recitativi delle Cantate di Alessandro Scarlatti, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. By Rudolf RASCH, Brepols: Turnhout, 2011, p. 83-97.

60 “racionalizar os métodos de ensino e de composição para comunicar um pensamento musical mais moderno e atento às novas tendências culturais”.

As obras citadas acima e os tratados publicados nesse período, sugerem uma grande adesão dos compositores italianos à Doutrina dos afetos, contrariando a afirmação de Civra sobre a falta de uma codificação sistemática das figuras da doutrina dos afetos na Itália. Dois importantíssimos tratados foram publicados na Itália sobre a *Teoria dos afetos* na música no início do século XVII. Giovanni Battista Doni (1594–1647) estampou o *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica*, em Roma, em 1635; e o *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* foi publicado por Athanasius Kircher (1601–1680), também em Roma, em 1650 (BASSO, 2006, p. 263–267; FUBINI, 2001, p. 11–12).

Segundo Basso, (2006, p. 263), houve sim uma elaborada sistematização das *figurae*, dos *tópoi*, baseada na analogia entre a música e a retórica, que foi possibilitada pelo *stile recitativo*. Doni, um dos primeiros teóricos da monodia, tentou definir individualmente, de maneira concreta, as figuras *degli affetti* musicais, e teorizou sobre a importância do *stile recitativo* e do *stile rappresentativo*, os quais demonstravam a perfeita união entre a palavra e a música, o que se transformaria no *stile espressivo* (BASSO, 2006, p. 263).

A afirmação da *Teoria dos afetos* se daria com a obra monumental do jesuíta Athanasius Kircher, o *Musurgia*, editada em dois volumes por um homem enciclopédico, típico representante da *unitas* da cultura que pregavam os jesuítas e do homem barroco extremamente ligado à ciência. Esse autor publicou mais de trinta volumes sobre os mais diferentes assuntos, e foi um dos primeiros codificadores, estabelecendo as bases da *Teoria dos afetos*, mesmo que suas premissas já se encontrassem nos escritos do italiano Gioseffo Zarlino (1517–1590). Kircher elencou uma imensa quantidade de dados ligados à música, levando em consideração os aspectos gramaticais, estéticos, especulativos e principalmente científicos, que são hoje alvo de estudos que vão da musicoterapia, da psicologia musical e da organologia até a acústica ambiental (BASSO, 2006, p. 264; FUBINI, 2001, p. 11).



1 – Explicação das figuras retóricas (KIRCHER, 1650, V.8, p. 144).

Kircher codificou e sistematizou a *Teoria dos afetos*, por que é compreensível a partir do momento que todas as novas linguagens artísticas, após anos de experimentação e polêmicas, das batalhas pela própria afirmação, do entusiasmo pela novidade, tendem inevitavelmente a fixar-se e esquematizar-se no uso e nas suas funções: em outras palavras, tendem a codificar-se em uma gramática própria e em uma sintaxe, e enfim, o que é mais importante, tendem a fixar-se em uma retórica (FUBINI, 2001, p. 11). O *Musurgia universalis* foi, por mais de um século, um livro de referência, e a *Teoria dos afetos* foi nada mais que a retórica da monodia, a nova linguagem harmônico-melódica; ou seja, a monodia. Kircher estava convicto de que existia uma relação entre clima e estilo musical, e, por essa razão, a Itália gozava de um estilo perfeito e harmonioso por causa de seu clima temperado (BASSO, 2006, p. 264).

Para Fubini é desnecessário comprovar a validade das classificações de Kircher, porque elas representam um momento histórico de racionalização e consolidação, e também da cristalização da então recém-nascida linguagem harmônico-melódica. Essa linguagem passou da fluidez de seus primeiros passos para uma “tendência a fixar-se em figuras e formas dotadas de um significado afetivo sempre mais preciso, codificado e codificável, tanto na música vocal como na instrumental (BASSO, 2006, p. 264; FUBINI, 2001, p. 12). O *Musurgia universalis* espelhou a sociedade barroca, que buscava a todo custo sistematizar e codificar tudo à sua volta para tentar controlar um mundo que se transformara em “escuro e ameaçador”, conforme afirmam Battistini (2000, p. 9-19; FUBINI, 2001, p. 10). Essa sociedade buscava, num esforço consciente, desesperado, recompor as fraturas da crise antropológica, política e econômica.

ESTRUTURA RETÓRICO-MUSICAL

A *estrutura retórica*, o sistema retórico foi dividido em: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio* ou *Pronunciatio*. Na seção intitulada *Musurgia rethorica*, pertencente ao *Musurgia universalis*, Kircher enfatiza a influência da retórica sobre a música no processo composicional, o qual deveria se dividir em *Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio* (BARTEL, 1997, p. 52; BESSA; RAJÃO, 2013, p. 80). Kircher abriu o caminho para o posterior desenvolvimento de uma relação explícita entre música e retórica, sendo que essas três etapas eram ligadas à expressão do texto. A *Inventio* era a adequação musical ao texto poético, a *Dispositio* à prazerosa e apropriada expressão musical das palavras, e *Elocutio* estruturava toda a composição musical a partir do uso de tropos e figuras retóricas (BARTEL, 1997, p. 76). Kircher publicou seu livro em Roma e discutiu a música ouvida no ambiente italiano. Não obstante isso, Dietrich Bartel (1997, p. 59-64) afirma que a música barroca italiana foi estruturada principalmente a partir da oratória, em vez da disciplina retórica, sendo que seu objetivo era imitar o ator, o orador, em vez do retórico. O gesto dramático e a carga passional deveriam inspirar a *Inventio* musical. De acordo com o estudioso alemão, os italianos rejeitaram o significado numerológico e cosmológico da música, privilegiando o efeito estético e uma abordagem afetiva mais direta, que visava a uma forma de expressão musical que refletisse o princípio da estética moderna de expressar e excitar os afetos em detrimento de explicar o texto (BARTEL, 1997, p. 59).

Ainda segundo Bartel (1997, p. 59): Embora o texto fosse central para a composição musical, ele se transformou em um trampolim para a expressão musical em vez de ser o objeto da composição. A expressividade dos dispositivos

musicais que caracterizaram a *Nuove musiche* foi desenvolvida a partir de uma estética em vez de um princípio de *exegese* em mente. Em vez de introduzir um nível intermediário de significado linguístico e teológico para o fenômeno musical, como foi feito na Alemanha luterana, os italianos buscaram falar diretamente e imediatamente para os sentidos. Nesse panorama descrito por Bartel, o *Orfeu* de Monteverdi se tornou o modelo ideal para a música barroca italiana por celebrar o poder da música sobre as forças espirituais e físicas. Contrariamente aos compositores germânicos, que criaram inúmeras figuras retórico-musicais ligadas à *musica poetica*, existiu pouco interesse dos escritores e compositores italianos em elaborar uma articulação linguística para definir figuras retórico-musicais (BARTEL, 1997, p. 59).

Vicenzo Galilei, porta-voz da *Camerata Florentina*, deplorava os escolásticos aristotélicos treinados em retórica e recomendava a observação direta e empírica do comportamento humano como maneira mais adequada de criar uma paleta de afetos musicais. Estava aberta uma discussão sobre a aplicação sistemática de técnicas composicionais retóricas *versus* o discurso naturalmente “afetivo”. Somente no final do Barroco, no século XVIII, teóricos alemães como Mattheson, Scheibe e Forkel passaram a recomendar o uso da estrutura retórica na composição musical (BARTEL, 1997, p. 59).

Nesse momento, no início do século XVIII, a Itália estava passando por uma nova mudança na linguagem, desenvolvida na ópera napolitana pela geração posterior a Alessandro Scarlatti, incluindo alguns de seus discípulos, ou subalternos, como Francesco Mancini e Giovanni Battista Pergolesi. Houve uma simplificação da complexa linguagem musical e poética do Barroco para adaptá-la ao público popular dos teatros napolitanos. O *drama per musica* fazia parte da cultura “alta”, e deveria atender às exigências da elite aristocrática. A ópera dos teatros populares napolitanos deveria responder às vontades do público pagante, sendo que as transformações ocorridas em Nápoles contribuíram para encerrar o Barroco, dando lugar ao Classicismo (CAPONE, 2007, p. 14). No surgimento de mudanças estéticas revolucionárias é comum haver uma sistematização da linguagem para justificá-la ou para sedimentá-la, e perto do fim dos períodos é comum surgirem tratados como últimos estertores antes de as cortinas baixarem, como último suspiro de um padrão de gosto amado e acalentado.

De qualquer modo os tratados de Kircher e Tesauro, mas, sobretudo, como mencionamos anteriormente, o repertório barroco italiano, contradizem peremptoriamente as afirmações de Bartel. Ambos os tratados enciclopédicos, *Musurgia universalis* e *Il canocchiale aristotélico*, ilustram a necessidade italiana da estruturação da linguagem a partir da retórica. Evidentemente, a Itália não era a Alemanha, mas era o centro cultural do mundo ocidental. No século XVII e XVIII os compositores de toda a Europa viajavam para a Itália para estudar composição, apesar dos riscos envolvidos, e podemos citar vários alemães como H. Schutz (1618, 1628–29), Kaspar Föster (1633–6), Johann Caspar Kerll (c. 1656), Christoph Bernhard (1657), Johann Krieger (1673–5) e Georg Händel (1706–10) que cruzaram os Alpes para se atualizarem em solo italiano (GARDINER, 2013, p. 115).

Desse modo, os primeiros teóricos alemães que escreveram sobre retórica e música, como Bernhard, por exemplo, estavam discutindo sobre música italiana. O ensino musical em Roma e Nápoles, durante o século XVIII, “possuía uma visão mais ontológica e menos compartimentada ou fragmentária do que era a Música” (PÁSCOA, 2016, p. 273). Os estudos feitos nos conservatórios italianos previam um domínio prévio, no qual a Filosofia Moral e a Retórica, como disciplinas

separadas, eram desenvolvidas num conjunto de saberes de formação humanística. O conhecimento prévio de retórica e filosofia pode ser demonstrado pelos *zibaldoni*, que eram “cadernos de estudo em que constavam diversos exemplos práticos de lições e *partimento*⁶¹ de variada complexidade” (PÁSCOA, 2016, p. 273).

Entretanto, outro fator pode confrontar mais precisamente as afirmações anteriormente expostas de Bartel. O primeiro é a imensa quantidade de obras teóricas italianas que se dispersaram por causa das graves crises econômicas ocorridas na Itália desde o Barroco, além da pilhagem de guerra promovida pelos diversos países europeus e pelos EUA. Muitas obras foram perdidas para sempre, mas outras estão disponíveis, como os tratados de Marcello (1707) e Tonelli (17??), que tratam minuciosamente de retórica e da *Teoria dos afetos*, e sua relação com a composição musical, que sequer são mencionadas por Bartel.

O FIM DA TEORIA DOS AFETOS?

A *Teoria dos afetos* foi alvo de constantes discussões na Itália e em toda Europa, durante o século XVII. e invadiu também o século XVIII. Como mencionamos, os teóricos alemães escreveram dezenas de tratados que elevaram a *Teoria dos afetos*, a retórica, ou seja, a *musica poetica*, à máxima potência, explorando cada minucioso detalhe, e se tornaram a referência científica para esse assunto, mas a análise de *Mondo, non più!*⁶² deitou por terra a visão de Bartel sobre a ausência de estruturação retórica na música na Itália. *Muovere gli affetti* se tornou um tema obrigatório para a tratadística musical, e obras importantes foram publicadas em pleno século XVIII, como o *Conclave thesauri magnae artis musicale* (1719), em Praga, de Mauritius Vogt, e o *The Musical Grammarian*, escrito em 1728 por Roger North. Podemos afirmar que as discussões sobre a *Teoria dos afetos* nas artes e na música jamais tiveram um fim, apenas as bases estéticas mudaram, e ainda vemos comentários sobre esse tema em romances e textos do século XVIII, aparentemente inocentes.

No romance *Viaggio in Sicilia e a Malta*, 1770, de Patrick Brydone, o escritor reflete diversas vezes sobre a relação entre a poesia e a música e sobre a *Teoria dos afetos*. O escocês, grande admirador da ópera, relata seu maravilhamento ao ouvir dois cantores sicilianos, Pacherotti, jovem tenor, e a *prima donna* Gabrieli. Segundo Brydone, (1968, p. 258-260) “Pacherotti é excepcional no patético, e quando ouviu cantar Gabrieli “*scoppiò in lacrime e fuggì dietro le quinte*”⁶³. Quando retornou ao palco o tenor cantou uma ária que comoveu todo o público e também à própria Gabrieli. Mas o aspecto mais interessante sobre as análises feitas por Brydone em seu romance diz respeito à influência do texto literário e da música e sua força para *muovere gli affetti*, e ele se mostra surpreso com o modo como os artistas conseguiam manter algum distanciamento diante da capacidade persuasiva das palavras. Ele afirma: “*Ciò que me sorprende, è che in questi pezzi così patetici la potenza dela musica non travolga e confonda chi recita. Mi pare che quando si è padroni della língua e si lascia che la poesia, l’azione drammatica e la musica esercitino in pieno la loro forza di persuasione sulla mente, l’effetto é potentissimo*”⁶⁴ (BRYDONE, 1968, p. 260).

61 Técnica avançada de improvisação contrapontística na realização do baixo contínuo.

62 Consultar BESSA COSTA, op, cit. p. 87.

63 “Desatou em lágrimas e fugiu para trás do palco”.

64 “O que me surpreende, é que esses trechos tão patéticos da potência da música não transtornem e confundam quem recita. Parece-me que quando se é senhor da língua e se deixa que a poesia, a ação dramática e a música exercitem a plenitude da sua força sobre a mente, o efeito é potentíssimo”.

O erudito escocês se inseriu também no debate acalorado entre polifonia e monodia, que, conforme demonstramos acima, iniciou-se em fins do século XVI e se estendeu durante todos os séculos XVII e XVIII. Brydone descreve sua travessia do Mediterrâneo em um pequeno barco a remo, e, próximo à meia-noite, os marinheiros cantaram um *inno alla Vergine*, após um prolongado silêncio. O canto era simples, solene e melancólico, e as óperas e oratórios da época se transformavam em futilidades se comparados a esse canto. Para esse escritor, essas composições simples e solenemente patéticas provocavam um efeito muito superior às obras dos “*più grandi maestri, assistiti dalle tanto decantate regole del contrappunto*”⁶⁵ (BRYDONE, 1968, p. 142-143).

Apesar da *Teoria dos afetos* ter sido um conceito teórico e prático incontornável no Barroco, ela não foi uma unanimidade, e como não poderia deixar de ser, seu questionamento fez parte das contradições barrocas e do mundo caleidoscópico italiano. Em 1706, Zaccharia Tevo, no tratado *Il Musico Testore*, ridiculariza a opinião de Vincenzo Galilei sobre a superioridade da música antiga greco-romana para mover os afetos, ideia presente no tratado *Dialogo della musica antica e della moderna*, de 1581. Segundo Tevo “curar as enfermidades, tornar castos, apaziguar a discórdias dos povos, fazer mansos os furiosos e os ébrios, e outras coisas semelhantes, são todos efeitos considerados para reduzir as coisas mencionadas cada qual à sua devida concordância” (TEVO, 1706, p. 15, apud: TORSELLI, 1995, p. 47). O teórico italiano insite que não é um predicado da música fazer curas milagrosas e sim é próprio do “médico render paz aos humores, e no caso da música se pode cantar, tocar, tanto da moderna quanto da antiga, que nunca se poderá exigir da música tais efeitos” (TEVO, 1706, p. 15. apud: TORSELLI, 1995, p. 47).

Esse poder mágico que teria a música, combatido por Tevo, reflete o neoplatonismo seiscentista, e foi defendido por Athanasius Kircher, explicando o grande apreço que poetas e compositores tinham pelo mito *Orfeo*, que com seu canto amansava as feras. Para Kircher:

Ainda que a retórica tenha grande poder para dobrar e conduzir os ânimos dos homens para qualquer direção, somente aquele que não leu os monumentos dos antigos escritores poderá ignorar, no entanto, que a música obtém maior efeito para comovê-los. Com efeito, lemos que, ouvida certa eficácia de uma melodia harmônica executada de diversos modos, [os ânimos] de furiosos tornam-se tranquilos; de libertinos, castos; de enfermidades gravíssimas são reconduzidos à completa saúde; enfim, os dominados pelo Demônio são libertados. Da retórica, em verdade, raramente ouvimos falar coisas semelhantes. Maior força, então, oculta-se sob a música do que na retórica, maior energia e eficácia em afetar a mente dos mortais de modo variado. Embora o motivo disso não seja abordado aqui, na *Musurgia Fisiológica* dele trataremos mais amplamente. Tendo já tratado até este ponto, de forma variada, sobre a *Musurgia Poética*, a contragosto do método, a ordem parecia pedir que, seguindo a *Musurgia Retórica* com um método em nada similar, ensinássemos com um motivo novo e também até então desejado por muitos, o que, confio, haverei de realizar, nesta parte, com a ajuda de um poder divino. E para que não nos delonguemos muito, nos encaminhemos direto ao assunto (KIRCHER, *Musurgia Retórica* – Proêmio – 1650, p. 141). (Tradução: Júlia Avellar).

65 “Majores maestros assistidos das tão louvadas regras de contraponto”.

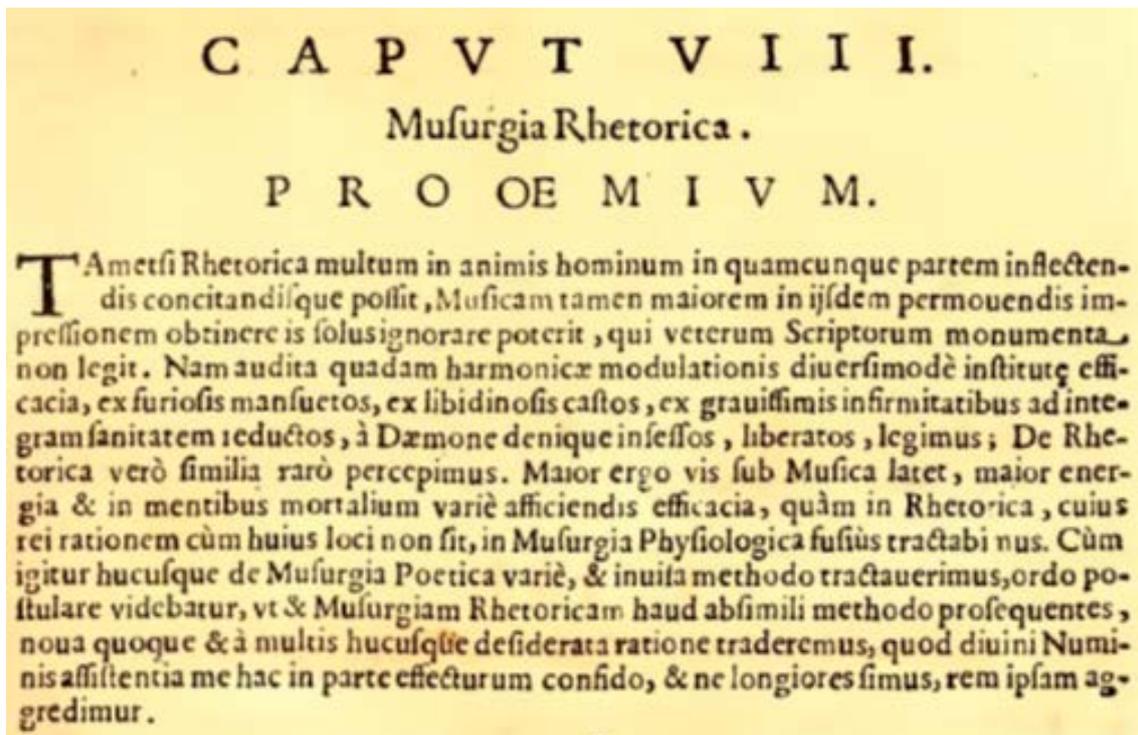


Figura 2 – Kircher Capítulo VIII Introdução do *Musurgia Rethorica* p. 141.

Tevo afirma que a música pode *muovere i sensi*, mas insiste que a verdadeira função dela é ligada “à consonância e à dissonância, para cantando agradar ao ouvido” (TEVO, 1706, p. 15, apud: TORSELLI, 1995, p. 47). Não foi, portanto, a opinião de Tevo que prevaleceu no Barroco, e o conceito de *Teoria dos afetos* se estendeu até o fim do século XVIII, sendo nesse momento substituída por outras teorias de fundo psicológico (CANO, 2000, p. 60). Outro fator que contribuiu para o fim da *Teoria dos afetos* foi a mudança da mentalidade e dos ideais da sociedade no final desse século. A revolução industrial (1760–1840) e principalmente a revolução francesa, deram vazão a uma grande quantidade de medos, esperanças, e desejos que mostram a nova direção da cultura e do pensamento (HAYNES, 2007, p. 5).

Houve uma gradativa mudança nos conceitos e nas práticas musicais, que, após algumas décadas e duas ou três gerações, em meados do século XIX, consolidou-se como uma verdadeira ruptura com o passado. O surgimento de novos instrumentos apontava para algo muito maior, tudo estava mudando, a música se transformaria em uma arte “autônoma” em um meio “absoluto” (HAYNES, 2007, p. 5).

CONCLUSÃO

Nos séculos XVII e XVIII, os países católicos e também os protestantes adotaram a retórica como a base do currículo educacional, e as escolas elementares de Latim e as Universidades deram uma ênfase especial no estudo tanto da retórica quanto da oratória. Não só o discurso musical, mas qualquer discurso seja ele, artístico, científico, religioso, filosófico, e principalmente, o caligráfico, era estruturado no Barroco a partir da Retórica. Podemos mesmo afirmar que a sociedade barroca era uma sociedade retórica.

As artes fizeram das figuras retóricas a base de sua expressão, transformando cada figura em um gesto retórico. De acordo com Battistini (2000, p. 150), o Barroco era uma época de grande cultura semiótica. Os mecanismos retóricos

eram “o princípio gerador de cada arte, e da pintura à escultura, nos emblemas e nos ornamentos arquitetônicos, das pantomimas às festas e danças, encontravam seu elemento unificar na metáfora” (BATTISTINI, 2000, p. 149–150).

Todo homem educado deveria ser um hábil retórico e esse fato provocou um profundo impacto na atitude dos compositores ao abordar um texto, pois todos os aspectos da retórica foram aplicados à música e à relação texto e música. A influência da retórica forjou o surgimento de novas formas e estilos na música vocal e também na música instrumental, que mesmo não possuindo um texto fez uso das figuras retórico-musicais (BUELOW, 2001, p. 793, apud: BESSA; RAJÃO, 2014, p. 80).

Provavelmente a ausência de muitos tratados italianos que se abordem a retórica musical se deve ao conhecimento tácito dos compositores italianos, pois segundo Clerc (2000): “*Les sources italiennes ont peu parlé de rhétorique musicale, sans doute parce que cette science était innée. Certes, Giovanni Andrea Bontempi noircit de nombreuses pages de son Historia musicae par d’innombrables termes de rhétorique, par des centaines de noms de figures, mais il n’entre pas en matière : tout cela est trop connu*”⁶⁶ (CLERC, 2000, p. 5).

A análise que fizemos na Tese de Doutorado da cantata *Mondo, non più!* de Alessandro Scarlatti, que estava perdida até 2015, quando a reencontramos na *Biblioteca Nazionale di Napoli*⁶⁷, comprova a afirmação de Clerc, pois, essa obra apresenta uma estrutura retórica muito precisa: *Exordium, Narratio, Confutatio, Confirmatio* e *Peroratio*. Essa estrutura é praticamente idêntica à análise de uma ária de Benedetto Marcello feita por Mattheson (1739), e usada por ele como exemplo de transposição do sistema retórico-literário para o retórico-musical (LENNEBERG, 1958, p. 193).

O estudo e as análises de obras do Barroco italiano apontam para a necessidade de uma abordagem mais minuciosa desse repertório no tocante à Retórica e à Doutrina dos afetos. Grandes tratados de Retórica literária como o *Il Cannocchiale aristotelico* (1654) de Emanuele Tesauro, que teve sua contrapartida musical no *Musurgia universalis* de Kircher, e a considerável difusão dessas obras (BESSA COSTA, 2017, p. 27–55) demonstram a importância dessas disciplinas no século XVII. Embora fosse alemão de nascimento, desenvolveu a maior parte de sua vida e seus estudos na Itália, e suas análises retórico-afetivas do ambiente musical mostram que os compositores italianos tinham um profundo vínculo com a estruturação retórica e afetiva de suas obras, tornando vazia de sentido e de conteúdo a afirmação de Bartel que a música italiana foi estruturada principalmente a partir da oratória, em vez da disciplina retórica. Além disso, a oratória é a interpretação, ou a execução de um discurso retórico, que deve ser composto de antemão, ou improvisado a partir das fórmulas estudadas, ou seja, a oratória é retórica falada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figure in German Baroque Music. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1997.

⁶⁶ As fontes italianas pouco falaram sobre retórica musical, sem dúvida porque essa ciência era inata. Certamente *Giovanni Andrea Bontempi* preencheu numerosas páginas de seu [tratado] *Historia musica* e com inumeráveis termos de retórica, com centenas de figuras, mas não entre nesse assunto: tudo isso era demasiadamente muito conhecido (CLERC, 2000, p. 5).

⁶⁷ Para maiores detalhes sobre essa importante descoberta musicológica, consultar: <https://drive.google.com/file/d/0Bzuc3hsjkW9sbUxZN1J3WEFhbok/view>.

- BASSO, Alberto. *Storia della musica dalle origine al XIX secolo*, 3 v. Torino: UTET Libreria, 2004, 2006.
- BATTISTINI, Andrea. *IL BAROCCO: CULTURA, MITI, IMAGINI*. Salerno Editrice: Roma, 2000.
- BESSA, Robson; RAJÃO, Raoni. *A retórica dos afetos: uma análise lítero-musical da cantata Arianna de Alessandro Scarlatti*. Comunicação de artigo apresentada na IV Semana de Música Antiga da UFMG em 26/10/2013. Belo Horizonte, 2013.
- BESSA COSTA, Robson. *A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti*. Tese. (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura comparada) – Programa de Pós-graduação em Literatura- Pós-lit-UFMG, 2017.
- BRYDONE, Patrick. *Viaggio in Sicilia e a Malta 1770*. Tradução Flavia Marengo e Maria Eugenia Zuppelli. Longanesi e Cia: Milano, 1968.
- BUELOW, George. Rhetoric and Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan: London, 2001.
- CANO, Ruben. *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2000.
- CAPONE, Stefano. *Il drama sregolato: La poesia da teatro nei libretti e nei testi di teoria e critica della letteratura della prima metà del Settecento (1696-1755)*. Edizione del Rosone: Foggia, 2007.
- Simone: *L'espressione degli 'affetti' nei recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti*. Nuovi elementi per una teoria del recitativo. DEVOZIONE e PASSIONE, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Rubbertino Editore: Reggio Calabria, 2013.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica poética: Retorica e musica nel período della reforma*. Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca: 2009.
- CLERC, Pierre-Alain. *Discurs sur la rhetorique musicale et plus particulierement la rhetorique alleman de entre 1600 et 1750*. Paris, 2000.
- FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70 Lda, 1993.
- FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.
- FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.
- GARDINER, John. *Bach: Music in the castle of heaven*. New York: Vintage Books, 2013.
- HAYNES, Bruce. *The end of early music. A period performer's History of music for the twenty-first century*. New York: OXFORD University Press, 2007.

HENRY, Oscar. *The Doctrine of Affections in Selected Solo Cantatas of Alessandro Scarlatti*. 1963. 423 f. Tese – Curso de Música, Ohio: Universidade do Estado de Ohio, 1963.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Vol.8 Roma: Ludovico Grignani, 1650.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 2, p. 193, Nov. 1958.

PÁSCOA, Márcio. *Retórica em teoria e prática no ambiente musical luso-brasileiro entre o século XVIII tardio e o início do século XIX*. Atas do Congresso Internacional “Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido”. Lisboa: Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL Laboratório de Musicologia FFCLRP/USP Editora, 2016.

TORSELLI, Elisabetta. *Dalla “Musurgia Universalis” al “Musico Testore”*. Le Parole Della Musica Olschinski. A cura Maria Teresa Muraro. Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1994-2000.

DOMENICO DALL'OGGIO (C.1700-1764): UMA REFLEXÃO ACERCA DO PASSADO QUE NÃO TEVE PERMISSÃO DE EXISTIR

Antonina Minenkova
e Márcio Páscoa

Na escolha entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer, entre quem tem direito à memória, quem tem direito ao esquecimento, surgem questões importantes para o historiador: que memória se deseja preservar? E o que se deseja esquecer?
(SANTOS, Márcia Pereira dos. 2009, p. 2).

O século XVIII foi marcado pelo novo estilo que emergiu trazendo mudanças na cultura e na sociedade europeia (HEARTZ, 2003, p. 1), o Estilo Galante que, segundo Gjerdingen (2007, p. 5), se referia a um conjunto de traços, atitudes e maneiras associadas à nobreza cultural. O termo foi primeiramente usado em relação à música por Mattheson em 1721 (HEARTZ, 2003, p. 18), e estava ligado à maioria dos compositores que viviam ou tinham alguma conexão com Hamburgo ou Veneza, como Telemann (1681-1767), Gasparini (1661-1727), Handel (1685-1759), entre outros.

A Itália e a Alemanha foram as maiores influências musicais deste período, sendo de grande referência para outros países, dentre eles a Rússia. Onde Pedro I, chamado o Grande, foi o primeiro governante russo que viajou para conhecer outros lugares, como Dresden, Amsterdam, Londres e Viena, entre 1697 e 1698 (HEARTZ, p. 929); fundando em seguida a cidade de São Petersburgo com a ambição de competir com outras capitais. E percebendo que os arquitetos russos não seriam capazes de construir uma cidade moderna, apesar da sua habilidade com igrejas construídas com madeira, Pedro I abriu as portas do Báltico para o Leste Europeu, recebendo diversos artistas e arquitetos da Europa Ocidental, buscando aprimorar o gosto em sua pátria e uma mudança estética.

Da mesma maneira buscou a construção de barcos e incremento de armamentos que observou fora do país, enxergando assim uma forma de também modernizar o exército e a marinha russa, em relação à Europa Ocidental. Embora tivesse algum interesse em música, não foi sob seu reinado que aconteceram as mudanças mais significativas nesse campo.

Contudo, foi a sua sobrinha, a sucessora do trono, Anna, que colaborou na fundação do grande futuro musical da Rússia (HEARTZ, p. 930). Após sua coroação em Moscou, para a qual convidou uma trupe de atores e músicos germânicos, mandou recrutar cantores e instrumentistas para trabalhar para a realeza, inclusive no ensino de música.

Imigraram músicos de Hamburgo, assim como da Itália, como o violinista veneziano Luigi Madonis (1690-1770), este que publicou em solo russo o primeiro opus de sonatas para violino no ano de 1738, em São Petersburgo, com dedicatória à czarina Anna (HEARTZ, p. 930). Provavelmente, o violinista e compositor Domenico Dall'Oglio (1700-1764) chegou logo a seguir, acompanhado de seu irmão Giuseppe, violoncelista.

Dall'Oglio nasceu em Pádua, Itália, em 1700, onde foi possivelmente aluno de Tartini, seja porque este tornou-se *primo violino e capo di concerto* na Basilica di S. Antonio desta cidade, em 1721, ou talvez por causa da célebre escola inaugurada

por Tartini em 1727-8 (DUCKLES & McCRICKARD, 2017). Existe ainda a hipótese de Dall'Oglio ter sido em algum momento aluno de Antonio Vivaldi (1678-1741), pois sua escrita musical nos remete à influência do compositor veneziano (DUCKLES & McCRICKARD, 2017).

Entrou como violinista para a Basilica di Santo Antonio di Padua em 1732, mas em 1735 já deixava tais obrigações para seguir com seu irmão para a Rússia, mesmo ano em que se deslocaram muitos músicos italianos para o mesmo destino, incluindo aquele que se tornaria o principal compositor de óperas da corte, Francesco Araja (1709-1770).

Com a ausência de Araja, Dall'Oglio foi chamado a compor balés e música para ocasiões festivas, dentre o que se destaca o prólogo intitulado *La Russia afflitta*, para a récita de *La Clemenza di Tito*, de Johann Adolf Hasse (1699-1783), na celebração da coroação de Elizabeth Petrovna, em 1742 (HEARTZ, 2003, p. 931).

Pouco mais se conhece sobre a trajetória profissional de Dall'Oglio a partir daí, mas o que se sabe é que permaneceu na Rússia por quase 30 anos, onde escreveu seu primeiro opus, as *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*, editado mais de uma vez em grandes centros editoriais de música, primeiramente em Amsterdam, em 1737 (edição não encontrada disponível), e depois novamente em Paris em 1755, (disponível na internet).

Além disso, escreveu 12 sinfonias (seis delas publicadas em 1735, em Paris), algumas delas levadas para o acervo de grandes orquestras, como a de Dresden, 17 concertos para violino, uma sonata para quarteto de cordas, algumas peças para viola e baixo, e diversos balés (BOER, 2012, p. 151). Contudo, muitas de suas obras permanecem perdidas.

Observando a produção de Dall'Oglio e tais elementos de sua carreira, surge a indagação: por que ele permaneceu, e de certa forma ainda permanece, na escuridão do esquecimento pela História da Música por tantos anos? Afinal, nascido em um dos centros de maior influência musical em sua época, tem somente alguns parágrafos escritos a seu respeito na historiografia disponível.

A imigração para uma diferente cultura pode ser parte do motivo, pois passou de um centro de referência do cânone musical à periferia da Europa culturalmente relevante de seu tempo.

Como diz Santos (2010, p. 51), a história é sempre uma luta com adversários fortes, primeiro, as classes dominantes do antigo regime e, depois, as classes trabalhadoras. Ou seja, a história foi escrita pelas classes dominantes, como lhe convinha e a quem lhe interessava. Assim como a teoria das raízes e das opções (SANTOS, p. 54), onde as raízes são tudo aquilo que é profundo, único e singular, tudo aquilo que dá segurança e consistência; ao contrário das opções, que são representadas por tudo que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes.

Seria então Domenico Dall'Oglio, uma opção que se perdeu, por estar desenraizado de seu cânone original? O caso de Dall'Oglio acaba por fazer parte do que se conhece na filosofia como *clinamen*, ou como explica Santos (2010, p. 91), um desvio entre um passado que realmente existiu e um passado que não teve licença de existir.

A similaridade qualitativa com as composições de Tartini e Vivaldi seria apenas o ponto de partida, a indagação sobre sua habilidade compositiva que permite ver os seus grandes dotes de intérprete. Se forem considerados conceito e importância estrutural dos esquemas de contraponto utilizados na música do estilo Galante estudados e explicados por Robert Gjerdingen em *Music in The Galant Style*,

onde são descritos como um repertório particular de frases musicais estocadas em sequências convencionais (GJERDINGEN, 2007, p. 6), encontramos em Dall'Oglio um exemplo bem aprendido (GJERDINGEN, 2007, p. 11), passado de mestre para aluno, como de costume no período.

A análise prévia que está sendo feita no conteúdo das *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*, op. 1, aponta facilmente e com nitidez para um grande domínio de tais esquemas de contraponto. Como exemplo, observemos a seguir dois recortes da Sonata IV do opus citado, onde poderemos constatar a presença dos esquemas na notação de Dall'Oglio.

Observemos a Figura 1 abaixo, sendo o Primeiro Movimento da sonata em Sol menor em questão, e utilizando a Tabela 1 apresentada em seguida como ferramenta de localização dos esquemas.



1 - Primeiro movimento completo da Sonata IV. Fonte: *XII Sonatas para Violino*, de Domenico Dall'Oglio (1755).

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Sol-Fa-Mi	Sol menor, Si Bemol maior	1-2, 7-8
Prinner	Sol menor, Si Bemol maior, Ré menor	2-3, 4-5, 8-9, 11
Indugio	Si Bemol maior	5
Cadência Convergente	Sol menor	14-15
Cadência Final	Sol menor	18-19

Tabela 1 - Relação de Esquemas de Contraponto do Primeiro Movimento da Sonata IV.

Como mostra na Tabela 1, o primeiro movimento da Sonata IV começa com o esquema Sol-Fá-Mi⁶⁸ (compassos 1-2), sendo seguido de Prinner⁶⁹ na tonalidade em Sol Menor (2-3) e modulando para Si bemol Maior (4-5). No compasso 5 observa-se

68 Segundo Gjerdingen (2007, p. 463) o esquema Sol-Fá-Mi era bastante usado para temas importantes, com uma melodia descendente em graus 5-4 e 4-3, muito comum em movimentos com tempo lento ou moderado.

69 O Prinner era bastante usado em resposta a um argumento de abertura e ainda bastante usado no galante Italiano (GJERDINGEN, 2007, p. 455), identificável pela melodia descendente em 6-5-4-3 e baixo 4-3-2-1.

o Indugio⁷⁰ com seu quarto grau elevado caminhando em direção à uma Cadência Convergente (compasso 6), concluindo a parte introdutória do movimento. Após a primeira pausa, vemos a retomada do mesmo argumento usado na introdução, mas agora na tonalidade Si bemol Maior, para a qual houve a modulação, assim como vemos os dois primeiros esquemas mais uma vez dos compassos 7-11.

A seguir observemos ainda a segunda parte do segundo movimento, que começa pelo compasso 44 após a barra de repetição até o compasso 78, na Figura 2 e utilizando a Tabela 2 para análise.



Figura 2 - Compassos 43-78 do Segundo Movimento da Sonata IV. Fonte: XII Sonatas para Violino, de Domenico Dall'Oglio (1755).

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Ponte	Dó Menor, Ré Menor	45-47, 52-54, 67-70
Monte	Dó Menor, Ré Menor	44-50, 51-58
Fonte	Sol Menor	59-64
Quiescenza	Sol Menor	73-77

Tabela 2- Análise de Esquemas de Contraponto dos compassos 44-78 do Segundo Movimento da Sonata IV.

Após o ritornelo, observa-se uma Ponte⁷¹ modulando para Dó menor (compassos 45-47), assim quando volta ao mesmo tema no compasso 51, modulado para Ré menor. Ao analisarmos as duas tonalidades, percebemos que o tema do compasso 44 até 50 e do 51 à 58 é o mesmo, contudo transposto um tom acima, portanto consideramos este trecho todo como Monte⁷². Seguindo, retornamos

70 Gjerdingen (2007, p. 464) afirma que o Indugio servia como um retardamento de provocação para a Cadência Convergente, tendo como característica seu quarto grau elevado. Era ainda associado com um caráter “obscuro” e “tempestuoso e estressante”.

71 Segundo Gjerdingen (2007, p. 461), a Ponte era realmente uma “ponte” construída nas repetições ou extensões de uma tríade dominante, ou seja, com um pedal no grau 5 no baixo. Em minuetos, esta ponte era escrita imediatamente após a barra dupla ou conectando a recém-cadência da “segunda tonalidade” retornando para a tonalidade original.

72 Monte foi o esquema preferido para seqüências ascendentes, tem como principais características como duas ou mais seções principais, uma em seqüência da outra com um grau acima. No século XVIII, Montes de três ou mais seções poderiam efetuar modulações relativamente distantes (2007, p. 458).

para Sol menor, sendo a tonalidade inicial do movimento, com uma grande Fonte⁷³ (compassos 59-64). E logo após a Fonte, a Ponte aparece novamente modulando para Dm, sendo seguida por uma Quiescenza (compassos 73-77), que era considerada quase um estado de repouso do baixo, usado para mostrar o virtuosismo do intérpete (GJERDINGEN, 2007, p. 183).

Pode-se afirmar que isto é um indício de importância cultural, estando ligado à produção europeia de alto nível musical e as instituições de ensino, o que de fato veio a contribuir para o ambiente cultural russo, introduzindo alguns significativos valores que se disseminavam pelo Ocidente. Isto, contudo, não foi suficiente para Dall'Oglio ter seu nome devidamente valorizado na história da música ocidental, como a conhecemos atualmente, mesmo fazendo parte de uma grande colaboração de elementos oriundos de outros centros canônicos (Pádua, Veneza).

Como foi dito acima, ele dentre outros músicos italianos de sua geração, imigraram para dar início a uma nova história, construir um novo futuro, colaborar para o que viria a ser um novo cânone. E assim a partir do final do século XIX e primeira metade do século XX, quando se impõe o cânone nacionalista na Rússia, o foco muda para atender os compositores e demais artistas nativos.

Considerando então Santos (2010, p. 70), onde este diz que há raízes porque há opções, pode-se afirmar que por trás da história que conhecemos há muitos protagonistas que foram opções para que as raízes se sobressaíssem. O processo canônico que Santos (2010, p. 71) refere-se é aquele em que existe uma particular intensificação de referências, independentemente de aparecerem como ligações respectivas ou prospectivas; esta intensificação, sendo produzida por imitação quase exata (ou reprodução), como acontece no caso do cânone musical. Assim, pela reprodução repetitiva de obras já conhecidas, de compositores conhecidos, intensifica-se a referência e cria-se um cânone.

Compreendendo o que este representa e como é fácil ser engolido pelo esquecimento, os artistas podem ter se perguntado e ainda hoje podem se perguntar: como poderíamos fazer a diferença no meio artístico onde temos uma forte tradição do passado de orientação europeia ocidental e um presente diminuído pela urgência de um futuro incerto? Isto ainda considerando que nos sentimos engolidos pela incerteza de que seremos ouvidos ou se teremos algum conteúdo relevante para acrescentar à história.

Mas Santos, referindo-se ao seu projeto de investigação *A Reinvenção da Emancipação Social* (2010, p. 94) diz que:

“Em primeiro lugar, a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que o que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. Em segundo lugar, esta riqueza social está sendo desperdiçada. (...) Em terceiro lugar, para tornarmos visíveis as iniciativas e os movimentos alternativos e para lhes dar credibilidade de pouco serve recorrer à ciência social tal como conhecemos. (...) É necessário propor um modelo diferente de racionalidade”.

Refletindo acerca da experiência social em todo mundo, Vattimo (1992, p. 8) diz que não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, sendo ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros. Deve-se considerar ainda que estamos atualmente vivendo em uma sociedade de comunicação generalizada e de pluralidade cultural (VATTIMO, p. 16), temos uma quebra da percepção de um curso linear da história, permitindo diversos diálogos culturais no tempo e no

73 Fonte, ao contrário do Monte, servia para sequências descendentes (2007, p. 456).

espaço, podendo assim redescobrir a importância de obras e autores em diversos contextos, fazendo com que o presente seja mais rico e alargado. Ou como diz Vattimo (1992, p. 16) que, viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento.

Conclui-se que diante do desenraizamento dos velhos cânones, e tendo em vista que estamos vivendo o fim da utopia do resgate de uma estética unitária (VATTIMO, 1992, p. 72) e o fim da utopia revolucionária dos anos sessenta, onde não podemos mais conceber a história como curso linear, através da emancipação de diferenças culturais e utopias diferentes de cada cultura, a história se transforma, ou tende a transformar-se, efetivamente, em história universal onde, como Vattimo diz (1992, p. 72), muitos excluídos, mudos e queixosos tomaram a palavra, para começar a contrair o futuro para um momento mais à vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOER, Berti van. *Historical Dictionary of Music of the Classic Period*. The Scarecrow Press, Inc., United Kingdom, 2012.

DUCKLES, Vincent e McCRICKARD, Eleanor F. *Domenico Dall'Oglio*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07096>. Acesso em: 16/10/2016.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

HEARTZ, Daniel. *Music in European capitals: the galant style, 1720-1780*. 1st ed. New York, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Coleção para um novo senso comum; volume 4. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Márcia Pereira dos. *O sensível acesso ao passado: a memória e o esquecimento*. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0480.pdf>. Acesso em: 16/09/2017.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Ed. Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

FRANCISCO MIGNONE, UMA VIDA EM CANÇÃO

Agda Yumi Shiranayagui
de Sousa Amaral

A CANÇÃO BRASILEIRA (TRAÇOS HISTÓRICOS)

Em termos gerais, a canção como música vocal tem uma longa trajetória histórica. A Bíblia, como um dos registros mais antigos, descreve seus primórdios desde o início do cristianismo, os quais já eram uma herança dos cantos dos povos antigos, dentre esses, de Israel:

Falando entre vós em salmos, e hinos, e cânticos espirituais; cantando e salmodiando ao Senhor no vosso coração. (Efésios 5:19)⁷⁴

Segundo algumas pesquisas no Brasil, observa-se que as primeiras produções sonoras no recente país descoberto se deram na fusão entre o canto indígena e seus instrumentos rudimentares, os hinos religiosos dos jesuítas portugueses e os cantos de divertimento.

Embora a música dos indígenas praticamente não deixasse vestígios em nossa música, constituindo até hoje um fenômeno exótico, não se pode iniciar uma história da música brasileira sem breves referências a seu respeito [...] “E depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzinas e começaram a saltar e a dançar um pedaço”. (KIEFER, 1976, p. 9).

Essa conclusão, é de simples dedução, visto a formação inicial do povo brasileiro, mesmo que para isso, o pesquisador tenha que recorrer aos registros existentes, que trazem um olhar epistemológico generalista, onde as perspectivas se voltam para os centros hegemônicos, onde impera o eurocentrismo. E no caso do Brasil:

grande parte dos registros musicais antigos e que chegaram até nossos dias o fizeram por meio da escrita. Ao entrar em contato com civilizações que vivem afastadas dos centros urbanos, e que buscam, através de um certo isolamento preservar suas raízes, tendo como exemplo próximo algumas tribos indígenas do Brasil, afim de registrar suas tradições e costumes, o pesquisador geralmente se vê compelido a utilizar, mesmo que em última instância, o texto e a escrita musical tradicional para, de certa forma, traduzir para a linguagem ocidental suas percepções daquela cultura. (BATISTA 2010, p. 9).

Com relação à canção brasileira não é diferente. Assim, o termo canção, que significa uma peça musical para uma ou mais vozes, geralmente de curta duração, podendo ou não ser acompanhada por instrumento (BATISTA 2010, p. 9), aliado ao vocábulo “brasileira”, destaca o gênero vocal oriundo do Brasil. Quanto ao surgimento de uma música verdadeiramente brasileira, não colonial, ainda é um assunto controverso e digno de estudos, cabendo-nos somente especular.

O que de fato podemos observar é que a origem do povo brasileiro tem configuração mista, compreendendo, sobretudo, indígenas, brancos e negros. Consequentemente, nascia juntamente com o povo, a sua música, que inicialmente era praticada segundo categorias raciais e sociais, depois, processada como produto da absorção de características dessa mistura sócio racial. Com a miscigenação dos

⁷⁴ Versão Revista e Atualizada da tradução de João Ferreira de Almeida.

cantos formadores do povo brasileiro surge o lundu, que se tornou o primeiro gênero afro-brasileiro de canção popular. O lundu e a modinha⁷⁵ sofreram uma certa eruditização: o lundu ao substituir o acompanhamento usual de cordas dedilhadas pelo piano e ganhar os salões (NAVES, 2010, p. 62); e a modinha ao alcançar êxito em terras portuguesas, e lá ser modificada no contexto erudito europeu (NAVES, 2010, p. 61). Andrade e Naves concordam que a modinha ganhou “sotaque erudito” ao se familiarizar com pequenas árias:

Ao lado de toda essa dispersão francamente cultural, nos salões burgueses, desde os fins do sec. XVIII, se veio formando um gênero nacional de canção amorosa, em que a influência europeia era também fortíssima, a Modinha. (...) Pelos meados do século passado a Modinha passou dos salões burgueses pro seio do povo, e aí conseguiu caracterização nacional definitiva. Neste aspecto novo e que se tornou mais interessante e original. (ANDRADE, 1934, p. 18).

A maior referência da modinha foi Domingos Caldas Barbosa, poeta satírico que recorria ao improviso. Domingos foi para Portugal na década de 1770, onde se tornou compositor de modinhas e lundus e se apresentava na corte de dona Maria I. Severiano (p. 17) descreve um processo curioso: Caldas Barbosa introduz a modinha em Portugal, que já se modifica ao ser incorporada por músicos "de formação erudita, que passaram a tratá-la de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana". As transformações não param por aí, pois, depois de passar por esse processo, a modinha teve contato com as árias portuguesas, tomando então a forma camerística que passou a caracterizá-la. Com a vinda da corte de dom João VI para o Brasil, em 1808, a modinha retomou modificada, expressando como nenhuma outra música a temática amorosa. (NAVES 2010, p. 61).

Sobre a gênese da modinha, ainda configura um campo de discussões. Porém dentro do território brasileiro, e já tomando ares brasileiros, as modinhas possuíam como característica o ritmo sincopado, semicolcheia-colcheia-semicolcheia () , caracteristicamente brasileiro. Inicialmente, a modinha era mais espirituosa e leve, com a chegada do Romantismo, no século XIX, tornou-se mais sentimental, caracterizada pela singeleza, intimismo e a doçura (REIS, 2012, p. 36).

No âmbito erudito, a música brasileira caminhou pelo Romantismo na busca por internacionalização da qual Carlos Gomes (1836 – 1896) talvez seja o melhor exemplo. Com influência clara italianizadas de, Gioachino Rossini (1792-1868), Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848), Giuseppe Verdi (1813-1901), entre outros, Carlos Gomes trouxe a êxito modinhas como *Quem Sabe?* (1859) (TATIT, 2004, p. 29).

O lundu, assim como a modinha e a valsa brasileira, elitizou-se e ganhou voz, passando a fazer parte do repertório apresentado em salas de concerto e tornando-se um estilo de canção (NAVES, 2010, p. 62). A duplicidade entre o erudito e o popular se mantinha mais no âmbito social do que no intelectual. A classe dominante se mantinha nas salas de concerto ou nas salas principais das casas, mas, de certo, o gosto sempre tendia para o alegre ritmo que saía das antessalas mostrando que havia um certo mesclar de ideias musicais.

Durante o século XIX, a modinha e o lundu, já autônomos em suas manifestações musicais, tornam-se verdadeiros meios da expressividade musical tanto popular quanto erudita. Foi cultivado por músicos como José Maurício e Marcos Portugal; também por Carlos Gomes e, numa fase mais adiantada, por Villa-Lobos, já com sentimentos nostálgicos nas primeiras décadas do século XX. Na vertente popular, serviram de suporte para músicos como Xisto Bahia e a maestrina Chiquinha Gonzaga e porque não dizer, de Tom Jobim e Chico Buarque [...]

⁷⁵ No Brasil, a palavra “modinha” possuía dois significados, um deles, relacionado a qualquer tipo de canção, à exemplo dos portugueses, e o segundo, a um tipo de canção rural, como a moda caipira ou a moda de viola, caracterizado pelo canto em intervalo de terças (REIS, 2012, p. 35).

Finalizando, não obstante a origem aristocrática da modinha, praticada, inicialmente, nos salões cortesãos e nas casas dos senhores mais abastados, aos poucos e numa convivência nem sempre tranquila, foi absorvendo características musicais e poéticas das manifestações advindas das classes econômicas menos privilegiadas, irmanando-se ao seu parceiro inseparável, o lundu. Ainda nesse caminho rumo a aceitação de todos, ambos, a modinha e o lundu, folclorizam-se, talvez num último passo para diluir-se na alma! (LIMA, 2016, p. 51).

No Brasil, o contato entre a modinha e a valsa trouxe influências para os dois gêneros. A modinha, antes binária ou quaternária, começa a utilizar o compasso ternário e, a valsa, um clima modinheiro, em que os baixos lembram os violões seresteiros formando, assim, a valsa brasileira (REIS, 2012, p. 35). A valsa brasileira foi muito utilizada por Mignone, principalmente na obra pianística, como exemplifica as *12 Valsas de Esquina*, as *12 Valsas Choro* e as *12 Valsas Brasileiras*.

Passados os anos de colonização e império, posteriormente ao nascimento da canção brasileira, por volta dos anos vinte e trinta, ouviu-se o nacionalismo apregoado em plena voz na Semana de 22 pulsando nas composições, nem que fosse somente por tentativa.

Em artigo de 1924 para Ariel, revista musical do Modernismo brasileiro, Milhaud a propósito, faz uma crítica contundente à influência francesa no meio musical brasileiro. O que nos leva a entender por que ele valoriza muito mais as figuras de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá do que a de Villa Lobos. Isso se explica pelo fato de que o compositor francês tenderia a se interessar principalmente pela música popular urbana, mostrando-se pouco afeito ao estilo de Villa-Lobos, que, segundo ele, seguiria a orientação de Debussy. (NAVES, 2010, p. 64).

Os ritmos recém incorporados à música brasileira tiveram sua fonte de pesquisa rítmico-melódica na então música miscigenada e popularizada nas canções oriundas dos lundus, polcas, modinhas, marchinhas, sambas, e valsas brasileiras, por exemplo. Dentro desse universo, entre erudito e o popular, surge o preconceito aparente e, por outro lado, o interesse dos eruditos quanto a música feita nos quintais das “tias” e que passaram a movimentar, também, os bailes urbanos.

É importante observar a canção através desse olhar epistemológico, e com esses fatos em mente, frente às raízes da canção brasileira, traçar novos rumos para interações sociais, análises e conseqüentemente interpretações performáticas, configurando objeto de interesse musicológico.

AS CANÇÕES DE MIGNONE

Não é difícil concluir que Mignone dava importância a canções, tal era seu gosto por escrevê-las, fato notável devido sua grande quantidade de obras nesse gênero musical. Cedo em sua vida, Mignone começou a escrever canções, vide a época de Chico Bororó, quando elas eram seu principal produto criativo. Sua obra vocal fornece excelente exemplo de sua criatividade e versatilidade. As mais de duzentas canções salientam suas qualidades na escrita, estilo e língua: “aproximadamente 30% das canções têm textos brasileiros sem preocupação nacional, 30% são nacionais, 15% são espanholas, 15% são francesas e 10% são italianas” (MARIZ, 1997, p. 115).

As canções de Chico Bororó

As raízes da canção brasileira estavam presentes em Francisco Mignone desde a tenra idade, pois exercia atividade musical ainda bem jovem em salões de bailes e cinemas. Mesmo que a música popular encantasse Francisco Mignone, escrever neste segmento não trazia prestígio ao compositor, principalmente as de gêneros dançantes (MARIZ, 1997, p. 139). Então, Mignone achou uma maneira de ter suas músicas populares em execução, assinando-as com o pseudônimo de “Chico Bororó”. Dessa forma, ele conseguiu comunicar ao público seu ímpeto criativo.

A sociedade brasileira ainda estava arraigada aos costumes e gostos europeus e, isto, trazia resistência à valorização do folclore nacional, “pois a música baseada em folclore já vinha obtendo aplausos na Europa”, contudo, devido aos “preconceitos pós-coloniais” tal compreensão ocorreu cinquenta anos depois no Brasil (MARIZ, 1983, p. 93). O período ao qual Mariz se refere foi o nacionalismo romântico ou pós-romântico, do final do século XIX, durante o qual compositores dos Estados Unidos, Inglaterra, Rússia, e países do leste europeu buscaram uma identidade nacional, que tivesse aceitação do público geral.

O Brasil ainda se espelhava nos grandes centros de produção canônica musical, como a Alemanha e Itália, berço de compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Giuseppe Verdi, assim, não valorizava a produção, nem a música folclórica nacional, o que dificultou o estabelecimento desse movimento no país. Somente com o Modernismo nacionalista, buscou-se a música de raiz folclórica, que de certa forma contrapunha as ideias de vanguarda modernistas. Isso porque a proposta nacionalista musical, tão defendida por Mário de Andrade não podia ser chamada, em tudo, de vanguardista, já que a valorização do nacional era algo apregoado desde o Romantismo. Com esse pensamento, o preconceito quanto a música popular, baseada nos ritmos mestiços, se estabelecia no pensamento da “sociedade brasileira” (MARIZ, 2005, p. 113). Embora tendo a mesma temática do nacional, a abordagem desta no romantismo era diferenciada da que surgiu no nacionalismo modernista brasileiro.

Essas elites procuravam imitar o modelo civilizatório tendo como paradigma a cidade de Paris.

[...]

Os diálogos culturais com a arte francesa tornaram-se mais visíveis no ecletismo da concepção arquitetônica do Teatro Municipal, lembrando o Ópera de Paris. A Avenida Central era considerada pelos cronistas dos periódicos (jornais e revistas) como o símbolo ou a metáfora da reforma urbanística: o Rio civiliza-se, afirmava o cronista João do Rio. Essa reforma repercutiu nos discursos das elites: recusa e evasão. Ou seja, as elites teciam comentários altamente elogiosos a respeito das novas obras (Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Palácio Monroe) e, paralelamente, criticavam tudo o que representava o Brasil “atrasado” que deveria ser “destruído” (cortiços, por exemplo). Sob a perspectiva cultural, essas elites sentiam-se envergonhadas com a permanência dos entrudos, cordões carnavalescos que lembravam os bacanais do Império Romano, conforme palavras de Olavo Bilac. (COUNTIER, 2013, p. 108).

O texto de Countier (2013) diz respeito às modificações arquitetônicas ocorridas no Rio de Janeiro e São Paulo, que foram espelhadas na cidade de Paris, comprovando o olhar da elite brasileira para os modelos europeus, principalmente para a França, no período da *belle époque*. A música também manteve a mesma tendência de olhares voltados para a Europa, porém surgia uma corrente, que ainda não podia ser chamada de nacionalista, pois trazia uma forte influência da música pós-romântica feita na Europa, mas, que já encontrava nos temas

populares um interesse, “e os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época” (COUNTIER, 2013, p. 109). Faziam parte desta corrente Heitor Villa-Lobos, com harmonização de *Canções Típicas Brasileiras* em 1921; Alberto Nepomuceno (1864-1920); Luciano Gallet (1893-1931), com harmonizações de canções populares. Estes compositores descobriram um “novo Brasil” fortemente ligado ao chamado primitivismo musical e sua aproximação à linguagem musical “primitiva” ou “popular” deu o ponto de partida necessário à escrita com temas nacionais. Como precursores desta escrita tem-se Carlos Gomes (1836-1896), em 1851, com a peça para piano solo *A Cayumba* e, em segundo lugar, a peça de Itiberê Cunha (1846-1913), *Sertaneja*. Ainda se menciona Ernesto Nazaré (1863-1934), que rompe barreira do erudito e o popular; Francisco Braga (1868-1945), compositor do *Hino à Bandeira*; e Barroso Neto (1881-1941) (MARIZ 1994, p. 118).

O espaço para uma escrita nacionalista modernista surgiu, mas o Nacionalismo ainda não estava estabelecido como movimento. A linguagem coloquial e a vida cotidiana seriam valorizadas a partir do momento em que ele se estabelecesse. Na música, isso aconteceria com a valorização do “popular”, ou seja, da música executada nos bailes e ajuntamentos informais com fins musicais.

Ao iniciar sua carreira como compositor dentro da temática popular, Mignone, teve o período Chico Bororó, o qual durou até parte do tempo de sua permanência na Itália, local onde foi estudar e de onde enviou diversas peças, todas no estilo que estava em alta nos teatros e salões paulistanos. Os elementos necessários à escrita popular de Chico Bororó, autor de *Abaxo, ó Piques*, são atribuídos às experiências obtidas por ele como acompanhador em orquestras de baile. Posteriormente, chegou o momento em que essa música brasileira, com estética popularizada, foi desejada e incentivada por intelectuais e artistas, como na Semana de 22. Por volta de 1914, quando Mignone decidiu se dedicar, também, à música erudita, já se discutia uma atualização estético social da música brasileira (CONTIER 1997, p. 14), e conseqüentemente uma aceitação das elites quanto à temática do povo.

Assinando como Chico Bororó, as composições de Francisco Mignone apresentavam a predominância das valsas, dos cateretês, maxixes e, por vezes, ritmos de tangos brasileiros. Ao longo dos anos trinta, o compositor enveredou por esses ritmos em peças para piano solo, assinando não mais com seu pseudônimo Chico Bororó, mas como Francisco Mignone, pois a música com esses ritmos e com temas populares já era vista com apreciação pelos eruditos convertidos ao nacionalismo de Andrade.

Jovem ávido por experiências novas na música, Mignone chegou para estudar na Europa. Ali, andou pela Itália e Espanha em busca de material, um fanal inspirativo, pois mesmo que suas raízes fossem europeias, sua experiência no contexto popular lhe proporcionava uma cosmovisão ampla da música. Mais tarde, essas viagens lhe dariam subsídios melódicos e rítmicos para sua escrita. Mesmo que muitos críticos descrevam a escrita de Mignone como fortemente influenciada pelas escolas italiana e francesa, o que se vê, é um jovem talentoso descobrindo suas possibilidades criativas, buscando, dentro de seu conhecimento, usar o que lhe era próximo e o agradava. De fato, a música de Mignone era eclética, não seguia apenas um estilo, enveredava-se em fazer a música que lhe vinha à mente, no início, tentando usufruir do que aprendera, depois, com a liberdade de quem já dominava os conceitos musicais e a inventividade dentro de si. A música da sua juventude tinha a base certa para o Nacionalismo que viria, mais tarde, como movimento.

Curiosamente, foram duas composições da época de sua formatura – ambas com temática brasileira – as que lhe abriram as portas para os estudos na Europa. Em um recital bem-sucedido, a *Suíte Campestre* (1918) e o poema sinfônico *Caramuru* (1917) despertaram a atenção dos representantes de uma entidade de apoio musical ligada ao governo paulista o que terminou por granjear-lhe o financiamento para uma viagem com estadia em Milão. (BARROS, 2013, p. 1).

Ainda que o estudo de música erudita tenha influenciado Mignone, remetendo-o ao estrangeirismo e estilos canônicos, o espírito nacionalista do Chico Bororó esteve presente no processo de produção de suas peças eruditas, onde o gosto natural do compositor por linhas melódicas e rítmicas da música que costumava fazer nos salões, aparece. Observaremos isso, se notarmos que desde o início de sua carreira na música erudita, usava ritmos e melodias que remetiam a temas folclóricos ou de gosto popular, das quais *Idílio Campestre* (1918) para piano solo, e a célebre *Congada* de 1924, configuram exemplos dessa tendência inicial.

As canções do período Bororó retrataram a alma paulistana da época de sua escrita, e, por isso, mereceram destaque e regravação⁷⁶. O Trio d'Ambrósio foi quem resgatou e transcreveu para trio de piano, harpa e violino algumas das peças de Chico Bororó. Esta gravação inclui um caderno com a transcrição dessas músicas em versão para piano solo (MARIZ, 2011, p. 73). Fazem parte desse período e dessas gravações 19 canções. Dentre estas, as duas primeiras obras assinadas por Mignone, o tango *Não se impressione* e a valsa *Manon*, de quando o compositor tinha 17 anos.

Cito ainda outras peças de Chico Bororó, a saber: *Dê-me um beijo*, um curioso “one-step” de 1917, bom estudo dessa dança norte-americana da época; *Abaixo, ó Piques*, um maxixe; *Ponteando a viola*, tango-maxixe de muito agrado do compositor, que anotou no exemplar do acervo: “O velho Mignone saúda o jovem Chico Bororó”; *Festa na roça*, um tango batuque de 1921, recorda a atmosfera da famosa *Congada* que celebrizou o compositor; *Chora, caboco*, tango-maxixe, teve texto de João do Sul, um dos pseudônimos de Fernando Lobo; *Num vorto a pé*, cateretê com linha melódica à moda caipira, editado em 1924 e com letra de Salvador Moraes. (MARIZ, 2011, p. 75).

Entre os anos 1924 a 1929, motivado mais pelos estudos e pelas experimentações houve um certo distanciamento de Mignone da música brasileira. Não havia um real desinteresse de Mignone quanto à música nacional, mas Mário de Andrade criticou esse afastamento, dizendo que a música “universal” era incentivada pela prefeitura de São Paulo e Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, que realizavam a Temporada Lírica do Teatro Municipal de São Paulo com obras deste cunho, conseqüentemente, este estilo era o que agradava ao público que frequentava o Teatro Municipal (COUNTIER, 1997, p. 19). Mignone usufruía de bolsa de estudos patrocinada por órgãos governamentais, isto explicaria seu afastamento da música brasileira, pois necessitava dar audiência às obras que enviava da Itália, elas deveriam mostrar seu aprimoramento artístico, e também dar público ao Teatro Municipal.

A crítica de Mário de Andrade era sempre ferrenha, caso as composições não buscassem linguagem nacionalista. Mignone, que estudava na Europa durante esse período de busca de identidade nacional, foi alvo dessas críticas, por sua obra italianizada. Andrade procurava instigar o nacionalismo em Mignone, pois via o promissor Chico Bororó, “metamorfoseado numa produção marcadamente italiana ou despaisada durante os anos 20” (COUNTIER, 1997, p. 16).

⁷⁶ Essas peças foram gravadas pela primeira vez em julho de 1928, isto é, aproximadamente uma década após a sua criação. O pai do compositor, Alfério Mignone, foi o responsável por essas gravações iniciais, realizadas na Casa Parlophon, em São Paulo, entre 1928 e 1931, ao todo 19 composições. No mesmo período foram gravadas mais oito obras suas, seis com a gravadora Odeon na voz de Francisco Alves, e duas na Colúmbia (MARIZ, 2011, p. 73)

Após esse período, o Brasil viu despertar um dos maiores compositores da corrente nacionalista emergente, surgiu uma nova fase do autor de *Alma Adorada*, um momento de liberdade expressiva e de colocar em prática tudo o que adquiriu de experiência e de técnica. O Brasil se abriu para uma fase nacionalista, o que refletiu sensivelmente na aceitação do público e dos intelectuais à obra de Mignone, bem como de outros nacionalistas (KIEFER, 1983, p. 19). Assim, Chico Bororó retornou adulto, rebuscado, com experiência de escrita que o possibilitou ousar na tão controversa linguagem nacional, influenciado pelo canto e ritmo dos negros, pelos portugueses, pelas novas formas de escrita provenientes dos cânones culturais europeus e pela música nacionalista que se estabelecia, mas que Mignone já experimentara, de certa forma, como Chico Bororó. Com o Nacionalismo em construção, Mignone aproximava-se novamente dos temas que praticara como Bororó, seguindo as novas tendências apresentadas

Nesta fase de construção do programa nacionalista, o compositor deveria inspirar-se nos temas, formas, técnicas do imaginário popular, consoantes regras herdadas do neoclassicismo (princípios polifônicos, variações-suítes, modalismo, polirritmia, politonalidade). A busca do “nacional” ou do particular favoreceria decretar a independência cultural no Brasil em face das principais tendências musicais europeias. (COUNTIER, 1997, p. 15).

Nesse contexto apareceu um Francisco Mignone Nacionalista, quando este, marcadamente, inaugurou esta fase com a *1ª Fantasia Brasileira* seguida das *Lendas Sertanejas n° 1, 2 e 3* para piano. Sua formação e gostos da juventude afloraram refinados pelos anos de estudo e experimentos na Europa. Mais tarde, Mignone voltaria a assinar algumas peças como Chico Bororó, talvez em reconhecimento ao papel que a música popular desempenhou em sua juventude e que se tornara uma fonte de sua produção de caráter nacionalista. Reconheceu com isso a importância de sua escrita como Chico Bororó, cujo período merecia valorização e não demérito. O ano foi 1929, data-chave nas obras musicais de Francisco Mignone que definitivamente se engaja no “Programa em prol da modernização da música erudita nacional e brasileira” (COUNTIER, 1997, p. 23).

Já em 1962, depois de passar pela “fase negra”, que enfatizou temas afros, e de escrever com temas sacros, percebia-se que a dicotomia era presente no pensamento do autor da *Missa 1ª em Si bemol*, “Será que foi o diabo que virou santo?” (MARIZ, 1997, p. 16). Mignone podia escrever em qualquer ritmo sobre temas variados, livre dos preconceitos da sociedade.

Olhando para o alto ele descobriu esses horizontes inéditos, e voltando a vista para a terra que pisava, esquecido finalmente das angústias que o haviam assaltado em períodos anteriores de sua vida, voltou a ser o que despreocupadamente tinha sido, nos seus primeiros anos de São Paulo. Redescobriu o Brasil das modinhas, das valsas, dos choros. Essa é, como já vimos, a atmosfera que envolve as duas últimas óperas, *O Chalaça* e *O sargento de Milícias*. Ambas cantadas, em primeira mundial, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nos últimos anos de vida do compositor.

Num curto bilhete que me mandou, em 1978, ele diz: A ópera tá pronta. Irá esse ano? *Chi lo sà?* A música voltou ao Chico Bororó. Escrevo para o povo e para o público (MARIZ, 1997, p. 16).

Nesse momento de sua carreira, não era mais importante com que nome assinaria suas obras, importava, sim, se seriam realizadas e se agradariam ao público.

Francisco Mignone e a canção

As canções de Mignone foram escritas, na maioria, em estilo livre. A exemplo disso sua estada na Espanha lhe inspirou canções como: *Las Mujeres son las Moscas*, *El Clavellito em tus Lindos Cabellos* e *Porque Lloras Morenita?* Tome-se, ainda como exemplo da liberdade de escrita de Mignone, algumas das canções de cunho nacionalista como *Noturno Sertanejo* (1931) e *Canto de Negros* (1932), exemplos notadamente diferentes em estilo.

Mignone, participante ativo de uma geração de compositores nacionalistas, não deixou de sofrer essas influências. Como já comentado em Chico Bororó, ele se criou em meio a esses bailes populares. Tal contexto contribuiu para que ele desenvolvesse uma alma musical miscigenada e, portanto, autenticamente nacionalista. Mesmo que não fosse permitido admitir as fontes ou a inclinação para o popular.

Ao selecionar o popular rural como universo sonoro bem mais disciplinado e autêntico para merecer seu elaborado tratamento musical, a forte escola nacionalista brasileira – que contou ainda com expoentes como Francisco Mignone, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, dentre outros – deixou claro que percorria uma trajetória artística independente, que em hipótese alguma poderia ser associada ao som que vinha das ruas, dos quintais e dos bailes urbanos. Nem os encontros fortuitos de Villa-Lobos com seus amigos da faixa popular podem ser confundidos com alguma espécie de adesão ao cenário efervescente das canções de época. (TATIT, 2004, p. 40).

A busca por técnica somada à sua experiência como músico popular forneceu a Mignone o embasamento necessário à sua escrita nacionalista. Assim, a canção foi para ele o gênero mais frequente dentro da escrita de sua obra, mesmo que contendo influências recebidas por ele ao longo de sua carreira. É fátual que ele nunca deixou de escrever canções independente de estilo e tendências, talvez, por isso, elas sejam tão numerosas, demonstrando o imenso apreço que lhes devotou nos seus 70 anos de vida composicional.

Em 1930, sua primeira canção de cunho nacionalista foi escrita, com versos de Ricardo Guimarães, intitulada *Quando na roça anoitece*, em que se nota atmosfera seresteira e melodia bem brasileira (MARIZ, 2002, p. 96), com acompanhamento imitando um violão. Mignone estava de volta ao Brasil e rendido ao nacionalismo, se já não o era nos tempos do Bororó, apropriou-se agora dos elementos que o seduziram anteriormente e um período de grande produção cancionista se iniciou (KIEFER, 1983, p. 20).

Nem todas as canções que seguiram essa temporada fértil de criatividade foram nacionalistas. Obras como *Sei Felice, mio tesor* e *L'ardor che mi strugge* são tipicamente italianas e a série *Rubayat*, com versos em francês e um certo orientalismo, conseguiu trazer o “espírito lírico persa” (MARIZ, 2002, p. 97). Mignone, mesmo em fase de efervescente nacionalismo, escreveu canções sem esta pretensão, como *Se Tuas mãos* e *Improviso*, enquanto se aprimorava no nacionalismo com *Trovas* e *Berceuse Negra* (MARIZ, 2002, p. 97).

De suas andanças pelo dodecafonismo cita-se a série *A menina boba* com versos de Oneyda Alvarenga (1911–1984) e *A boneca de Cristal* de Jacques d'Avray, pseudônimo do senador Freitas Valle (MARIZ, 2002, p. 101). “Depois de *Menina boba*, não realizou mais experiências de vanguarda em canções, embora o tenha feito em música instrumental” (MARIZ, 2002, p. 104).

Destaca-se como uma de suas melhores realizações na sua produção de canções, *Festa na Bahia*. Esta peça tem texto de Ribeiro Couto (1898–1963) é de

exigente performance tanto do intérprete como do acompanhador, e de necessária sincronia entre eles para que sua execução seja perfeita (MARIZ, 1997, p. 118).

Mignone musicou vários poetas de sua convivência como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, que ganharam ciclos de canções, assim como Yde Schloenbach Blumenschein (1882–1963) e Mário Quintana (1906–1994). Os textos doam as palavras e o sentimento impregnado nos versos, ou seja, a poética lírica, enquanto a música os reafirma em suas melodias e acompanhamentos.

Francisco Mignone foi depois de Guarnieri (1907–1993) quem mais escreveu para voz. Sua obra em canções consta de 165 peças para voz e piano, 7 para canto e violão, 5 para canto e fagote, 5 para canto e instrumentos de câmara, 15 para voz e orquestra, e dez harmonizações. (MARIZ, 2002, p. 105).

CONCLUSÃO

Com cerca de três séculos de existência, a canção brasileira certamente é um celeiro de investigação dentro da Musicologia, mesmo que estudos sobre o canto na língua nacional e a catalogação das canções brasileiras tenham iniciado⁷⁷, ainda há muito que pesquisar. E dentro desse universo a ser redescoberto, as canções de Francisco Mignone perfazem um campo interessante, pois abraçam a vertente popular e erudita, embora fundidas pelo nacionalismo iminente nos primórdios de sua carreira, e mais tarde parte integrante da sua obra Nacionalista, e, algumas, de certa forma, com estrangeirismos estéticos. Ao trazer o relacionamento de Mignone com a canção e o questionamento sobre o porquê pouco se discute sobre este, desejamos trazer à tona as canções deste compositor, lembrando sua importância no contexto histórico, musicológico e artístico do nosso país.

Dentro das canções de Mignone há uma boa parte que ainda requer edição ou modernização. Todo acervo deixado por Mignone se encontra na Academia Brasileira de Música. Há, ainda, algumas transcrições que fazem parte de coleções particulares, dentre estas, as alguns de seus intérpretes, ou pessoas a quem dedicou canções. Algumas dessas canções possuem mais de uma versão, diferenciadas pela escrita vocal, piano, ou por arranjos com instrumentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1934.

BARROS, J. *Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista*. Revista Música e Linguagem – Vitória/ES. v.1, n. 3, pp.38–56, 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/issue/view/441>. Acesso em 15 de mai. 2016.

BATISTA, Carla Domingues. *A relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter*. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://tede.udesc.br/tede/handle/1582>. Acesso em: 2015-10-07.

BÍBLIA Revista e Atualizada, Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri, SP: 2008.

⁷⁷ A UFMG tem mantido constante pesquisa sobre as canções brasileiras, dentre a iniciativa de pesquisa foi criado um site acessível em: www.grude.ufmg.br.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Chico Bororó Mignone*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 42, 1997, p. 11-29.

_____. *O nacionalismo na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade Cultural*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v15, n. 27, pp 105-119, jul. - dez, 2013. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/anterior27.php>. Acesso em 03/abril/2017.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

KIEFER, Bruno. *Mignone vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

LIMA, Edilson Vicente. *A modinha e o Lundu no Brasil. As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil*. Textos do Brasil nº 12. Itamaraty. p. 46-51. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos-do-brasil-12>. Acesso em: Ago. 2016.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *História da Música no Brasil*. 4ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997.

_____. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 2002.

_____. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. revista ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Vida musical IV*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de música. 2011.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

REIS, Fernando César Cunha Vilela dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro*. 2010. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.27.2010.tde-19112010-114323. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-19112010-114323/pt-br.php>. Acesso em: 2017-03-01.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

REPRESENTANDO A BATALHA EM TEMPOS DE CÓLERA: JOAQUIM FÉLIX BAXIXA E A BATALHA DO VIMIEIRO

Filipe Novaes e Robson Bessa Costa

INTRODUÇÃO: O GÊNERO BATALHA

A descrição musical de batalhas remonta ao século XIV, quando várias obras apresentavam elementos associados ao campo de batalha, como gritos de “ao ataque” e imitação de fanfarras. Entretanto, a forma Batalha se delineia mais claramente no século XVI, sendo inicialmente uma forma vocal e teve *La Guerre* de Clement Janequin (1485-1558) como umas das obras mais famosas. Essa obra, que descreve uma batalha de forma realista, foi composta para celebrar a vitória de Francesco I sobre os mercenários suíços a serviço do Duke Ercole Sforza de Milão na batalha de *Marignano* (1515). *La Guerre* foi publicada pela primeira vez em 1528, por Pierre Attaignant (1494-1551/52), e inúmeras vezes posteriormente (BROWN, 2001, p. 1; VAZ, 2006, p. 1).

Janequin inicia a descrição musical da batalha de Marignano como uma canção típica de seu momento histórico e, na segunda parte, utiliza de efeitos onomatopéicos para criar uma metáfora musical da agitação da batalha, motivos musicais em arpejos, utilizando também uma grande vivacidade rítmica em oposição a uma harmonia estática que somados representam o afeto agitado e barulhento que deveria ter uma batalha Renascentista (BROWN, 2001, p. 1).

La Guerre foi completamente transcrita para alaúde em 1536 por Francesco Caneva da Milano (1497-1543), e a primeira transcrição para um instrumento de teclado se deu em 1600 *At Castell'Arquato*, em forma de pavana seguida de um saltarelo (BROWN, 2001, p. 1; APEL, 1972, p. 236), possivelmente inaugurando a tradição de retratar batalhas com instrumento de teclados.

Provavelmente a primeira batalha escrita originalmente para um instrumento de teclado, no caso cravo ou virginal, foi *The Battle* de William Byrd (1623), na qual o compositor inglês descreve musicalmente vários aspectos de uma batalha como “A marcha dos homens a pé”, “A marcha dos homens a cavalo”, “Os trompetes”, “O tambor e a gaita de foles”, “O enterro dos mortos”, etc. Byrd estabeleceu um diálogo com *La Guerre* de Clement Janequin, pois, se vale de técnicas presentes nessa obra e que se tornariam um tópico importante para as futuras batalhas para órgão, como a repetição rápida de acordes que retrata a agitação e o barulho da batalha, motivos musicais em arpejos que imitam os trompetes e a corneta, ou ritmos que ilustram os tambores (BROWN, 2001, p. 2; BYRD, 1969, p. 15-53).

La Guerre de Janequin pode ter influenciado no desenvolvimento da forma Batalha para instrumentos de teclado na península ibérica e o *Tiento III del 6 Tono sobre la Batalla de Morales* de Correa de Arauxo (1583/84-1654), de 1626, parece ter sido o primeiro registro do gênero e mostra que a península ibérica apresentava uma prática composicional em consonância com as mais modernas correntes europeias (BROWN, 2001, p. 2; VAZ, 2006, p. 2). Durante o século XVII, o gênero peninsular para órgão assiste a transformações notacionais e composicionais; neste momento, marcadamente instrumental em textura homofônica diversa à proposta polifônica de caráter vocal empregada anteriormente ao instrumento.

Observando a coexistência de dois sistemas notacionais⁷⁸ até os anos finais dos seiscentos, Vaz (2006, p. 2-3) argumenta pela compreensão das adaptações e fricções entre representação e prática das batalhas para órgão peninsulares como indício de alterações nas intencionalidades discursivas do gênero. Não obstante as transformações representacionais e suas práticas interpretativas, Vaz (2006) delinea, a partir da análise do manuscrito de Batalha famosa constante no “*Livro de obras de Órgão juntas pela curiosidade do P.P.Fr. Roque da Côceição Anno de 1695*”, estruturas descritivas semelhantes às observadas em *Batalha do Vimieiro*.

Neste sentido, entende-se enquanto indício de uma prática composicional que perpassa as peninsulares *Batalha famosa* e a *Batalha do Vimieiro* a correlação notacional-simbólica do gesto rápido de ascender e descender de escalas dispostas em voz superior e sua descrição alusiva às armas de fogo. Da mesma sorte, a transição polifônico-homofônica identificada por Vaz (2006) e sua relação com o processo notacional de *Batalha famosa*, assim como o caráter essencialmente polarizado em acompanhamento e voz superior de *Batalha do Vimieiro*, denotam o desenvolvimento do gênero na península ibérica durante os séculos XVII e XVIII.

A PENÍNSULA IBÉRICA EM CONTEXTO DE OCUPAÇÃO FRANCESA

Pode-se afirmar que a decapitação do monarca francês, Luís XVI, em 1793, lançou ao imaginário das monarquias europeias símbolos de insurgência e cenários de instabilidade aos poderes absolutistas; a Casa Bragantina de Lisboa não se ausenta deste contexto. Portugal, já sob a regência do Príncipe Infante D. João desde 1792, se insere diplomática e militarmente em manobras contra o avanço das colunas revolucionárias francesas. Entretanto, a ascensão de Napoleão ao poder e as crescentes pressões à adesão lusitana ao desmantelamento político-econômico da Inglaterra, promovido pela França, engendram a monarquia portuguesa um campo político estreito.

Apesar das medidas adotadas pela diplomacia bragantina, decretado o ultimato de Napoleão em 1807 à adesão de Portugal ao Bloqueio Continental e ao distanciamento político-econômico com a Inglaterra, com quem estabelecia um estreitamento expressivo, a não adesão aos termos franceses por parte da monarquia lusitana resultou em uma resposta militar de Napoleão no envio de tropas sob o comando do General Jean-Andoche Junot.

Neste cenário, e já aprovado em Lisboa o projeto de retirada da Corte para o Rio de Janeiro, as tropas francesas aliadas à Espanha avançaram sobre o território português atingindo Lisboa em 30 de novembro de 1807. No entanto, a ocupação ibérica engendrou um ambiente revoltoso assentado em insatisfações locais com as medidas reformadoras de Napoleão – em Portugal as ações de J-A. Junot direcionadas ao desmantelamento dos focos de comércio com a Inglaterra, a redução do exército e a recolha de contribuições ao Estado Francês; na Espanha, com a abdicação de Carlos IV ao trono e a instauração do governo de José Bonaparte (RIBOLHOS, 2015).

Neste cenário belicoso, a Batalha do Vimeiro se constitui um último enfrentamento antes do armistício assinado entre franceses e ingleses e a restauração da Regência em Portugal.

⁷⁸ A escrita tetra-partida para órgão de tradição polifônica em formato de partitura e a notação em tablatura espanhola.

JOAQUIM FÉLIX XAVIER BAXIXA E A BATALHA DO VIMIEIRO

Nascido a 20 de novembro de 1779 em Lisboa, filho do segundo casamento de Francisco Xavier Baptista, Joaquim Félix Xavier Baxixa⁷⁹ possui enquanto primeiro registro de atividade profissional seu ingresso na Irmandade de Santa Cecília a 15 de março de 1790 enquanto menino do coro da Basílica Patriarcal de Santa Maria; Irmandade na qual, desde 1761, também servira Francisco Xavier Baptista.

Não obstante o ingresso e o posto exercido na referida Irmandade, registra o *Livro da Presidência dos Cantores* da Irmandade lisboeta, referente aos anos de 1813-1816, a viagem de Joaquim Félix ao Rio de Janeiro. Entretanto, Cleofe Person de Mattos (1996), em seu estudo seminal sobre José Maurício Nunes Garcia, indica Joaquim Félix já em 1811 nas funções de organista da Capela Real recém erigida no Rio de Janeiro; sendo substituído em 1812 por Simão Vitorino Portugal devido à saúde precária do compositor. Neste âmbito, observamos o desacordo das datas registradas na Irmandade de Santa Cecília em Lisboa e a atividade de Baxixa no Rio a partir do registro tardio da viagem.

Entre fins século XVIII e início do XIX, a temática militar articulada pelo simbolismo das sublevações coloniais, pela Revolução Francesa e pelas Guerras Napoleônicas tornara-se presente na produção artística desde pinturas de cenas de batalha e heróis militares, na poesia sobre a experiência da guerra e na produção musical (MORGAN, 2015). Neste contexto, a Batalha Instrumental para instrumentos de teclado se renovou como as novas obras descritivas como a de Baxixa, adentrando o repertório doméstico e profissional figurando uma produção marcada pela exaltação de recentes vitórias em combates navais ou terrestres.

Inúmeras composições de fins do século XVIII e início do XIX ilustram esse fenômeno, dentre as quais podemos citar *The Battle of Prague*, de František Koczwara, sonata para piano ou cravo com a opção de se acrescentar um violino, um cello e tambores (c.1788); a sonata programática para instrumento de teclado *Le combat naval de Trafalgar et la mort de Nelson* (c.1806) de J.B. Vanhal, ou ainda *Wellingtons Sieg, oder Die Schlacht bei Vittoria* (op.91) de L. Beethoven.

Neste âmbito, demonstra-se representativa a composição de J. F. Baxixa tendo em vista que o compositor atuou tanto na Basílica Patriarcal de Santa Maria, em Lisboa, quanto na erigida no Rio de Janeiro no momento de transferência da Corte. Neste sentido, pode-se levantar um questionamento relativo à elaboração de *Batalha do Vimieiro* em um cenário no qual a disputa por espaço aos serviços musicais destinados à família real se instaurava devido ao deslocamento do centro político-administrativo; a escolha da batalha final travada entre as forças anglo-lusitanas e francesas e o subsequente armistício assinado possibilitando a restauração da Regência em Portugal enquanto temática à narrativa de exaltação de J.F. Baxixa.

Igualmente, Baxixa enquanto membro da Irmandade Santa Cecília em Lisboa, ordem religiosa na qual seu progenitor também atuara, indica um grau de inserção institucional na atividade musical lisboeta. Igualmente, a ocupação do cargo de organista junto ao padre José Maurício Nunes Garcia, figura expressiva no Rio de Janeiro oitocentista, pode representar um indício do reconhecimento de Baxixa na esfera administrativa do poder Real.

⁷⁹ A partir de um extenso e rico levantamento documental acerca das variações ortográficas do sobrenome Baptista (Bachicha ou Baxixa) em registros de casamento, batismo, óbito e filiações institucionais de Francisco Xavier Baptista e Joaquim Félix Baxixa, Mafalda Nejmeddine (2015) conclui que as substituições ocasionais do sobrenome ocorreram, pelo menos, desde a década de 1780. De acordo com M. Nejmeddine a notação simultânea Baptista-Baxixa nos *Livros da Presidência de Santa Maria Maior (Sé)* e nos *Livros da Presidência dos Instrumentistas* dos anos de 1782 a 1787 “resulta provavelmente de um erro de registro da Presidência dos Instrumentistas uma vez que a quota anual relativa a esse anos foi paga na Presidência de Santa Maria Maior (Sé)” (NEJMEDDINE, 2015, p. 350). Nesta comunicação optamos pela grafia Baxixa tal qual como grafada no manuscrito de *A Batalha do Vimeiro*.

A NARRATIVA DE BAXIXA E OS DADOS ARQUEOLÓGICOS DA BATALHA

A *Batalha do Vimieiro* possui três seções finais nas quais não há uma descrição do campo de batalha, são estas: uma marcha *allegro* em 6/8, a *Canção Pastoril com que os Camponeses do Vimieiro Festejarão esta Victoria*⁸⁰ e *Finale Escosseza*, um tema com variação. A presença dessas seções demonstra o alinhamento de Baxixa com a prática composicional do gênero Batalha aos finais do século XVIII e início do XIX. Entretanto, optou-se nesta comunicação pela análise das estruturas correlatas à movimentação em campo, as estratégias empregadas pelos exércitos franceses e anglo-lusitanos e suas representações propostas por J. F. Baxixa.

Ribolhos Filipe (2015) articula em três momentos a batalha: *o combate da Colina*, *o combate da Igreja de S. Miguel* e *o combate da Ventosa*. No primeiro momento, o general francês Jean-Andoche Junot divide seu contingente em duas fileiras, sendo uma destas enviada ao combate em posto avançado atacando os batedores britânicos dispostos por Wellesley.

Deste modo Junot dividiu as suas tropas em duas forças separadas sendo a primeira para atacar diretamente a colina do Vimeiro, com cerca de seis mil soldados de Infantaria, sob o comando dos Generais Kellerman, Charlot e Thómiers, com o apoio de alguma cavalaria e artilharia. (RIBOLHOS, 2015, p. 33).

A *Batalha do Vimieiro* de Baxixa, por sua vez, inicia-se com a marcha *O general Wesleley passando revista ao Exército*, articulada em duas seções temáticas contrastantes apresentando figuras pontudas distribuídas em tríades maiores do I e V grau enquanto característica do primeiro núcleo temático; e progressões cromáticas ascendentes sob um pedal distribuído em figuras rítmicas no segundo núcleo temático. Contrastando à *Marcha*, o *Molto Vivo* no qual *huma patrulha da guarda avançada vindo dar parte que os inimigos estão à vista* se estrutura em tonalidade diversa (Eb Maior) apresentando tercinas como *galope dos cavalos* e figuras de *trombetas* também distribuídas sobre tríades maiores em relação I-V, propondo representações do avanço das tropas francesas e o comunicado realizado por meio das trombetas ao general britânico.



1 - Galope dos Cavalos e Trombetas.

Segue-se ao anúncio do avanço francês pelas trombetas dos batedores em posto avançado o *som dos tambores*; J.F. Baxixa retorna à tonalidade inicial da *Marcha* (Dó) dispondo em figuras de curta duração e em desenho composto pelo semitom diatônico *si-dó* distribuídos entre a segunda e terceira oitavas do registro do piano, possibilitando uma representação do *rufado* dos tambores que anunciam o inimigo.

⁸⁰ Optou-se por manter a grafia original do manuscrito de Baxixa.



2 - Representação dos tambores.

A seção seguinte, *A falla que faz o General Wellesley as suas Tropas*, inicia-se com fraseados deslocados, metricamente sobrepostos a figuras arpejadas no baixo e iniciados em tempo fraco. A presença de somente duas vozes nesta seção, o caráter lírico nas elaborações em coloraturas, notas de passagem, apojaturas e sua designação enquanto “*fala*” denotam uma estrutura *recitada*. Segue-se à fala de Wellesley um *presto* no qual as tropas o saúdam “pela notícia”. Constituída em elaborações de figura descendente, progressivamente reduzindo suas figuras de tempo e acumulando um âmbito duas oitavas (Dó6 ao Dó4) articuladas por pausas de mínima em fermata denotando, possivelmente, um sentimento crescente entre os soldados à iminência da batalha.

Os franceses surgiram defronte da Colina do Vimeiro, a sudeste, atacando de imediato os batedores Britânicos e perseguindo-os em direção à colina. A artilharia britânica, posicionada no alto da colina, iniciou o bombardeamento sobre as colunas francesas. (CHARTRAND, 2001, p.72, apud: RIBOLHOS, 2015, p. 33).

Joaquim Felix, por meio de um *Canhaõ q’annuncia o combate com os postos avançados* representado por um fortíssimo sobre Dó2, descreve o momento da batalha respectivo ao *combate da colina* descrito por Ribolhos Filipe (2015). Neste momento, os generais franceses propunham um avanço em formação de coluna, contudo, “os ingleses formados em linha podiam disparar salvas de centenas de espingardas contra as poucas dezenas que a formação em coluna permitia” (RIBOLHOS, 2015, p. 34).

Seguem-se dois movimentos nos quais estruturas de quatro semicolcheias, hora em bordaduras inferiores, hora em *Baixos de Alberti* ou dispostas em intervalos de oitava creditam a estas seções intermediárias uma movimentação representacional do combate entre as tropas anglo-lusitanas e francesas. Inicialmente o *Allegro Moderato* em 2/2 se desenvolve em uma movimentação harmônica que se desloca da tonalidade de Dó Maior ao homônimo menor do segundo *Allegro* em tempo comum C. No entanto, articulando um movimento ao outro, Joaquim Félix dispõem um *Canhaõ q’annuncia o combate Geral* representado pela oitava constituída entre o Fá1 e Fá2 também em fortíssimo.



3 - Tercinas em fusa, desenhos cromáticos descendentes em *legado* e semicolcheias em *staccato* no segundo *allegro* de Batalha do Vimieiro.

Neste segundo *allegro*, tercinas em fusa sobre as regiões graves do piano e desenhos cromáticos descendentes nas regiões agudas articulados em *legato*, assim como grupos de quatro semicolcheias em *staccato* compõem os recursos de Baxixa à construção narrativa do combate que se deu na Colina do Vimeiro. Este movimento apresenta deslocamentos harmônicos em maior intensidade que as seções anteriores, sobretudo, a partir da presença da figura *Dezordem dos Francezes* no compasso dezoito; constituída por intervalos diminutos e encontros de sétima entre as vozes; possibilitando um deslocamento à região do V grau.

Numa tentativa desesperada para flanquear as unidade Britânicas na colina do Vimeiro, o General Kellerman, sob o comando de mil granadeiros decidiu não atacar diretamente a colina mas contorná-la, entrando na povoação do Vimeiro, e seguindo o caminho de acesso ao topo, surpreendendo-os de flanco. (CHARTRAND, 2001, p. 73; apud: RIBOLHOS, 2015, p. 34).

As tropas de Kellerman se deslocam ao povoado de Vimeiro, contudo, atento à movimentação francesa, o general da 7ª brigada, Robert Anstruther, ordena disparos e desloca suas fileiras à povoação. As tropas britânicas tomam posição na Igreja de S. Miguel, situada em porção elevada estratégica e, no largo da igreja junto dos granadeiros sob comando do general Acland, iniciam confronto corpo a corpo com as tropas francesas. O número de baixas francesas se acentua e Kellerman recua sendo perseguido “por uma carga de cavalaria aliada” (RIBOLHOS, 2015, p. 35).

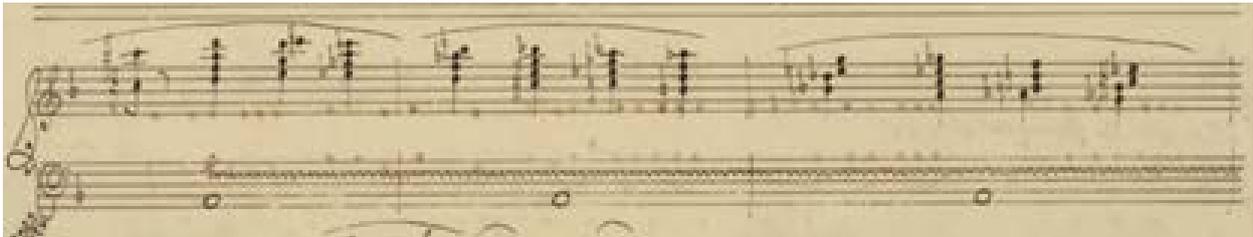
Correspondente à retirada de Kellerman e o ataque da cavalaria anglo-lusitana, Joaquim Félix emprega novamente figuras designadas enquanto trombetas na seção que segue a *Dezordem dos Francezes*, anunciado *A cavalaria Ingleza, e Portuguezes cahem sobre os Francezes*. As trombetas se apresentam sobre o V grau em sextas, terças e arpejos sobre a tríade de Si bemol maior. Seguem-se as tercinas de colcheias e semínimas ascendentes sobre a tríade do I grau (Mi bemol) indicando o *Galope dos Cavallos* e *Galope de Sabre*. Joaquim Félix desenvolve tais figuras, dispondo em grupos de quatro semicolcheias estruturando desenhos nos quais movimentos ascendentes e descendentes diatônicos denotam um galope acelerado.

Do compasso c. 19 ao c. 28 apresenta novamente a figura *Dezordem dos Francezes*, contudo, desenvolvendo-a harmonicamente até atingir a tonalidade de Ré Maior. Segue-se figura deslocada tonalmente na seção denominada *Trombeta q'indica a Victoria*, no entanto, em tonalidade do relativo maior do homônimo menor (Fá maior).

Dois aspectos demonstram-se interessantes nesta pequena seção: o fato de seu empregado no singular (a trombeta) e a região tonal proposta por J. F. Baxixa. Sobre o primeiro pode-se inferir que a escolha de uma trombeta vitoriosa, e sua representação em célula com salto de quinta descendente, relaciona-se ao simbolismo dos instrumentos naturais enquanto “espécie de encarnação sonora da teoria das proporções (HARNONCOURT, 1988, p. 79-80); ou seja, através do simbolismo do instrumento enquanto representação da glória absolutista, tendo em vista as associações entre o comando das tropas e a condição nobiliástica (MONELLE, 2000, p. 37). Neste aspecto, a proposta de Joaquim Félix em apresentar uma trombeta vitoriosa confere à estrutura significações simbólicas correlatas à restauração do poder monárquico lusitano.

No entanto, a escolha da tonalidade (Fá maior) na representação de poderes supremos é intrigante. Ademais, vale ressaltar que o contexto das guerras peninsulares e a expansão Napoleônica articula-se em “uma era de guerras brutais” (MONELLE, 2000, p. 158) e a seção que se segue ao anúncio da vitória demonstra este cenário, iniciando-se no relativo menor (Ré menor).

Um *Largo Molto*, em 2/2, desenvolvido a partir de desenhos cromáticos descendentes é apresentado por Baxixa enquanto *Gemidos dos Feridos*. Igualmente, o trilo sobre um pedal, ocupando quatro dos dez compassos desta seção, reforça a representação do sofrimento dos combatentes. Esta figura estabelece um paralelo com a figura *catabasis*, “na qual as notas descem, sendo associada à morte desde o princípio do Barroco” (BESSA, 2018, p. 108), quando era definida como *passu duriusculus*. Entretanto, os gemidos são somente representados pelo cromatismo e pelo pedal no baixo contrariando a teoria dos afetos, que prevê a presença de pausas quando representam suspiros ou gemidos (BESSA, 2017, p. 109).



4 - *Gemidos dos Feridos*.

O terceiro momento da Batalha do Vimeiro descrito por Ribolhos Filipe (2015) em seu levantamento arqueológico, o *combate da Ventosa*, se constituiu na movimentação das tropas dos generais franceses Antoine-François Brenier e Jean Baptiste Solignac da 1ª Brigada com o intuito de flanquear as tropas anglo-lusitanas, contudo, a movimentação francesa não possui êxito.

Junot sabia que não podia sobreviver a outro confronto em campo aberto e vendo que o exército Aliado não tomava a iniciativa de perseguição, enviou o General Kellerman para negociar uma rendição com termos favoráveis. (RIBOLHOS, 2015, p. 37).

Segue-se a seção na qual Baxixa, por meio da figura de *galope*, em tercinas sobre tríade maior e, em posterior desenvolvimento, grupos de quatro semicolcheias em movimento ascendente e descendente diatônico, descreve a apresentação de Kelerman ao Estado-maior britânico a negociar um armistício. Entretanto, esta seção se dá em tonalidade maior homônima à anterior. Posterior à descrição da chegada a cavalo, a *trombeta de Kelerman* e a *Resposta do General Inglês* se constituem em um pequeno diálogo no qual a negociação dos termos de rendição é representada por relações harmônicas entre o I e o V grau da tonalidade de Ré Maior.



Figura 6 - Negociação dos termos de rendição dos franceses.

Segue-se à negociação um *adágio*: segue subito em Lá menor no qual o *General Inglês manda trata dos Feridos Franceses*. O recurso utilizado por Baxixa se assemelha a figura do *gemido os feridos*, contudo, não há o emprego de desenhos descendentes cromáticos em colcheia como na seção anterior. Por movimento cromático na voz extrema aguda e desenho de figura cromática descendente no

baixo Joaquim Félix atinge, em resoluções secundárias, Fá sustenido menor e Sol sustenido menor; na segunda frase apresentada nesta seção, Baxixa propõe retardos em voz intermediária configurando intervalos de nona e sétima maior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do manuscrito de *Batalha do Vimieiro* (BNP: Cota F.C.R 12) demonstrou a existência de estruturas discursivas que, apesar de excederem à teorização barroca dos *Afetos*, se correlacionam à elaboração de uma narrativa em diálogo com o *pathos* de figuras retóricas. Da mesma sorte, a partir do levantamento das transformações nas representações de combates – desde a polifonia vocal de Clement Janequin à prática peninsular ao órgão, assim como a expressão sete-oitocentista ao cravo, ou pianoforte, da qual Joaquim Félix se vale – foi possível observar as variadas intencionalidades discursivas que, mesmo em constante alteração, possuíam o desejo de descrever minuciosamente os vários elementos e momentos presentes em uma batalha.

Não obstante ao vínculo com uma tradição composicional de batalhas, os enunciados apresentados por J. F. Baxixa apresentam-se referenciados não exclusivamente em convenções representacionais amplas, mas, sobretudo, na finalidade narrativa e descritiva. Neste aspecto, a busca pela representação do confronto entre as tropas anglo-lusitanas e francesas em Vimeiro pode ser observada enquanto distante ao emprego de figuras próprias ao mover de afetos, sendo, efetivamente, próximas à narração do evento.

Entretanto, reminiscências podem ser pontuadas dentre as figuras de descrição em relação à teorização dos afetos. Nomeadamente, no *Largo Molto 2/2*, podemos observar a presença de enunciado correlato à figura *catabasis*, apesar da ausência de pausas representando suspiros ou gemido. Da mesma sorte, a seção na qual Joaquim Félix propõe a descrição da exaltação inicial em *A falla que faz o general Wellesley as suas Tropas*, articulada em fraseados metricamente deslocados, composta em duas vozes e de caráter lírico nas elaborações melódicas denotam o simbolismo do *Recitar Cantando* apreciado pelas audiências e compositores desde o barroco.

Neste âmbito, por hora pode-se afirmar que Joaquim Félix em *Batalha do Vimieiro*, mesmo apresentando em sua estruturação narrativa reminiscências simbólicas de uma linguagem assentada no mover de *afetos*, se insere em uma prática composicional de batalhas ao final do século XVIII e início do século XIX. Desta maneira, a presença de enunciados descritivos e seu âmbito representacional figuram enquanto recursos linguístico musicais com o objetivo de exaltar e descrever a batalha do Vimeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1972.

BESSA, Robson. *A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti*. 172f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AM2GFB> >. Acesso em: 15/03/2018.

BROWN, Alan. Battle music. In: Grove Music Online. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02318>>. Acesso em: 17/03/2018.

BYRD, William. My Ladye Nevells Book of Virginal music. New York: Dover Publications Inc., 1969.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MATTOS, Cleofe Person de; José Maurício Nunes Garcia. Biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996.

MONELLE, Raymond. The Sense of Music. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2000.

MORGAN, Elizabeth. War on the Home Front: Battle Pieces for the piano from the American Civil War. Journal of the Society for American Music, Eugene, Volume 9, Número 4, p. 381-408, 2015. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-society-for-american-music/article/war-on-the-home-front-battle-pieces-for-the-piano-from-the-american-civil-war/2295A352D31B3FAA3DB72085D3619AD7>. Acesso em: 15/03/2018.

NEJMEDDINE, Mafalda S.A. da S. F. O gênero sonata em Portugal: subsídios para o estudo do repertório português para tecla de 1750 a 1807. 400f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2015. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/19170>>. Acesso em: 15/03/2018.

RIBOLHOS FILIPE, Rui Alexandre. A Batalha do Vimeiro numa Perspectiva Arqueológica. 152f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/16180>>. Acesso em: 14/03/2018.

VAZ, João. Sobre a interpretação das batalhas ibéricas para órgão do século XVII: Uma leitura da Batalha famosa do manuscrito MM 43 da Biblioteca Pública Municipal do Porto. RCIPLSML – Escola Superior de Música de Lisboa. Porto, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3417>>. Acesso em: 15/03/2018.

"SULICÍDIO": A RUPTURA DA HEGEMONIA DO EIXO RJ-SP NO CENÁRIO DO RAP BRASILEIRO

Fábio Moura e Talita Menezes

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa habita no campo de Estudos Culturais, e vislumbra fazer uma breve análise sobre o rompimento hegemônico da centralização do RAP nacional, antes localizada no eixo RJ-SP, e entender como isso se alterou após o lançamento da música "Sulicídio". A produção dessa música é de autoria dos rappers nordestinos Baco Exu do Blues (BA) e Diomedes Chinaski (PE), e visava provocar algumas reflexões sobre a exclusão do Nordeste e de outras regiões dentro do cenário nacional.

É importante ainda, alertarmos aos leitores que essa pesquisa se utilizará de levantamentos bibliográficos, análises de algumas partes específica da letra de Sulicídio, e principalmente, será acentuada a impressão dos autores dessa pesquisa sob o objeto de estudo. Nesse sentido, a escrita que aqui se dá, parte da possibilidade contra-normativa da escrita distanciada, em terceira pessoa, que impede uma relação mais íntima com o objeto de estudo. Boaventura Santos (2010, p. 38) discute sobre as epistemologias das ciências sociais, e nos diz que "a ciência social será sempre essa ciência subjetiva e não objetiva como as ciências naturais; tem de compreender os fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas ações". Isso significa dizer que com a crise do dominante paradigma da ciência moderna, outras formas e fontes de conhecimento puderam ser levadas em consideração, colocando em prática um relativismo epistemológico.

A ruptura da padronização propõe imensuráveis possibilidades na produção do conhecimento científico, Boaventura Santos (2010) se refere a Foucault, afirmando que ele [Foucault] certamente teria razão ao denunciar o excesso de controle social produzido pelo poder disciplinar e pela normalização técnico-científica com que a modernidade domestica os corpos e regula as populações de modo a maximizar a sua utilidade social e a reduzir, ao mais baixo custo, do seu potencial político.

Esse trabalho ainda pretende sintetizar quais as influências que Sulicídio reverberou no RAP no Brasil, tanto nas carreiras dos autores da música, quanto na abertura de espaços para novos artistas de outras regiões. Hoje em dia, o RAP nacional é dividido entre antes e depois de Sulicídio, comprovando que o *hit* nordestino alcançou seu objetivo maior, que era conduzir os olhos de produtores, artistas, e do público para produções externas ao eixo predominante do RJ-SP.

APRESENTAÇÃO DA CULTURA HIP HOP

O conceito de cultura simboliza tudo o que é aprendido e partilhado por indivíduos de um determinado grupo ou comunidade, e lhes conferem identidades representativas dentro do seu próprio espaço, bem como em espaços externos. Na sociologia não existem culturas superiores, nem inferiores, pois tudo que se trata de cultura é relativo e singular, esse fato é descrito na sociologia como relativismo

cultural, por exemplo, as culturas no Brasil não são iguais às culturas em Portugal, o modo como as pessoas diferem na maneira de se vestir, de agir, de crenças e valores são diversificadas. Nesse sentido, as diferenças não determinam pódios hierárquicos (NETO, 2003).

A vida humana recebe da cultura parte do seu sentido e da sua orientação. É a cultura que permite a sua totalidade de sentido e que oferece uma autêntica finalidade à existência, por outras palavras, é ela quem permite ao homem, através das representações vividas, descobrir como se relacionar com os outros sujeitos no mundo, identificando seus anseios pessoais e projetos partilhados em outras comunidades (NETO, 2003).

Dentro de um País, podemos identificar um grande número de movimentos culturais, e ainda serão muitos se olharmos apenas para um Estado, ou para um Município, ou um bairro, sempre haverá uma pluralidade de movimentos culturais. Nesse ponto iremos nos delimitar na cultura Hip Hop que teve seu início nos Estados Unidos, promovendo o encontro entre a Música, a Dança, e as Artes Visuais.

O Hip Hop surgiu nas ruas do bairro do *Bronx* em Nova York em meados da década de 1970 com o objetivo de conter conflitos das guerras e disputas territoriais entre as gangues de cidade. Os jovens, com o apoio do DJ Afrika Bambaataa, organizavam as chamadas *block partys*, que eram festas nas ruas ou em escolas da periferia. A partir daí, também foram criadas algumas disputas dançantes dentro dessas festas, chamadas de *battles*, em que os próprios dançarinos se desafiavam entre si. Essas batalhas saíram do âmbito de entretenimento, e passaram a ser uma forma de resolução de problemas entre as gangues, e os mesmos resolviam seus atritos por meio da Dança, assim surgindo uma das primeiras linguagens do Hip Hop, que foi o *Breakdance* (COSTA, 2005).

A cultura Hip Hop surge em um espaço majoritariamente povoado por negros e latinos, grupos esses que não eram apoiados pelo sistema governamental, e que procuravam formas para constituir uma identidade cultural que lhes proporcionassem voz e visibilidade. Segundo Costa (2005) a cultura Hip Hop é considerada como um movimento de contestação em um espaço contemporâneo, é cultura de rua, que transformava em manifestação artística todos os tipos de brigas e disputas que aconteciam naquele ambiente, sendo entendida como uma forma de sobrevivência social.

Costa (2005) ainda nos diz que o Hip Hop é a "CNN da periferia", isto significa dizer que se tornou um canal de comunicação que as periferias desenvolveram para que pudessem expressar as suas dificuldades e seus problemas sociais. Os negros e latinos que ocupavam a periferia de Nova York estavam crescendo, ocupando cada vez mais espaços, e desejavam abandonar a classe dos "marginalizados".

A cultura Hip Hop representa uma grande revolução cultural, pois é um fenômeno mundial que desde a sua gênese, até os dias atuais vem crescendo e conquistando cada vez mais espaço na história, na mídia, e nas expressões de jovens, principalmente habitantes de zonas periféricas. Com toda essa dimensão, esse movimento cultural foi despertando o interesse mercadológico de algumas marcas que começaram a produzir seus produtos destinados ao mesmo público do Hip Hop, se transformando também, em um espaço altamente comercial.

Para a expansão comercial, foi criado um perfil estereotipado de "seguidor" dessa cultura, como um sujeito de calças e blusas largas, e principalmente, portadores de comportamentos agressivos. Para Leal (2007, p. 14) O movimento [Hip Hop] era desprovido das barreiras que, hoje em dia, o enquadram em um estereótipo cada vez mais aceitável para a cultura consumista branca americana.

Quando o Hip Hop surgiu ele não tinha objetivos diretamente ligados ao consumismo, ou seja, até então ele não foi concebido para gerar lucros financeiros, seu objetivo era mostrar uma nova forma de expressão para os jovens daquela época, assim como podemos ver atualmente algumas pessoas que seguem verdadeiramente essa cultura respeitando a gênese desse movimento, bem como seus princípios fundadores.

Mas afinal, como é composta a cultura Hip Hop? O movimento cultural se estruturou em três linguagens artísticas, que são elas a Música, a partir dos *DJs* e *MCs*, que posteriormente se uniram constituindo o *RAP*; as Artes Visuais, com desenhos e escrituras nos muros, nomeados como *Grafite*; e por fim a Dança a partir do *Breakdance*. Estas áreas constituem parte da história do Hip Hop, cada uma com suas individualidades, evoluções e histórias distintas. Porém, o recorte que nos interessa nesse trabalho é o *RAP*.

Se trata de união entre o Ritmo e a Poesia, uma fala ritmada e rimada que essencialmente verbaliza as realidades de moradores de periferias marginalizadas. Os *DJ's* (discotecários) manejavam os aparelhos de mixagem durante as festas com a finalidade de construir novos sons. O trabalho dos *MC's* (Mestre de Cerimônia) era levar rimas adaptáveis às batidas (originalmente chamadas de *beats*), sempre com discursos e denúncias acerca de problemas sociais e políticos (ROCHA; DOMENINICH; CASSEANO, 2001).

No Brasil, os primeiros registros encontrados do movimento Hip Hop foram nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ) ainda no início da década de 1980, especificamente com o *Breakdance*. Nos Estados Unidos esse elemento tinha forte relação com críticas sociais, lembrando movimentos corporais de soldados nas guerras, mas chega ao Brasil com essa carga política reduzida, e muito mais ligada a diversão e ao entretenimento (FOCHI, 2007).

Já o *RAP* manteve a ideia originária de debate político, e foi conquistando o seu espaço aos poucos, pois era alvo de preconceitos e taxado como modismo passageiro. O *RAP* só veio se consolidar no Brasil no ano de 1997 com o lançamento do álbum “Sobrevivente no Inferno” do grupo “Racionais *MC's*” (SP), vendendo mais de 1 milhão de cópias, mesmo sendo lançado por uma gravadora independente (ROCHA; DOMENINICH; CASSEANO, 2001). O álbum do grupo paulista impactou por apresentar discussões sobre a desigualdade social e o racismo no Brasil.

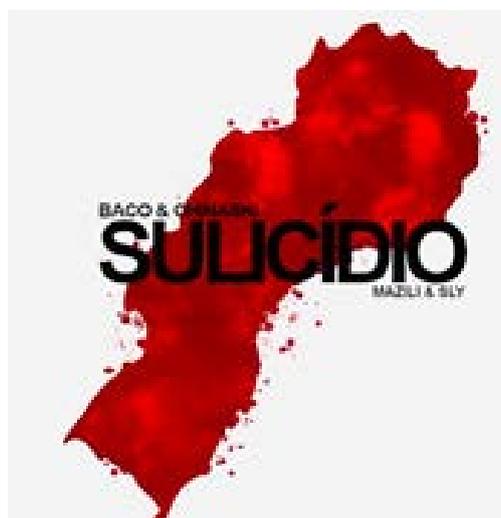
No período dessa consolidação já estavam surgindo outros grupos em São Paulo, como por exemplo, *Facção Central*, *Detentos do RAP*, *Sistema Negro*, e no Rio de Janeiro, grupos como *Planet Hemp* e *Gabriel, O Pensador*. Todos esses nomes rapidamente se consolidaram em seus espaços de atuação, e se tronaram referências desse estilo em todo o Brasil antes do início dos anos 2000. Com os grandes nomes da cena nacional alojados no eixo RJ-SP, é possível perceber que o “parâmetro havia sido estabelecido”, e o *RAP* bom de se ouvir, e correto de se produzir tinham que ser formatados naqueles padrões.

No início dos anos 2000, surgiram outros nomes importantes no *RAP* brasileiro, como *Marechal*, *Emicida*, *Criolo*, *Projota*, grupos como *3030*, *Costa Gold*, e mais recentemente *1Kilo*, representam essa concentração no eixo RJ-SP até nos dias atuais. Com isso, podemos entender que o *RAP* nacional acompanha as alterações de gerações do eixo hegemônico, tornando periféricas as produções dos artistas de outras regiões. Essa comprovação se dá em uma simples comparação entre canais no Youtube de grupos do Sudeste em comparação com os de grupos do Norte ou Nordeste, ou até mesmo nas formas de tratamentos diferenciados entre artistas do Sudeste por grande parte dos produtores culturais.

A ideia aqui não é discutir a qualidade artística ou política de rappers do Sudeste, mas alertar sobre a centralização de público, investimentos e incentivos que se sobrepõe sobre as demais regiões, caracterizando-se como um exemplo do termo “superestrutura” cunhado por Karl Marx (1993) que se trata de um invenção de táticas dos grupos influentes para a concretização e perpetuação de seu império. As medidas que a superestrutura implementa na estrutura pode gerar um perigoso ciclo hegemônico, bem como tornar outros espaços em áreas periféricas. O filósofo Italiano Antonio Gramsci (1981-1937) instituiu o conceito de hegemonia cultural, que é definido com uma complexa reunião de ideias influentes de determinados grupos sociais, econômicos e culturais. Ela não é permanente, mas os influenciadores centralizadores são resultados desse complexo acarretamento de forças em pendência (CASSIA PALHA, 2002).

SULICÍDIO NÃO É UMA MÚSICA, É UM GRITO!

No dia 29 de agosto de 2016 foi lançada a música Sulicídio, com letra dos rappers Diomedes Chinaski (PE) e Baco Exu do Blues (BA), e com a produção musical de Mazili (PE) e Sly (BA). Os artistas nordestinos que até então conviviam em uma realidade artística repleta de dificuldades logísticas e baixos recursos, tiveram nesse exato dia, uma grande alteração no curso de suas carreiras. A música Sulicídio ataca liricamente diversos rappers do eixo RJ-SP com *pushlines*⁸¹ agressivas, e principalmente, com muita qualidade que levantava a seguinte questão; existe RAP fora do eixo RJ-SP? É claro que pela proximidade com o centro hegemônico, outros Estados do Sudeste, como Minas Gerais, acabam vivendo com algumas condições melhores, mas quando falava-se do Norte e Nordeste, só se conhecia *Rapadura*⁸².



1 – Imagem inicial do Lyric Vídeo da música lançada no Youtube em 2016 (Google Imagens/2018).

Sulicídio é uma música agressiva que legitima o potencial do RAP produzido no Nordeste, e isso fica constatado pela qualidade técnica e pela ousadia em atacar liricamente grandes rappers do eixo hegemônico RJ-SP. As impressões que podem ser tiradas em um primeiro contato com a música é de que se tratam de ataques gratuitos entre rappers, quando na verdade, a discussão é muito mais profunda.

81 Técnica de escrita utilizada nas construções de RAPs, e se caracteriza pelas críticas acentuadas e direcionadas à pessoas ou situação especificadas.

82 Aplicação de outra técnica utilizada pelos Rappers, o “Trocadilho”. Nessa questão, refere-se à rapadura como estereótipo do Nordeste, e como nome do rapper nordestino “Rapadura”, um dos poucos resistentes antes de Sulicídio.

Em entrevista ao canal Rap Box, com o entrevistador Léo Casa1, o rapper baiano Baco Exu do Blues (2016) afirma que: “muita gente fala que quisemos atacar o trabalho de outros MCs, mas na verdade a intenção foi atingir o público, e para atingirmos os fiéis temos que atingir as divindades”.

Uma música de tom ofensivo, reivindica uma maior abertura para rappers nordestinos no cenário nacional, tendo em vista a desvalorização cotidiana dos mesmos. A desvalorização das produções nordestinas nessa área se deve a diversos fatores, entre eles podemos destacar que (I) o RAP chega no Brasil e se instala na região Sudeste, e (II) a questão do sotaque nordestino. Esse segundo ponto levanta algumas polêmicas, pois o grande público consumidor de RAP no Brasil está extremamente habituado ao jeito de falar “comum” nas músicas do Sudeste, desde sua consolidação no país. Um estranhamento que pode causar desconforto aos ouvidos dos tradicionalmente habituados.

Ao longo da música, os rappers nordestinos abordam algumas questões interessantes de serem apresentadas aqui. Nos primeiros versos, Diomedes Chinaski, questiona:

“Como é que você nunca ouviu falar,
Nos bruxos lendários do Norte?”
(BACO EXU DO BLUES E DIOMEDES CHINASKI, 2016).

Esses versos carregam o poder de sintetizar toda a mensagem apresentada no decorrer da música. O primeiro verso apresenta uma referência ao termo “bruxos” que se refere ao fato desses seres místicos não serem bem aceitos pela sociedade de um modo geral, assim como o RAP nordestino, que não era aceito pelo cenário nacional. Vale ressaltar ainda a utilização da palavra “Norte”, mesmo os MCs sendo do Nordeste, satirizando a forma generalizada de tratar tudo que no mapa está acima do Sudeste como sendo “Norte”.

É possível perceber ainda a utilização de termos e interjeições oriundas do Nordeste, como por exemplo no versos a seguir:

“Como é que você nunca ouviu falar,
Nas cocadas de sal, na missão do saldo
Nordeste desgraça e engrossa o caldo”.
(BACO EXU DO BLUES E DIOMEDES CHINASKI, 2016).

O termo “cocada de sal” é o primeiro exemplo e se refere a inconstância do humor de uma pessoa, ora sorridente, ora grosseira. O segundo termo é “engrossa o caldo”, que faz referência ao ato de deixar a situação mais acirrada, mais difícil, vale ressaltar que a situação em questão é a disputa por espaço no cenário do RAP. A utilização de termos originalmente nordestinos representa ainda outro fator de extrema importância, que é a resignificação do RAP no Nordeste, bem como sua adequação ao estilo de vida daquele ambiente, e negando a importação literal norte-americana ou de outras regiões do Brasil.

Porém, Sulicídio não tece críticas apenas aos produtores e rappers situados no Sudeste, o Diomedes Chinaski ainda profere a seguinte estrofe, narrando o descaso e o desrespeito por parte dos produtores de shows do próprio Nordeste.

“Contratantes respeitem meu grande time,
Pois o crime compôs cada vírgula,
Cês só vão perceber que não é filme o time
Quando a gente quebrar uma clavícula”.
(BACO EXU DO BLUES E DIOMEDES CHINASKI, 2016).

A crítica é claramente destinada aos produtores (*contratantes*) do Hip Hop no Nordeste, que quando portam melhores recursos financeiros e logísticos contratam rappers do eixo centralizador, e quando se encontram em situações ruins contratam rappers locais, apresentando péssimas situações para a realização dos shows e eventos. O momento que diz “*Cês só vão perceber que não é filme o timo quando a gente quebrar um clavícula*” quer dizer que esses produtores só irão respeitar os rappers do Nordeste quando perceberem que não é ficção (*filme*), e se estabelecerem no mercado cultural nacional.

Na sequência, Diomedes profere alguns dos versos mais agressivos da letra (*pushlines*), que diz o seguinte:

“Ou abre espaço, ou vai abrir o reto!
Ret arrotou, Don L matou!
A vida mostrou que existe um só caminho”.
(BACO EXU DO BLUES E DIOMEDES CHINASKI, 2016).

No primeiro verso, Diomedes reafirma a necessidade do mercado cultural abrir espaço espontaneamente para os artistas do Nordeste, caso contrário, outros mecanismos seriam utilizados, como a própria música Sulicídio. Ao afirmar “*Ret arrotou, Don L matou!*” o rapper pernambucano faz alusão ao conflito entre Felipe Ret (RJ) x Don L (CE), o qual se constitui com a participação dos dois na música “Espírito Vândalo” do rapper Funkero (RJ), na qual o rapper cearense mostrou certa superioridade lírica.

Seria possível realizar uma análise detalhada de todos os versos da música, e encontraríamos diversos elementos que buscam a legitimação do Nordeste enquanto espaço muito rico culturalmente, e capaz de produzir Hip Hop e RAP com muita qualidade.

APÓS SULICÍDIO: RESULTADOS EMERGENTES

No Youtube, principal reflexo para as mudanças emergentes, os trabalhos de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski lançados antes de Sulicídio mantinham um média de 20.000 (vinte mil) visualizações, e hoje já acumulam milhões. Só o vídeo da música Sulicídio já ultrapassou a marca de 7.000.000 (sete milhões) de visualizações. O canal de Baco Exu do Blues já ultrapassou a marca de 36.000.000 (trinta e seis milhões) de visualizações, e em 2017, o disco “ESÚ” do rapper baiano foi indicado em diversas premiações de melhor álbum de RAP do ano, e ficou na terceira posição na pesquisa geral de melhores álbuns musicais de 2017 no Brasil (todos os estilos) produzida pela RedBull Brasil⁸³.

Sulicídio expandiu as produções dos dois rappers em escala nacional contando com participações de ambos no Canal Rap Box, um dos mais respeitados da cena do RAP nacional e em dois projetos do canal “Pineapple StormTV”. Esses convites em importantes vitrines do mercado injetaram fôlego em suas produções anteriores, e serviram como uma espécie de convite para que o público pudesse conhecer novos trabalhos dos dois rappers.

Sulicídio não abriu portas apenas para Diomedes e Baco, muito pelo contrário, grande parte do público foi provocado a buscar sobre outros rappers de outros Estados, como por exemplo, Sid (DF), Victor Xamã (AM) e Vandal (BA). Poderíamos citar outros nomes de rappers fora do eixo, mas vamos destacar aqui o jovem Matuê (CE), visto como a revelação do RAP nacional em 2017 apostando

83 Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/quais-sao-os-melhores-albuns-nacionais-de-2017>.

em um estilo diferenciado com base nos *Traps*. Assim como Matuê, Luiz Lins (PE) também se destacou no cenário do RAP nacional em 2017 com um estilo repleto de influências do Blues, apostando na característica dos *Love Songs*.

Dentro do cenário do RAP, existe um elemento chamado *Diss*, que se trata de músicas de outros rappers respondendo a citações em seu nome. Sulicídio afronta diversos rappers do eixo RJ-SP, como Nocivo Shomon, Felip Ret, Caio Nog, Felp 22, e Predella. Alguns desses citados responderam a Sulicídio, os primeiros foram Caio Nog e Predella, do grupo Costa Gold, com a música “Sultavivo”, alcançando o número de 5.500.000 (cinco milhões e quinhentas mil) visualizações no Youtube, e o rapper Nocivo Shomon com a música descarrego, alcançando 7.000.000 (sete milhões) de visualizações também no Youtube.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sulicídio é vista por muitos como um divisor do RAP nacional nos anos 2000 pelo fato de causar tamanhas reflexões em menos de cinco minutos de música. A ruptura hegemônica imperada pelo eixo RJ/SP tivera sua estrutura abalada, de modo a conduzir olhares do público e de produtores para rappers de outras regiões do Brasil, principalmente, para o Nordeste. A música recheada de técnicas que exigia uma maior atenção dos promotores culturais e de outros rappers, reafirma que está na hora de ampliar condições dignas de trabalhos para rappers nordestinos e de outras regiões do Brasil.

É correto afirmar que Diomedes e Baco seguem produzindo novas músicas, e comprovam com isso que *Sulicídio* não serviu como muleta de amparo para rappers que queriam apenas “tumultuar a cena”. *Sulicídio* foi um marco na história recente do RAP no Brasil, chamou a atenção dos produtores culturais, públicos, artistas do RAP de todo o país como um grito que ecoou como manifestação Nordestina, rompendo a centralização, abrindo espaço para produções não apenas do próprio Nordeste, e sim, de outras regiões do Brasil.

Sulicídio também foi importante pois provocou os rappers que já tinham suas carreiras estruturadas, a repensar qual tipo de conteúdo os mesmos estavam levando até o público, e qual era a função social (se havia) de suas produções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Maurício Priess. A Dança do Movimento Hip Hop e o movimento Hip Hop da Dança. Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. Disponível em: <http://anais.embap.br/artigos/MaurEDcioPriess.pdfMovimentoHipHopDan>>. Acesso em: 01/11/2017.

FOCHI, Marcos Alexandre. Hip hop brasileiro Tribo urbana ou movimento social? FACOM, São Paulo, v. 1, nº 17, p. 61-69, 2007. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf Acesso em: 15/02/2018.

LEAL, Sérgio José de Machado. Acorda Hip Hop!: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MARX, Karl. A ideologia alemã. 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

NETO, Alfredo Veiga. Currículo, Cultura e Sociedade. Educação Unisinos, Porto Alegre, v. 8, n. ° 15, p. 157-171, 2003. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/6496/3638>>. Acesso em 20/02/2018.

PALHA, Cássia Rita Louro. Na hegemonia cultural de Antônio Gramsci, uma leitura da mídia televisiva, da História e da educação. Métis História e Cultura. Caxias do Sul, v. 1, n. 1, p. 11 – 23, 2002.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. Hip-Hop: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

LINKS COMPLEMENTARES

Sulicídio: Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski (Prod. Mazili e Sly). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=__2r0OtMxj20 Acesso em: 10/02/2018.

Trocando Ideia com Baco Exu do Blues: Rap Box. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XiuNULSedD8> Acesso em: 10/02/2018.

UM PARALELO ICONOGRÁFICO ENTRE O TRATADO SYNTAGMA MUSICUM DE MICHAEL PRAETORIUS E PINTURAS SOBRE O VIOLONE/CONTRABAIXO DO SÉCULO XVII

Bianca da Silva Correia

INTRODUÇÃO

O violone/contrabaixo surgiu no século XVI e não era exatamente como o contrabaixo moderno, pois na verdade existiam várias famílias, modelos e tamanhos diferentes.

É evidente portanto que os parâmetros que definem um violone no sec.VII são muito flexíveis, se não vagos, visto o grande número de termos usados pra indicar genericamente instrumentos de arco com o registro grave e contraposto as nossas duas unicas possibilidades, o violoncelo para os instrumentos de 8' e o contrabaixo para os instrumentos de 16' (BAGNASCO, 2012, p. 17)⁸⁴.

É muito difícil encontrar tratados que falem sobre a história do violone e sua organologia, a primeira representação pictórica de um violone/contrabaixo surge em 1566, na Alemanha, no quadro *As Bodas de Caná*⁸⁵.



1 - *As Bodas de Caná*, 1562-63, Óleo sobre tela, de Paolo Veronese, 660 x 990 cm, Peintures italiennes. Coleção do Louvre (Department of Paintings).

Alguns desses instrumentos, ou semelhantes, eram usados em outros

⁸⁴ È evidente dunque che i parametri che definiscono un violone nel '700 sono molto più elastici, se non vaghi, tanto più visto il numero di termini usati per indicare genericamente strumenti ad arco dal registro grave e contrapposto alle nostre due uniche possibilità, il violoncello per gli strumenti a 8' e il contrabbasso per gli strumenti a 16' (BAGNASCO, Federico. *KontraBack- Percorso storico musicale di un binomio possibile*, 2012).

⁸⁵ Paolo CALIARI, conhecido como VERONESE (Verona, 1528 - Venesa, 1588) . *As Bodas de Caná*, 1562-63, obra terminada em 1563 para o refeitório do monastério beneditino de San Giorgio Maggiore, em Veneza. Óleo sobre tela, 6.77 m x 9.94 m. Pertence ao acervo do Museo do Louvre desde 1798. In: FRANÇOIS, Aline. *The wedding feast at Cana. Italian Paintings*, Louvre, disponível em <<http://www.louvre.fr/>>, último>. Acesso em 23 de novembro de 2016.

países europeus e através da iconografia musical do século XVII pode-se observar a difusão e a contribuição do instrumento no cenário musical da época.

As obras de arte pictóricas barrocas manifestavam um estilo majestoso e grandioso que substituiu o equilíbrio renascentista, acentuando o contraste de claro e escuro, um recurso usado para intensificar a impressão de profundidade. As cenas escolhidas pelos pintores da época eram as dos momentos de maior intensidade dramática.

Por serem realistas, algumas destas obras de arte barrocas representam uma grande contribuição para a visão de como era o cenário musical, dos instrumentos utilizados e em quais ambientes esses instrumentos musicais eram empregados, o que nos ajuda a entender um pouco mais, de forma palpável, a música no século XVII.

A fonte mais importante, concernente a este assunto, para esta época, é o tratado de Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, por tratar-se de um tratado com um conteúdo organológico muito bem detalhado com gravuras, tabela de instrumentos e tabela de afinação dos mesmos usados no século XVII.

MICHAEL PRAETORIUS

No prefácio da tradução e edição inglesa do tratado *Syntagma Musicum II*, feita por David Z. Crookes⁸⁶, vemos um pouco da história de Michael Praetorius, nascido em Kreuzburg na Thuringia-Alemanha por volta de 1571 e falecido em fevereiro de 1621. Foi compositor e teórico musical e uma das figuras fundamentais no período Barroco. Sua formação começou no então famoso *Lateinschule* em Torgau, onde manifestou um forte interesse pela música. Em 1583 estudou na Universidade de Frankfurt am der Oder, como *nonjuratus*, pois tinha apenas 12 anos de idade. Cerca de dois anos depois ele retomou o estudo de filosofia e teologia, e depois de mais dois anos tornou-se universitário organista. Provavelmente, durante o inverno de 1589-90, começou a trabalhar para o Duque de Brunswick e Lunenburg. Em 1603 casou-se e no ano seguinte foi apontado como Mestre de Capela da corte ducal. Em 1605 escreveu o *Musae Sioniae*, a primeira de suas composições. Durante os próximos oito anos Praetorius publicou uma grande quantidade de música. Juntamente com sua direção da Capela do Duque, estabeleceu sua reputação como o principal músico na Alemanha Protestante no seu tempo. Ele também foi o maior acadêmico musical de sua época devido aos estudos e pesquisas realizados. Entre 1614 e 1620 publicou o *Syntagma musicum* que foi escrito em três partes.

Bem podemos acreditar que Praetorius foi considerado em sua vida como uma espécie de super-homem. Ele era extremamente erudito em línguas e literatura, um organista de primeira classe, um corajoso e inspirador Mestre de capela, um compositor de primeira ordem, e um prodigioso autor na música em todos os seus aspectos. Mas ele era mais, ele também era um daqueles raros e diligentes literatos que podem expressar sua arte no léxico ou enciclopédia. Ele pertencia à linha dos polímatas, ou gênios universais, que começou com Salomão e terminou com Goethe.⁸⁷ (David Z. 1986, p. 5)

SYNTAGMA MUSICUM II

86 Tradução e Transcrição moderna: Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II* (1619), Translated and edited by Crookes, David Z., Oxford, Clarendon Press, 1986.

87 We may well believe that Praetorius was regarded in his lifetime as something of a superman, He was hugely erudite in languages and literature, a first-rate organist, a bold and inspiring Kapellmeister, a composer of the first order, and a prodigious authority on music in all its aspects. But he was more. He was also one of those rare, diligent literati who can express their art in lexicon or encyclopedia. He belonged to the line of polymaths, or universal geniuses, which began with Solomon and ended with Goethe.

Em *Syntagma musicum*, Praetorius menciona quatro tipos de violone/contrabaixo: o grande contrabaixo (Groß Contra-Bas-Geig), o Violone (Groß viol-de Gamba-Bas), a Viola da Gamba (Viol de Gamba), e o Violone da Braccio (Bas-Geig de braccio).



2 - Sistema de notação inglesa (Tese de Edoardo Sbaffi).

O termo contrabaixo era usado para identificar o registro em que o violone soava. Na página 14, Bagnasco afirma que o instrumento grave da família das cordas na Alemanha na primeira metade do século XVII era usado como instrumento de acompanhamento que dobrava a linha do baixo transpondo as notas da partitura a uma oitava abaixo.

O sistema de notação do Violone utilizado no tratado *Syntagma* é o inglês, apresentado por Edoardo Sbaffi em sua tese de Doutorado:

Os instrumentos graves podem ser classificados pelo seu registro (o som mais grave emitido) através da comparação com o comprimento, em pés, do cano do órgão que produz a nota correspondente:

2 Pés = c₁; 3 Pés = f; 4 Pés = c; 6 Pés = F; 8 Pés = C; 12 Pés = F₁; 16 Pés = C₁.

Com base nesta classificação o violoncelo é um baixo de 8 Pés.

Nota: O sistema de notação aqui utilizado é o inglês. As diferentes oitavas são identificadas com letras maiúsculas e minúsculas (em negrito) associadas a números que identificam a sua posição. (SBAFFI, 2013).

Na página 18 de Planyavsky⁸⁸ fala-se sobre dois tipos de instrumentos capazes de alcançar a região sub-grave: a viola da gamba com a afinação G₁- C- F- A- d- g, e o violone em contrabaixo com a afinação D₁- G₁- C- E- A- d. As imagens desses instrumentos podemos ver em *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius: *Groß Contra-Bas-Geig*, placa V e o *Violone*, placa VI. Esses modelos foram utilizados por mais de trezentos anos de diversas formas e foram chamados de *Grande Violone* e *Grande Contrabass*. Mas nas placas XX e XXI também podemos ver dois tipos de contrabaixos, o *Violn de Gamba* com duas opções de afinação E- A- D- G- C- F ou D- G- C- E- A- d e *Bas Geig de braccio* com a afinação F- C- G- D- A.

PARALELO ICONOGRÁFICO

Na placa V do *Syntagma Musicum II*, dentre os instrumentos ali representados, observa-se o *Groß Contra-Bas-Geig* que é o maior instrumento de cordas descrito no tratado de Praetorius, com cinco cordas, cinco cravelhas, quatro trastes e abertura no tampo harmônico em forma de efes.

[...]*Groß Contra-Bas-Geige* de Praetorius de 1619 (com afinação D E A d g, com altura de 2,10m com 130 cm de comprimento de corda vibrante), o quatro cordas é o instrumento destinado a substituir os antigos instrumentos de seis cordas. (BAGNASCO, 2012, p. 37)⁸⁹.

88 PLANYAVSKY, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998.

89 [...] *Groß Contra-Bas-Geige di Praetorius del 1619 (accordato D E A d g, alto 2, 10 m, con 130 cm di lunghezza di corda vibrante), il quattro corde è lo strumento destinato a soppiantare gli antichi strumenti a sei corde.*



3 – *Groß Contra-Bas-Geig*, extraído do *Syntagma musicum*.

As duas imagens a seguir mostram instrumentos similares ao *Groß Contra-Bas-Geig* de Praetorius. Foram registrados na pintura de Albert Freyse, *Herzog August and his family*, onde pode-se observar um homem aparentemente de pé, tocando um instrumento que lhe supera em proporção, contendo cinco cravelhas, com abertura no tampo harmônico em forma de efes um pouco abaixo do centro do corpo. Essa pintura foi feita na Alemanha provavelmente alguns anos depois que Praetorius escreveu o *Syntagma Musicum*.

Na próxima imagem observa-se um pequeno consorte instrumental, onde geralmente todos os instrumentos eram de uma única família. Era muito comum esses consortes se apresentarem em casas particulares no período do século XVI e XVII.



4 – *Duque Augusto, o Jovem, de Braunschweig-Wolfenbuettel em um concerto de violas de gamba* (detalhe), 1650, de Albert Freyse, Brunswick, Braunschweig Landesmuseum.

A segunda pintura é de Anton Domenico Gabbiani, chamada de *Grupo de músicos tocando viola da gamba, dois violinos e clavicórdio*, óleo sobre tela com as dimensões 110.5 x 136.5, também pintado no Século XVII na Itália.

Observa-se que os músicos e cantores desta imagem estão provavelmente

ensaiando, pois estão segurando as partituras de maneira informal, não olham em uma única direção, e parecem bastante distraídos.

Através desta imagem percebe-se que na Itália também havia um instrumento de tamanho semelhante ao *Groß Contra-Bas-Geig*, pois o homem segura o instrumento inclinadamente e mesmo assim ultrapassa sua altura. Também possui cinco cravelhas, mas é difícil de observar mais detalhes, pois está num segundo plano.



5 - Grupo de músicos tocando viola da gamba, dois violinos e clavicórdio, s.d., Óleo sobre tela, de Anton Domenico Gabbiani. 110.5 x 136.5 cm. Coleção particular.

Na placa VI do *Syntagma Musicum II* dentre os instrumentos ali representados, observa-se o *Violone* ou *Groß viol-de Gamba-Bas* com seis cordas, seis tarrachas e seis trastes, com abertura no tampo harmônico em forma de efes. Pela tabela de tamanho descrita nas placas V e VI de *Syntagma Musicum*, pode-se observar que este violone é um pouco menor que o *Groß Contra-Bas-Geig*.

[...] O termo “violone” indica muito genericamente o instrumento grave dos instrumentos de arco: de dimensões entre os 80 e os 130 cm de comprimento de corda vibrante, sem necessariamente uma correspondência com o comprimento da caixa, com 4, 5 ou 6 cordas, afinados de várias maneiras, que podia ser a 8` ou a 16` (como d`altra parte também o violone intendido como o registro organístico se apresenta seja a 8` como a 16`). (BAGNASCO, 2012, p. 17)⁹⁰.

90 [...] il termine “violone” indica più genericamente lo strumento grave degli strumenti ad arco: di dimensione compresa tra gli 80 e i 130 cm di lunghezza di corda vibrante, senza necessariamente una corrispondenza con la lunghezza della cassa, con 4, 5 o 6 corde, accordate in varia maniera, che poteva essere a 8' o a 16' (come d'altra parte anche il violone inteso come registro organistico si presenta sia a 8' che a 16').



Figura 6 - Groß viol-de Gamba-Bas, imagem extraída do Syntagma Musicum.

As duas imagens a seguir são de instrumentos similares ao Violone ou *Groß viol-de Gamba-Bas*. A primeira é a fotografia feita da imagem no livro de salmos do Duque de Bavária Alberto V do século XVI na Alemanha. No século anterior ao tratado *Syntagma*, já podemos ver um *violone* de estrutura e tamanho similar ao *Groß viol-de Gamba-Bas*, com seis cordas e estandarte com o mesmo *design*, porem a posição dos efes não se encontra centralizadas no instrumento.



7 - *Santa Cecilia e l'angelo*, 1610, Óleo sobre tela, de Carlo Saraceni, 172 x 139 cm. Roma, Itália. Galleria Nazionale d'Arte Antica.

A segunda imagem é a pintura *Santa Cecilia e l'angelo*, 1606 de Carlo Saraceni feita na Itália, óleo sobre tela 122 x 139 cm, anos antes de Michael Praetorius publicar o *Syntagma*. O Violone ultrapassa o tamanho da mulher que está sentada ao seu lado, pode-se observar seis cordas e abertura no tampo harmônico em forma de efes, na imagem não é possível visualizar a presença de trastes e o estandarte tem um modelo com o formato liso sem detalhes, o que o diferencia em pequenos aspectos do *Groß viol-de Gamba-Bas*.



8 - Miniatura do “Livro dos Salmos” do Duque de Bavária Alberto V (séc.XVI). Bayerische Stadtbibliothek (Alemanha).

Na placa XX de Syntagma Musicum II dentre os instrumentos ali representados, pode-se observar a Viola da Gamba em contrabaixo que Praetorius retrata, tem seis cordas, sete trastes, abertura no tampo harmônico em forma de “C” e voluta trabalhada com o rosto de um animal. Menor em comprimento que o Groß viol-de Gamba-Bas.



9 - Viola da Gamba, imagem extraída do Syntagma Musicum.

Características da viola da gamba:

- Fundo plano, superiormente unidos ao braço com um ângulo a plano inclinado.
 - filetes bastante altos.
 - Tampo e fundo encerra directamente sobre as bandas, sem projeção ou aresta (não saliente).
 - aberturas de ressonância em C (ou mais raramente em línguas de fogo).
 - Cadeias internas no fundo transversal ou cadeia longitudinais sobre a tampo.
 - Braço relativamente largo.
 - 6 cordas (ou mais raramente 5 ou 7).
- (BAGNASCO, 2012, p. 23)⁹¹.

⁹¹ Caratteristiche della viola da gamba:

- Fondo piatto, superiormente unito al manico con un angolo a piano inclinato
- Fasce piuttosto alte
- Tavola e fondo terminanti direttamente su fasce, senza sporgenza o orlature o spigoli (non aggettanti)
- Fori di risonanza a C (o più raramente a lingue di fuoco)
- Catene interne sul fondo trasversali oppure catena longitudinale sulla tavola
- Manico relativamente largo
- 6 corde (o più raramente 5 o 7).

As duas imagens a seguir mostram instrumentos similares a Viola da Gamba em contrabaixo de *Syntagma*, a primeira é a pintura *David no Templo*, de Pieter Lastman (1583-1633), realizada em 1618. Apesar de ter sido pintada na Holanda, a Viola da Gamba representada nesta imagem é extremamente parecida com a da placa XX do *Syntagma Musicum*. Possui seis cordas, sete trastes, abertura no tampo harmônico em forma de “C” e voluta trabalhada com o rosto humano.



10 - *David no Templo* (detalhe), 1618. Óleo sobre tela, de Pieter Lastman. 79 x 117 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

A segunda imagem é a pintura *Consort de viols sous Louis XIII*, de 1625, executada na França. Nesta pintura pode-se ver seis violas da gamba sendo que a maior provavelmente seria a viola da gamba em contrabaixo; as semelhanças que existem com a viola da gamba representada por Praetorius na placa XX de *Syntagma* são, as seis cravelhas, a abertura no tampo harmônico em forma de “C” e a voluta trabalhada em formato de rosto.



11 - *Concert de la manécanterie de Troyes devant Louis XIII* (chef de chœur de Saint Etienne, Etienne Bergerat avec huit de ses élèves, devant le roi Louis XIII), (detalhe). 1630, Autor desconhecido, Troyes, Musée de Beaux Arts.

Na Placa XXI de *Syntagma Musicum II* pode-se observar enfim o *Bas-Geig de bracio* que é o menor dos instrumentos de corda com o registro em contrabaixo citado no tratado. Ele tem cinco cravelhas, cinco cordas, abertura no tampo harmônico em forma de efes e não tem trastes.



12 - Imagem do Bas-Geig de bracio, extraído do *Syntagma musicum*.

Na pintura *Violone* de Peter Lely de 1649 na Inglaterra pode-se ver um instrumento similar ao *Bas-Geig de bracio* com cinco cordas, sem trastes e abertura no tampo harmônico em forma de efes, porém o estandarte tem um modelo com o formato liso e sem detalhes.



13 - *The Concert (detalhe)*, c. 1646-1650, Óleo sobre tela, de Peter Lely, 123 x 234 cm, Londres, The Courtauld Gallery.

CONCLUSÃO

Michael Praetorius realizou importante trabalho organológico em sua época, pois as imagens dos instrumentos de cordas em contrabaixo friccionadas retratadas nas placas V, VI, XX e XXI de *Syntagma Musicum II*, nos fornecem uma ótima visão de como eram os instrumentos antecessores ao contrabaixo moderno, contendo detalhes acerca do tamanho, formato, modelo de cada parte dos instrumentos e afinações dos mesmos.

Através do paralelo iconográfico e iconológico constata-se que não só na Alemanha, mas também França, Itália, Inglaterra e Holanda haviam instrumentos musicais que tinham estrutura, tamanho, formato e modelo semelhantes ao *Groß Contra-Bas-Geig*, *Groß viol-de Gamba-Bas*, *Violn de Gamba* e o *Bas-Geig de bracio*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum: Tomus Primus (De Musica Sacra) e Tomus Secundum (De Organographia)*. Wolfenbüttel. Elias Holbein. 1619.

PRAETORIUS, Michael. Tradução e Transcrição moderna: *Syntagma Musicum II* (1619). Translated and edited by Crookes, David Z.. Oxford. Clarendon Press. 1986.

BAGNASCO, Federico. Kontrabach. *Percorso storico musicale di un binomio possibile*. Note intorno al rapporto tra il contrabbasso e la musica di J. S. Bach. Padova (Italia). ARMELIN MUSICA. 2012.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa. Edições 70, Lda. 1997.

PLANYAVSKY, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum: Tomus Primus (De Musica Sacra) e Tomus Secundum (De Organographia)*. Wolfenbüttel. Elias Holbein. 1619.

PRAETORIUS, Michael. Tradução e Transcrição moderna: *Syntagma Musicum II* (1619). Translated and edited by Crookes, David Z.. Oxford. Clarendon Press. 1986.

SBAFFI, Edoardo. *Uso e repertorio del violoncello piccolo a 4 e 5 corde nel XVII e XVIII secolo*. Portugal: Universidade de Évora, 2013.

Disponível em: <www.thecipher.com> Acesso em 5 de dezembro de 2016.

Disponível em: <www.greatbassviol.com>. Acesso em 28 de novembro de 2016.

Disponível em: <<http://www.greatbigcanvas.com/view/st-cecilia-and-the-angel-by-carlo-saraceni-1606-palazzo-barberini-rome-italy,2070766/>> Acesso em 10 de dezembro de 2016.

Disponível em: <<https://www.pubhist.com/w34645>> Acesso em 10 de dezembro de 2016.

Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/448178600399448547/>>. Acesso em 7 de dezembro de 2016.

Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em 23 de novembro de 2016.

OS FILMES CANTANTES CENOGRAFADOS POR CHRISPIM DO AMARAL: CINEMA E MÚSICA

Savio Stoco e Ricardo Agum

INTRODUÇÃO

Os filmes cantantes – um dos gêneros cinematográficos de maior popularidade da “bela época do cinema brasileiro”⁹² – dialogaram com a polifonia do circuito musical/artístico nos primeiros anos do século XX. Pretendemos descrever e analisar a participação do cenógrafo e caricaturista pernambucano Chripim do Amaral⁹³ (1858–1911) nesse gênero fílmico, enfocando sua colaboração para a empresa carioca *William & Comp.*, proprietária do *Cinematógrafo Rio Branco* (RJ). Seu proprietário William Auler⁹⁴ foi o produtor dos cinco filmes em que Amaral trabalhou: *A viúva alegre* (1909), *Geisha* (1909) e *Sonho de valsa* (1909). *Faceirices da Rosa* (1910), e *Paz e amor* (1910). Sendo o primeiro e o último, considerados os maiores sucessos do gênero.

O estudo justifica-se por permitir o adensamento da trajetória de Amaral, um nome importante para a história da arte brasileira, tanto por trabalhos realizados nos estados do Norte no final do século XIX, assim como significativo pelas contribuições na imprensa caricatural carioca na primeira década do XX. Mas, sobretudo, buscamos contribuir com um quadro da pesquisa sobre **cinema e música**, tal como comentado por Eduardo Morettin (2009) e desenvolvido no Brasil, dentre outros, por Danielle Crepaldi Carvalho⁹⁵ (2016, 2017a, 2017b, 2018). Morettin propõe um novo dimensionamento de investigação que evite a linha teleológica preponderante na historiografia brasileira com fito na chanchada. Da mesma forma ele orienta a busca por saídas de investigação menos pautadas pelas questões técnicas, e mais afeitas a compreender o cinema enquanto parte integrante do mundo dos espetáculos populares que preponderavam nos meios urbanos. Ou seja, considerando as presenças do *music-hall*, cabaré, café concerto, além dos gêneros opereta, *vaudeville* e revista musical, dentre outros. Gêneros com estéticas, circuitos e práticas relevantes no caso dos filmes que abordaremos.

Não teremos oportunidade de visionar esses filmes, já que todos são considerados perdidos. Na falta do objeto fílmico, os estudaremos por meio de documentos hemerográficos diversos que nos informarão sobre a forma e o contexto das cenografias fílmicas de Amaral. E ainda iremos nos valer de uma rica carta autobiográfica, inédita em pesquisas no campo da arte. Trata-se de uma missiva escrita pelo artista em 1884⁹⁶. Esta fonte nos permitirá traçar com mais propriedade

92 Termo do historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, cunhado por conta de período 1907–1911 haver uma sintonia entre produção, exibição e público. Cf. GOMES (1986).

93 Optei por manter a ortografia dos nomes próprios, filmes e citações. Da mesma forma como mantivemos a pontuação encontrada na carta memorial de Chripim do Amaral.

94 Outros dois profissionais foram constantes nesses filmes cantantes da *William & Comp.*: o fotógrafo Júlio Ferrez (filho do fotógrafo Marc Ferrez; representantes no Brasil da *Pathé Frères*) e o maestro Costa Júnior. Sendo que o primeiro filme cantante de Auler e Ferrez foi *Barcarola* (1908). A exceção é *Paz e amor*, fotografado por Alberto Botelho.

95 Agradeço enormemente a autora pelo envio do seu relatório de pesquisa, assim como pela sugestão de vários itens da bibliografia, pelas orientações e leitura atenta desse texto.

96 Carta descoberta no acervo de um arquivo público brasileiro. Ao que nos consta, esse documento foi primeiramente abordado no livro de Ronaldo Pereira de Jesus, *Visões da Monarquia. Escravos, operários e*

a linha existente entre esses trabalhos cinematográficos dos quais participou, nos últimos anos de sua vida, com o seu predecessor debute na cenografia, aos vinte anos. A cenografia foi para Crispim do Amaral um meio de expressão que se constituiu como um espaço de educação não formal e pelo qual adentrou e consolidou-se nas artes. Como sua educação foi imersa em um grosso caldo popular, problematizamos a ideia de que a trajetória desse artista teria sido determinada por uma formação acadêmica, como enfatizou a historiografia sobre ele.

ABORDAGENS À ARTE DE CHRISPIM DO AMARAL

Os trabalhos na função de coordenador das decorações do *Theatro da Paz* (na reforma de 1890) e do *Teatro Amazonas*, inaugurado em 1896, notabilizaram Crispim do Amaral já em sua época – ele que fora, além de tudo o artista projetista e executor de parte desses dois trabalhos. Notadamente por esses feitos ele foi investigado no rol da história da arte⁹⁷. Passado quase um século, aos poucos, esse artista despertou interesses em outras áreas de sua atuação, assim começou a ter sua atuação revisada, galgando reconhecimento no circuito acadêmico/cultural. Ele foi destacado na emblemática curadoria de Emanuel de Araújo para a exposição *A mão afro-brasileira* (1988)⁹⁸. Iniciativa esta que, na ocasião da segunda edição de seu livro-catálogo em 2010, publicou um artigo exclusivamente dedicado à caricatura do artista, assinado pelo escritor paraense Vicente Salles. Abordaram-se aspectos pouco enfocados até então relativos ao início da sua trajetória no desenho, em Pernambuco e no Pará.

Mais recentemente, seus trabalhos vêm recebendo outras visadas, dentre as quais destacamos a abordagem artístico-social desenvolvida pela geógrafa, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ana Maria Daou⁹⁹. Mesmo assim, diversos aspectos de sua produção multifacetada continuam a merecer investigações. É o caso das suas colaborações como cenógrafo nos filmes cantantes brasileiros. Essa produção cenográfica teve estreita ligação com seus primeiros passos nas artes, como investigaremos.

PERÍODO DE FORMAÇÃO

Nascido em Olinda em 1858¹⁰⁰, Crispim do Amaral desde jovem desenvolveu o gosto pela criação em artes visuais, mas enfrentou obstáculos que estão relacionadas de fatores financeiros à escassez de opções de ensino

Abolicionismo na Corte (2009).

97 Uma primeira abordagem, mais geral, sobre a construção do Teatro Amazonas encontra-se no livro em três volumes *Teatro Amazonas* (1965–1966), do escritor amazonense Mário Ypiranga Monteiro. E os estudos mais sistemáticos na abordagem estética com relação às criações pictóricas e arquitetônicas estão nos livros *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas* (1974), do crítico e historiador de arte baiano Clarival do Prado Valladares, e em *Teatros da Amazônia* (1996), da pesquisadora e arquiteta Jussara Derenji, professora da Universidade Federal do Pará.

98 Para uma avaliação da importância dessa curadoria/publicação, cf. Oliveira (2013).

99 Outros trabalhos, também significativos, são as dissertações de mestrado *Histórias Invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma – Belém do Grão-Pará (1869–1890)*, (2009), de Roseane Silveira de Souza [dedica uma parte específica ao artista], e *Alegoria da República: o pano de boca da sala de espetáculos do Teatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana* (2017), de Denise Avelino Corrêa; a plaqueta *Crispim do Amaral* de Márcio Páscoa (2000), e o TCC de Raúl Gustavo Brasil Falcón *Um estudo de iconologia do pano de boca do Teatro Amazonas atribuído a Crispim do Amaral (1858–1911)*, (2015), orientado por Luciane Páscoa. Menciono ainda o estudo *Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Crispim do Amaral no Teatro Amazonas* (2016).

100 SALLES (2010).

formal nessa disciplina, em Pernambuco. É importante lembrar que apenas no Rio de Janeiro existia uma academia de arte *tout court*, inaugurada em 1826¹⁰¹. No entanto, disciplinas artísticas eram difundidas nas escolas e outras instituições, sobretudo o desenho; é certo que sem o rigor protocolar da academia. A avaliar-se pelo tom das memórias deixadas pelo artista, ele viveu um percurso de condições precárias até a consagração de seu nome. Veremos como desde o início da sua incursão nas artes logo estiveram presentes as duas vertentes de trabalho que se tornaram preponderantes e marcaram sua carreira: a cenografia e as artes gráficas (singularmente a caricatura), (AMARAL, 1884)¹⁰².

Chrispim ingressou aos onze anos no *Gymnasio Pernambucano*, como aluno pensionista daquela província, de onde sai em 1872. Nessa instituição teve suas primeiras aulas de desenho, o que contribuiu para ter despertado um grande interesse para as artes, segundo ele afirmou: “o gesto pela arte se desenvolveu em mim com tal força que, não podendo pagar um professor por falta de meios, trabalhava só em casa até alta noite, copiando pequenas figuras da *Ilustração Inglesa*”¹⁰³.

Nota-se que o desenho, ao longo de parte importante da preponderância das academias de arte no mundo ocidental, foi a técnica empregada por excelência, influenciando o ensino em outros estabelecimentos. Por sua vez, a pintura era aprendida nos ateliês dos mestres (PEVSNER, 2005). E foi assim com sua iniciação na litografia, técnica a qual teve contato em uma oficina, ainda em Recife. Uma atividade que se tornou seu ofício, acompanhando-o durante o restante de sua carreira. Fazer essa distinção entre a produção de imagens acadêmicas e as “vernaculares”, por assim dizer, é importante para observarmos o quanto Amaral não esteve inserido naquele, apartando-se dos aspectos estéticos, técnicos, nos rigores e hierarquia de gêneros pictóricos que marcaram a academia. Com os dados e nuances de sua autobiografia somos inclinados a compreendê-lo mais afeito às coordenadas das práticas “vulgares”.

Após sua passagem pelo *Gymnasio Pernambucano* ele adentrará a *Imperial Sociedade dos Artistas Mechanicos e Liberaes de Pernambuco*. É preciso termos clareza de que este tipo de nomenclatura – artes mecânicas – distinguia-se da noção de acadêmico pelo menos desde o período barroco, quando houve uma cisão responsável por opor a “arte útil” dos mestres artesãos das guildas à arte nobre dos artistas acadêmicos (PEVSNER, 2005, p. 141). E na comunidade pernambucana daquele período, essa instituição constituía-se espaço de “instrução popular”, com formação voltada ao universo do trabalho, possuindo assim estigmas naquele contexto (CORD, 2010). Será onde Chrispim teve mais algumas aulas de desenho com um professor chamado G.(?) Azevedo – “mas que dava aula uma vez ao mez e as vezes nem isso, retirando-se depois por motivos que ignoro. Fallei com ele particularmente para ensinar-me, ao que acedeu deixando mezes depois por incommodo de saúde” (AMARAL, 1884). A partir daí, o artista buscou formas mais alternativas para acessar a arte:

Sentindo que não poderia passar sem o desenho ia todos os dias ao Theatro Santo Antonio ver Leon Chapelin¹⁰⁴ (scenographo) trabalhar para o “Anjo da meia noite”. Pedi-lhe um pequeno modelo da scena de gelo e copiei-o como pude, achando dificuldades imensas. Depois de prompto mostrei a ele e a outros artistas da companhia.

101 Para uma abordagem sobre, cf. Schwarcz (2008).

102 Todos os dados e citações relativos à trajetória de Chrispim do Amaral, nessa parte do artigo, foram retirados da carta referenciada ao fim desse primeiro parágrafo. Exceto quando especificado.

103 Para um aluno iniciante, sob supervisão de um professor, a prática do desenho, tendo como modelos gravuras de livros, era um método tradicional difundido pelas academias (PEVSNER, 2005).

104 Também grafado Léon Chapelain (SILVEIRA, 2009, p. 159).

Um mez depois era eu discípulo do Sr. Capelin [sic], com quem estive nove mezes apenas, aprendendo alguma cousa por mim, pois o mestre era tão egoísta que tinha escrúpulo em ensinar-me. Em 1874 elle veio para a Côrte ficando eu sem saber o que fazer. Não tendo mais com quem estudar, voltei a Sociedade que então fez aquisição de um professor chamado Eduardo Gadante [?], cavalheiro da imperial Ordem da Roza, com quem dei desoito lecções apenas em 1876, por ter morrido meu pae á 17 de setembro d'esse anno. Tendo sido obrigado á abandonar tudo fui procurar meios para manter minha mãe e meus irmãos menores¹⁰⁵. Tinha eu então desesseis annos e mezes. (AMARAL, 1884).

O jovem empregou-se na *Companhia Ferro-Carril de Pernambuco*, como “pintor de letras”, desligando-se da empresa após alguns meses por motivo de saúde não identificado. É após essa experiência que ele iniciou-se na técnica litográfica, a partir da qual começou a desenhar caricaturas para o jornal *America Illustrada*, onde permaneceu por quatro meses em 1877¹⁰⁶. Mas, o principal impulso na sua incursão artística vem com o trabalho de pintura e criação cenográfica, na sequência:

Appareceu no theatro Izabel a companhia do empresario Vicente Pontes; depois de me ver fazer a scenographia para o “Lago de Killarney”, convidou-me a acompanhá-lo ao Norte, (Maranhão e Pará,) para onde fui em novembro do mesmo anno, como scenographo com um ordenado muito mesquinho; mas estava satisfeito por ir praticar em pintura.

Cheguei no Pará em janeiro de 1878 onde fui preparar o theatro para ser inaugurado em 15 de fevereiro d'esse anno com “As Duas Orphãs”. Até então tinha muito pouca pratica. Em 1878 fiz diversas decorações sendo muito aplaudido e elogiado pelo publico e a imprensa, principalmente pelas do “Demonio da meia noite”¹⁰⁷ e do “Frade Negro”. No fim do anno houve uma exposição industrial e artística¹⁰⁸ promovida pela Imperial Sociedade Beneficente Artistica Paraense, onde expuz um pequeno quadro, um claustro com efeito de luar, (ensaio de pintura á oleo,) pelo que fui premiado com uma medalha de prata, que tenho a honra de apresentar a Vossa Magestade. (AMARAL, 1884).

A partir dessa data, por conta da consagração que alcança na capital paraense, logo nos primeiros anos de sua estada, consideramos que Chrispim ascende a um patamar no ofício de sua arte em que não é mais considerado um aluno. Isso porque ele passou por um processo de reconhecimento social: foi premiado, ladeado por alguns dos principais artistas da cidade em um evento de importância local, começou a lecionar disciplinas artísticas em Belém nos colégios particulares *Visconde de Souza Franco e Franco-Brazileiro*¹⁰⁹. Até receber o

105 Os pais de Chrispim chamavam-se Amaro José do Amaral e Francisca Xavier do Amaral (AMARAL, 1884, p. 1). Ela morreu em 1900 (Fallecimento, *Jornal Pequeno*, Recife, 12 dez. 1900, p. 2). Os irmãos eram Libânio do Amaral, Amaro do Amaral, Nestor do Amaral (*Jornal Pequeno*, Recife, 18 dez. 1900, p. 2). A esposa chamou-se Maria do Amaral (*Jornal Pequeno*, Recife, 13 set. 1899, p. 2). Para uma abordagem à Photographia Allemã, de Libânio e George Huebner, cf. Schoepf (2005).

106 Apesar da reticente na forma como avaliou sua iniciação litográfica (“não achando com que alimentar minhas aspirações...” (AMARAL, 1884)), como dissemos, essa será um importante campo de trabalho.

107 A estreia ocorreu no dia 21 de setembro de 1878.

108 Nomeou-se *Exposição Artística e Industrial*, realizada em Belém em 1880. Amaral conquistou a mais alta condecoração, na categoria Pintura (Grupo XII - “Dezenho e pintura em seus variados ramos, Trabalhos photographicos”). Outros artistas importantes receberam a mesma medalha neste grupo: Augusto C. Gurjão (planos de arquitetura), F. A. Fidanza (fotografia), José Thomaz Sabino (fotografias coloridas), Constantino P. C. da Motta (quadro a óleo), (*A Constituição*, Belém, 07 abr. 1880, p. 2).

109 No memorial do artista os dois colégios foram citados. Localizamos seu nome relacionado na publicidade do Visconde de Souza Franco (*Liberal do Pará*, Belém, 6 jan. 1883, p. 3), o que não quer dizer que não trabalhou no Franco-Brazileiro. Silveira (2009) também mencionou o Seminário do Carmo.

convite que mais o notabilizou nesse capital, a decoração para o *Theatro da Paz*¹¹⁰ – o que também, podemos conjecturar, tenha servido de estímulo para o convite posteriormente feito para a casa de óperas manauense¹¹¹.

TRABALHO CENOGRÁFICO

A cenografia, de fato, foi uma das mais prolíficas frentes de trabalho e criação de Chrispim do Amaral. Além de que, como vimos, foi um ambiente não formal muito significativo para sua formação e consolidação na arte¹¹². Observando de forma ampla essa sua produção relativa à produção visual teatral, podemos considerar que nela podem ser agregadas também as criações de seus monumentais panos de boca nos teatros de Belém e Manaus. Mas estas duas pinturas não estariam isoladas na trajetória do artista. Há referências de que ele, anteriormente, executou panos de boca para outras casas, como o Teatro Lucinda (Rio de Janeiro)¹¹³ e o Theatro-Circo Cosmopolita (Belém)¹¹⁴. Constituindo mais pistas de que sua decoração teatral remete-se a circuitos heterogêneos.

Como apreendemos do relato do artista citado anteriormente, *O demônio da meia noite* estreou no dia 21 de setembro de 1878¹¹⁵, integrante na temporada de estreia do Theatro da Paz¹¹⁶. Esta produção seria, de fato, responsável por boa parte do sucesso alcançado pelo artista na capital paraense em seus primeiros tempos. No entanto, localizamos seu nome envolvido na atuação de diversos outros espetáculos da empresa na temporada desse mesmo ano, tais como *A torre em concurso*, *Trinta annos ou a vida de um jogador*, *O último dia de Veneza*, *O homem da máscara negra*, *O lago de Kilarney*, *O diabo a quatro!*, *A cigana de Lisboa*¹¹⁷. Além disso, é sabido que o artista era músico instrumentista, tendo apresentando-se em alguns concertos em Belém, assim como tendo entrado em

110 Considerando-se, apesar da consagração do artista, que ele poderia também ser notado como “menor” por não ter passado ainda por uma formação acadêmica. E a hipótese de Silveira (2009).

111 Outro ponto importante a ser considerado na formação de Amaral, aspecto que não citamos aqui, é sua pretensa passagem pela Academia de San Luca, em Roma. A nosso ver, faltam-nos documentos comprobatórios do ingresso de Chrispim do Amaral em uma academia de arte, seja no Brasil ou na Europa. O que temos são registros de que ele primeiro fez um pedido de bolsa à Assembleia Legislativa do Pará, o que teria sido negado (SILVEIRA, 2009); posteriormente, escreveu e levou uma súplica a D. Pedro II pedindo apoio (AMARAL, 1884), o que, aparentemente, não foi atendido. Em seguida, faz solicitação ao governo de Pernambuco. Infelizmente nenhum dos autores consultados (YPIRANGA, 1965-66; VALLADARES, 1974; DERENJI, 1996; SILVEIRA, 2009; SALLES, 2010; DAOU, 2014) refere-se a fontes primárias da entrada dele na academia romana. Minha hipótese é que os necrológios de Amaral tiveram influência na historiografia, repercutindo dados que podem não se sustentar.

112 Seu trabalho na cenografia se dá quase em paralelo à atividades na imprensa caricatural, desde o período em que morou em Pernambuco, como vimos. E também quando residiu em Belém e Rio de Janeiro. O período em que residiu em Paris, na dobra do século XX, também consideramos um ponto cego. Sua comentada participação na Comédie-Française – afamada no Brasil, símbolo de *status* de espetáculos e artistas –, consta nos necrológios e até hoje não foi comprovada por fontes primárias.

113 Especificou-se: “A 29 de jan. 1909 o leiloeiro J. Dias ergueu o seu martelo e levou a publico pregão o Theatro Lucinda. Do respectivo annuncio constava que seriam vendidos 583 cadeiras austríacas, grande quantidade de bancos para jardim, todos os cenários das peças de grande sucesso Diabo no Corpo, o Guarda Chuva, Delegado e Avestruz, inclusive o esplendido e grande panno de boca, verdadeiro primor de arte pintado pelo conhecido artista Chrispim do Amaral” (PAIXÃO, 1916, p. 203).

114 Como era praxe no caso dos panos de boca, divulgou-se o evento de apresentação no Theatro-Circo Cosmopolita: “Inauguração do novo panno de boca pintado pelo distincto e hábil scenographo brasileiro Chrispim do Amaral”(Theatro Circo Cosmopolita, *O democrata*, Belém, 30 mai. 1891, p. 3).

115 O anúncio está na edição do dia anterior: *O liberal do Pará*, Belém, 20 set. 1878.

116 Baseio-me no quadro sobre as temporadas do Theatro da Paz, no livro de Páscoa (2009, p. 33-37).

117 Dados da sessão de anúncios teatrais do jornal *O liberal do Pará*. Na temporada da Empreza Vicente do ano seguinte, 1879, Chispim aparece no elenco de *O moinho vermelho* e *O bom pastor*.

cena como ator, ocasionalmente. Todas essas atividades podem ser avaliadas como complementares da formação do artista para a boa compreensão de sua comunicação com o público e na funcionalidade de seus cenários na interação com os atores no palco e com a música.

Pelo nosso foco na trajetória cenográfica, é preciso nos deter no caso d'O *demônio da meia noite*, produção que pode realmente ser considerada um sucesso em um contexto em que os espetáculos teatrais comumente tinham duas a três récitas em cada localidade. Nos termos de uma publicidade quando da última récita, alardeava-se aquela que foi “a peça que maior aceitação tem obtido na época actual”.¹¹⁸ Essa mesma peça retorna nas temporadas seguintes da empresa: em 1879 e 1884 – como uma das mais executadas¹¹⁹.

E que tipo de espetáculo foi esse que arrebatou também por sua visualidade? O anúncio de estreia identifica que se trata de uma **“Peça fantástica de grande espectáculo em um prólogo e 5 actos, divididos em 10 quadros, ornada de canto, marchas, transformações, mutações e visualidades”**. Não sendo uma criação originalmente brasileira por se tratar de um espetáculo “arranjado da opera francesa *Les amours do diable*”¹²⁰, adaptada pelo ator Julio Xavier, com música do maestro Colás.

Uma coluna especializada teceu o seguinte comentário, destacando o aparato e a cenografia: “Este drama, d'um enredo simples não contém em si scenas arrebatadoras; seu único merecimento está *no aparato que requer, e prende a atenção do espectador pelo maravilhoso (...)* O trabalho de scenographia esteve bom e agradou”¹²¹. Ao passo que uma segunda coluna teatral agregou a ela o termo “mágica”¹²², não no sentido de um adjetivo e sim de gênero. Outro jornal identificou-a como um “drama phantastico”¹²³. Além disso, o texto do empresário, em que esboçou uma reclamação ao público, dá a deixa de que baseava seu empenho na complexidade cenográfica: “em um palco, pessimamente construído, e sem pessoal habituado a trabalhar em peças de tanto movimento e reponsabilidade, a empreza não podia exigir mais, e considera-se satisfeita com o muito que se fez”¹²⁴.

Outros trabalhos cenográficos de Chrispim do Amaral com a empresa Vicente Pontes de Oliveira ainda na temporada de 1878 foram *O casal das Giestas*, dividido com seu mestre negligente Leon Chapelin. Na temporada seguinte, ao que parece, Chrispim ganha mais espaço, tendo assinado cenários em *O moinho vermelho*, *A família do colono ou os portugueses na Índia*, e *A desordem no alto mar*. Na mesma medida, suas aparições como ator rarearam nesta estação. Figurou no elenco apenas de *O moinho...* e *O bom pastor*.¹²⁵

118 *O Liberal do Pará*, Belém, 12 dez. 1878, p. 3.

119 *O Liberal do Pará*, Belém, 28 jun. 1884, p. 3.

120 *O Liberal do Pará*, Belém, 28 jun. 1884, p. 3.

121 *A Constituição*, Belém, 23 set. 1878, p. 2. Grifo nosso.

122 Está escrito da seguinte forma: “Só temos a registrar na ultima quinzena (...) as representações da mágica – O demônio da meia noite”. *Chronica Theatral. O Liberal do Pará*, Belém, 28 set. 1878.

123 *A Constituição*, Belém, 05 jul. 1878, p. 2.

124 *A Constituição*, Belém, 05 jul. 1878, p. 2.

125 O sucesso de O demônio da meia noite perdura, mesmo após sua saída de cartaz. Algumas de suas músicas são recordadas no repertório de eventos festivos pela cidade, indicando tratar-se de peça de sonoridade também enérgica, tanto quanto o visual. No 1º Baile popular, “espécie de ensaio para os amantes das folias carnavalescas, uma ‘grande orchestra marcial’ a cargo do maestro Cola’s, com ‘variadíssimo repertório’, com músicas ‘já popularizadas nas composições do mesmo maestro’, tais como Saltimbanco, **Demonio da meia noite**, Jezuitas á Trote, Estrela do Norte, outras extrahidas de diferentes operas e operetas: Força do destino, Barba Azul, Sinos de Corneville etc. etc. e ‘finalmente a grande quadrilha’ O Carnaval do Pará, do compositor França Messias. Os bailes começarão pela symphonia da opereta de Offenbach A Gran-duqueza”.

A atuação do artista como docente em Belém e seu posterior engajamento nas decorações do Theatro da Paz e do Amazonas, assim como sua estadia em Paris devem ter contribuído para afastá-lo do ramo estritamente das cenografias, assim como contribuiu a saída da Empresa Vicente do conjunto das companhias subsidiadas pelo governo paraense, afastando-se de Belém (AMARAL, 1884). No entanto, quando retornou ao Brasil, residindo no Rio de Janeiro, é que iremos voltar a encontrar seu nome associado a criações cenográficas. E, ao que parece, da mesma forma como alcançou fama nos palcos da capital paraense, irá consagrar-se como pintor das enormes pinturas para os palcos cariocas.

Os indícios de que tinha um lugar privilegiado no imaginário artístico carioca são diversos. Um deles que apresentamos aqui está no texto póstumo intitulado *Temos Scenographos?*, de 1918:

“(...) voltou á baila a discussão nos meios theatraes, e até no publico sobre o adiantamento da arte scenographica no Brazil. Afirmava-se que com o desaparecimento de Carrancini e Chrispim do Amaral, terminara a geração de artistas que por tanto tempo honrara a scenographia brasileira. Felizmente, a evidencia, a incontestável evidencia, se encarrega dia a dia, de demonstrar o contrario. (...) Tres artistas, cheios de vontade e de talento, disputam hoje com honra, a gloria que immortalisou no palco os seus entecessores e em belas produções consecutivas, **ora copiando do natural dos grandiosos aspectos da flora e da esthetica brasileira; ora lançando na tela concepções sublimes de alegorias patrióticas, compondo charges engraçadíssimas, dignas do lápis do mais celebre humorista, e até elevando o espirito na execução de scenas symbolicas da mais alta fantasia**, eles vão dia a dia firmando a sua reputação no nosso theatro (...) (Lanterna, RJ. 21 mai. 1918).

Além do índice de reconhecimento público dos dois cenógrafos antecessores, Chrispim e Carrancini, o trecho que enfatizamos em negrito apresentam três pontos que explicitariam aspectos valorizados na época. Estes podem constituir-se, para nós, como chaves para a avaliação das cenografias. Na concepção desse leitor circunstanciado estas chaves seriam a destreza de se produzir a cópia fiel das vistas naturais nacionais, a perspicácia do chargista e as elaborações alegóricas.

FILMES CANTANTES

Produções realizadas entre 1906 e 1910, os filmes cantantes produzidos por empresas cinematográficas do Rio de Janeiro¹²⁶ estabeleceram uma grande comunicação com o público ao lado dos filmes baseados em crimes de grande repercussão. Os cantantes tiveram como principais características: basear-se em óperas, operetas, *vaudevilles* ou revistas de ano¹²⁷; terem sido atuados por cantores conhecidos no circuito musical carioca; e, principalmente, possuírem uma sonorização vocal promovida por estes mesmos cantores (no geral) executando seus papéis vocais ao vivo, no entanto sem revelarem-se ao público, costumeiramente localizando-se atrás da tela (MORETTIN, 2009).

A produção desse reconhecido gênero brasileiro não foi uma anomalia do período. Alinhou-se, no contexto cinematográfico, a diversas experiências de sonorização do espetáculo cinematográfico¹²⁸. Diga-se de passagem, bem antes da tecnologia que irá incluir a banda sonora na mesma película que continha a imagem, a partir de 1927.

126 Apesar da circulação ter se dado principalmente no Rio de Janeiro, outras cidades também receberam esses filmes, como São Paulo e Recife. Nesta última, enfatizando a participação de Amaral por ser conterrâneo. Mas não é nosso objetivo mapear a circulação dos filmes neste trabalho.

127 Revistas de ano: gênero teatral do final do sec. XIX. Cf. Sussekind (1986), Farias (2001) e Prado (1999).

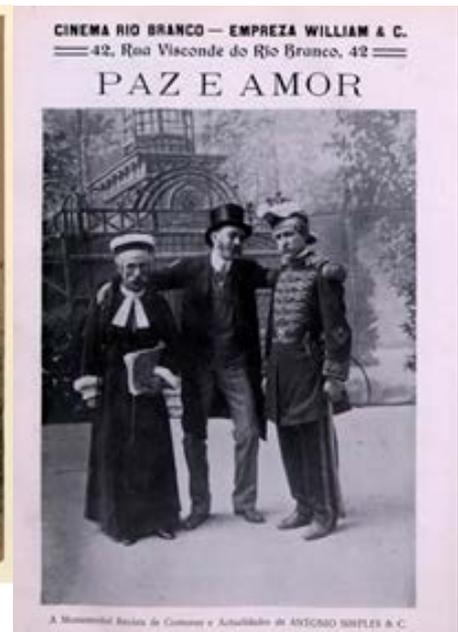
128 Cf. Carvalho (2017a, 2017b, p. 112-134).

Ao passo que flertou com os espetáculos populares diversificados, seja teatrais ou musicais, este gênero fílmico também se coadunou com espaços e práticas enobrecidas. Danielle Carvalho (2017) trabalhou com a hipótese da produção dos filmes cantantes ter sido incrementada com a iniciativa da empresa William & Comp. ao produzir, em 1909, uma temporada elitizada para os *Films d'art* franceses ocorrida no Teatro Lírico, endereço que foi reduto da alta sociedade. Considerar esse incremento é significativo para nós, pois todas as cinco produções em que Chrispim do Amaral foi o cenógrafo, foram empreendidas por esta mesma empresa, proprietária do *Cinematógrafo Rio Branco*. Logo, estão no bojo desse desejo de elevar a relevância de um meio, o cinematográfico, de cuja importância as elites ainda não estavam convencidas. Uma menção ao artista em um dos anúncios publicitários reforça essa compreensão ao enfatizar suas qualidades: “Os cenários confiados ao adextrado pincel do scenographo Chrispim do Amaral são surpreendentes de beleza e propriedade”¹²⁹.

Com a estreita relação entre um espetáculo popular, mas agora investido de vernizes eruditos, não é de estranhar que os filmes cantantes tomaram a prática de atrair seu público por meio de estratégias do teatro. Enfatizava-se, dentre outros atrativos (como as músicas tão conhecidas), o trabalho cenográfico exuberante. Item este, como vimos anteriormente, apreciado ocidente a fora a partir do século XIX no circuito teatral. E é possível conjecturarmos que o interesse do público crescia quando reconheciam os nomes dos artistas cenógrafos, assim como no caso das árias a canções e dos cantores. Vale lembrar que Chrispim do Amaral ocupou um lugar destacado na sociedade carioca, tendo sido responsável pelo cenário da montagem da ópera *Moema*, estreada no programa de abertura do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, em 14 de junho de 1909.

A fim de contextualização cinematográfica, bastaria dizer que a cenografia para filmes, como considerada na historiografia tradicional, será “iniciada” somente a partir do princípio da década de 1930 com a criação dos primeiros estúdios de porte, *Cinédia e Brasil Vita* (RAMOS, 2000). No entanto, a própria experiência tão lembrada de *Alô, alô, Carnaval* (1936), produzido pela *Cinédia*, contando com cenários do cartunista J. Carlos, remete-nos a esse antigo trânsito existente no circuito artístico carioca (pelo menos) entre a imprensa caricatural, o meio teatral e cinematográfico – a exemplo de Amaral, Raul Pederneiras, dentre outros.

129 *Careta*, RJ, 13 nov. 1909.



1 e 2 – Croquis de um cenário de Charles-Antoine Cambon para *Les amour du diable*¹³⁰. Fonte: BNF. E publicidade do filme cantante brasileiro *Paz e Amor* (1910), com cenário de Chrispim do Amaral ao fundo. Revista *Careta*. Fonte: BNB.

Agora vamos analisar a produção de Chrispim para os filmes cantantes. Sem poder conhecer com precisão como os cenários foram incorporados aos filmes, ou seja, como foram enquadrados, iremos nos deter em fotografias publicitárias. O fato da forma estrutural do cenário desses filmes (Imagens 2) assemelhar-se flagrantemente a de um cenário teatral, mostrando-se por vezes como uma espécie pano de boca, ou cortina pintada, em *Paz e Amor* (Imagem 2), não deve ser avaliado como um defeito. Visto que o efeito almejado pelos realizadores, e valorizado pelo público, era a seguinte: estarem diante de produções que “iludem absolutamente o espectador, que pensa estar realmente assistindo a um espetáculo teatral”. Podemos considerar que o contraponto estava sendo executado em certos filmes ficcionais nessa época, com cenários de cunho mais realista, a exemplo dos vistos nos curtas-metragens de D. W. Griffith. Mesmo quando construídos, os atores circulavam e interagiam de uma maneira quase a ocultar a noção de uma “quarta parede” teatral – algo tão explícito nas imagens dos filmes falantes que, por vezes, nem o piso do palco buscamos camuflar.

Em sua fatura pictórica, na imagem de *Paz e amor*, sobressaísse o rebuscamento da construção arquitetônica possivelmente um pavilhão em ferro, vazado, apresentado na vista que lembraria uma praça – talvez representando um dos dois lugares da capital federal em que o filme se passa: a Praça da Aclamação, no terceiro ato, ou o Largo de São Francisco, no quarto¹³¹. Um detalhamento na feitura da imagem que também vemos em imagens d’*A viúva alegre, Sonho de valsa, Geisha*¹³², mas nestas narrativas, apesar de serem ambientes interiores, mesmo assim há o esmiudar. A decoração é repleta de ornamentos ocasionando a cornucópia de delineamentos. Na *Geisha*, além desses elementos mencionados, explora-se com destaque a iconografia artística japonesa (gravura e escultura), tão em voga na época, em tom exotizado. O que corresponde com uma consideração retirada de um manual francês de cenografia do final do XIX:

¹³⁰ Cambon (1802-1875) foi um dos mais destacados cenógrafos franceses da segunda metade do século XIX. Foi aluno do revolucionário cenógrafo romântico Eugène Cicèri (Moynet, 1875, p. 121-122).

¹³¹ Cf. Carvalho (2017b, p. 130). Sobre o Circo Spinelli, cf. Silva (2007).

¹³² Infelizmente não foi possível localizarmos imagens do filme cantante *Faceirices da Rosa*.

Grâce au talent des artistes français, on en obtient des résultats remarquables. Ses tons frais et brillants se prêtent admirablement aux exigences de la scène et sont le complément naturel des étoffes éclatantes dont on habille les personnages; bien souvent le peintre doit ajouter au charme et à la variété de couleur que lui donne sa riche palette, des études sérieuses de perspective, d'archéologie et d'ethnographie. (NOYET, 1875, p. 113).

Não podemos nos furtar a comparar os cenários elaborados por Chrispim do Amaral com os de uma produção menos requintada, por assim dizer, que se tornou filme, a montagem da “pantomima histórica” *Os Guaranis*, produzida pelo Circo-theatro Spinelli¹³³. Nas imagens fotográficas publicadas no artigo de Danielle Carvalho (2018), vemos uma espécie de pátio coberto (ou varanda) elaborado por meio de uma pintura deveras simplificada, se comparada com os dos filmes da empresa William & C. Sem toda uma cartilha de nuances que enfatizam texturas, sombreados, brilhos, etc. empregado por Amaral. Logo, compreendemos que a trajetória de Chrispim do Amaral, apesar de não acadêmica, era compreendida como sofisticado naquele contexto. O vemos bem mais aproximado dos protocolos da cenografia francesa do século XIX do que a imagem esquematizada do filme do Circo-theatro Spinelli¹³⁴.

Por outro lado, há grande proximidade do trabalho de Amaral com o croqui do renomado cenógrafo francês Charles-Antoine Cambon para a *opera-féerie Les amour du diable* – na qual baseou-se *O demônio da meia noite*, que consagrou Chrispim em 1878. Não queremos dizer com isso que há semelhança somente porque o artista pernambucano cenografou uma peça anteriormente trabalhada por Cambon. Elas poderiam muito bem ser completamente distintas. Mas a preponderância da cultura artística francesa no final do século XIX no ocidente pode ser o motivo para a afinidade estilística que comentaremos.

No que compete à construção arquitetural posta na imagem de Cambon, há um empenhado rebuscamento a representam os estuques (assim como os vazados do pavilhão em ferro). Além disso, essa construção destaca-se, já que esse é posta em primeiro plano, disposta angularmente estabelecendo uma perspectiva e causando impressão de volumetria (também, como o pavilhão). Em segundo plano, representado de modo mais esboçado, está uma natureza opulenta a emoldurar a arquitetura. Silhuetas evanescentes de árvores e plantas frondosas (assim como no material que está no entorno do pavilhão). É quase tudo que esses dois cenários apresentam, estrategicamente esvaziados de outros elementos, reservando espaços visuais que serem completados pelos corpos em movimento pertencentes à cena. Isso corresponde às lições francesas na decoração: “le grand défaut de la peinture de théâtre est d'être toujours surchargée de détails” (NOYET, 1875, p. 113).

Sem pretender esgotar a análise, concluímos que a formação truncada que Chrispim do Amaral teve com Leon Chapelin e todo seu aprendizado prático na execução de cenários no período 1870-2000, amadureceram e sofisticaram sua arte elevando-a a um patamar do que era apreciado pelo público de elite da época. O que foi justamente a razão da participação dele na série de filmes cantantes requintados executados pela William & Comp. Em sua experiência de elevar o status de sua produção sem distanciar-se do efeito de um espetáculo teatral, mesmo que intermediado pelo aparato cinematográfico.

133 A imagem é referente à montagem para o palco, mas como muitos elementos integraram a adaptação cinematográfica, ela considerou que o cenário também integrou. Carvalho estudou em profundidade essa produção no artigo *D'O Guarani de José de Alencar e Carlos Gomes aos Guaranis do clown Benjamin: Diálogos entre literatura, cinema, circo e música* (2018).

134 A presença de Amaral no circuito carioca foi ampla. Colaborou esporadicamente com o Circo Spinelli, como tradutor da farsa dramática-fantástica *A princesa de cristal* (SILVA, 2007, p. 239-241, 324).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Chrispim do. *Memorial*. 1884. 13p.

ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica*. SP: Imprensa Oficial do Estado de SP/ Museu Afro Brasil, 2010.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. D'O Guarani de José de Alencar e Carlos Gomes aos Guaranis do clown Benjamin: Diálogos entre literatura, cinema, circo e música. *Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento*, v. 5, p. 78-104, 2018.

_____. *O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)*. Galáxia (São Paulo, online), 2017[2017a], n. 34, p. 85-97.

_____. *Relatório Científico referente à pesquisa Com a voz, o cinema silencioso: som, cinema e circulação cultural no Brasil (1894 a 1922)*. Outubro de 2015 a setembro de 2017[2017b]. p. 235.

CORD, Marcelo Mac. A década de 1870 e as políticas de “instrução popular”: a complexa arquitetura do Liceu de Artes e Ofícios do Recife. *Revista UNIABEU* (Cessou em 2007. Foi desdobrado em dois: ISSN 1983-0734 Revista UNIABEU. Saúde e Educação e ISSN 1983-0742 Revista UNIABEU. Tecnologia , v. 1, p. 152-17, 2010.

CORRÊA, Denise Avelino. *Alegoria da República: o pano de boca da sala de espetáculos do Theatro a Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana (2017)*. Dissertação (mestrado) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, p. 162. 2017.

DAOU, Ana Maria. *A Cidade, o Teatro e o 'paiz das seringueiras: práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX*. RJ: Rio Book's, 2014.

FALCÓN, Raúl Gustavo Brasil. *Um estudo de iconologia do Pano de Boca do Teatro Amazonas, atribuído a Crispim do Amaral*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado do Amazonas. Orientadora: Luciane Viana Barros Páscoa. Manaus, 2015.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. SP: Perspectiva: Fafesp, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1986.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. *Significação*, v. 36, n. 31: 149-162. 2009.

MOYNET, Jules, *L'envers du théâtre: machines et décorations*, Paris, Hachette, 1875.

OLIVEIRA, Marcos de. *A mão afro-brasileira (resenha)*. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, n. 47, p. 331-336, jan./mar. 2013. Editora UFPR.

PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio: episódios e anedotas de gente de teatro*. São Paulo: C. Teixeira, 1916.

PÁSCOA, Márcio. *Crispim do Amaral*. Série Memória nº17. Manaus: Governo do AM, 2000.

_____. *Ópera em Belém*. Valer, 2009.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. SP: EDUSP, 1999.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

SCHOEPPF, Daniel. *George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus*. SP: Metalivros, 2005.

SCHWARCZ, Lilia. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821)*. SP:Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVEIRA, Rose. *Histórias Invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma - Belém do Grão-Pará (1869-1890)*. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 215. 2009.

STOCO, Sávio Luis. Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Crispim do Amaral no Teatro Amazonas. In: *XXIII Encontro regional da associação nacional de História-SP: História: por quê e para quem?*, 2016, São Paulo. Anais eletrônicos de textos completos. São Paulo, ANPUH-SP, 2016.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

UMA ANÁLISE SOBRE O PAPEL DA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL: DOS JESUÍTAS AO INÍCIO DA REPÚBLICA

Daniele Silva de Almeida
e Caroline Caregnato

INTRODUÇÃO

De início, frente à grandiosidade histórica da educação musical no Brasil, lançamos mão da compreensão de Souza (2014), que diz que este é um conceito tão amplo que é incabível uma única perspectiva, devendo o pesquisador buscar um olhar plural sobre cada aspecto que venha a ser arguido.

A educação musical é uma das temáticas que nas últimas décadas vem crescendo gradativamente, tanto nas discussões e debates no que diz respeito a essa área, como na garantia da presença da mesma no espaço escolar básico, através de legislação própria. No entanto, é imprescindível olhar para o passado e tentar entender como acontecia o ensino de música e qual era sua finalidade no Brasil colônia, bem como no Império e início da República, pois essas práticas e concepções perpassam, inevitavelmente, o modo como ainda fazemos e compreendemos educação musical na atualidade.

Diante do exposto chega-se ao seguinte questionamento: como ocorria a educação musical no início do Brasil Colônia até o início da República? Com qual finalidade ela era praticada nessas épocas?

Este trabalho é um recorte da fundamentação teórica realizada em meu trabalho de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA, que trata da finalidade da educação musical no ensino técnico do Instituto Federal do Amazonas.

Os objetivos desse estudo são compreender como acontecia o ensino de música e analisar qual era sua finalidade no Brasil colonial com a vinda dos Jesuítas, bem como no Império com a vinda da Família Real e posteriormente com o início da República.

O presente artigo baseia-se em uma breve revisão de literatura específica a respeito do tema proposto e divide-se em duas seções: a atuação jesuíta e o ensino de música na Colônia – Séc. XVI e XVII, e a música no Brasil Império e início da República.

A ATUAÇÃO JESUÍTA E O ENSINO DA MÚSICA NA COLÔNIA - SÉC. XVI E XVII

O início da educação musical brasileira, como tradicionalmente contada pelos livros de história, nos remete exatamente ao período de colonização do Brasil e aos primeiros educadores que aqui chegaram, os padres jesuítas, que são considerados formalmente como os pioneiros no trabalho de ensino de música – embora processos de ensino e aprendizagem musical certamente ocorressem em território nacional antes de sua chegada. Esses missionários pertenciam à Companhia de Jesus, instituição criada em 1540 e fundada por Ignacio de Loyola, surgindo em meio à Reforma Protestante que pairava na Europa nesta época (SHIGUNOV NETO; MACIEL, 2008).

Para Shigunov Neto e Maciel (2008), o objetivo principal da Companhia de Jesus era a catequização das pessoas, contando com princípios básicos como busca da perfeição humana, obediência absoluta e sem limite aos superiores, disciplina rígida e hierarquia baseada na estrutura militar.

Em 1549 chega ao Brasil o padre jesuíta Manuel da Nóbrega, juntamente com a Companhia de Jesus. Após a chegada dos jesuítas ao Brasil, estes viram no uso do canto e de instrumentos uma ferramenta “fácil” de propagação da fé aos nativos que aqui se encontravam (HOLLER, 2005). Os jesuítas foram considerados os primeiros educadores do país, trazendo consigo valores e práticas que influenciariam o conceito de educação no Brasil, e posteriormente também de educação musical brasileira (FONTERRADA, 2008).

O ensino da música nesse período foi utilizado prioritariamente como instrumento de catequese, para conversão dos indígenas, e não propriamente para fins educacionais. A educação musical nesse momento histórico, portanto, era vista apenas como um instrumento a serviço de algo alheio a si mesma, sem finalidade própria ou independência. Ela não era ensinada aos indígenas especificamente como produto da ação humana, que deveria ser conhecido e reconhecido enquanto tal. O ensino de música estava a serviço, mais especificamente, de um processo colonizador, que buscava incutir nos habitantes do país um novo modo de organização cultural, perpassado pelo respeito à cultura europeia e, em especial, à religião católica. Como ressalta Fonterrada (2008, p. 209):

Não havia o conceito de educação musical tal como compreendemos hoje e, nesse sentido, esta estava ligada ao mesmo modo europeu de promover a educação e a prática musical nas igrejas, conventos e colégios.

O intuito da educação musical que era oferecida pelos jesuítas, de acordo com o que vemos também em Fucci-Amato (2012), era o de converter os indígenas ao catolicismo, garantindo assim novos fiéis à Igreja Católica, que se via em declínio no antigo continente com a ascensão do protestantismo.

A música ensinada pelos jesuítas aderiu às manifestações artísticas já presentes na cultura indígena, visando uma aproximação com os habitantes do “novo continente” que favorecesse a assimilação da cultura europeia. Os nativos se mostraram como músicos espontâneos e contavam com inúmeros instrumentos, como chocalhos, maracás, flautas, tambores, apitos, entre outros, e toda sua musicalidade estava em sintonia com a natureza, sendo esta voltada para atividades e situações do cotidiano, como caça, pesca, colheita, cerimônias de casamento e outros tipos de celebrações presentes em sua cultura. Loureiro (2003, p. 43) ressalta:

Ligada à rituais de magia, à religião, a música revelava-se através da expansão instintiva do som, da cadência rítmica, porém mostrava a simplicidade na melodia e nos instrumentos musicais. Sua aprendizagem ocorria em suas práticas nos rituais e na comunicação com as divindades veneradas. Os padres jesuítas dela também se apropriaram. Trabalhando na catequese e aculturação dos indígenas, eles usaram a música para comunicar sua mensagem de fé, ao mesmo tempo em que buscavam uma aproximação com o habitante nativo.

Dessa forma, fica claro o entendimento de que os jesuítas se utilizaram da educação musical para evangelizar tal grupo que, por sua vez, era considerado pela Igreja Católica como pagão. A música serviu como um grande recurso persuasivo para a adesão pacífica dos nativos a essa prática de catequização, pois estes eram sensibilizados com a mensagem de fé e salvação propagadas pela Companhia de Jesus.

A música espontânea dos nativos foi perdendo gradativamente suas características, dando lugar ao cantochão e aos autos – peças teatrais com conteúdo moral e religioso (LOUREIRO, 2003). Por sua vez, a música ensinada pelos missionários jesuítas que foi trazida da Europa demonstrava simplicidade e singeleza, como destaca Fucci-Amato (2006, p. 146): “as linhas puras do cantochão, cujos acentos comoveram os indígenas, que, desde a primeira missa, deixaram-se enleiar por tais melodias”.

Ainda assim, é válido ressaltar que a ordem dos jesuítas em terras brasileiras contava com uma espécie de cartilha musical com o nome de *Artinha*, que auxiliava os padres-professores no ensino do cantochão, dos autos e com a iniciação musical. Além disso, os jesuítas também ensinavam o latim e a gramática, fundando assim várias escolas por boa parte da colônia (LOUREIRO, 2003).

Em 1553 chega ao Brasil o padre e educador jesuíta José de Anchieta, religioso com bastante relevância neste cenário, pois pelas aldeias por onde passou, além de criar escolas com o intuito de educar e catequizar os nativos, também escreveu e musicalizou peças teatrais para serem representadas pela comunidade indígena (LOUREIRO, 2003).

O ano de 1759 torna-se um marco trágico para os jesuítas, pois estes são expulsos do Brasil pelo então Secretário de Estado Português, Marquês de Pombal, por conflitos ideológicos e políticos entre a Igreja Católica e a Coroa portuguesa. Havia no país um total de 670 membros da Companhia de Jesus, dos quais 417 foram enviados de volta para Portugal, e os colégios em que estes atuavam são fechados, trazendo assim várias mudanças no então sistema escolar brasileiro (SHIGUNOV NETO; MACIEL, 2008).

A música também se fazia presente em outras escolas de outras ordens religiosas (franciscanos, capuchinhos, salesianos, carmelitas, etc.) e ao lado dessas instituições surge a chamada escola leiga, não sendo esta de caráter restritamente religioso. No entanto, todas essas mantiveram a tradição jesuíta em continuar com o ensino de música, além é claro das outras áreas do conhecimento (LOUREIRO, 2003).

A MÚSICA NO BRASIL IMPÉRIO E INÍCIO DA REPÚBLICA

Nesta transição de tempo entre o período em que a educação musical brasileira esteve a cargo dos jesuítas e o início do Império, é relevante ressaltarmos de imediato o papel do negro na música brasileira. Com a expulsão da Companhia de Jesus em 1759, por Decreto Real, criou-se uma vacância no cenário musical que foi preenchida por escravos que passaram a expor uma musicalização secularizada importada da Europa.

Dessa forma, destaca-se que a partir da chegada de D. João VI e da Família Real no ano de 1808 em terras brasileiras, a prática da música começa a se fixar com notoriedade no país, sendo realizada não apenas por brancos e indígenas, como até então, mas também por negros. Tal afirmação se sustenta na compreensão de Loureiro (2003, p. 47-48):

Surge a Capela Real, orquestra de música erudita, que contava com 100 músicos instrumentistas e 50 cantores, e uma orquestra que tocava e cantava músicas populares, constituída por músicos negros. Datam ainda desta época o aparecimento de grandes teatros e as óperas. O país se “modernizava” e a vida cultural e musical no Rio de Janeiro prosseguia agitada.

Esta orquestra de negros, à qual se refere a citação, só se tornou possível graças à criação de uma escola de música para filhos de escravos, na cidade do Rio de Janeiro. Tal escola foi a responsável pela formação de muitos músicos e cantores habilidosos, que mais tarde viriam a fazer parte da Capela Real. Neste novo cenário, vale destacar a figura do padre e músico mulato José Maurício Nunes Garcia, que foi o diretor da Capela Real, sendo nomeado por D. João VI.

A vinda da Coroa portuguesa para a colônia trouxe muitos benefícios no campo cultural, como afirma Fonterrada (2008, p. 209): “a situação mudou, pois a música, até então restrita à Igreja, estendeu-se aos teatros, que costumavam receber companhias estrangeiras de óperas, operetas e zarzuelas”.

Nesse momento, a música e conseqüentemente o modo de se ensinar música sofriam forte influência dos padrões europeus trazidos pela Coroa. Com a chegada da Missão Artística Francesa ao país em 1816, foi reforçado o modelo europeu, rompendo assim com os padrões coloniais. O padre e músico José Maurício fundou um curso de música que ficou vigente por aproximadamente três décadas, e o objetivo de tal curso era qualificar e profissionalizar os músicos, a fim de atender as demandas relacionadas à produção de música em diversos teatros e não somente à Igreja (FUCCI-AMATO, 2012).

No entanto, com o regresso de D. João VI para Portugal em 1821, as atividades culturais ligadas à Capela Real sucumbem, e esta acaba por perder sua notória força, o que culmina na propagação da música profana, surgindo nesta época inúmeras orquestras, bandas e grupos musicais, bem como a abertura de vários salões festivos para a sociedade (LOUREIRO, 2003).

Com a Independência do Brasil em 1822, a educação começa a ganhar mais espaço, o que culmina nos anos posteriores na fundação da primeira Escola Normal, mais precisamente no ano de 1835 na cidade de Niterói. Em 1847 essa mesma escola passa a fazer parte do Liceu Provincial, fazendo com que fosse incluída a disciplina de música em seu currículo. Loureiro (2003, p. 49) nos explana a respeito deste cenário:

A função da música nas instituições que formam professores revela-se eminentemente disciplinar, uma vez que as canções apontavam modelos a serem imitados e preservados, objetivando, fundamentalmente, a integração do jovem à sociedade. Para a escola o que importava era utilizar o canto como forma de controle e integração dos alunos, desta forma, pouca ênfase era dada aos aspectos musicais.

Dessa maneira, compreende-se que o papel da educação musical na escola neste período era mais o de instrumento apaziguador dos estudantes, do que propriamente o de elemento cultural ou acadêmico. Nesse contexto, entende-se a valorização do ensinar através da música e não do ensinar música para fins de desenvolvimento musical. Novamente a música é colocada a serviço de finalidades estranhas à sua própria natureza. Em outras palavras, temos mais uma vez a música colocada no contexto educativo como ferramenta, mas, dessa vez, para promover o controle social e modelar o comportamento dos estudantes.

Em relação aos conservatórios de Música, Silva (2005) nos revela que este tipo de local foi “organizado seguindo padrões elitistas e enquanto uma realização de um grupo social condutor da política nacional”, logo a aprendizagem de música, propriamente dita (e não a realização escolar de atividades de caráter moralizante), ficou restrita às camadas mais abastadas do século XIX. Destaque nesse momento histórico deve ser dado para Francisco Manuel da Silva, fundador do Conservatório de Música do Rio de Janeiro no ano de 1841. Este conservatório

se tornou posteriormente a primeira grande escola de música do Brasil e, conseqüentemente, modelo para outras. Ressalta-se que, nos dias atuais, tal instituição passou a ser a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LOUREIRO, 2003).

Ainda no século XIX, houve uma mudança significativa para o ensino da música na educação escolar básica, pois em 1854, através de um Decreto Federal, foi regulamentado esse ensino nas escolas públicas e este seguia com a presença de noções de música e exercícios de canto (FONTERRADA, 2008).

O final do século XIX é marcado pelo fim do Império e Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, o que desencadeou várias mudanças no setor político, social, econômico e cultural. No ano de 1890 ocorre outra mudança na temática da educação musical pública, quando é assinado o Decreto Federal 981. Com base neste documento, passou-se a exigir a formação específica do professor de música para atuar em escolas (FONTERRADA, 2008).

O até então Conservatório de Música passa a ser o Instituto Nacional de Música e este passa a ofertar curso profissionalizante nesta área. Fora das instituições que ofereciam o ensino de música, ganha espaço o ensino informal. Este último era bastante diversificado e seu objetivo consistia em preparar músicos para os espaços não formais, como salões de festas e casas noturnas (LOUREIRO, 2003).

Ainda devemos mencionar o papel que o piano assume nesse contexto, sendo um instrumento que ganha espaço nas casas do início da República e que também se torna alvo de processos de educação musical. Jovens de famílias abastadas, em especial as moças a quem não era concedido o direito de frequentar instituições para a aprendizagem musical, passam a receber aulas desse instrumento com professores particulares em suas residências (FUCCI-AMATO, 2012). A finalidade de tal formação, ofertada às mulheres, certamente não era profissionalizante. Ela era adicionada à educação feminina antes como um distintivo de classe social, reforçando o papel que a música havia assumido desde décadas anteriores, sinalizando a diferença entre ricos e pobres – aliás, papel esse até hoje assumido pela educação musical, tendo em vista que, por exemplo, são as escolas regulares particulares que oferecem oportunidades de aprendizagem musical mais consistentes e muitas vezes negadas àqueles que não podem pagar por ela e que têm acesso apenas à escola pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O breve retrospecto aqui demonstrado nos revela que a educação musical no Brasil se iniciou com um propósito religioso, cujo principal foco foi a evangelização de nativos indígenas, isto é, não se assegurou nos aspectos exclusivamente musicais, se tornando um meio e não um fim. A música ensinada contribuiu para a difusão do catolicismo, além de permitir a aprendizagem musical, porém, é válido destacar que as características presentes na música da cultura indígena foram se perdendo aos poucos até serem substituídas por completo pela música proposta pelos Jesuítas, ou seja, esse processo de educação musical acabou provocando um sufocamento na cultura indígena.

Ao se tentar entender a finalidade da educação musical no Brasil Império, é possível inferir que a mesma se transformou em relação aos séculos anteriores, pois, com a vinda da Família Real Portuguesa, foram criadas algumas instituições laicas para a propagação do ensino de música. Um exemplo disto é a criação de

alguns conservatórios, e a regulamentação do ensino de música nas escolas através de um Decreto Federal de 1854. Nesse momento o ensino de música ocupa dupla função, a primeira voltada à profissionalização de músicos, seguindo ainda os padrões europeus, para atender as demandas em relação à produção de música sacra e “profana” e a segunda, com caráter moralizante, fazendo parte do currículo escolar básico e servindo como instrumento de controle de alunos, através das aulas de canto e de “noções de música”.

Ao se chegar ao início da República, a educação musical não se altera muito se comparada ao período anterior e se mostra de algumas formas. Uma das feições que ela assume é pelo viés da educação básica, algo que já havia sido regulamentado ainda no Império, com a assinatura do Decreto Federal de 1854, mas que em 1890 passa por algumas mudanças, também por meio de um Decreto Federal fazendo com que fosse exigida a formação específica do professor nessa área, não dando espaço a quem não tinha esse tipo de formação para atuar nas escolas. Ainda nesse período os conservatórios continuam a ofertar os cursos profissionalizantes para preparação de músicos, dando continuidade também ao que já havia sido difundido no período Imperial. Vale destacar que o ensino informal de música vai crescendo e ganhando espaço, principalmente o ensino particular de piano direcionado às moças de famílias ricas, cuja finalidade não era de profissionalização, mas de oferecer um diferencial refinado na educação feminina, frisando claramente a diferença entre estudantes ricos e pobres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª Ed. São Paulo, SP: Unesp, 2008.

FUCCI-AMATO, Rita de Cássia. Breve retrospectiva histórica e desafios no ensino de música na educação básica brasileira. *Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 12, 144-166, 2006. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/319>>. Acesso em: 17/03/2018.

FUCCI-AMATO, Rita. *Escola e educação musical: (des)caminhos históricos e horizontes*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

HOLLER, Marcos. A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV., 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. 1131-1138. Disponível em: <www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/.../marcos_holler.pdf>. Acesso em: 17/03/2018.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. 4ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SHIGUNOV NETO, Alexandre; MACIEL, Lizete Shizue Bomura. O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões, *Educar em Revista*, Curitiba, n.31, 169-189, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602008000100011&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 16/03/2018.

SILVA, Janaína Giroto da. Conservatório de música: a ideia de educação musical da elite imperial no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz*. Londrina: ANPUH, 2005. 1-7. Disponível em: <<https://anais.anpuh.org/?p=13702>>. Acesso em: 17/03/2018.

SOUZA, J. V. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. *Revista da Abem*, Londrina, v. 22, n. 33, 109-120, jul.dez 2014. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/search/results>>. Acesso em: 17/03/2018.

ESPAÇOS PARA O ENSINO DE MÚSICA EM MANAUS: UM LEVANTAMENTO REALIZADO COM CANDIDATOS A UM CURSO DE EXTENSÃO

Maira Dessana Ferreira da Silva,
Mário André Vlaxio Lopes, Fernando
Gabriel Batista Lima, Leticia Ruis
Pereira e Caroline Caregnato

INTRODUÇÃO

Em seu ensejo por aprender música, as pessoas se deparam com uma pluralidade de espaços por meio dos quais podem ter acesso a informações necessárias para seu desenvolvimento. Tais espaços de aprendizagem podem ser tanto formais – a exemplo dos conservatórios, escolas públicas e privadas de ensino regular, programas de extensão de universidades e tantos outros –, quanto espaços não-formais – como associações comunitárias, centros de convivência, bandas e fanfarras, rodas de amigos e plataformas digitais (websites).

Este artigo tem como objetivo investigar e refletir sobre espaços de aprendizagem musical na cidade de Manaus, partindo de informações cedidas por candidatos a uma vaga em um curso de extensão em música da Universidade do Estado do Amazonas – mais especificamente, candidatos ao Curso de Extensão Avançado em Música da UEA, que oferece aulas para jovens e adultos a partir de 15 anos de idade com conhecimentos prévios de música.

A metodologia utilizada na pesquisa apresenta características exploratórias e envolveu a aplicação de um questionário aos candidatos do referido curso. Também foi realizada uma breve revisão bibliográfica, que aborda o tema espaços de aprendizagem musical, com a finalidade de conhecer os diversos contextos de ensino de música a que se pode ter acesso atualmente, bem como sua contribuição na formação de estudantes.

A abordagem do assunto se justifica pela necessidade de compreensão de qual tem sido a origem do conhecimento musical demonstrado pelos estudantes de Manaus que procuram o Curso de Extensão Avançado em Música da UEA. Reconhecer quais tem sido os espaços de aprendizagem musical mais frequentados por esse público é um passo importante para que se possa planejar estratégias de intervenção pedagógica que estejam adequadas aos alunos com quem se trabalha e que dialoguem com os conhecimentos que trazem para dentro da sala de aula.

LOCAIS E CONTEXTOS DE APRENDIZAGEM MUSICAL

A aprendizagem musical pode se dar em diferentes contextos, alguns deles envolvendo espaços que, muitas vezes, não são considerados pelo senso comum como locais de aprendizagem, propriamente ditos, por não se assemelharem a escolas ou ambientes desse gênero. A fim de situarmos a discussão que será apresentada neste trabalho, iremos discutir aqui, sob o ponto de vista da literatura brasileira de educação musical, alguns dos principais espaços ou contextos nos quais ocorre a aprendizagem de música.

Começando pelos espaços aos quais mais naturalmente associamos a aprendizagem de conteúdos em geral, devemos mencionar a escola regular. Embora a aprendizagem de música não seja o foco exclusivo dessa instituição, a frequência à educação básica é, de acordo com o artigo 208 da Emenda Constitucional nº 59 (BRASIL, 2009), “obrigatória e gratuita dos 4 (quatro) aos 17 (dezesete) anos de idade”. Portanto, todos os cidadãos, independentemente de sua condição financeira, deveriam ter acesso à escola regular durante sua infância e adolescência, sendo este, portanto, um ambiente de aprendizagem que deveria ser frequentado por todos os brasileiros.

A música, enquanto conteúdo, tem atualmente sua presença na educação básica garantida – ao menos – em forma de lei. A propositura de um projeto de lei para a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas ganhou força a partir do ano de 2006, alterando a LDB n. 9.394/96. O projeto reivindicava espaço para o ensino de música, sua implementação gradativa e a elaboração de concursos específicos (FUCCI-AMATO, 2012). A adesão em apoio a tal proposta foi muito forte e atingiu seu ápice com a aprovação da lei n. 11.769/08, de acordo com a qual as instituições de ensino teriam que se adaptar em três anos para ter música como conteúdo obrigatório da educação básica. A lei sofreu veto presidencial no que diz respeito à contratação apenas de professores com formação específica na área de música para ministrar conteúdos dessa linguagem. Mesmo assim, a obrigatoriedade do conteúdo de música na educação básica foi uma conquista e deu ânimo para a construção e consolidação do ensino dessa linguagem artística no currículo. As vitórias da música também foram conquistadas pelas outras linguagens artísticas com a aprovação da lei 13.278/2016 (BRASIL, 2016), que inclui as linguagens de teatro, dança e artes visuais, além da música, no currículo das escolas de ensino básico.

Mesmo com a obrigatoriedade do conteúdo de música nas escolas, pode-se perceber a dificuldade encontrada na sua implementação, principalmente nas escolas públicas que têm na disciplina de Artes o meio para viabilizar tal conteúdo. O primeiro problema a destacar é a formação diversa dos professores da disciplina, pois vários são graduados em artes visuais, dança e teatro e muitos deles falam da insegurança de trabalhar o conteúdo de música; segundo, mesmo professores com formação específica em música acabam por não realizar vivências musicais em sala, geralmente com o discurso de não possuírem espaço apropriado e nem material para realizá-las (LOUREIRO, 2012).

Em função do contexto no qual a escola regular se insere, é comum que as pessoas que possuam o desejo por aprofundar seus conhecimentos sobre a área musical procurem por outras instituições de ensino, como é o caso de escolas de música e conservatórios. Os conservatórios são espaços de ensino de música bem-conceituados no Brasil, mas sua origem remonta ao século XVI, na Itália. Esse tipo de instituição consagra-se no final do século XVIII, com o Conservatório Nacional de Música de Paris, que estabeleceu um modelo de ensino de música por toda a Europa. O objetivo desse modelo estava direcionado, prioritariamente, para a execução e o domínio da técnica do instrumento ou canto, exacerbando a figura do virtuoso (ROCHA, 2015).

O conservatório de música chega ao Brasil no início do século XIX. Hoje, sabe-se que a maioria dos autores critica a forma autoritária de ensino determinada pelos conservatórios de modo geral, que centraliza na figura do professor o detentor de todo o conhecimento. Outro aspecto a observar é a forma de acesso à música, restrita e elitista, que é promovida por essas instituições, e que visa uma demanda específica e público restrito (ROCHA, 2015). Apesar dessas críticas, Rocha (2015) discorre sobre propostas de muitos conservatórios que já começam a ter uma abertura maior para metodologias que surgiram no século

XX. Para concluir, independentemente das várias transformações que alguns conservatórios sofreram durante seu percurso, ou dos modelos conservadores de ensino que tem o aluno apenas como receptor e que vigoram até hoje em alguns contextos, instituições desse tipo ainda continuam vivas e bem-conceituadas enquanto espaços de aprendizagem musical.

O acesso a locais tradicionalmente reconhecidos como espaços de aprendizagem é apenas uma das opções para se aprender música. Existem ainda outros espaços nos quais é possível ter acesso ao conhecimento musical. Distinguindo-se entre os locais onde ocorre o ensino e a aprendizagem musical, observa-se que nos espaços formais o ensino é sistematizado. Neles os conteúdos são organizados e divididos em níveis de dificuldade e seguem um período estipulado para a formação do aluno. Em contraposição, nos espaços não-formais a forma de condução do ensino é mais livre, seguindo, neste sentido, assuntos pontuais contextualizados e adaptados “em conformidade com as demandas específicas de cada grupo” (CARVALHO, 2005, p. 71). Existe, igualmente, a forma de autoaprendizagem no espaço não-formal, que, dentre outros aspectos oriundos da aprendizagem autônoma, utiliza-se da Internet como ferramenta.

Desta feita, muitos aprendizes de música acabam optando, em um primeiro momento, por conteúdos digitais como meio mais rápido e acessível para o seu desenvolvimento. Atualmente, o acesso instantâneo e facilitado a diversos conteúdos de música por meio da Internet permite ao estudante criar seus próprios programas de estudo, bem como definir seus horários de prática. Sob esta perspectiva, Gohn (2003) assegura que a busca por conteúdos digitais, ainda que inicialmente em um nível superficial ou de forma bastante simplificada, configura-se como suficiente para que o indivíduo saia da zona de ouvinte passivo para a de músico ativo, atuando na prática de seu instrumento e na criação musical.

O crescimento na procura por tais conteúdos digitais tem levado ao aparecimento de inúmeros websites (blogs e canais de vídeo) e à criação de materiais dos mais diversos tipos, como forma de atender tanto pessoas iniciantes quanto pessoas com algum conhecimento em música. Isto transforma as plataformas digitais em importantes espaços de aprendizagem.

Outro caminho procurado por aqueles que buscam aprender música, mas não desejam o autodidatismo e também não intenciam frequentar uma instituição específica, é a procura por professores particulares. A atuação de professores particulares de música tem sido objeto de estudo não muito investigado por pesquisadores brasileiros. Uma busca realizada no Portal de Periódicos da Capes, envolvendo os termos “ensino de música” e “professores particulares”, não resultou na identificação de nenhum trabalho que discutisse a existência e as características desse tipo de prática atualmente, em contexto nacional. Apesar da escassez de referências, sabe-se que a prática existe, inclusive desde tempos remotos. Fucci-Amato (2012) menciona que pelo menos desde meados do século XIX professores particulares de música atuavam nas residências de famílias abastadas, responsabilizando-se especialmente pela educação de moças em sua aprendizagem de piano. Atualmente, o acesso a aulas com professores particulares não parece estar distante do que acontecia no século XIX, sendo uma opção especialmente para aqueles que dispõem de recursos financeiros para isso.

Em contrapartida, existem opções mais acessíveis àqueles que não podem pagar para aprender música. Exemplo disto são as bandas e fanfarras que, tal como sugere Brito Júnior (2014, p. 12), “cumpram importante papel no que tange à inserção de crianças, jovens e adultos no conhecimento musical”.

Nestes espaços, além do acesso ao ensino de teoria e prática musical, tem-se um ambiente de inclusão social que, diretamente, “representa uma oportunidade de aprender e de se inserir no mercado de trabalho. Uma vez que, o ensino da música [...] é democrático e popular, ou seja, qualquer classe social tem acesso e pode desenvolver a percepção e as habilidades técnicas musicais” (ALMENDRA JÚNIOR, 2014, p. 3). Seguindo-se a isto, outro ponto fundamental empregado nas bandas e fanfarras é a prática da metodologia do ensino coletivo, capaz de acomodar vários indivíduos no mesmo espaço, proporcionando um aprendizado mais interativo no qual todos aprendem com todos.

Paralelamente, considera-se outro exemplo acessível de ensino de música, que é aquele oferecido no âmbito das igrejas. O ensino da música nas igrejas tem tido uma grande parcela de contribuição na formação inicial de grandes músicos. De acordo com Blazina (2013), que fez um estudo sobre uma igreja evangélica, a música é um dos elementos principais da liturgia dos cultos, logo se tem a necessidade de desenvolver projetos de ensino musical voltados para as formações de bandas, corais e orquestras, que possam acompanhar a execução dos louvores no decorrer das reuniões de adoração.

Essas aulas de músicas nas igrejas frequentemente acontecem semanalmente com aulas de teoria e prática musical. Algumas igrejas que têm esses projetos possuem um ambiente adequado para esse ensino, com salas amplas, com quadros, cadeiras e instrumentos musicais, para atender as necessidades dos alunos. Mas, por outro lado existem igrejas que não possuem condições financeiras favoráveis para tornar o ambiente adequado. Boa parte das igrejas faz um trabalho de educação musical voluntário, sem cobrar taxa dos alunos participantes. Algumas recebem pequenas contribuições, que servem para ajudar na manutenção dos instrumentos e nas compras dos materiais necessários. Vale ressaltar que não há uma classificação por faixa etária dos alunos nas aulas. Há diversidade de idades, porém o professor vai buscando, através da observação, atender cada estudante. A igreja também destina os cursos de música à comunidade, oferecendo-os às pessoas que não são seus membros.

LOCAIS E CONTEXTOS DE APRENDIZAGEM MUSICAL EM MANAUS

No que concerne ao cenário brasileiro, como acabamos de discutir, os espaços de aprendizagem musical que se apresentam ao estudante são variados, indo desde o âmbito da educação formal à não-formal, perpassando contextos como a internet, entre outros. No que diz respeito à cidade de Manaus, em específico, como veremos, existe um paralelo forte com relação ao que acontece no restante do Brasil.

Enfocando a educação básica, Santos (2011) elabora uma pesquisa de campo em escolas municipais de Manaus para obter um breve diagnóstico da educação musical no ensino fundamental local. Utilizando o *survey* como método de recolhimento de informações, foram pesquisados itens relacionados à estrutura física e pedagógica oferecida nas escolas, formação acadêmica dos professores responsáveis pela disciplina Artes, quais atividades musicais são feitas no decorrer das aulas, métodos usados em tais atividades, dificuldades encontradas pelos docentes em sua aplicação, dentre outros. Em geral, Santos (2011) mostra dados que apontam para um corpo docente com formação não tão aprofundada na área musical: 38% dos professores relataram não ter formação musical, e uma parte dos que afirmam ter apontam, por exemplo, a disciplina de percepção musical do curso de Educação Artística da Universidade Federal do Amazonas – UFAM como formação musical. Segundo o autor, isso “mostra o quanto esta formação musical pode ocorrer de modo superficial” (SANTOS, 2011, p. 17). Além disso, a maioria

não possui prática instrumental ou de canto, nem participa de cursos, seminários, oficinas ou encontros na área de artes/música. Mais à frente o autor comenta que “as atividades musicais ainda estão relacionadas à hora cívica e à execução de hinos oficiais” (SANTOS, 2011, p. 28), e mostra que as apresentações em datas comemorativas são as que mais se relacionam com atividades de educação musical. Por outro lado, os recursos disponíveis envolvem muito mais eletroeletrônicos como aparelhos de som e de DVD do que instrumentos musicais. Também é constatado no estudo que a maioria dos professores enfrenta dificuldades para desenvolver o ensino de música na escola e que tais dificuldades se relacionam principalmente com a carga horária reduzida da matéria, parâmetros curriculares defasados, material didático não diversificado, falta de estrutura e de qualificação na área, dentre outras.

A pesquisa de Santos (2011) nos sugere, portanto, que a escola pública regular em Manaus não tem se apresentado como um ambiente propício à aprendizagem musical. Outros espaços, entretanto, têm cumprido essa função de oferecer ensino de música à comunidade. Esse é o caso, por exemplo, do Centro de Artes Hanemann Bacelar da Universidade Federal do Amazonas, mais conhecido como Centro de Artes da UFAM, instituição que oferece cursos livres de música e de outras linguagens artísticas. Essa instituição foi implementada em 1965, inicialmente como o Conservatório de Música Joaquim Franco, subordinado ao Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado. O corpo docente desta instituição era formado por profissionais que tiveram sua formação musical no Instituto de Educação do Amazonas – IEA, envolvendo o canto orfeônico, dentre outras instituições. Segundo Neves (2015), o programa adotado pelo Conservatório era baseado no da Escola de Música do Rio de Janeiro, que servia de modelo para vários conservatórios no país, e ainda no modelo de ensino do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, também do Rio de Janeiro.

Assim como aconteceu com muitos conservatórios Brasil afora, o Conservatório de Música Joaquim Franco foi absorvido pela Universidade Federal do Amazonas, em 1968, com o pensamento de dar continuidade ao Conservatório, que passava por algumas dificuldades, e buscando oferecer o tão sonhado curso superior de Música à cidade de Manaus. Durante o período em que esteve vinculado à Universidade, o modelo de ensino do Conservatório foi mudando. A prática musical baseada nos modelos Orff, Kodály, Willems e Pace transformou a formação musical proposta inicialmente pelo Conservatório, mas sem abrir mão do pensamento de que a teoria vem antes da prática (NEVES, 2015).

Outros espaços para a aprendizagem de música na cidade de Manaus também têm surgido vinculados a instituições de ensino superior. Esse é o caso, por exemplo, de projetos de extensão ofertados pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como o Preparatório para o Vestibular de Música da UEA, que oferece aulas de teoria da música, percepção musical e instrumento, por um semestre letivo, a estudantes de música que desejem entrar para cursos de graduação nessa área (CAREGNATO; VENTURA; CAVALCANTI; SANTOS; KAZAK, 2017).

Assim como ocorre em outros contextos brasileiros, as igrejas também têm assumido papel na formação musical dos estudantes de Manaus. Um exemplo desse tipo de proposta de ensino é o apresentado no trabalho de Rocha (2011), que relata um processo de elaboração, aplicação e observação de métodos de ensino musical baseados em elementos da abordagem de Edgar Willems, em duas turmas de iniciação musical da Igreja Batista da Cidade Nova, em Manaus. A autora formulou planos de aulas a serem aplicadas em duas turmas da igreja mencionada, tendo como objetivo levar o aluno a realizar descobertas e unir sua vivência com os elementos musicais apresentados, que, nesse caso, incluem representação gráfica

de sons e técnica em flauta doce. A pesquisadora aborda o ritmo, dentre outros aspectos, elemento a que Willems se refere como um “movimento ordenado” relacionado à vida, ao mundo físico e ao movimento corporal.

METODOLOGIA

O presente trabalho utilizou-se de um survey, ou questionário, que pode ser entendido como um meio para a “obtenção de dados ou informações sobre características, ações ou opiniões de determinado grupo de pessoas” (FREITAS; OLIVEIRA; SACCOL; MOSCAROLA, 2000, p. 105). Dentre as questões que foram respondidas pelos participantes e que serão analisadas aqui estava a pergunta sobre se o candidato já havia estudado música. Em caso de resposta afirmativa, o candidato deveria responder de forma aberta em qual local ocorreu essa aprendizagem.

Participaram deste estudo 214 pessoas com idades entre 13 e 56 anos (média de 25 anos). Deste montante, 37 foram aprovados e 177 reprovados. Para análise de dados, levou-se em consideração somente 161 candidatos que responderam de forma positiva já terem estudado música anteriormente.

RESULTADOS E ANÁLISE

A seguir serão apresentados e discutidos os resultados do *survey* realizado. Estão sendo considerados aqui apenas os participantes que responderam “sim” à questão sobre já haver estudado música em algum momento de sua vida. Contudo, antes que se passe à análise dessas respostas, em específico, é interessante frisar que 53 participantes, o que corresponde a 24,7% do número integral de pessoas que responderam o questionário, afirmaram nunca haver estudado música. Esse número é alarmante, especialmente se considerarmos que essas pessoas devem ter tido acesso à educação básica em algum momento de sua trajetória formativa e que, dentro desse contexto, nenhuma experiência de aprendizagem musical foi realizada – ou, nenhuma experiência foi realizada de forma a ser considerada como válida pelos participantes.

As respostas sobre os locais onde ocorreu a aprendizagem musical dos sujeitos que afirmaram já haver estudado música estão resumidas no quadro a seguir. Alguns participantes ofereceram mais de uma resposta para essa questão. Nestes casos, todas as respostas foram consideradas válidas.

Locais/contextos de aprendizagem	Participantes	Percentual
Banda ou fanfarra	4	2,4%
Cursos livres	4	2,4%
Professor particular	6	3,7%
Escola regular	7	4,3%
Autodidata	9	5,5%
Projeto de extensão da UEA	10	6,2%
Escola particular de música	21	13,0%
Igreja	23	14,2%
Escola pública de músicas	53	32,9%
Não especificado	8	4,9%

Quadro 1 – Distribuição dos participantes por locais/contextos de aprendizagem musical.
Fonte: os autores.

O quadro mostra todos os contextos, ou locais de aprendizagem musical, mencionados pelos participantes da pesquisa que disseram já haver estudado música em algum momento. Observa-se que os locais de aprendizagem menos mencionados foram as bandas e fanfarras, seguidas em igual número por “cursos livres”. A baixa incidência desta última categoria não pode ser considerada efetivamente porque os participantes que assim responderam podem haver realizado “cursos livres” em projetos universitários de extensão, escolas públicas ou particulares de música, igrejas, etc., o que os levaria a serem inseridos em outras categorias, com número elevado de respostas.

A baixa incidência de participantes que relataram haver estudado música em bandas ou fanfarras se explica pela natureza da aprendizagem musical realizada nesses contextos. Como bandas e fanfarras costumam oferecer oportunidades de aprendizagem e execução musical de um grupo bastante específico de instrumentos, elas acabam por se tornarem espaços de estudo geralmente apenas de instrumentistas de metais, madeiras e percussão.

Ainda dentro da categoria dos contextos menos mencionados, 3,7% dos participantes declararam haver estudado música com um professor particular. Este tipo de aprendizagem musical que, em tempos remotos, esteve entre as principais formas de se aprender música, hoje parece contar com menos adeptos que, por exemplo, o autodidatismo, que apareceu em 5,5% das respostas dos participantes. Esta última forma de aprendizagem musical parece estar ganhando espaço, especialmente se considerarmos que o chamado “autodidata” não aprende propriamente sozinho, mas sim a partir da interação com materiais didáticos, produzidos por outras pessoas e geralmente disponível em plataforma digitais. A adesão a este tipo de alternativa pode ser explicada pela facilidade de acesso a materiais de estudo, possibilitada pela difusão da Internet, e também pelo aumento na produção de novos recursos para aprendizagem musical, como é o caso de vídeoaula com orientações sobre como tocar um instrumento ou mesmo ler uma partitura, que encontram-se facilmente ao acesso daqueles que desejam aprender música sem ter que recorrer, necessariamente, a um professor particular ou a uma instituição específica.

Com apenas 4,3% de respostas, a escola regular aparece entre os espaços menos mencionados como local onde ocorreram as aprendizagens musicais dos sujeitos que responderam o questionário. Esse número é alarmante, especialmente se considerarmos que, como foi discutido na revisão de literatura, a escola regular deve ser obrigatoriamente frequentada por todas as crianças brasileiras e que a música é entendida, pelo menos desde 2008, como conteúdo obrigatório da disciplina de Arte, que é oferecida pelas escolas do país.

A UEA (Universidade do Estado do Amazonas) e seus projetos de extensão voltados para a aprendizagem musical são mencionados por 6,2% dos participantes do estudo como “espaços” que desempenharam algum papel na sua aprendizagem musical. Esse dado demonstra que projetos de extensão como o mencionado na revisão de literatura deste trabalho têm cumprido sua função, oferecendo ensino de música a uma parcela considerável da comunidade.

Escolas particulares de música aparecem entre os espaços de aprendizagem musical mais mencionados pelos participantes do estudo. Ao todo, 13% deles afirmaram haver realizado seus estudos nesse tipo de local. As escolas particulares de música só perdem lugar para as igrejas, sobre as quais se falará em mais detalhes a seguir, e para as escolas públicas de música. Ou seja, as iniciativas onde ocorre a aprendizagem musical gratuita ainda figuram entre as mais mencionadas pelos participantes do estudo. Apenas para frisar, o espaço mais citado pelos sujeitos que

fizeram parte da pesquisa foi a escola pública de música, que foi frequentada por 32,9% daqueles que responderam o questionário. Esse número, somado ao de pessoas que afirmaram ter frequentado escolas particulares de música, apenas reforça que a oferta do ensino dessa linguagem artística vem sendo assumida por instituições escolares outras e que não a escola regular que, como analisado anteriormente, figura entre os espaços onde menos ocorre a aprendizagem musical. Ainda, esse dado nos mostra a importância de que ocorra a valorização das escolas específicas para o ensino de música, afinal, esse parece ser o espaço mais relevante e que mais contribuiu para a formação musical dos sujeitos que participaram da presente pesquisa. É preciso que esses locais de aprendizagem também passem a ser alvo dos pesquisadores e formadores de professores, pois eles parecem estar cumprindo um papel mais decisivo na formação musical dos cidadãos que, infelizmente, a escola regular. Por fim, os dados apontam para a necessidade de que os governos invistam mais nas instituições públicas para ensino de música, afinal, é a esses espaços que a população parece ter recorrido buscando a formação musical que não é ofertada pela escola regular, também de responsabilidade do estado e que, por inúmeros fatores (como os mencionados na revisão de literatura deste artigo), não tem conseguido ofertar de imediato uma educação musical de qualidade.

Concluindo esta análise, não podemos deixar de citar a igreja, que foi mencionada por 14, 2% dos participantes. Esse dado só comprova o que foi dito durante a revisão de literatura, a respeito do papel importante que instituições como esta têm exercido na educação musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste artigo foi o de realizar uma investigação e uma reflexão acerca dos espaços de ensino de música de Manaus, partindo de respostas fornecidas por candidatos ao Curso de Extensão Avançado em Música da UEA. Pôde-se perceber que o ensino de música na cidade de Manaus está alinhado, no que diz respeito a espaços de aprendizagem, com o que acontece no restante do país, seja no âmbito formal ou não-formal.

Através da revisão de literatura, da aplicação de questionário e da discussão dos resultados, pode-se perceber que os contextos de aprendizagem musical relatados pelos participantes são variados. Também foi possível observar que existe um percentual alto de estudantes que nunca teve acesso ao ensino de música, mesmo frequentando o ensino básico. Em outras palavras, deve haver, de fato, uma preocupação em se fornecer acesso ao ensino de música dentro da educação básica, pois a escola regular é, por lei, o local no qual todos os brasileiros deveriam aprender música. Infelizmente, os dados deste estudo sugerem que os gestores públicos têm deixado escorrer entre as mãos a oportunidade de acesso ao ensino da música por uma considerável parcela da comunidade escolar. Felizmente, outros espaços têm ganhado força, buscando suprir as carências formativas da educação básica no contexto de Manaus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMENDRA JÚNIOR, Wilson Pereira. *As bandas de música na formação do músico instrumentista profissional de São Luís/MA*. 81 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

BLAZINA, Francilene Maciel da Rocha. *O ensino e a aprendizagem musical na Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Porto Alegre*. 45 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso Especialização em Pedagogia da Arte) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BRASIL. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 3 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm>. Acesso em: 19/03/2018.

_____. Emenda constitucional nº 59, de 11 de novembro de 2009. Dá nova redação aos incisos I e VII do art. 208, de forma a prever a obrigatoriedade do ensino de quatro a dezessete anos e ampliar a abrangência dos programas suplementares para todas as etapas da educação básica, entre outras disposições. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 3 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc59.htm>. Acesso em: 19/03/2018.

BRITO JÚNIOR, Onofre de Souza. *Educação musical no contexto de bandas: um estudo sobre o ensino coletivo de instrumentos musicais na Fanfara Banflocabral/AC*. 29 f. (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música à Distância) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Cruzeiro do Sul–Acre, 2014.

CAREGNATO, Caroline; VENTURA, Fábio Silva; CAVALCANTI, Brunno Cezar Menezes; SANTOS, Nilzilene da Costa; KAZAK, Irina. Preparatório para o Vestibular de Música da UEA: breve histórico, atualidade e planos para o futuro. *Extensão em Revista*, v. 1, n. 1, p. 5-24, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uea.edu.br/index.php/extensaoemrevista/article/view/593>>. Acesso em: 19/03/2018.

CARVALHO, Lívia Marques. Quem ensina arte nas ONGs? In: MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Orgs.). *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: UFPB, 2005. cap. 3, p. 67-94.

FREITAS, Henrique et al. O método de pesquisa survey. *Revista de Administração*, v. 35, n. 3, p. 105-112, São Paulo, jul./set., 2000.

FUCCI-AMATO, Rita. *Escola e educação musical: (des)caminhos históricos e horizontes*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume, 2003.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

NEVES, Hirlândia Milon. *Conservatório de música Joaquim Franco: implementação e trajetória na cidade de Manaus*. Manaus: UEA Edições, 2015.

ROCHA, João Gomes da. *Escolas especializadas em música: conservatórios, modelo conservatorial e formação de professores*, In: 2 CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – CONEDU, 14-17 out. 2015, p. 1-8.

ROCHA, Luci Anne Costa. *Uma proposta didática para oficinas de iniciação musical dirigida às crianças da comunidade da Igreja Batista da Cidade Nova (Cidade Nova I-Manaus)*. 76 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música - Canto) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2011.

SANTOS, Jandeilson Nascimento dos. *Música no ensino fundamental: um survey com professores de arte/música de escolas municipais de Manaus – Divisão Regional de Educação V*. 53 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música - Instrumento) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2011.

REFLEXÕES A RESPEITO DOS SABERES PEDAGÓGICOS DE PROFESSORES DE MÚSICA ATUANTES EM MANAUS

Nathalia Guedes Gama
e Caroline Caregnato

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema os saberes docentes necessários aos professores atuantes no ensino de música, seja em instituições públicas ou privadas, assim como em aulas particulares. Tem como objetivos investigar os saberes docentes que um grupo de professores de instrumento de Manaus acredita possuir, e entender como se mobilizam esses saberes.

Tais saberes serão apresentados e definidos de acordo com a literatura que embasa este estudo, tendo como autores da educação em geral Tardif e Gauthier, juntamente com as autoras específicas da música Weber e Araújo.

Durante os anos de aprendizagem de música da autora principal deste trabalho, foi possível observar que determinados professores, ao ministrarem suas aulas, até podiam dominar muito bem o conteúdo programado, mas não sabiam trabalhar com os alunos este conteúdo, de modo que todos entendessem, ou pelo menos que se sentissem interessados pela disciplina, pois, para que haja um ensino efetivo não basta apenas dominar o conteúdo específico da música. Se o professor não souber usar de artifícios para envolver o aluno, de modo que ocorra sua aprendizagem, sua missão pode ser fracassada. Partindo desses aspectos, considerou-se pertinente a realização desta pesquisa, principalmente no que diz respeito ao cenário da educação musical, que se mostra deficiente e escasso de profissionais habilitados para atuarem na área, havendo muitas vezes a atuação de bacharéis ou bacharelados como professores, além de pessoas sem formação em música. Nesse sentido, é interessante observar quais são os saberes docentes que os professores de música de diferentes formações acreditam possuir e como eles são adquiridos.

O presente trabalho ainda teve como método a aplicação de um questionário (survey) a cinco participantes, sendo um graduando e um graduado em licenciatura em música, um graduando e um graduado em bacharelado em música, e um professor sem formação específica em música. Este artigo é resultado de uma monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do curso de graduação em Educação Musical.

OS SABERES DOCENTES

Inicialmente vamos trazer definições dos saberes docentes segundo alguns pesquisadores da educação em geral, como Tardif (2012) e Gauthier (apud WEBER; GARBOSA, 2014), em seguida dialogando com as pesquisadoras da área musical Weber (2014) e Araújo (2005).

Para Tardif (2012), os saberes docentes são saberes plurais, às vezes coerentes ou não, provenientes da formação profissional, de saberes disciplinares, curriculares e experienciais. Como podemos perceber, ele elenca quatro saberes sobre os quais faremos uma breve descrição.

Inicialmente apresentaremos o saber da formação profissional, que é o responsável pela instrução científico-pedagógica dos professores.

Pode-se chamar de saberes profissionais o conjunto de saberes transmitidos pelas instituições de formação de professores (escolas normais ou faculdades de ciências da educação). O professor e o ensino constituem objetos de saber para as ciências humanas e para as ciências da educação. Ora, essas ciências, ou pelo menos algumas dentre elas, não se limitam a produzir conhecimentos, mas procuram também incorporá-los à prática do professor. No plano institucional, a articulação entre essas ciências e a prática docente se estabelece, concretamente, através da formação inicial ou contínua dos professores. (TARDIF, 2012, p. 36).

Este é um saber elaborado pelas ciências da educação que, através de instituições de ensino superior, é integrado aos cursos de formação inicial e continuada de professores. Neste sentido, percebemos que geralmente apenas os cursos de licenciatura abordam esses saberes, ficando assim os que cursam o bacharelado em música sem experimentar este tipo de conhecimento, uma vez que sua grade curricular geralmente não o abrange.

Outra tipologia descrita por Tardif (2012) é a do saber disciplinar, que representa mais um dos saberes que um professor deve empregar em sua prática docente. É de grande relevância abordar este saber, uma vez que todas as áreas de conhecimento se apropriam deste.

Além dos saberes produzidos pelas ciências da educação e dos saberes pedagógicos, a prática docente incorpora ainda saberes sociais definidos e selecionados pela instituição universitária. Estes saberes integram-se igualmente à prática docente através da formação (inicial e contínua) dos professores nas diversas disciplinas oferecidas pela universidade. Podemos chamá-los de saberes disciplinares. São saberes que correspondem aos diversos campos do conhecimento, aos saberes de que dispõe a nossa sociedade, tais como se encontram hoje integrados nas universidades, sob a forma de disciplinas, no interior de faculdades e de cursos distintos. Os saberes disciplinares (por exemplo, matemática, história, literatura, etc.) são transmitidos nos cursos e departamentos universitários independentemente das faculdades de educação e dos cursos de formação de professores. (TARDIF, 2012, p. 37).

Os saberes disciplinares são os elaborados pela comunidade científica (ou artística, no caso da música) e contribuem efetivamente para a organização da prática educativa de professores, que extraem os saberes produzidos por esses cientistas (ou artistas).

Percebemos que este é um saber bem definido pelas instituições e que é inserido na grade curricular tanto de quem cursa licenciatura, como de quem cursa bacharelado, pois as disciplinas relacionadas a ele estão atreladas a ambos os cursos. No que diz respeito ao ensino de música, a autora Weber (2014) reitera que, embora uma boa parte das disciplinas do curso de bacharelado não desenvolva conteúdos pedagógicos de modo aprofundado, ainda assim, elas favorecem a formação docente do bacharel. A exemplo disso, temos disciplinas como história da música, análise, harmonia, teoria musical, entre outras, que são fundamentais para a construção dos saberes disciplinares do bacharel enquanto professor.

Neste momento, descreveremos o saber curricular, que é extremamente relevante para nosso conhecimento docente, uma vez que é muito utilizado em instituições de ensino, sejam elas públicas ou privadas.

Ao longo de suas carreiras, os professores devem também apropriar-se de saberes que podemos chamar de curriculares. Estes saberes correspondem aos discursos, objetivos,

conteúdos e métodos a partir dos quais a instituição escolar categoriza e apresenta os saberes sociais por ela definidos e selecionados como modelos da cultura erudita e de formação para a cultura erudita. Apresentam-se concretamente sob a forma de programas escolares (objetivos, conteúdos, métodos) que os professores devem aprender a aplicar. (TARDIF, 2012, p. 37).

O saber curricular diz respeito ao conhecimento definido pelas instituições escolares que serve de modelo e que orienta o professor em sua ação em sala de aula. Pode-se dizer que está relacionado ao denominado plano de disciplina, contendo objetivos, conteúdos e métodos utilizados. Este saber é fundamental na realização do trabalho de muitos professores, e inclusive esse saber é muito valorizado em estágios – como PIBID e formação inicial de professores – para que os futuros professores aprendam como organizar suas aulas, e como trabalhar de forma sistematizada determinados conteúdos para que os objetivos sejam alcançados. Com isto, percebemos que os bacharéis não realizam, muitas vezes, discussões a respeito de currículo e que possam orientá-lo enquanto professor, já que sua grade curricular de graduação não é contemplada com este tipo de saber.

Os saberes experienciais, sobre os quais falaremos a seguir, representam grande importância na prática docente, pois são os que mais se destacam nos relatos de professores de diversas áreas.

Finalmente, os próprios professores, no exercício de suas funções e na prática de sua profissão, desenvolvem saberes específicos, baseados em seu trabalho cotidiano e no conhecimento de seu meio. Esses saberes brotam da experiência e são por ela validados. Eles incorporam-se à experiência individual e coletiva sob a forma de *habitus* e de habilidades, de saber-fazer e de saber-ser. Podemos chamá-los de saberes experiencial ou prático. (TARDIF, 2012, p. 37).

Como o próprio nome já diz, o saber experiencial diz respeito à prática desenvolvida pelo próprio docente em sala de aula, em contato com diversas situações. Para Tardif (2012) os saberes experienciais são provenientes da prática cotidiana de determinada profissão, sendo esta prática por ela reconhecida. Os saberes experienciais são saberes fundamentais no campo da prática profissional e que não são provenientes de escolas de formação nem dos currículos. Também não são estruturados em doutrinas e teorias. São os saberes que orientam a prática cotidiana. O saber experiencial também está relacionado com a interação com outras pessoas, ou seja, se constrói de modo coletivo, uma vez que há diálogos com os pares, colegas experientes, professores iniciantes, situações de treinamento, de formação de estagiários, tudo isso no contexto escolar – mas que também pode ocorrer em outros ambientes que não o escolar. É notável que este saber aplica-se em todas as áreas do conhecimento, inclusive aos bacharéis e também aos professores sem formação específica em música.

De modo geral, acerca dos saberes docentes podemos afirmar que:

Em suma, o professor ideal é alguém que deve conhecer sua matéria, sua disciplina e seu programa, além de possuir certos conhecimentos relativos às ciências da educação e à pedagogia e desenvolver um saber prático baseado em sua experiência cotidiana com os alunos.

Essas múltiplas articulações entre a prática docente e os saberes fazem dos professores um grupo social e profissional cuja existência depende, em grande parte, de sua capacidade de dominar, integrar e mobilizar tais saberes enquanto condições para sua prática. (TARDIF, 2012, p. 37).

Neste momento apresentaremos duas das seis definições de saberes docentes de Gauthier (apud WEBER; GARBOSA, 2014) – pois somente essas duas diferem das de Tardif (2012) já apresentadas anteriormente – que são os saberes da tradição pedagógica e os saberes da ação pedagógica.

Os saberes da tradição pedagógica dizem respeito à noção do que é uma aula, a qual o professor concebe antes mesmo da sua preparação oficial para a profissão docente. Segundo Gauthier (apud WEBER; GARBOSA, 2014, p. 40), “cada um tem uma representação da escola que o determina antes mesmo de ter feito um curso de formação de professores, na universidade”. Neste ponto de vista, as autoras Weber e Garbosa (2014) entendem que a aprendizagem da docência do bacharel ou licenciado em música, assim como a dos docentes das demais áreas, sofre influência das experiências vividas enquanto aluno, as quais colaboram para a formação dos saberes da tradição pedagógica. O bacharel e o licenciado, ao tornarem-se professores, trazem com eles uma gama de conhecimentos extraídos de sua experiência vivida com outros professores no decorrer de sua formação, tendo estes antigos professores como modelos de sua prática docente.

Pelo fato de os saberes experienciais serem limitados à sala de aula, não passando por um teste de verificação científica, Gauthier (apud WEBER; GARBOSA, 2014) expõe um novo saber, sendo ele o saber da ação pedagógica, relacionado ao saber experiencial do professor, seus julgamentos, suas “regras”, desde o momento em que são verificados e experimentados através de pesquisas realizadas em sala de aula. Com esse saber reconhecido, outros docentes poderão utilizá-lo como modelo para sua prática, contribuindo com o aperfeiçoamento da ação docente. São a estes saberes que a maioria dos professores de música recorre, principalmente quando veem a necessidade pela busca de conhecimentos em determinadas situações.

Em relação aos grupos de saberes do ensino musical, é necessário abordar estudos específicos que auxiliam na compreensão de saberes que são utilizados apenas nessa área, mas que dialogam com aqueles que abordamos anteriormente, sobre o ensino em geral. Aqui são trazidas algumas autoras que escrevem sobre tal temática.

No decorrer de sua formação, o professor de música constrói conhecimentos específicos sobre a prática instrumental, repertório, interpretação, etc., sobretudo nas disciplinas de instrumento e recitais. Esse fator se relaciona principalmente aos estudantes que fazem curso de bacharelado, embora também possa ser estabelecido para os licenciados.

Referente a este aspecto, Weber (2014) contribui para a compreensão dos saberes relacionados a conhecimentos específicos em música quando menciona um novo saber, relacionado exclusivamente ao ensino da música e diretamente ligado ao ensino do instrumento:

Saberes da performance incluem aspectos relacionados à técnica, expressão musical, comunicação para uma audiência, postura, além do preparo físico e emocional para a apresentação pública. (WEBER, 2014, p. 131).

Neste sentido, esse saber é relevante para o docente em música e, mais especificamente para o professor de instrumento, uma vez que dialoga exatamente com um dos objetos de aprendizagem das aulas. A contribuição de tal saber para o ensino do instrumento se desenvolve por meio do permanente contato com questões musicais e com a reflexão sobre como progredir em diversos aspectos técnicos e expressivos, ocasionados pela performance musical.

Araújo (2005) também menciona um saber relacionado especificamente com o trabalho do professor de música formado em bacharelado em música. Ela menciona os saberes da função educativa, que são um conjunto de saberes semelhantes aos saberes da formação profissional, relatados por Tardif (2012). Os saberes da função educativa são:

Um grupo formado por diferentes conhecimentos, que o professor de piano adquire, por meios que não se encontram, necessariamente, em sua formação acadêmica de bacharel. Dentre estes conhecimentos cito os processos didático-pedagógicos, o uso de metodologias, os processos motivadores da ação pedagógica, entre outros. Este grupo de saberes, portanto, tem como fonte de aquisição diferentes possibilidades, que transitam entre os meios experienciais, institucionais e interpessoais. (ARAÚJO, 2005, p. 262).

Neste sentido, a autora traz esse saber ligado especificamente ao ensino de instrumento – no caso o piano – recaindo o foco somente nos professores bacharéis, uma vez que sua formação é voltada à prática instrumental, mas que pode perfeitamente dialogar com os licenciados envolvidos no ensino do instrumento.

METODOLOGIA

Conforme mencionado anteriormente, essa pesquisa envolveu a aplicação de um questionário (*survey*) a um grupo de professores de instrumento com diferentes perfis de formação profissional. Esse questionário foi disponibilizado por meio de um formulário eletrônico, e a escolha dos participantes se deu a partir do critério de acessibilidade. Quanto aos sujeitos da pesquisa que responderam ao questionário foram: um professor de instrumento graduando em licenciatura em música e um professor bacharel em música, além de um professor bacharelado e um licenciando em música. Por fim, também fez parte desta pesquisa um professor de instrumento sem formação superior específica em música. Os mesmos atuam em escolas de música em Manaus, públicas ou privadas, ou em aulas particulares.

As perguntas respondidas pelos participantes foram:

- 1 - Você acha que um professor de instrumento precisa saber o que para desempenhar bem a sua função?
- 2 - Você acha que possui os saberes que um professor de instrumento precisa dominar para desempenhar bem a sua função?
- 3 - Onde ou como você aprendeu o que sabe hoje e que lhe permite ser professor de instrumento?
- 4 - Você sente a necessidade de ampliar seus conhecimentos voltados para a prática docente?
- 4^a - Se SIM, qual seria o caminho ou como você acredita que essa ampliação de conhecimentos poderia ocorrer?

RESULTADOS E ANÁLISE

Quando os professores participantes foram perguntados sobre os saberes que acreditam que precisam possuir para o bom desempenho de sua função, alguns deles destacaram os saberes disciplinares, os saberes da performance, e os saberes da função educativa. Porém, de todos os saberes apontados pelos docentes, o mais destacado está ligado à importância do conhecimento em técnica instrumental, definido como o saber da performance. É óbvio que esse conhecimento não poderia deixar de ser mencionado, já que os professores estão envolvidos com o ensino de um elemento tão específico – o ensino de instrumento.

Nos relatos percebemos também que nem todos os professores mencionaram alguns dos saberes descritos pelos teóricos da educação como, por exemplo, os saberes curriculares e os saberes experienciais. Destacamos que quem mais apontou diferentes saberes foi o professor bacharel, que citou os saberes disciplinares, os da performance e o da função educativa, só na primeira pergunta. Em nossa observação, o professor bacharel foi classificado como um dos que mais se aproximou dos saberes descritos pelos teóricos, tanto da educação em geral, quanto da educação específica em música.

Na questão de número dois, que pergunta se os docentes acreditam possuir os saberes que um professor de instrumento precisa dominar para desempenhar bem a sua função, a maioria dos professores acredita que possui sim os saberes, apesar de alguns deles reconhecerem suas deficiências, dizendo que ainda assim buscam novos aprimoramentos na área. Mesmo que a formação de cada um dos professores seja distinta, é perceptível que a questão do conhecimento específico (saberes da performance) é a mais considerada, por se tratar de algo mais técnico instrumental, embora vários dos professores apontem o conhecimento prático (saber experiencial) como um conhecimento que dá conta de sua prática docente em música e, por esse motivo, acreditam estar aptos para a docência em música.

Na pergunta de número três, que questiona onde e como os professores aprenderam o que sabem atualmente e que lhes permite serem professores de instrumento, os participantes relataram que seus conhecimentos são oriundos de diversos lugares, os quais incluem projetos de pesquisa e extensão universitária, saberes constituídos fora da universidade, saberes constituídos em formações instrumentais e vocais e autoinstrução. Também é relatada a troca de experiência com seus colegas de profissão, havendo menção a saberes provenientes dos antigos professores, saberes adquiridos em matérias pedagógicas ofertadas na universidade, saberes empíricos, experiências na igreja, em conservatórios e em aulas particulares. Nesses relatos podemos observar que os conhecimentos são oriundos de diversos lugares, porém, a experiência – ligada ao saber experiencial descrito por Tardif (2012) – independente do lugar (em igreja, em conservatório, em aulas particulares), se comparada com as demais fontes de aquisição de saberes, é a que mais foi apontada por todos os professores, visto que a experiência é construída ao longo da vida tanto pessoal, quanto profissional.

Em relação à questão de número quatro, que pergunta se o professor sente a necessidade de ampliar seus conhecimentos voltados para a prática docente, é evidente que todos reconhecem que há a necessidade dessa ampliação para o auxílio de suas ações enquanto professor. Tendo em vista as respostas obtidas, a pergunta segue questionando qual seria o caminho ou como essa ampliação de conhecimentos poderia ocorrer. Nesta última questão os professores mencionam vários caminhos para ampliação de conhecimentos, entre os quais estão os estudos em ensino formal – reconhecidos como cursos de especialização com finalidade de atualizar os recursos didáticos –, também através de fontes alternativas caracterizadas pelas interações com os pares e troca mútua de experiências, os livros didáticos, as palestras e participações em eventos de grande porte, experiência adquirida ao enfrentar dificuldades no cotidiano, formação continuada, participações em cursos e oficinas específicos da área. Observamos que existem vários caminhos para a ampliação de conhecimentos docentes, mas é interessante perceber que cada professor tem um olhar diferenciado sobre o que seria essa ampliação, ou seja, sobre a forma como melhorar.

De modo geral, os participantes da pesquisa trouxeram discussões sobre conhecimentos pessoais obtidos em seu dia-a-dia, na educação regular, durante sua formação básica ainda na infância, nas leituras e nas vivências culturais de cada um. Eles ainda se referiram a saberes da formação profissional, a saberes provenientes de técnicas e procedimentos utilizados na docência, de programas disciplinares, e de livros didáticos. Enfim, fizeram referência a diversos saberes oriundos da experiência individual, saberes apresentados, debatidos, confrontados e assimilados em benefício da formação da profissão docente musical.

Com a intenção de comparar todos os resultados nesta pesquisa, percebemos que muitos dos saberes mencionados pelos docentes são, de certa forma, os que dialogam direta ou indiretamente com os saberes retratados pelos teóricos da educação geral e da educação musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a intenção de buscar respostas, questionamos se os professores que participaram desta pesquisa possuíam ou acreditavam possuir os saberes docentes para ensinar instrumento e quais seriam esses saberes necessários a um educador musical. Como resultado, podemos concluir que apesar de sua formação voltada especificamente à performance, o bacharel foi quem mais citou saberes, tendo em vista que a necessidade o obrigou a buscar conhecimentos fora do âmbito acadêmico e que se encontram de acordo com as tipologias dos saberes apontados por Tardif (2012) e, conseqüentemente, se assemelham às tipologias descritas pelos autores da música. Em relação ao licenciado, podemos afirmar que, ainda que sua grade curricular ofereça conhecimentos pedagógicos, tanto na teoria quanto na prática, este professor não mencionou tantos saberes docentes. Acreditava-se, logo no início da pesquisa, que os professores licenciados, assim como os licenciandos, referenciassem mais saberes, uma vez que tem em sua grade curricular saberes específicos aos que tem o curso de licenciatura como opção. Já o professor de música sem formação superior, demonstrou que seus saberes docentes estão vinculados a experiências cotidianas. Ao que tudo indica, embora não se possa generalizar – até porque a pesquisa se realizou com apenas cinco professores em um pequeno espaço de tempo –, os professores mobilizam saberes à medida que enfrentam dificuldades.

Com este trabalho realizado esperamos ter contribuído para uma reflexão que possibilite aos professores, direta ou indiretamente, pensar sobre os saberes necessários aos professores de música, resultando em um enriquecimento pessoal e profissional para todos os envolvidos no cenário da educação musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Rosane Cardoso. *Um estudo sobre os saberes que norteiam a prática pedagógica de professores de piano*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/105220>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. 14.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

WEBER, Vanessa. *Tornando-se professor de instrumento: narrativas de docentes-bacharéis*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Artes, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014. Disponível em: < <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/7147>>. Acesso em: 19 set. 2017.

WEBER, Vanessa; GARBOSA, Luciane. Ensaio sobre os saberes docentes do bacharel professor de instrumento. *Música em Perspectiva*, Santa Maria, v. 7, n.1, p. 30 -56, junho 2014. Disponível em: < revistas.ufpr.br/musica/article/download/38132/23287>. Acesso em: 20 nov. 2017.

A HIPNOSE COMO FERRAMENTA PARA DIMINUIR O NERVOSISMO DO MÚSICO EM SUA PERFORMANCE EM PÚBLICO

Tito Lucas Esteves Oliveira
e Caroline Caregnato

INTRODUÇÃO

Diversas vezes ouvimos os músicos falarem sobre a questão do nervosismo antes de uma apresentação. O nervosismo é uma reação natural que ocorre quando estamos em uma situação de desconforto e ansiedade. Quando o artista está no palco, ele fica extremamente exposto ao público. E é justamente nessas horas, na vida de um músico, em que a falta de administração do nervosismo é mais perigosa.

Kodama (2008), no seu livro “Tocando com concentração e emoção”, nos fala que um dos motivos pelos quais se torna difícil o músico tocar em público é que a responsabilidade de tocar bem gera uma pressão e, sendo essa pressão muito grande, a mente prioriza a sua atenção na preocupação e não na execução musical. Junto com essa tensão o sistema límbico acionará algumas alterações no organismo, como o excesso de produção de impulso nos órgãos viscerais, causando a diminuição do controle de movimentos das mãos, podendo causar tremores.

O nervosismo pode ocorrer por vários motivos: falta de técnica, traumas de diversas naturezas, baixa auto-estima, dentre outras situações. Há várias formas de o nervosismo se manifestar, seja através da ansiedade, de fobias, dentre outras.

O conceito de ansiedade que é dado pelo Conselho de Psiquiatria informa que ela surge através do medo gerado por uma expectativa, que leva a um estado emocional negativo, quase sempre acompanhado por alguns sintomas físicos como, por exemplo, palpitações, sudorese, tremores, respiração ofegante, sensação de sufocado, dentre outros (LOUZÃ NETO; ELKIS, 2007).

Como foi comentado antes, o nervosismo não surge só pela ansiedade ou graças à falta de estudos, mas a própria fobia pode afetar o músico em seu desempenho. O Conselho de Psiquiatria define fobia como medos irracionais e que persistem de forma oriunda de um objeto, atividade ou situação adversa em que não existe perigo real, que gera uma necessidade incontável de evitá-lo. Sendo o objeto, atividade ou situação impossível de ser evitado, o sujeito reage com ansiedade antecipatória, gerando assim grande sofrimento, e com isso ocorre que o desempenho da pessoa é comprometido (LOUZÃ NETO; ELKIS, 2007).

A proposta deste artigo é apresentar um projeto de trabalho de conclusão de curso com o tema hipnose. Acredita-se que a técnica de hipnose poderia ajudar a aliviar sintomas negativos do nervosismo que surgem em alguns músicos no ato da performance, em sua maioria quando ocorrem solos. Este trabalho envolverá a exposição de certos conceitos, alguns relatos sobre a hipnose, e como ela seria aplicada de acordo com o objetivo desse projeto, a fim de favorecer a compreensão do leitor sobre o que se busca fazer. Pretendo desenvolver esse estudo com pessoas (estudantes de música) em situações de performance em público nas quais o nervosismo excessivo se faz presente, utilizando a hipnose e observando seus resultados.

Há relatos em biografias e em pesquisas científicas (ELMAN, 1977) que afirmam que a hipnose já foi usada com sucesso em casos médicos, atuando em tratamentos. A hipnose ganhou esse nome em 1840, mas antes era conhecida como mesmerismo, por conta de um médico vienense chamado F. A. Mesmer que observou o fenômeno ao se deparar com um mágico de rua fazendo uma apresentação com pedras magnéticas. O mágico afirmava que poderia fazer as pessoas seguirem suas ordens através daquela pedra. Mesmer acreditou que tudo isso ocorria graças ao poder da pedra, então desenvolveu a teoria de que uma boa saúde dependia da direção do fluxo magnético. Muitos médicos estudaram o mesmerismo em segredo e observaram que se tratava de um estado alterado da mente. Um desses foi um médico britânico chamado James Braid. Por volta de 1840, um dos seus pacientes entrou em estado de mesmer, enquanto olhava fixamente para uma luz, e por conta do estado de desprezo em que o mesmerismo tinha sido deixado, Braid então o “batizou” como hipnose, palavra que deriva do grego e que remete ao deus do sono, Hipnos. Braid publicou, a partir dessa experiência, um artigo sobre como obter o estado de hipnose através da fixação do olhar. Esse artigo foi publicado em 165 línguas e dialetos (ELMAN, 1977).

Um dos relatos médicos sobre a hipnose descritos no livro de Dave Elman (1977) é o de um odontologista, que anestesiou o paciente somente com a hipnose:

Eu tive uma paciente no consultório e foi para remover um terceiro molar impactado horizontalmente. Uma operação que normalmente leva algum tempo. Dei a sugestão habitual para anestesia e fiz a incisão inicial. Depois uma incisão sobre a crista e uma incisão para baixo. Cinzelei o osso e removi o dente. Despertei a paciente e perguntei se ela sentiu alguma coisa. Ela perguntou-me quando é que eu iria tirar o dente. Já tinha sido tirado, e depois fiz a sutura. Ela não sentiu nada e estava feliz com tudo isso. (ELMAN, 1977, p. 115).

Partindo de êxitos relacionados à hipnose como os mencionados, o estudo que se apresenta aqui traz como problema de pesquisa a questão de como a hipnose poderia ajudar o músico a diminuir o nervosismo como obstáculo em sua performance em público?

Portanto, o objetivo geral do trabalho é analisar, por meio de experiências com músicos estudantes, a possibilidade de a hipnose ser uma ferramenta viável para a diminuição do nervosismo que acompanha a performance em público. Os objetivos específicos são desmistificar a hipnose; conceituar os fatores relevantes para o entendimento da hipnose, de qual será a técnica aplicada aos músicos e em qual momento usá-la; descrever o processo de hipnose através do estudo de Dave Elman; e discutir o uso da hipnose como uma possível ferramenta.

Através dos relatos contidos no livro de Elman (1977), foi observado que é possível alterar de forma geral a percepção das pessoas de uma situação por meio da hipnose. Acredita-se que através da hipnose, com a indução e o relaxamento profundo, é possível contribuir para que se diminua o aspecto negativo do nervosismo do músico antes e durante a sua apresentação, por meio da sugestão dada pelo hipnotista e recebida pelo músico.

Foi feita uma pesquisa informal, para observar a viabilidade e a importância desse projeto, com 40 estudantes de música. Eles responderam as seguintes questões:

1. Quando você vai se apresentar em público, você costuma ficar nervoso?
2. De 0 a 10 (0 a total ausência e 10 o máximo de nervosismo), qual seu grau de nervosismo?
3. Além do estudo diário, você concordaria em usar a hipnose para retirar e/ou reduzir a carga negativa que provém do nervosismo antes e durante apresentações musicais?

Foi observado que, dentre 40 pessoas que foram entrevistadas, todas falaram que ficam nervosas. Dentre estes, 24 participantes (o que corresponde a 60% das pessoas que participaram da pesquisa) recorreriam à hipnose como ferramenta de auxílio. E as 16 pessoas restantes (40%) não recorreriam afirmando, por exemplo, que não usariam a hipnose como ferramenta por não acreditarem na sua efetividade ou por não acharem necessário. Conclui-se que a maioria das pessoas recorrerá à hipnose como ferramenta para lhes ajudar a ter um melhor desempenho contornando o nervosismo em apresentações públicas, afirmando assim a necessidade de um trabalho que abordasse tal assunto.

Pergunta 1	Pergunta 2	Pergunta 3
100%	6,53	60%
		Sim, concordaria em usar hipnose
Sim, fica nervoso	Média de nervosismo antes da apresentação	40%
		Não concordaria em usar hipnose

Quadro 1 - Análise das respostas sobre a pesquisa informal.

Conheci a hipnose e soube o quão funcional é para esse tipo de uso (redução do nervosismo que antecede apresentações públicas). Quando reencontrei um amigo meu, e soube que ele sabia hipnotizar as pessoas, comecei a lhe fazer perguntas sobre esse assunto. Vendo meu interesse, ele começou a me passar materiais sobre hipnose. Apresentou-me ao grupo “Manaós street hipnose”, que se reúne durante a semana para hipnotizar em praças ou em qualquer evento para o qual sejam chamados. Adicionaram-me a uma rede social com os membros desse grupo, por meio da qual são disponibilizados materiais sobre hipnose. Por meio deste grupo comecei a aprender cada vez mais sobre o assunto. Logo comecei a praticar junto com eles. Fiz curso de hipnose clínica com Alberto Dell’Isola e ganhei cada vez mais conhecimento na área. Colegas da área de música já me pediram ajuda com relação ao nervosismo deles na hora da apresentação. De forma cuidadosa e ética, os pus em estado de hipnose e dei a sugestão de que não iriam sentir nervosismo algum no momento da sua apresentação. Todas as pessoas que eu hipnotizei até agora relataram sucesso no controle do nervosismo.

A hipnose trabalharia o foco e a atenção do músico que estará sendo hipnotizado. Se até o final do trabalho for confirmado que a hipnose realmente pode ajudar os músicos nessa área, ela trará benefícios significativos nesse aspecto para aqueles que desejam usar de tal ferramenta.

A principal razão desse trabalho é orientar os músicos, que podem chegar a um resultado positivo quanto ao seu desempenho usando como ferramenta a hipnose. Ela é um recurso que pode ajudar o músico a desenvolver sua confiança, descartando o que o prejudicaria em uma apresentação musical, melhorando também certos aspectos necessários à performance, como sua atenção, foco e determinação, deixando assim o músico mais relaxado e mais livre em sua interpretação musical, sem interferência de algo que prejudique o resultado de tanto trabalho que foi feito, mediante tanto esforço durante aulas e ensaios.

Para encontrar uma resposta viável quanto ao uso da hipnose como uma possível ferramenta, pretende-se fazer algumas experimentações com dois músicos voluntários. O método de hipnose utilizado será o de Dave Elman (1977), o qual

prevê algumas etapas para serem realizadas. O método será descrito logo mais, junto com as informações de quando deverá ser utilizado. Depois da realização dos testes, será feita uma análise dos dados observados, verificando a possibilidade do uso da hipnose como ferramenta.

Para tudo isso, é preciso também que esse trabalho desmistifique a hipnose, trazendo alguns conceitos relevantes para um bom entendimento do leitor quanto ao assunto abordado. No trabalho de conclusão de curso serão desenvolvidos alguns capítulos que irão explicar o que é hipnose e como ela funciona, expondo partes do cérebro que são “desativadas” para se poder entrar no estado de hipnose. Será apresentado também o método de indução de Dave Elman, pontuando passo a passo todo o processo e explicando o que pode acontecer em cada um deles, o que pode dar certo ou o que pode dar errado. Será desenvolvido em um capítulo sobre estratégias para sobrepôr o nervosismo na performance e que já são usadas no campo da música, como, por exemplo, a simulação para um recital, a recuperação em caso de erros, cognição comportamental e relaxamento.

Posteriormente, será descrito o processo de pesquisa com músicos participantes voluntários que se colocarem à disposição para passar pela experiência de serem hipnotizados para reduzir o nível de nervosismo na performance em público. Esse processo de hipnose será acompanhado por uma psicóloga, com experiência clínica e que é a co-orientadora deste trabalho. E finalmente será feita a análise dos dados recolhidos para observar uma possível eficácia da hipnose como ferramenta.

O projeto está atualmente em fase de cadastro para ser submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado do Amazonas.

REVISÃO DE LITERATURA

Nesta pesquisa serão utilizadas fontes que são de extrema importância para uma compreensão maior do que é hipnose e como ela funcionaria para o objetivo do trabalho. Um desses materiais será o livro de Dave Elman (1977), que contém vários relatos da hipnose sendo usada na medicina, e de como ele ministrou os cursos que fez durante um período da sua vida. É exposto o uso clínico da hipnose e algumas descobertas que o próprio Elman fez sobre ela. Foi descoberto por Elman (1977), por exemplo, que pacientes que receberam anestesia geral ainda podem continuar ouvindo o que se fala na sala durante a cirurgia, e disso podem haver casos, como foi relatado no livro dele, de o paciente receber sugestões negativas durante aquele momento, podendo assim vir a ter dores crônicas sem explicações fisiológicas. O contrário também pode acontecer com o paciente desacordado na cirurgia, vindo este a receber sugestões positivas de recuperação mais rápida e vindo a haver o contínuo efeito da anestesia, mesmo depois que tiver passado o efeito desta.

No livro de Michael Arruda (2015), que também é usado como referência, é descrito o processo de como o cérebro humano reage à hipnose, junto com mitos e a descrição de como hipnotizar com ética e segurança. Para entrar em estado de hipnose, o fator crítico deve ser rebaixado. O fator crítico é o “filtro” de tudo que ouvimos, para decidir se isso é verdade ou não. Essa função é a do córtex pré-frontal, onde se “encontra” o consciente. Nessa parte do cérebro são formados pensamentos complexos, e é nela também onde tomamos decisões, criamos correlações de causa e efeito, pensamos sobre “manipulação” social. Quando o sujeito está em transe, essa parte do cérebro é basicamente “desligada”. Dessa forma as sugestões que são dadas não são analisadas ou julgadas, tendo assim

como ocorrer o fenômeno da hipnose, que é o ato de atravessar o fator crítico, conseguindo assim estabelecer um pensamento exclusivo, através da interação com outras partes do cérebro. A integridade física e moral do sujeito deve sempre ser preservada, e o (a) hipnotista deve sempre visar a segurança, prevenindo certos aspectos do cenário onde está sendo feita a hipnose, para o sujeito não tropeçar ou se machucar de qualquer outra forma. O ético é o combinado entre o hipnotista e o hipnotizado, de modo que o hipnotizado não receberá nenhuma sugestão que vá contra o seu conceito de correto.

O livro “Medo de palco”, de Dayse Gomes (2017), mostra conceitos de nervosismo e ansiedade, cada um dentro de seu contexto, e também será utilizado como referência. Foram expostas certas estratégias de relaxamento nesse livro para se alcançar um bom desempenho na performance. Como foi comentado mais acima, a autora expõe estratégias que envolvem processos de simulação para um recital, recuperação, amadurecimento do repertório, dentre outras estratégias interessantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou um projeto de pesquisa de um trabalho de conclusão de curso que tem como tema a hipnose e o nervosismo do músico, relacionado à realização de apresentações públicas. Essa pesquisa irá analisar, por meio de experiências com músicos estudantes, a possibilidade de a hipnose ser uma ferramenta viável para a diminuição do nervosismo que acompanha a performance em público, fundamentando-se em autores como Elman (1977), Arruda (2015) e Mendes (2017).

Há várias etapas nesse trabalho que terão que ser vencidas. Primeiro encontrar duas pessoas que se disponibilizem a participar dele, sendo hipnotizadas. Algumas pessoas ainda se prendem a um conceito de hipnose que tem como fonte mídias que visam audiência e não a veracidade sobre o assunto tratado. O desafio posterior é desmistificar a hipnose para as pessoas, pois infelizmente, pela falta de conhecimento, ainda há muito “pré-conceito” com relação a ela.

Independentemente de o resultado dessa pesquisa ser negativo ou positivo com relação ao esperado (ou seja, independentemente de a hipnose ser verificada como uma ferramenta eficiente ou não na diminuição do nervosismo do músico), sem dúvida alguma trará respostas muito importantes para futuras pesquisas e referências a outros trabalhos. É interessante o leitor ter um olhar voltado à busca de conhecimento, sem nenhum tipo de preferência por resultados positivos ou tendenciosos.

Se a hipnose demonstrar ser uma ferramenta de fato positiva, espero que ela seja usada por muitos músicos que infelizmente não apresentam um bom desempenho em suas performances públicas, não pela falta de estudo, mas talvez pela falta de autocontrole do nervosismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Michael. *Street Hypnosis sem segredo*. Vitória: semeditora, 2015.

ELMAN, Dave. *Hipnoterapia*. Glendale: Westwood Publishing Co., 1977.

LOUZÃ NETO, Mario Rodrigues; ELKIS, Hélio. *Psiquiatria Básica*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KODAMA, Márcia Kazue. *Tocando com concentração e emoção*. São Paulo: Editora Som, 2008.

MENDES, Dayse Gomes. *Medo de palco: estratégias para diminuir a ansiedade do músico*. Camaragibe: Editora IGP, 2017.

A CASTA DE LIÇÕES PARA VIOLINO DE PEDRO LOPES NOGUEIRA: UM ZIBALDONE PORTUGUÊS SOB A ÓTICA DE 19 TUTORIAIS DE VIOLINO DO SÉC. XVIII

Gustavo Javier Medina Riera
e Fausto Borém de Oliveira

INTRODUÇÃO

O estudo musicológico da produção musical do passado inclui entre seus objetivos principais a recuperação do contexto documental como meio de comunicar significado e propósito na sua realização. No caso dos manuscritos musicais, a fundamentação para uma Performance Historicamente Informada (HIP) é fundamental para se buscar uma proximidade com o horizonte histórico de seus autores e intérpretes na tentativa de os trazer à percepção auditiva de hoje (COOK, 2006). *A Casta de Lições para Violino* de Pedro Lopes Nogueira (1686 – c. 1770), com data estimada da primeira metade do séc. XVIII (provavelmente, 1720), é um raro manuscrito musical, de grande dimensão e com características e dimensão histórica que o posicionam, potencialmente, como o mais importante para instrumentos musicais na história de Portugal, e muito relevante para a musicologia de toda a Europa. Como este manuscrito não possui nenhum texto explicativo, e por isto suas referências a outras fontes são muito escassas; um dos caminhos possíveis da presente pesquisa consiste em um estudo comparativo com fontes musicais de conteúdos pedagógicos semelhantes do mesmo período. Buscamos então fazer analogias e traçar diretrizes que permitam orientar a realização de seus diversos tipos de conteúdo musicais. Para este fim e para viabilizar este trabalho, optou-se pela delimitação cronológica e hermenêutica textual das fontes semelhantes disponíveis do séc. XVIII.

A análise da narrativa dos textos utilizados e sua organização, nos inclina a classificá-los como tutoriais “que fornecem instruções práticas sobre algum assunto”; considerando-os como materiais de apoio ao professor incumbido da tarefa de formar os novos violinistas na centenária tradição maestro-discípulo. Esta afirmação se vê reforçada pela própria voz narrativa das publicações que geralmente falam do aluno na terceira pessoa, orientando ao leitor na aplicação dos preceitos pedagógicos expostos para seu na instrução tutorial. Como expressa Galeazzi (1791, p. 18): “três coisas são absolutamente necessárias para ser sucedidos nesta profissão [de aprender o violino]: habilidade natural, estudo assíduo e um bom Maestro; uma destas que falte e todo estará perdido”.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

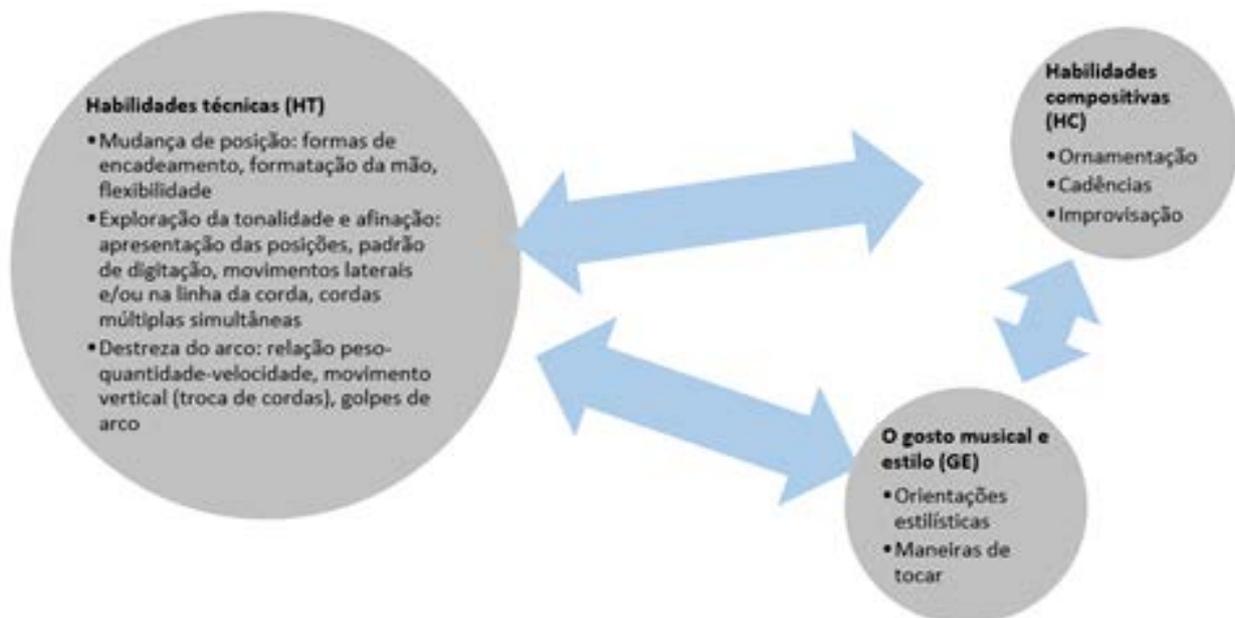
Uma seleção representativa do material publicado para o ensino e prática do violino abrangendo o século em questão¹³⁵ oferece direções que nos aproximem satisfatoriamente do objetivo em relação à pedagogia de P. L. Nogueira. O levantamento realizado nos levou a 19 publicações de cinco países¹³⁶ de acordo com

135 De 1712 a 1798.

136 Alemanha, Espanha, França, Inglaterra e Itália.

o lugar de publicação. Na nossa filtragem da literatura, capítulos de teoria musical, histórias sobre a origem e importância da música e recomendações técnicas básicas não são consideradas. Para buscar um sentido hermenêutico mais confiável na interpretação textual, todas as publicações foram analisadas no seu idioma original e, sempre que possível, na sua primeira edição, para evitar interpretações mediadas e escolher expressões e vocábulos para padronizar a terminologia, tendo em vista palavras e frases diferentes para os mesmos sentidos.

Foram valorizadas as indicações que descrevem e orientam a sonoridade do instrumento e descritores como arcadas, digitações e dinâmicas. Assim, as questões teóricas são colocadas sempre desde a perspectiva da performance e direcionadas para um resultado prático que podem resumir-se como habilidades, esquematizadas na Figura 1:



1 - Interação entre os objetivos e classificação de conteúdo das HT, HC e GE.

As habilidades técnicas (HT) são destrezas necessárias para poder executar o repertório de acordo com o esperado pela tradição do gosto. Consiste em modos de fazer e posturas que possibilitam ações interpretativas da maneira mais eficiente. Por isto, não favorecemos aqui uma ou outra postura que se mostre divergente entre os autores. Quando relacionadas, o são em forma de princípios gerais que apontam para a eficácia na sua execução e envolvem necessariamente um “saber fazer”. A finalidade das exegeses é a interpretação musical, diferenciando os meios e o fim de forma tal que o conhecimento sustente sua realização: “o performer deve ter uma consciência e um entendimento do imediato mediado e um conhecimento de larga escala da estrutura musical, assim como uma estratégia expressiva para reviver a música” (RINK, 2008, p. 748). Estas habilidades, técnicas e compositivas, devem ser guiadas pelo gosto e o estilo para alcançar convencionalmente uma boa interpretação. A prática deverá indicar ao executante qual delas resulta mais adequada em função do resultado musical obtido. As habilidades compositivas (HC) agrupam o domínio dos conhecimentos da estrutura musical em suas três perspectivas construtivas: vertical (ou harmônica) que examina as coincidências sonoras, horizontal (ou melódica) que observa as relações sonoras de maneira sequencial e a formal que totaliza todos os acontecimentos sonoros do início ao fim da obra e é geradora do sentido musical. Esta habilidade permite interpretar

o que está escrito na partitura de forma tal que justifique intervenções tais como: ornamentos, improvisos, articulações e nuances temporais de ritmo, dinâmica e acentuação. O gosto e estilo musical (GE) é utilizado aqui no sentido expressado por numerosos autores do período barroco-clássico (CORRETTE, 1738), (MONTECLAIR, 1712), (DUPONT, 1718), (FILS, 1761), (GALEAZZI, 1791), (GEMINIANI, 1751), (MOZART, 1756), (LOEHLEIN, 1781), (TARTINI, 1755). Sua definição é complexa, mas, em termos práticos, refere-se a tocar de acordo com uma norma estabelecida socialmente pela cultura na forma de estilos musicais. O GE regula a interpretação através da aceitação ou rejeição das ações da performance e, por isto, normatiza a criação e a execução musical (MEDINA, 2017, 69), (RINK, 2008, 751). No caso do repertório setecentista, a recriação de uma sonoridade já extinta e enquadrada em um gosto que não vigora mais, se fundamenta principalmente em fontes documentais cuja narrativa relatam de forma verbal o fenômeno sonoro. Estas verbalizações descrevem a sonoridade em forma de experiências vividas pelas testemunhas da época que destacam procedimentos que satisfazem o gosto em vigor no seu tempo. Daí a necessidade de uma hermenêutica que traduza o sentido contido nos textos a fim de trazer para a compreensão do tempo atual os modos de ouvir e executar.

A PEDAGOGIA MUSICAL DO SÉC. XVIII

Nos principais centros formadores da Itália do séc. XVIII, as práticas pedagógicas tinham uma visão diferente do processo atual de formação e aplicavam ferramentas que hoje em dia são objeto de estudo e pesquisa. O uso dos *partimenti*, *solfeggi* e *zibaldone* forneciam uma plataforma de aprendizado em direção à composição e performance como base fundamental de todas as práticas musicais. Esta passava pela harmonia e o contraponto com base no contínuo, a forma, a textura e a coerência motívica em busca de uma naturalidade criativa durante o tipo de realização que hoje chamamos de improvisação em música antiga. Após um sólido processo de ensino e treinamento, o aluno teria um domínio instrumental que o permitiria ser capaz de compor com os dedos durante a realização musical de maneira quase que instintiva (DEVILLERS, 2014, p. 75). A fusão entre a prática pedagógica e artística estava tão entremeada, que uma definição que consiga diferenciar claramente o que seria um exercício (*Schulform*) de uma peça artística (*Kunstform*) resulta realmente ineficaz. Na obra com perspectiva romântica *Der Partimentspieler* (1940), Fellerer tenta esclarecer esta diferença considerando que os *partimenti* perdem seu valor artístico por ser “um trabalho preparatório ou um tipo de ginástica para os dedos e para o espírito” (GJERDINGEN, 2007, p. 18). Sanguinetti, autor de *The Art of Partimento*, discorda considerando que até o *partimenti* mais simples era concebido musicalmente e que realmente era portador de um valor artístico e por esta causa, o gosto e estilo que devia ser assimilado pelo aluno, era um dos principais objetivos pedagógicos (SANGUINETTI, 2012, p. 16-17).

Considerando a melodia e a linha do baixo como delimitadores superior e inferior da estrutura musical, os *solfeggi* são o material instrucional da melodia apresentada como o outro lado dos *partimenti* focados no baixo. O material melódico estava construído sempre em relação com um baixo como fundamento harmônico, mesmo que de maneira implícita, ou seja, não escrito, para garantir a coerência tonal da peça. Por esta causa, as *schematas*¹³⁷ possuem esta delimitação e seriam o seguinte nível de construção em direção da composição da forma musical. *Lezione*, era sinônimo de *partimento* no uso de Scarlatti, Cotumacci e Tritto e agrupavam

¹³⁷ Estruturas harmônico contrapontísticas esquemáticas usadas como base da composição da música Galante (GJERDINGEN, 2007)

vários gêneros de peças para praticar regras ou estilos específicos, como observamos nas 13 Sonatas de Nogueira (SANGUINETTI, 2012, p. 240), (MEDINA; BOREM, 2016). “Coleções de *solfeggi* eram como um repositório de princípios estilísticos e melódicos. Para o futuro improvisador, fosse em uma composição completa ou ornamentando repetições e cadências, os *solfeggi* eram um armazém de material memorizado a disposição do performer ou compositor”¹³⁸. Este material era composto seguindo fórmulas contrapontísticas padronizadas em forma de pequenas peças a uma, duas ou três vozes e baixo contínuo, desenhados para ser cantados e ornamentados pelos alunos. Não seriam apenas um conjunto de melodias graciosas e exercícios de canto senão também, modelos composicionais melódicos para desenvolver competências em matéria de contorno melódico, ornamentação e gosto (DEVILLERS, 2014, p. 77). Uma vez que o aluno alcança o domínio do manuseio do instrumento, enquanto postura e manipulação do arco, continua o desenvolvimento de habilidades com exercícios que ainda não são peças musicais e, “como deveriam ser tais lições?” se pergunta Galeazzi, respondendo em seguida: “devem ser breves, composta de notas similares, de uma mesma figura ou quando muito de duas de graus próximos, com poucos saltos, cada compasso composto de valores pares de tal maneira que o arco venha sempre para abaixo no início do compasso e sem artifícios” (GALEAZZI, 1791, p. 54). Nesta descrição, Galeazzi se refere a uma produção de material intermediário e prévio ao confronto dos desafios musicais da interpretação. Repertório de este tipo no séc. XVIII há poucos disponíveis. Devemos supor que teria existido e talvez não sobreviveram ao tempo; outra possibilidade seria a exploração dos estudos durante longos períodos até o professor julgar que o domínio era o suficiente para passar ao próximo, porque, de outra maneira seria muito complicado preencher o hiato técnico e pedagógico entre o material de iniciação e o repertório como observamos em *L’Ecole D’Orfé* de Correte e no *Principes du Violon* de L’Abbé le Fils (CORRETTE, 1738), (FILS, 1761). Neste sentido, a *Casta de Lições para Violino* de Pedro Lopes Nogueira, se bem não possui uma progressividade muito clara na sua sequência, possui uma coleção de pelo menos 76 estudos dos 254 do manuscrito que se enquadram na descrição de Galeazzi, com o diferencial de serem de muita exigência técnica e de altíssima dificuldade explorando todas as posições no violino com grande variedade de saltos e combinações rítmicas. Mas, Galeazzi acrescenta que, o professor devia compor um repertório de pequenas peças adequadas às capacidades técnicas de cada aluno para formar seu gosto musical antes de confrontar o repertório dos grandes maestros como Corelli, citado pelo próprio autor. Esta produção de peças se caracteriza por: serem relativamente de pouca duração, explorar alguma habilidade de execução num contexto musical, estar escritos para solo, duos ou mesmo pequenos conjuntos e sobretudo, oferecendo a possibilidade de exigir ao aluno uma qualidade musical formadora do gosto como preparatório ao repertório consagrado. Este material é denominado como *Zibaldone* (GALEAZZI, 1791, p. 54-55), (GJERDINGEN, 2007, p. 10). Coleções escritas por Mozart para Thomas Atwood e Bárbara Ployer assim como os *30 Essercizi per Gravicembalo* de Doménico Scarlatti se encaixam nesta definição (LESTER, 1977). Por esta causa, o manuscrito P. L. Nogueira seria a maior coleção setecentista deste gênero para violino já encontrada. Um *Zibaldone* português com suas 254 lições (divididas em 13 sonatas com baixo contínuo, 76 exercícios técnicos e 165 estudos), 24 Prelúdios e Fantasias em todas as tonalidades, danças, cadências e arpejos num volume que excede os 12.000 compassos de música(!). A riqueza deste material contrasta com a inexistência de textos referenciais ou explicativos da obra. Aqui, o motivo desta investigação.

138 <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/solfeggi/aboutSolfe/histOverview.htm> acessado o 03/06/2017.

RELAÇÃO DE TUTORIAIS

Os tutoriais foram traduzidos e interpretados para extrair as informações pertinentes nas três categorias mencionadas. A leitura focada nas diretrizes práticas HT, HC e GE nos permite organizar os documentos com o intuito de sistematizar a busca de informações de utilidade prática de duas formas, a saber, consultando o resumo da diretriz que inclui as recomendações normatizadas da literatura sobre o assunto e, a possibilidade de uma consulta direta na fonte, buscando no índice remissivo o tutorial citado. Para tal fim, disponibilizamos para consulta on-line uma pasta de apoio a este artigo com o índice mencionado e todos os tutoriais utilizados nesta pesquisa, no link¹³⁹. O material foi abreviado por siglas com o nome do autor e o ano da década de publicação já que todos são do séc. XVIII, por exemplo, para Johann Reichardt autor do tutorial *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* em 1776 usaremos JR-76. Há apenas dois casos de homônimos de siglas, se trata de Francesco Geminiani e Francesco Galeazzi e de José Herrando e Johan Hiller a cujas siglas se acrescentará as cifras 1 e 2 segundo a ordem cronológica da publicação.

5 DIRETRIZES PARA PERFORMANCE HT: MÃO ESQUERDA

As habilidades técnicas estão orientadas sempre para um objetivo cuja descrição mais precisa e compacta poderia ser: a arte de tocar o violino, consiste em ter a habilidade de tocar de maneira justa todos os sons que o instrumento é capaz de produzir, dando a eles seu valor completo, assim como a capacidade para executar todas as peças escritas para ele de forma afinada, no ritmo e lhe dando seu sentido musical (LOEHLEIN, 1781, p. 4). Desta forma as habilidades técnicas são um meio para o domínio do instrumento e assim poder responder adequadamente as demandas musicais apresentadas pelo repertório. A dificuldade para afinar junto à mudança de posição, consome grande parte do processo de formação do violinista. A afinação sempre é uma questão referencial já que remete a uma distância intervalar que está contextualizada no conceito de tonalidade (TARTINI, 1913), (FILS, 1761), (MOZART, 1756), (GALEAZZI, 1791), (HILLER, 1792). Uma nota estará desafinada sempre e quando não se ajuste a esta correlação intervalar organizada em torno de um centro tonal. Esta relação se estabelece sempre harmonicamente, a saber, com o acompanhamento da(s) voz(es) grave(s) do contínuo ou nas relações internas da melodia com a harmonia implícita nela relacionada. Por esta razão, vários tutoriais incluem repertório com acompanhamentos diversos (o professor com outro violino ou baixo cifrado) e violino solo com cordas múltiplas (MONTECLAIR, 1712), (CORRETTE, 1738), (TESSARINI, 1760), (GEMINIANI, 1751), (HERRANDO, 1756), (CORRETTE, 1782), (BAILLEUX, 1798), (CAMPAGNOLI, 1797), (CARTIER, 1798). Há uma coincidência no material revisado em considerar que há apenas duas tonalidades como base, uma maior e outra menor, que são transportadas ao longo de todas as notas da escala semitonal segundo a necessidade, expressando este entendimento de maneira implícita ou, explícita como o caso de Leopoldo Mozart (MOZART, 1756, p. 59), (GALEAZZI, 1791, p. 57). O contraste com o entendimento de ter que dominar 12 escalas maiores e menores, reduz o trabalho a identificar auditivamente o centro tonal em questão e, a partir desse ponto, contextualizar as notas nesta

139 <https://drive.google.com/drive/folders/1f8mKrGqXY79dGFh2LVZeE4hpnGblrw82?usp=sharing>

tonalidade segundo sua relação intervalar (CARTIER, 1798), (GEMINIANI, 1751), (LOEHLEIN, 1781), (TARTINI, 1913). Conseqüentemente, a mudança de posição está muitas vezes ligada a um enquadramento tonal do segmento para facilitar sua execução e afinação. Da mesma forma e dependendo da construção da frase, o dedilhado deverá estruturar-se de maneira tal que as mudanças sejam apenas as necessárias evitando seu excesso e aumentando a dificuldade (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755). Neste sentido e por causa da variação tímbrica causada pelas diferentes cordas, deve-se privilegiar um dedilhado que mantenha à melodia dentro da mesma corda sempre que possível, evitando assim mudanças de brilho e cor que a enfraqueçam (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755).

Considerando o violino barroco e sua utilização nas HIP's, a questão do temperamento merece uma menção especial enquanto assunto de afinação. A possibilidade de ajuste através do dedilhado é uma grande vantagem do violino em termos de temperamento, porém, quando acompanhado por instrumentos de afinação fixa como o cravo ou o órgão podemos encontrar alguns problemas. Comentários detalhados sobre este assunto nos vem do Galeazzi (Parte Seconda, Articolo VI *Dell'intonazione*) quem explica que deve ter-se especial cuidado na afinação das cordas na tonalidade da peça, chamadas como “notas características do tom, aquelas que são mais sensíveis”, a saber, a prima (tônica), a terça (mediante) e a sétima (sensível) devendo fazer os ajustes necessários, no instrumento e nos dedos, para evitar sonoridades ingratas (GALEAZZI, 1791, p. 122).

As mudanças de posição devem ser realizadas de maneira tal que não cause nenhuma perturbação sonora na ideia melódica interpretada. Por isto, o deslocamento da mão deverá produzir-se observando os intervalos do contorno melódico, delimitando as estruturas motivicas, aproveitando das cordas soltas, a articulação e o mecanismo dos dedos da mão para decidir a digitação (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755). Fluência e clareza devem ser a norma em todo momento assim como concordância entre a movimentação do arco e a velocidade do segmento musical, isto é, se o andamento for rápido demais, não exceder o mesmo com mudanças bruscas e se for lento, mudar aproveitando o tempo musical para não soar com tensão indevida. A postura da mão deverá ser flexível permitindo extensões dos primeiros dedos para posições mais baixas ou do terceiro e quarto dedo para posições mais avançadas. Principalmente o quarto dedo pode ficar ancorado em uma nota superior como pedal enquanto os dedos inferiores executam as notas melódicas segundo a necessidade (FILS, 1761), (GEMINIANI, 1751), (HERRANDO, 1756), (MOZART, 1756). Superposição ou cruzamento de dedos serão necessários se assim o intervalo ou acorde o exigir, assim como a compactação da mão para relações intervalares menores à postura da mão, especialmente em posições altas e em acordes com intervalos aumentados ou diminutos (CAMPAGNOLI, 1797), (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756). Como norma, os dedos deverão permanecer na corda até que seja necessário movimentá-los e quando não estiverem colocados devem ficar próximos das mesmas a fim de facilitar a execução de cordas múltiplas e a velocidade (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756). Segue no Quadro 1 a aplicação destes critérios na *Casta de Lições para Violino* de P. L. Nogueira.

Posição alta fixa para reduzir saltos	
Aproveitamento de corda solta para mudança	
Extensão para atrás com 4 ^{to} dedo ancorado	

Quadro 1 – Aplicação de critérios de dedilhado em fragmentos da Casta de Lições para Violino de Pedro Lopes Nogueira.

HT: ARCO

O arco “é a alma do instrumento” por ser o dono da expressão dos sons, explica L’Abbé le Fils, e por esta causa, seu domínio em todos os sentidos estava muito claro na mentalidade dos autores (FILS, 1761, p. 1). Existem duas formas de segurar o arco bem diferenciadas por estilos nacionais em relação à posição do polegar e à distância do talão. A correspondente ao estilo francês que segura o arco um pouco mais próximo da metade do arco e às vezes colocando o polegar nas cerdas e o estilo italiano com a mão mais próxima do talão e o dedo polegar colocado na vareta (MONTECLAIR, 1712), (CORRETTE, 1738). O primeiro favorece a articulação das danças francesas predominantes no repertório com uma arcada mais volante, curta e verticalizada e a segunda melhor adaptada ao gosto da sonata, mais *Cantabile* e linear. Alguns autores franceses particularmente destacam estas diferenças por repertório como Michel Corrette L’Abbé le Fils e J.B. Cartier. Esta diferença contrasta com a unanimidade enquanto à força utilizada para segurar o arco e ao funcionamento do braço para realizar os movimentos das arcadas. Os que tratam este assunto insistem em que o arco deve ser tomado com força suficiente para manipulá-lo, mas sempre mantendo o pulso livre (MONTECLAIR, 1712), (CORRETTE, 1738) (GEMINIANI, 1751), (TARTINI, 1755), (HERRANDO, 1756), (MOZART, 1756), (FILS, 1761), (LOEHLEIN, 1781), (GALEAZZI, 1791), (REICHARDT, 1776), (HILLER, 1792). O domínio exigido deve ser total e pronto para todas as exigências da música. Mesmo assim, podemos fazer uma equivalência entre a velocidade exigida e a articulação responsável de imprimi-la. Existe uma correlação entre o atrito com a corda, causado por uma mistura variante de peso e pressão, a quantidade de arco usada e a velocidade de passagem do arco; a esta fórmula se acrescenta ocasionalmente o ponto de contato medido pela proximidade com o cavalete que também incide no resultado sonoro (identificada por Tartini, Mozart e Galeazzi). Os movimentos curtos e rápidos são governados pelo pulso e os dedos, mas aqui resulta difícil obter uma articulação bem definida e sempre deve ser compensada com o uso do peso e da pressão do dedo indicador. Por esta razão, recomendam posicionar o arco na segunda falange deste dedo de forma que permita a disponibilização deste recurso. Os movimentos de velocidade intermediária continuam com o pulso um pouco menos livre e agora com a participação mais ativa do antebraço. Sua sonoridade aumenta o volume por

causa da maior quantidade de arco e o grau de articulação é maior que o feito apenas com o pulso, porém ainda não é o máximo possível; este é o movimento base para fazer *Sciolto ou detaché*¹⁴⁰. Finalmente os mais lentos, porém mais fortes e articulados pela sua verticalidade, contam com a participação do braço propriamente. Passagens de bravura sobre a corda Sol e acordes de três ou quatro cordas não podem ser explorados sem a participação desta articulação. Estes três movimentos básicos se combinam de inúmeras formas proporcionando a versatilidade que caracteriza ao instrumento. A exploração do domínio do arco nos leva a seu propósito fundamental: obter do instrumento uma boa sonoridade e uma articulação bem definida. Vários autores descrevem de diversas maneiras este conceito de “bom som” e sua principal referência é a imitação da voz humana. Deve ser encorpado, sem ruídos e de grande projeção, independentemente da corda que esteja em uso. O termo *Cantabile* é usado com muita frequência e Tartini particularmente o contrasta com o termo *Sonabile*. O *Cantabile* se trata de linhas melódicas estruturadas principalmente por graus conjuntos e devem desenhar uma linha sonora sem interrupções ou “vazios” em palavras de Tartini e outros (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755). O *Sonabile* se trata de fragmentos compostos principalmente de saltos e devem executar-se com uma articulação mais curta e vertical. Obviamente a grande variedade melódica do repertório contem igual variedade de misturas deste tipo e não é possível estabelecer uma regra universal que não seja a governada pelo senso musical. Assim, as arcadas devem destacar a acentuação prosódica dos contornos que definem o perfil da melodia articulando e apoiando para o melhor entendimento musical dos ouvintes (HILLER, 1792), (TARTINI, 1913). Vários tutoriais incluem fragmentos musicais com arcadas e descrições para ilustrar estes procedimentos (CORRETTE, 1782), (DUPONT, 1718), (FILS, 1761), (HERRANDO, 1756), (MONTECLAIR, 1712), (MOZART, 1756), (LOEHLEIN, 1781), (TESSARINI, 1741).

HC: ORNAMENTAÇÃO, CADÊNCIAS E IMPROVISAÇÃO

A diretriz interpretativa envolve as intervenções do performer na recriação e enriquecimento do que está escrito na partitura. Os autores que tratam este assunto o colocam como tema primordial e necessário para a interpretação, estimulando ao violinista a dominá-lo com maestria como condição fundamental para a boa execução (CAMPAGNOLI, 1797), (FILS, 1761), (GALEAZZI, 1791), (GEMINIANI, 1751), (LOEHLEIN, 1781), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755). Porém, junto ao esforço por sistematizar os procedimentos de ornamentação e improvisação, referências ao dom natural da musicalidade e o talento são colocados como condição necessária para alcançar os níveis mais elevados. A complexidade na criação de critérios para intervir na partitura está no entendimento aprofundado das relações harmônicas, contrapontísticas e formais para poder realmente fazer o próprio e enriquecer a obra e não o contrário (CAMPAGNOLI, 1797, 37), (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1913). A cadência é um mecanismo de delimitação do sentido musical e isto acontece em todas as dimensões estruturais. Na dimensão harmônica quando a frase ao confirmar pela harmonia a relação dominante-tônica pelo salto do baixo por intervalo de quinta descendente ou quarta ascendente (SCHENKER, 1990, p. 365). Desde o ponto de vista melódico quando o intervalo antes da tônica que conclui é segunda maior descendente ou, segunda menor ascendente mais infrequente. E desde o ponto de vista formal quando a delimitação da ideia

¹⁴⁰ Articulação destacada de grande sonoridade baseada na região média do arco.

musical ocorre durante o percurso da obra em tonalidades intermediárias produto de modulações, na tonalidade propriamente, mas não como conclusão final com cadências de engano ou cadências não conclusivas e finalmente a cadência autêntica de encerramento final. É claro que existem elaborações contrapontísticas muito variadas para todos estes mecanismos, mas o seu reconhecimento é de vital importância para aplicar devidamente os ornamentos e cadências como as mencionadas. Existe outro tipo de cadências que são longas improvisações, geralmente carregadas de virtuosismo, que se realizam em pontos harmônicos de suspensão chamados *pontos de órgão* (TESSARINI, 1760). Francesco Galeazzi, George Loehlein, Giuseppe Tartini e Leopoldo Mozart insistem de maneira clara em que o domínio do contraponto e da harmonia são requisitos indispensáveis para poder intervir de maneira sucedida com ornamentações e improvisações.

A aplicação de ornamentos e improvisações, sempre está ligada ao entendimento de qual é a nota contrapontística e qual a de função harmônica. Escapadas, bordaduras simples e duplas, notas de passagem, notas do acorde, o pedal, antecipações e retardos formam parte do arsenal da ornamentação. Por exemplo, um trinado e até uma apogiatura são formas de aplicação da bordadura. A possibilidade de elaboração rítmica desde qualquer ponto, necessita do contexto harmônico que o fundamente para poder estar em concordância como mostra a Figura 2. Alguns autores fazem com que o violinista toque partes de baixo na oitava para conhecer melhor a base harmônica (LOEHLEIN, 1781).

SONATA II

Tonalidade: Si bemol maior

Melodia improvisada

Melodia original

Baixo continuo

Grav

Legenda:

- Consonância
- Dissonância
- Contorno melódico
- Correspondência Melódica
- Correspondência Harmônica

2 - Análise da improvisação de Corelli na sua Sonata II (MEDINA; BOREM, 2017)

Aqui a aplicação dos critérios sobre um fragmento da Folia de Pedro Lopes Nogueira na Figura 3:

Original

Proposta de improvisação

3 – Proposta de improvisação na variação 8 da Folia de P. L. Nogueira.

Descrições sobre a execução dos diversos ornamentos são referidos a gosto e, no caso de Geminiani e Mozart, alguns são referidos a afetos específicos.

GE: ORIENTAÇÕES ESTILÍSTICAS E MANEIRAS DE TOCAR

Descrições detalhadas sobre a maneira de articular atacando suavemente para logo crescer e diminuir antes de acabar a nota em um procedimento conhecido como geralmente como *messa di voce* aparecem como uma constante na maioria dos tutoriais. Isto revela que era uma prática padronizada que deve ser aplicada pelo intérprete atual (CARTIER, 1798), (CORRETTE, 1738), (FILS, 1761), (GALEAZZI, 1791), (GEMINIANI, 1751), (MONTECLAIR, 1712), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755). Esta norma é extensiva a todos os valores percebendo-se mais notória naqueles de maior duração. Na execução de um fragmento *Sonabile* esta articulação é pouco percebida, mas as descrições feitas por Geminiani, Mozart e Galeazzi revelam que era uma forma de tocar estendida a todas as notas e regulada segundo a duração. O vibrato é um recurso recomendado para melhorar a qualidade sonora sempre que necessário e se o timbre resultar ingrato. Também se recomenda seu uso com uma vibração acorde com a velocidade do pulso da peça de forma tal que o som pulsante esteja de acordo com o caráter. Menções sobre o gosto são muito frequentes, porém não há descrições específicas do mesmo limitando-se a dizer que o assunto em questão deve tocar-se como explicado pela exigência do gosto predominante.

Destaca-se uma forma de interpretar que poderíamos associar ao discurso e à Retórica. Esta consiste em identificar os contornos melódicos das ideias musicais e sua delimitação pelas cadências (TARTINI, 1755). De acordo com Hiller a música deve ser na forma de um discurso e segundo Galeazzi a articulação deve ser como a usada na prosódia linguística (GALEAZZI, 1791, 193), (HILLER, 1792, p. 11). Com descrições similares, Mozart acrescenta a menção da *Anáphora* (figura retórica) em um de seus exemplos reforçando a ideia de discurso assim como a clareza de articulação exemplificada por Hiller (MOZART, 1756, p. 198). Esta analogia discursiva tem uma estreita relação com a respiração e as dinâmicas. Este “dizer” musical,

que usa os silêncios como suspiros¹⁴¹, articula e entoa as notas musicais buscando o entendimento do ouvinte que se dispõe a compreender e identificar um código compartilhado com o intérprete pelo gosto buscando um sentido metafórico, ligado a ideias e emoções. Este código inclui a temática a ser discursada em forma de tópicos que formavam um repertório de assuntos de interesse geral como *topoi*¹⁴² da interação social (DANUTA, 2014), (RATNER, 1980), (MEDINA, 2017, 85).

Uma sonoridade robusta e homogênea é descrita por vários autores dedicando importantes descrições sobre a qualidade sonora e algumas vezes associadas como explicações sobre o domínio do arco (MOZART, 1756, 101), (GALEAZZI, 1791, 122), (TARTINI, 1755, 22). No caso do repertório de dança francês, esse conceito se aplica igualmente de maneira estrutural na construção das frases. As arcadas procuram delimitar as ideias musicais com ênfase verticalizado, mais apropriado para a dança.

CONCLUSÃO

A leitura hermenêutica da bibliografia violinística do séc. XVIII permite indagar uma forma de pensamento já extinta, mas, que podemos recuperar na medida em que se viabiliza uma fusão entre os horizontes históricos do performer e da obra em si. A extração dos sentidos e sua tradução para o entendimento atual, facilita a formação de novos intérpretes que contribuirão com suas experiências historicamente informadas à abertura de um espaço de reflexão sobre a interpretação de forma prática. Esta performance abre a possibilidade da incorporação cultural de gostos antigos, enriquecendo a realidade artística atual e permitindo a contextualização para performance de repertórios como o manuscrito de Pedro Lopes Nogueira de quem deduzimos, pelo estilo e estrutura musical usada na obra em geral, uma sintonia de pensamento com os autores aqui mencionados em relação a sua ideia estética, possibilitando assim, sua recriação em uma performance historicamente informada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDO, Gabrielli. *Dizionari della Lingua Italiana*. Milano: HOEPLI, 2012.

BAILLEUX, Antoine. *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon*. Paris: Magasin de Musique, 1798.

BEOLINGUS. *Beolingus*. 2018. <https://dict.tu-chemnitz.de/>. Acesso em: 15 de Março de 2018.

CAMARGO, Glória Paschoal de. *Michaelis Alemão: gramática prática*. 3ra. São Paulo: Melhoramentos, 2016.

CAMPAGNOLI, Bertoldo. *Metodo della Meccanica Progressiva per suonare il Violino*. Milano: Ridordi, 1797.

141 (DUPONT, 1718), (HERRANDO, 1756), (GALEAZZI, 1791), (MOZART, 1756), (TARTINI, 1755).

142 Categoria básica da retórica de relações entre ideias, cada uma das quais pode servir como modelo ou heurística para descobrir assuntos sobre algum sujeito <http://rhetoric.byu.edu/canons/invention/topics%20of%20invention/Topics.htm>.

- CARTIER, Jean Baptiste. *L'Art du Violon*. Paris, 1798.
- COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance.” Edição: Tradução Fausto Borém. *Per Musi*, p. 5–22, 2006.
- CORRETTE, Michel. *L'Art dese perfectionner dans le Violon*. Paris, 1782.
- _____. *L'Ecole D'Orfée Méthode pour aprendre facilement a jouër du Violon*. Paris, 1738.
- DANUTA, Mirka. *Tópic Theory*. New York: Oxford Press University, 2014.
- DEVILLERS, Xavier. *Fedele Fenaroli et la tradition didactique napolitaine au tournant du XVIIIe au XIXe siècle*. 159 págs. Mémoire de master em histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie. Université Catholique de Louvain. Louvain, 2014.
- DUPONT, Pierre. *Principes de Violon par demandes et par reponce*. Paris, 1718.
- FILS, L'Abbé Le. *Principes du Violon*. Paris, 1761.
- GALEAZZI, Francesco. *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra L'Arte di Suonare il Violino*. Roma: Pilucchi Cracas, 1791.
- GARZANTI Linguistica. *I Dizionari mini Garzanti Italiano*. Garzanti Linguistica, 2011.
- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing Violin*. London, 1751.
- GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HERRANDO, José. *Arte y Puntual Explicación del modo de tocar el Violin con perfección*. Madrid, 1756.
- HILLER, Johann. *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig: Breitkopfischgen Buchhandlung, 1792.
- KELLER, Alfred J. *Michaelis dicionário escolar alemão-português*. 3ra. São Paulo: Melhoramentos, 2016.
- LAROUSSE. *Dictionnaire Larousse Poche*. Paris: Larousse, 2011.
- LE DICTIONNAIRE. *Le Dictionnaire*. 2018. <http://www.le-dictionnaire.com/> (acesso em 17 de Março de 2018).
- LES ÉDITIONS LAROUSSE. *Dictionnaires de français LAROUSSE*. 2018. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> (acesso em 14 de Março de 2018).
- LESTER, Richard. “Thoughts on Scarlatti's Essercizi per Gravicembalo.” *The English Harpsichord Magazine* V. 2 N. 1 (1977): p. 10–12.
- LOEHLEIN, Georg Simon. *Anweisung zum Violinspielen mit praktischen Beispielen*. Leipzig, 1781.

MEDINA, Gustavo. *Hermenêutica da composição?* Reflexões sobre a criação musical. Berlin: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

MEDINA, Gustavo, e Fausto BOREM. “As Folias (ou Lição 5) de Pedro Lopes Nogueira (c.1700–c.1770): uma proposta de improvisação no violino.” Em *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2*, por Fausto BOREM e Luciana Monteiro de CASTRO, 1–30. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2017.

_____. “Livro de Resumos VII Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & II Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical” Edição: Maria VOLPE e Ilza NOGUEIRA. *Apontamentos para as edições de performance dos 13 partimenti para violino e continuo (c.1720) de Pedro Lopes Nogueira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. 39.

MERRIAN-WEBSTER Incorporated. *Merriam-Webster*. 2018. <https://www.merriam-webster.com/> (acesso em 18 de Março de 2018).

MONTECLAIR, Michel. *Méthode facile pour apprendre a jouër du Violon*. Paris, 1712.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Auspurg, 1756.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REICHARDT, Johann Friederich. *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin und Leipzig, 1776.

RINK, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Versão Kindle. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento History, Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SCHENKER, Heinrich. *Tratado de Harmonia*. Tradução: Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1990.

TARTINI, Giuseppe. “Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino.” *Manuscripto da Regola*. Compilação: Giovanni Francesco Nicolai. 1755.

TARTINI, Giussepe. *Important Lesson to Performers on the Violin 1760*. Edição: William Reeves. London, 1913.

TESSARINI, Carlo. *Grammatica di Musica Insegna il modo facile e breve per bene imparare di sonare il violino*. Roma, 1741.

_____. *Nouvelle Method pour apprendre para theorie dans un mois de tems a louer du Violon*. Liege: F. J. Desoer, 1760.

WOERTERBUCH. *Woerterbuch.info*. 2018. <http://www.woerterbuch.info/> (acesso em 16 de Março de 2018).

UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DA SONATA PARA CONTRABAIXO E VIOLA D-SWI MUS. 5185 DE JOHANNES MATTHIAS SPERGER E A AFINAÇÃO VIENENSE

Silvanei Lima Correia
e Edoardo Sbaffi

O COMPOSITOR E O REPERTÓRIO CAMERÍSTICO PARA CONTRABAIXO

No final do século XVIII, em Viena, começou a florescer uma nova tendência que colocaria o contrabaixo em evidência. Um dos maiores estudiosos do *Violone*, Alfred Planyavsky no seu livro “*The Baroque Double Bass Violone*” afirmou sobre essa nova tendência:

During the 1760s, Joseph Haydn wrote the first violone concerto as well as violone concertante variations in his symphonies 6, 7, and 8, and later in numbers 31 and 72. The concertante literature for the double bass of the Viennese school grew to an unprecedented level. Its most important representatives were Josef Kämpfer (1735–after 1796), Friedrich Pischelberger (1741–1813), and Johann Matthias Sperger (1750–1812). Through the stimulation of their playing, almost forty concertante compositions appeared in the span of four decades. Among them were concertos by Joseph Haydn (around 1763), Dittersdorf (2), L. A. Kozeluch, W. Pichl (2), A. Zimmermann (1), J. B. Vanhal (1), F. A. Hoffmeister (3), J.M. Sperger (18), as well as many chamber music works with concertante double-bass parts including variations and cadenzas. (PLANYAVSKY, 1998, p. 120).

Esta tendência identificou-se com uma afinação específica, constituída por intervalos de terça e uma quarta com base em uma tríade de Ré maior (F1-A1-D-F#-A), que foi sucessivamente descontinuada ao longo do século XIX quando acabou prevalecendo a afinação moderna (E1-A1-D-G), baseada exclusivamente nos intervalos de quartas. O pesquisador Tobias Glöckler afirmou sobre essa realidade:

É difícil, hoje, imaginar um período musical em que os mais reconhecidos compositores dedicavam obras virtuosísticas ao contrabaixo solista. Obras de câmara (como divertimentos, trios, quartetos) e orquestrais (como sinfonias, óperas), nas quais esse instrumento era contemplado com trechos de destaque, cujas performances eram apreciadas e reconhecidas com entusiasmo pelo público. O que hoje parece quase inconcebível, pois o contrabaixo ainda é identificado por muitos como um instrumento de acompanhamento apenas, já era uma realidade em Viena e suas redondezas há menos de 250 anos. (GLÖCKLER, 2006, p. 94).

Johannes M. Sperger (1750–1812) é um dos mais destacados expoente dessa geração de contrabaixistas vienenses. Compositor prolífico, compôs numerosas sinfonias, 18 concertos para o seu instrumento entre outras obras instrumentais. A produção camerística é ampla e variada incluindo quatro sonatas para contrabaixo com viola *obligato* e uma com violoncelo *obligato*. O manuscrito da sonata em exame é conservado na *Mecklenburg-Vorpommern Landesbibliothek* (D-SWI Mus.5185)¹⁴³. Este manuscrito não é datado; Meier (MEIER, 1990) sugere uma datação entre 1777 e 1782:

¹⁴³ Disponível em: <http://www.kulturwerte-mv.de/cms2/LAKD1_prod/LAKD1/de/Landesbibliothek/index.jsp>

Thanks to Meier's extensive work on watermarks and paper-typing we know that the four sonatas were written on different paper types and that Sperger used the same paper for the undated sonatas, [Mus. 5183 e 5185], which suggests a composition date of 1777 or 1782. (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, p. 26).

No período entre 1777 e 1783 Sperger estava trabalhando em Pressburg (hoje Bratislava) ao serviço do Príncipe Joseph Batthyány (MEIER, 1969).

SCHEMATAS

A peça escolhida para a análise foi a sonata para contrabaixo e viola *obligato* catalogada como T40 ou D-SWI Mus. 5185, onde serão verificados os esquemas de contrapontos (*schematae*), as etapas de construção retórica do discurso e as tópicas segundo teoria a partir de Ratner.

No primeiro movimento, *Allegro Moderato*, observa-se nos compassos iniciais os seguintes esquemas: *Do-Mi-Sol* (GJERDINGEN, p. 88) e *Quiescenza*, onde aparecerem novamente no início do desenvolvimento na tonalidade da dominante (Lá maior).

1 - Do-Mi-Sol e Quiescenza.

Nos compassos 12 e 13, Sperger utiliza uma cadência de *Cudworth* fechando o primeiro tema da exposição. As cadências de *Cudworth* aparecem diversas vezes na obra. Esse tipo de cadência foi identificado pelo musicólogo inglês Charles Cudworth (1908-1977) que afirmava ser “muito típico na época referir-se a ela simplesmente como ‘a cadência galante’” (GJERDINGEN, p. 146).

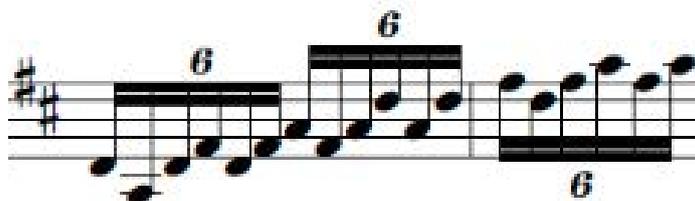
2 - Cadência de Cudworth.

Pode-se ainda enfatizar a forma de compor bastante idiomática em relação a afinação vienense. Na imagem a seguir o esquema usado é uma cadência *Triádica Ascendente* em ré maior, podendo ser facilmente executada, na afinação vienense, usando cordas soltas e harmônicos.



3 - Triádica Ascendente em ré maior.

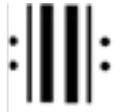
Outro esquema que está presente na sonata, e é recorrente em outras obras solísticas para contrabaixo do período clássico vienense é a *Quiescenza*. Para a nota pedal, como mostra a figura abaixo, é utilizada a corda solta lá. Esse esquema tocado de forma enérgica surte um efeito virtuosístico, que chama atenção no ouvinte.



4 - Esquema da Quiescenza.

A seguir está uma possível estrutura das *schematae* do primeiro movimento da sonata:

Seção	Dó-Mi-Sol	D
1ª Parte	Quiescenza	D
	Cadência evadida	D
	Cadência Comp.	D
	Dó-Mi-Sol	D
	Quiescenza	D→A
	Cadenza ev.Modulando	
	Cadência de Cudworth	
	Triádica Ascend. em D	
	Triádica Ascend. em A	
	?	
	Comma	
	?	A
	Cadência de Cudworth	A
	Eco da Coda	A
	Grande Cadenza	A
	Quiescenza	A
	Quiescenza	A
	Cudworth	A
	Coda	

Schema	Tonalidade	
	D	
 2ª Parte	Dó-Mi-Sol	A
	Quiescenza	A
	Cadência evadida	A
	Cadência Comp.	A
	Fonte	Am→G
	Cadência de <i>Cudworth</i>	
	<i>Comma</i>	A→D
	Dó-Mi-Sol	D
	Quiescenza	D
	Cadência evadida	D
	Cadência Comp.	D
	?	
	<i>La-to-sol Flourish</i>	
	?	
	Triádica ascend.	
	Eco da Coda	
	Escalas	
	Cadência de <i>Cudworth</i>	
	Coda	



PASSOS DO DISCURSO

Uma definição superficial de retórica por Patrick Saint-Dizier: “Basically, rhetoric is a discipline uses any type of discourse (e.g. spoken, written, gestural), with the aim of persuading an audience to approve or adhere to a fact, a decision or an attitude.” (SAINT-DIZIER, 2014, p. 2).

Esta técnica emergiu por volta de 500 anos antes de Cristo, e foi empregada na poesia, nas artes plástica e na música. A estrutura da retórica clássica está dividida em cinco partes:

1) *Inventio* (grego *heuresis*): o orador deve procurar pelos argumentos e a persuasão significa que ele precisa alcançar suas conclusões de ótima maneira.

2) *Dispositio* (grego *taxis*): O orador deve organizar seus argumentos de forma lógica e coerente para que suas conclusões pareçam óbvias e naturais. O resultado é uma espécie de plano.

3) *Elocutio* (grego *lexis*): Isso diz respeito à forma como o discurso é linguisticamente realizado. Isso inclui a escolha de palavras e as construções sintáticas. A retórica desenvolveu figuras de discurso que o orador pode usar para esse propósito.

4) *Pronunciatio (grego hypocrisis)*: esta é a forma como o discurso é entregue para o público, com efeitos vocais, mímica, gestos, etc.

Estes são essenciais para a elaboração de um discurso eficiente. Eles podem não se seguir necessariamente: podem estar entrelaçados na preparação do discurso.

5) O Quinto passo é a memória: uma vez que é preferível não ler um texto na frente de uma plateia, mas apresentá-lo como se fosse natural e quase espontâneo.

López Cano declara que “todas estas secciones, con excepción de la memoria fueron adaptadas a la música” (CANO, 2012, p. 69).

A princípio, a organização do discurso na música foi incorporada à *dispositio*, sendo constituído por seis passos para o desenvolvimento do discurso: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* e *peroratio*.

A *dispositio* para Saint-Dizier é “in modern terms, is the planning of the discourse. The objective is to organize the material to be presented in a logical way so that understanding is easy.” (SAINT-DIZIER, 2014, p. 9).

Para López Cano “la *dispositio* musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico[...]” (CANO, 2000, p. 80). E dentro de cada “momento musical” pode-se sugerir a *dispositio* para o primeiro movimento da sonata para contrabaixo e viola da seguinte maneira:

Exordium: 1 – 7

Narratio: 8 – 14

Propositio: 15 – 53

Confutatio: 54 – 74

Confirmatio: 75 – 95

Peroratio: 96 – 104

O que leva a considerar o *exordium* do compasso um ao sete, é o fato que, o contrabaixo apresenta no primeiro compasso um desenho melódico mais elaborado em relação a *narratio*, com uma ornamentação escrita, seguido de desenhos melódicos em cordas duplas e, finalizando, uma escala descendente em fusas cadenciando esse momento inicial. Como afirma Saint-Dizier: “the introduction or *exordium*, similar to classical text rhetoric, aims to attract the audience's attention and introduce what is going to be presented and possibly the conclusions the composer wants to reach.” (SAINT-DIZIER, 2014, p. 53).

Transcorrendo para o próximo passo, o compositor narra os fatos de forma breve e objetiva, trazendo argumentos que já foram vistos no *exordium*, porém aplicando o modo de supressão na figura rítmica (comp. 8). Sperger utiliza a *narratio* (comp. 8-14) para apresentar o material musical, ou seja, o tema que é o núcleo da peça.

Em seguida, temos a *propositio* (compassos 15 ao 53) onde são apresentadas as principais ideias. Observa-se três momentos onde o compositor enfatiza a argumentação desejada, isso fica claro quando aparecem as sextinas (compassos 15, 16 e 18; 25 a 28; 40 a 44).

No capítulo 3 do livro *Musica y retórica en el Barroco*, encontra-se a definição da *propositio* resumidamente, que diz ser a “*enunciación de la tesis fundamental que se sostiene em el discurso*” (CANO, 2000, p. 77). Já no livro *Musical Rhetoric*, capítulo 2, Saint-Dizier fala a respeito da *propositio* afirmando que:

[...] can metaphorically be viewed as the part of the piece where the theme is developed, possibly with the adjunction of new material, countersubjects, etc. The goal is to strengthen the theme by showing a number of its facets. Baroque music works are often centered on a single theme which is developed. Secondary themes or countersubjects are possible, but are less prominent. (SAINT-DIZIER, 2014, p. 53).

A partir do ritornelo, inicia a *confutatio*, que vai do compasso 54 ao 74. A apresentação do argumento está baseada no mesmo *schema* de contraponto exibido no *exordium*, *do-mi-sol*, porém, faz-se a refutação com uso da adição, variando o tema principal.

Os contra-argumentos são introduzidos, onde o compositor faz a modulação para criar a sensação de dúvida no público. Essa negação de sua própria tese, é esclarecida por Lopéz Cano ao dizer que “*Con frecuencia es el mismo orador el que formula las posibles antítesis de su propia tesis para adelantarse a su adversario.*” (CANO, 2000, p. 77).

Nas imagens abaixo, pode-se notar o uso da mesma figuração para fazer a refutação da tese enunciada na *propositio*.

O próximo passo do discurso é o *confirmatio* (compassos 75 a 95), o regresso a tese fundamental, que para Saint-Dizier “*this is probably the most important step. The orator presents his arguments, in a certain order, so as to show the soundness and the validity of the conclusions he wants to reach.*” (SAINT-DIZIER, 2014, p. 11).

O compositor retorna ao tema principal que vai do compasso 75 a 81, Lopéz Cano diz que “*el orador reexpone su punto de vista original, pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva*” (CANO, 2000, p. 77-78). É notório essa carga afetiva apresentado num novo material como argumento adicional (compasso 82 a 90), tendo um embelezamento cromático na melodia e uma certa flutuação harmônica. Saint-Dizier alega que, o orador “*he may also introduce additional arguments and facts in order to anticipate and refute future counter-arguments that the audience may raise.*” SAINT-DIZIER, 2014, p. 11).

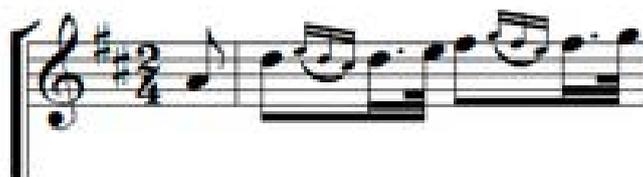
Esta parte visa resumir os principais argumentos e proporcionar ao público uma formulação clara da(s) conclusão(ões), como muitas vezes apresentado inicialmente na introdução. Nesse caso, a *peroratio* inicia no compasso 92, enfatizando fragmentos do discurso que já tinham sido expostos (comp. 22), e segue combinando elementos mais emocionais (*pathos*), de forma enérgica, para levar o público além da convicção.

TEORIA DAS TÓPICAS

As referências atuais apontam para Leonard G. Ratner como descobridor da teoria das tópicas. O conceito definido por Ratner foi citado por Danuta Mirka, o qual afirma que os estilos e gêneros musicais são retirados do seu próprio contexto e usados em outros (MIRKA, 2014, p. 2). E os dividiu em três categorias: dança, estilo e *word painting*.

A teoria das tópicas foi explorada posteriormente por outros pesquisadores. Raymond Monelle foi um desses pesquisadores que esquadrinhou em seu trabalho as tópicas de caça, militar e pastoral.

Considerando a figura rítmica na linha do contrabaixo, pode-se dizer que é uma marcha. Possui um caráter festivo ou nos remete a uma parada. Compasso binário moderadamente rápido, notas pontuadas, e a maneira corajosa que acelera o espírito. (RATNER, 1980, p. 16)



5 - Compasso binário e nota pontuada

A marcha lembra o ouvinte a autoridade, o cavalheiro e as virtudes masculinas atribuídas a ele. Diferentes categorias de marcha foram reconhecidas: rústica, cívica (*Bürgerlich*), religiosa, militar, funeral.

As características da marcha e militar são demasiadamente intrínsecas, Monelle afirma que a marcha não é mais que o outro componente principal da tópica militar (MONELLE, 2000. p. 35).

Das várias citações diretas que Monelle faz de Panoff, uma delas esclarece perfeitamente as significações entre marcha e militar, Panoff diz que “*Without the march, military music is unthinkable. The two are inseparably bound together.*” (MONELLE, 2000 p. 113).

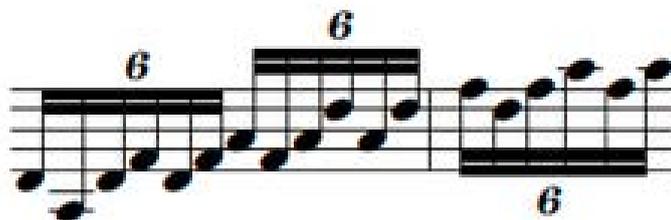
Há uma semelhança no exemplo¹⁴⁴ dado por Ratner sobre marcha, com elementos da sonata, confirmando a tópica presente nessa primeira parte da análise que vai do compasso 1 ao 14.

O ritmo comum da marcha é facilmente adaptado aos tempos compostos, 12/8 e 6/8. Daí então, Sperger simula uma mudança na fórmula de compasso de 2/4 para 12/8.



6 - Simulação de mudança na fórmula de compasso.

A tópica de caça também aparece na obra, a forma mais comum do significado de caça é uma simples melodia triádica, tocada no terceiro registro e talvez remanescente do tipo antigo de chamada de caça. Essa fórmula rítmica de sextinas repete-se ao longo de toda a sonata.



7 - Triádica ascendente fazendo referência a chamada de caça

A partir do compasso 15, o compositor agrega essa nova característica provavelmente fazendo referência com a trompa de caça, que era muito usada na segunda metade do século XVIII. Na figura abaixo, vemos claramente o esquema de triádica apresentado por Monelle.

144 Ex. 2-17. March type. Christmann, Elementarbuch, 1782, examples, p.24.



8 - Exemplo de triádica apresentado por Monelle.

CONCLUSÃO

Pretendeu-se, neste trabalho, proporcionar, de forma objetiva e estruturante, uma análise do primeiro movimento da sonata para contrabaixo e viola de J. M. Sperger. Para satisfazer este objetivo, optou-se por uma descrição sequencial dos esquemas (*schematae*) característicos do período galante, as etapas de construção retórica do discurso e as tópicos segundo teoria a partir de Ratner encontrados na obra.

Os resultados obtidos poderão ser um auxílio para as escolhas interpretativas da obra numa ótica historicamente informada. Eles também representam um esforço de traçar um panorama analítico das obras escritas para o contrabaixo na segunda metade do século XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDJELIC-ANDZAKOVIC, Darija. *The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*. Dissertação de Mestrado. The University of Auckland. 2011.

BAGNASCO, Federico. *Kontrabach. Percorso storico musicale di un binomio possibile. Note intorno al rapporto tra il contrabbasso e la musica di J. S. Bach*. Padova (Italia). ARMELIN MUSICA. 2012.

CANO, Rubén López. *Música y retórica en el barroco*. México. Amalgama Edicions. 2012.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press. New York. 2007.

GLÖCKLER, Tobias. *O Concerto N.1 para contrabaixo e orquestra de F. A. Hoffmeister: aspectos históricos, analíticos e de performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 93-107.

MEIER, Adolf. *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik Giebing über Prien am Chiemsee*, Emil Katzbichler, 1969.

_____. *Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*. Michaelstein/Blankenburg. Eitelfriedrich Thom. 1990.

MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press. New York. 2014.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton University Press. New Jersey. 2000.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press. USA. 2006. PLANAYAVSKY, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum: Tomus Primus (De Musica Sacra) e Tomus Secundum (De Organographia)*. Wolfenbüttel. Elias Holbein. 1619.

RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form, and style*. Schirmer Books. London. 1980.

O REPERTÓRIO DAS CORDAS DEDILHADAS PELA PERSPECTIVA SÓCIO-CULTURAL: TRANSCULTURAÇÃO NA PRÁTICA INTERPRETATIVA DAS VIOLAS (GUITARRAS) DE CINCO ORDENS

Luciano Hercilio Alves Souto

SOCIOLOGIA DA MÚSICA E ETNOMUSICOLOGIA

Desde o início da transformação epistemológica ocorrida nas ciências sociais, principalmente nas áreas da Antropologia e Sociologia na virada do Séc. XIX para o Séc. XX podemos observar o surgimento e o estabelecimento de um campo de conhecimento constituído por pesquisas que buscam relacionar aspectos sociais, culturais e musicais. Os conceitos de Relativização¹⁴⁵ e de Cultura¹⁴⁶ associados à ideia de construção social da realidade¹⁴⁷, juntamente com a superação da visão eurocêntrica do mundo foram fundamentais para uma mudança de paradigma nas ciências sociais que possibilitaria a compreensão da música como fenômeno cultural. Uma visão relativizadora da cultura pressupõe a compreensão dos processos e produtos culturais de modo contextualizado em relação aos valores e significados sociais que os constituem, superando a concepção eurocêntrica da música que considera a produção europeia de Concerto como único parâmetro crítico para o estabelecimento de juízos de valor das manifestações musicais (MERRIAM, 1964 e BLACKING, 1973).

A REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

Berger e Luckmann (2004, p. 11) definem a realidade “como uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos desejar que não existam)” e o conhecimento como “a certeza de que os fenômenos são reais e possuem características específicas”. Escrevem que o interesse sociológico pela realidade e pelo conhecimento reside na relatividade social de ambos, na medida em que aglomerados específicos tanto de um quanto de outro se referem a contextos sociais distintos. Tais contextos, por sua vez, apresentam diferenças observáveis em termos do que é admitido como conhecimento, na maneira pela qual é preservado, desenvolvido e perpetuado, como também em relação aos modos pelos quais as diferentes realidades são admitidas como conhecidas (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 13). Desta forma,

Entre as múltiplas realidades, há uma que se apresenta como sendo a realidade por excelência. É a realidade da vida cotidiana. Sua posição privilegiada autoriza a dar-lhe a designação de realidade predominante. A tensão da consciência chega ao máximo na vida cotidiana, isto é, esta última impõe-se à consciência de maneira mais maciça, urgente e intensa (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 38).

145 MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

146 GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

147 BERGER, P. L. e LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade: Vozes/Petrópolis*, 2004.

Logo:

Apreendo a realidade da vida diária como uma realidade “ordenada”¹⁴⁸. Seus fenômenos acham-se previamente dispostos em “padrões”¹⁴⁹ que parecem ser independentes da apreensão que deles tenho e que se impõem à minha apreensão. A realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de minha entrada na cena. A linguagem usada na vida cotidiana fornece-me continuamente as necessárias objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido e na qual a vida cotidiana ganha significado para mim (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 38).

A realidade da vida cotidiana envolve as outras realidades por todos os lados e por esta razão obtém o retorno da consciência para si, tal qual o retorno da realidade dos sonhos ou do pensamento teórico à realidade predominante. Neste ponto importa ressaltar o aspecto da intencionalidade intrínseca à consciência, na medida em que “a consciência é sempre intencional; sempre tende para, ou é dirigida, para objetos. Nunca podemos apreender um suposto substrato de consciência enquanto tal, mas somente a consciência de tal ou qual coisa”. Nesta perspectiva, “objetos diferentes apresentam-se à consciência como constituintes de diferentes esferas da realidade”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 37). Permutações entre a realidade cotidiana e realidades alternativas, por exemplo, são ilustradas pelos autores como no caso das artes cênicas, particularmente o universo do teatro:

Quando o pano se levanta o expectador é transportado para outro mundo, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o expectador retorna à realidade, isto é, a realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vívida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 43).

Conforme exemplificado, a experiência estética propiciada pelo teatro constitui um meio bastante eficaz de produção de transições do tipo acima descrito, devido a sua capacidade de produção de campos finitos de significação, capazes de desviar a atenção da realidade da vida cotidiana. Neste sentido, a linguagem da qual dispõem os seres humanos para a objetivação de suas experiências é fundada na vida cotidiana para a qual sempre se volta, mesmo quando utilizada na interpretação de experiências oriundas de campos delimitados de significação (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 43-44).

No que concerne à linguagem e ao conhecimento na vida diária, os autores escrevem que a expressividade humana é capaz de se objetivar em produtos da própria atividade dos homens e que se dispõem aos indivíduos de uma sociedade como elementos pertencentes a um mundo comum. Tais objetivações servem como índices dos processos subjetivos de seus produtores, que perduram para além da situação face a face. Um caso especial de objetivação é constituído pela produção humana de sinais ou significação, pois, “um sinal pode distinguir-se de outras objetivações por sua intenção explícita de servir como índice de significados subjetivos” (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 55). Os sinais se agrupam em certo

148 A apreensão da realidade da vida cotidiana como realidade ordenada significa, para os autores mencionados, realidade objetivada, ou seja, resultado da expressividade humana manifesta em produtos que se encontram ao dispor tanto dos seus produtores quanto dos outros homens, como elementos de um mundo comum. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 53).

149 Os autores se referem a “padrões”, como sinônimo de tipificações, por meio das quais apreendemos a subjetividade uns dos outros, mediante um conjunto de sintomas, manifestos nas situações face a face, que determinam o modo pelo qual lidamos uns com os outros. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 53).

número, formando sistemas tais como os sistemas de sinais gesticulatórios, de movimentos corporais padronizados, de códigos notacionais musicais, dentre outros. Neste sentido “os sinais e os sistemas de sinais constituem objetivações que transcendem a expressão de intenções subjetivas aqui e agora” (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 56). Portanto:

As objetivações comuns da vida cotidiana são mantidas primordialmente pela significação lingüística. A vida cotidiana é, sobretudo, a vida com a linguagem, e por meio dela, de que participo com meus semelhantes. [...] O destacamento da linguagem consiste muito mais fundamentalmente em sua capacidade de comunicar significados que não são expressões diretas da subjetividade aqui e agora. Participa desta capacidade justamente com outros sistemas de sinais, mas sua imensa variedade e complexidade tornam-na muito mais facilmente destacável da situação face a face do que qualquer outro (por exemplo, um sistema de gestos). [...] Deste modo a linguagem é capaz de se tornar o repositório objetivo de vastas acumulações de significados e experiências, que pode então preservar no tempo e transmitir às gerações seguintes. (BERGER E LUCKMANN, 2004, P. 56-57).

Considerando a capacidade da linguagem associada a outros sistemas de sinais, de comunicar significados que não constituem expressões diretas da subjetividade aqui e agora buscaremos, no que concerne aos princípios estabelecidos, situar a música como um sistema de sinais codificados, capaz de tipificar intenções subjetivas e a *performance* musical como objetivação, ou seja, manifestação da expressão humana de tais intenções. Assim, a linguagem tipifica as experiências, possibilitando organizá-las em categorias amplas, cujos termos fazem sentido não somente para um único indivíduo, mas também para outros indivíduos. A tipificação das experiências por meio da linguagem as torna anônimas, possibilitando sua repetição por qualquer pessoa que esteja incluída na categoria em questão (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 59). Desta maneira, a linguagem constrói campos semânticos ou regiões de significação linguisticamente circunscritas, nas quais a experiência tanto biográfica quanto histórica pode ser objetivada, conservada e acumulada. Neste último caso ocorre um processo de seleção na medida em que os campos semânticos determinam o que será preservado e o que será excluído no âmbito da experiência total, tanto do indivíduo quanto da sociedade. Os aspectos da experiência objetivada pela linguagem que forem preservados constituirão o acervo social do conhecimento, que será perpetuado por gerações, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 62). Portanto, a linguagem objetiva as experiências partilhadas tornando-as acessíveis a todos os membros da comunidade lingüística, constituindo-se como parte do acervo social do conhecimento e, na medida em que fornece os meios necessários à objetivação de novas experiências, permite que estas sejam integradas ao acervo pré-existente do conhecimento (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 96). Por sua vez, tal acervo se encontra estruturado em termos do que é socialmente relevante no sentido geral e no âmbito do desempenho de papéis particulares, que consistem em tipificações das ações de um ou de vários indivíduos no âmbito de certa coletividade.

O CONCEITO DE CULTURA

O conceito de cultura estabelecido por Geertz (2008) consiste em uma rede de significados que, relacionados, conferem sentido à existência humana, proporcionando uma visão mais densa da cultura, partindo do princípio de que a realidade é uma construção social. Desta forma, a música produzida por um determinado grupo social

só pode ser compreendida segundo a lógica e o funcionamento do próprio grupo ao qual pertence. Em seu tratado sobre teoria cultural o autor reúne uma coletânea de nove ensaios relacionados diretamente com o conceito de cultura, nos quais busca compreender as formas pelas quais ela deve ser devidamente estudada e o papel que desempenha na vida social (GEERTZ, 2008, p. 04).

No que concerne ao impacto de seu conceito de cultura sobre o conceito de homem, na medida em que é organizada a partir de estruturas simbólicas para gerir a conduta humana, ela vincula o potencial intrínseco dos homens, àquilo que eles, de fato, se tornam. Assim, “tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas.” (GEERTZ, 2008, p. 37). Portanto, a cultura para Geertz é “um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 2008, p. 66). O termo “significado” para o autor constitui uma forma conceptual objetiva à realidade social e psicológica, atribuída pelos padrões culturais que a modelam (a realidade social) e são, por ela, modelados. Símbolo é sinônimo de “Concepção”, ou seja, “formulações tangíveis de noções, abstrações da experiência fixadas em formas perceptíveis, incorporações concretas de ideias, atitudes, julgamentos, saudades ou crenças” (GEERTZ, 2008, p. 68). Na medida em que a cultura é entendida como estruturas de significados que conferem sentido à experiência humana, é por meio dos padrões culturais organizados e estruturados de forma simbólica que o homem confere sentido à sua existência. Assim “o estudo da cultura, a totalidade acumulada de tais padrões é, portanto, o estudo da maquinaria que os indivíduos ou grupos de indivíduos empregam para orientar a si mesmos num mundo que de outra forma seria obscuro” (GEERTZ, 2008, p. 150).

A ARTE COMO SISTEMA CULTURAL

Ao tratar da arte como um sistema cultural em seus “Novos ensaios sobre Antropologia Interpretativa”, Geertz (2009) chama a atenção para a presença de certa tradição, principalmente no ocidente, de tratá-la (a arte) em termos artesanais, ressaltando elementos tais como tonalidade no caso da música ou as cores no caso da pintura. O autor chama a atenção para o fato de que apenas no Ocidente e talvez somente após a Idade Moderna chegou-se à conclusão de que a explicação da arte exclusivamente em termos técnicos seria suficiente para a sua compreensão. Principalmente considerando o fato de que Harmonia ou Composição Pictórica se desenvolveram a ponto de se tornarem ciências menores que, associadas ao movimento moderno rumo ao formalismo estético empreenderam uma tentativa de se enxergar a arte por meio de uma visão técnica capaz de traduzir as relações internas entre poemas, mitos, danças e melodias. Geertz (2009) também se refere à existência de outros discursos que visam os interesses culturais a que a arte possa servir, numa tentativa de conectá-la à dinâmica geral da experiência humana. Segundo o autor:

Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – têm, como uma de suas funções principais, buscarem um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação. (GEERTZ, 2009, p. 145).

Tal citação demonstra que, da mesma forma que a linguagem não deve ser considerada como uma lista de variações sintáticas, ou mesmo o mito como um conjunto de variações estruturais, tampouco os objetos estéticos devam ser compreendidos como encadeamentos de formas puras. Considerar o poder estético do objeto artístico em detrimento de sua relação com o contexto das demais produções da experiência humana gera a dificuldade de reintegrá-lo às outras formas de atividade social. Em outras palavras, o problema central da consideração do objeto artístico em seus aspectos puramente técnicos, estruturais e estéticos é como incorporá-lo em um contexto social de vida específico (GEERTZ, 2009, p. 146). A compreensão de que o estudo da arte compreende a exploração de certa sensibilidade pertencente a determinada coletividade e que as bases que sustentam tal compreensão são tão amplas e profundas como a própria vida social, enfraquece a concepção estética como detentora exclusiva do significado artístico. Enfraquece também a noção oposta, segundo a qual as obras de arte constituem mecanismos de definição de relações, de manutenção das regras e fortalecimento de valores sociais (GEERTZ, 2009, p. 150). Ao relacionar a arte como sistema cultural no contexto mais amplo da cultura, o autor afirma que:

A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é ao mesmo tempo uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referirmos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências (GEERTZ, 2009, p. 165).

A partir do exame do conceito de cultura estabelecido por Geertz (2008), podemos notar que o mesmo pressupõe uma visão da cultura que considera a contextualização dos processos e produtos culturais em relação aos valores e significados sociais que os constituem. Desta forma, avança no sentido da superação da concepção eurocêntrica da música, que considera a produção europeia de concerto como único parâmetro crítico para o estabelecimento de juízos de valor de das manifestações musicais, alinhando-se nesta perspectiva ao pensamento de Merriam (1964) e Blacking (1973).

A MÚSICA COMO FENÔMENO SÓCIO-CULTURAL

Da mesma maneira que a arte enquanto sistema cultural constitui um setor dentro do universo mais amplo da cultura, compreendemos que a música como fenômeno sócio-cultural constitui um segmento do setor artístico mais amplo. Desta forma, a compreensão da música como fenômeno sócio-cultural implica na inter-relação entre o conhecimento de sua manifestação puramente sonora e uma rede mais complexa de relações que possibilite o seu reconhecimento como forma de expressão viva e presente no universo daqueles que a praticam. Portanto, “A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um sistema estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como essencial e significativo para o seu uso e a sua função no contexto que ocupa” (QUEIROZ, 2005, p. 50). Na medida em que são integradas aos significados culturais das sociedades que as produzem, as manifestações musicais assumem para si escalas de valores diferentes, conforme a época, o pensamento e a organização social da qual emergem, seja no âmbito de seus usos e funções ou em sua dimensão estrutural e estética. Portanto:

Para compreender uma expressão musical de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem é necessário buscar um entendimento dos aspectos fundamentais que caracterizam, social e culturalmente, essa manifestação. A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um sistema estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como essencial e significativo para seu uso e sua função no contexto que ocupa (QUEIROZ, 2005 p. 50-51).

Desta forma, a prática musical envolve aspectos que transcendem a música em seus aspectos estruturais tornando-a “um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados por seus praticantes nas distintas experiências culturais que compartilham em seus sistemas sociais” (QUEIROZ, 2005, p. 52). Portanto, “a relação com a cultura estabelece para a música no contexto que ela ocupa, um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades do universo sócio-cultural que a rodeia” (BLACKING, 1995; HOOD, 1971; NETTL, 1983 e 1997; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992; IN: QUEIROZ, 2005, p. 52). Na medida da relação que estabelece com a sociedade e sua escala de valores, a música incorpora tanto em seus usos e funções quanto em sua dimensão estrutural e estética, aspectos particulares do contexto social. Assim, “a configuração social e os valores estabelecidos pela sociedade criam para as expressões musicais bases importantes que vão determinar os seus espaços e as suas inserções em situações específicas da vida social” (QUEIROZ, 2005, p. 54). Portanto, é por meio de suas inter-relações sociais que a música se define como cultura e ao mesmo tempo incorpora aspectos que caracterizam identitariamente a sociedade que a produz. Assim, “um estudo significativo da música como fenômeno sócio-cultural precisa considerar essa expressão como algo temporal e espacialmente estabelecido, que assume escalas de valores variáveis de acordo com a época, o pensamento e a visão da sociedade e do meio cultural que a constitui” (QUEIROZ, 2005, p. 55). Segundo o autor, música vivenciada socialmente e culturalmente como veículo de expressão humana, se integra a um sistema de valores que a contextualiza em relação ao universo de seus praticantes e, para considerá-la na perspectiva sócio-cultural, torna-se necessário inseri-la numa rede de sistemas mais complexa, na qual possa ser compreendida além do fenômeno sonoro, caracterizando-se como expressão representativa do universo cultural de seus praticantes (QUEIROZ, 2005, p. 62).

A PRÁTICA INTERPRETATIVA DA GUITARRA DE CINCO ORDENS PELA PERSPECTIVA SÓCIO-CULTURAL

Estabelecidas as bases que sustentam a abordagem sócio-cultural da música, será discutida a prática interpretativa da guitarra de cinco ordens em suas formas de viola de machete e viola de arame, por esta perspectiva. Supõe-se que a gênese do repertório de tais instrumentos seja permeada por processos de transculturação,¹⁵⁰ cujos reflexos transparecem nas obras musicais, condicionando sua estrutura e forma. O estudo de tal repertório pela perspectiva apresentada traz à luz elementos que servem como subsídios teóricos de base para fundamentar a elaboração da interpretação, suscitando novas abordagens analíticas. Desta forma, a investigação de determinada expressão musical em seus aspectos materiais possibilita o conhecimento de sua manifestação sonora de forma ampla e significativa, pois as práticas musicais, os sistemas de codificação

150 Ulf Hannerz (1997) escreve que “transculturação” é um “processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente”. Segundo o autor, o termo fora cunhado no livro *Cuban Counterpoint* (1947), pelo historiador social cubano Fernando Ortiz. (HANNERZ, 1997, p. 27).

e as técnicas de execução dos instrumentos de cordas dedilhadas documentam as próprias concepções acerca do fazer musical das sociedades que os produziram e daquelas que os incorporaram, funcionando como uma via de transmissão de tais concepções. Neste sentido, ao tratar da notação do gesto musical nas cordas dedilhadas, Nogueira (2016) escreve:

A etnomusicologia entende, a partir de trabalhos como os de Gerhard Kubik, James Koetting e Tiago de Oliveira Pinto, que o registro musical das práticas africanas depende de uma compreensão de seus ritmos e sua métrica, divergentes daqueles de origem europeia que fundamentaram a notação musical que conhecemos no Ocidente. Para a idealização desses registros, uma nova forma de notação do gesto musical, denominada TUBS – Time Unit Box System, desenvolvida por Philip Harland, foi utilizada pela primeira vez por J. Koetting na musicologia em 1970, segundo GRAEFF (2014). Os conceitos desenvolvidos têm como fundamento a repetição de padrões rítmico-mocionais ou métrica aditiva (ou, ainda, linha rítmica), em oposição a métrica/compasso como a entendemos. (NOGUEIRA, 2016, p. 134).

A autora se refere aos conceitos de Pulso Elementar e Linha rítmica, sobre os quais N. Graeff e O. Pinto (2012) fornecem a seguinte explicação:

Os pulsos elementares são as menores unidades de tempo presentes na música africana, que formam uma matriz subjetiva para a execução musical, de maneira que todo evento sonoro – e também coreográfico e mocional – coincide com um dos pulsos [...] a Linha rítmica (Pinto, 1992) ou *time-line* (Nketia, 1991) – é um padrão rítmico cíclico que [...] possui configuração assimétrica. Uma música marcada por esse tipo de concepção tenderá a acentuações rítmicas igualmente assimétricas. (N. GRAEFF E O. PINTO, 2012, p. 82.)

Os autores esclarecem que os padrões rítmicos assimétricos (*time-line-pattern*) de origem africana encontrados por Kubik (1979; 1991) em suas viagens de investigação ao Brasil “se preservam com notável força criativa e inovadora, e, simultaneamente, se mantêm no Brasil com grande estabilidade quanto a sua *gestalt* básica, mesmo que histórica e geograficamente distante de África”. Segundo O. Pinto (2001), “Os *time-line-pattern* são responsáveis por uma variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como orientação para as demais partes da música na sua linha temporal”, (Oliveira Pinto, 2001, p. 240-241). A utilização da notação TUBS (Time Unit Box System) na viola de machete do recôncavo baiano apresenta o seguinte resultado:

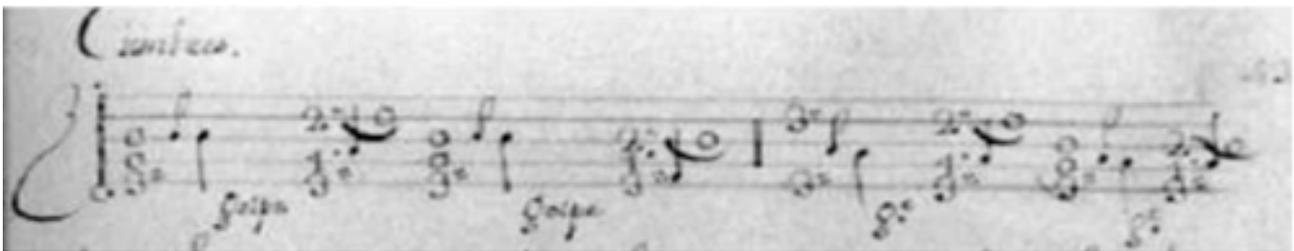
Tom Lá Maior (partes A e B) com indicação dos pulsos elementares, beats e linha-rítmica inerente¹:

The image shows musical notation for two parts, A and B, of a piece in the key of D major. Part A consists of 10 measures, and Part B consists of 10 measures. Above the staff, there are rhythmic markings: '>' for pulses and '>>' for empty pulses. Below the staff, there are three rows of rhythmic notation: 'Pulsos Elem.' (dots), 'Beats' (dots), and 'Linha-rítmica' (x's). The 'Linha-rítmica' row shows a sequence of x's and dots corresponding to the pulses in the music.

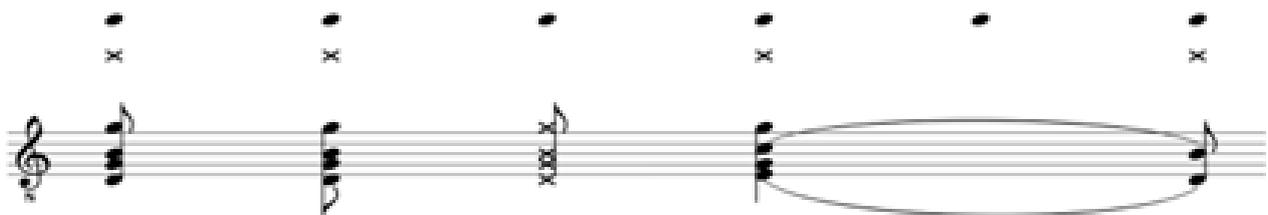
x = Pulso elementar percutido em uma linha-rítmica imaginária . = Pulso elementar vazio

1 – O. Pinto e N. Graeff (2014, p. 83).

Nogueira (2016) observa que tal aplicação resulta em “uma linha rítmica formada pela adição de um padrão de 7 *beats* a outro de 9 *beats* (métrica aditiva), explicitamente diverso do padrão rítmico do samba conhecido através da notação musical convencional em compasso regular quaternário” e conclui que a notação convencional ou mensural provoca uma distorção para uma simetria regular, inexistente na prática musical africana (NOGUEIRA, 2016, p. 135). Considerando a preservação de padrões rítmicos assimétricos de origem africana no Brasil, mesmo distante “histórica e geograficamente” da África, conforme observado por Oliveira Pinto (2000), cabe-nos perguntar: Se tais padrões foram preservados pela prática musical do samba de roda do Recôncavo Baiano e são observáveis por meio de registros musicais específicos, não poderiam esses mesmos padrões, serem encontrados em outras manifestações musicais de influência africana no país? Neste caso, o estudo dos registros de tais práticas em fontes históricas de pesquisa em música revelaria a existência de tais elementos em outros repertórios? A reflexão acerca de tais questões remete a discussão deste artigo ao aspecto interpretativo que trata da rítmica sugerida pela escrita musical e sua relação com a origem e o local de recolha da obra, tratado por Nogueira (2016) sob o título: “A viola e suas metalinguagens”. Em seu artigo a autora aplica o sistema de notação *TUBS* à análise da técnica do *rasgueado* utilizada pelo Guitarrista Barroco Santiago de Múrcia em seu Códice Saldívar Nº 04 (1732), com o objetivo de verificar diversas possibilidades de acentuação rítmica na obra *Cumbées*¹⁵¹, obtendo os seguintes resultados:

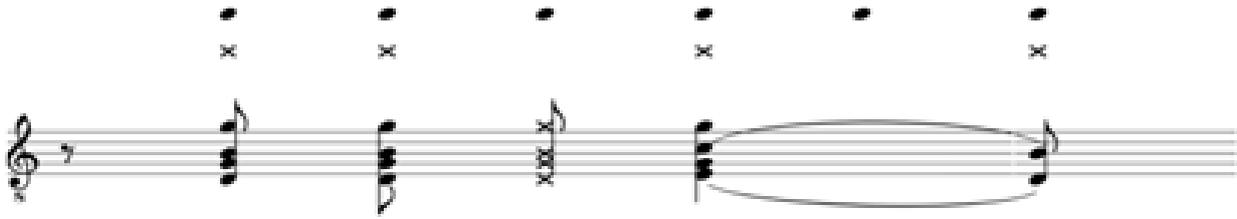


2 - Cumbées, Santiago de Múrcia, Códica Saldívar nº 4.



3 - Transcrição do time-line de Cumbees, diretamente da tablatura. (NOGUEIRA, 2016, p. 136).

¹⁵¹ Budasz (2004) escreve que “o cumbé e o paracumbé são definidos em alguns dicionários dos séculos XVIII e XIX como bailes africanos ou afro-americanos. No Brasil colonial algumas fontes mencionam os quicumbis, ou cucumbis, prováveis variantes do cumbé-relacionados às festas do Rei Congo. Existe uma variedade de interpretações quanto à etimologia da palavra, incluindo ritos de passagem (do quimbundo *kileU1nbi*), feitiçaria, valentia, destreza física, e rugir (*kt1nba*), entre outras. O *Dicionário de Autoridades*, de 1737, descrevia o cumbé como um baile de negros, consistindo de vários “meneios do corpo”, no que parece ser uma referência ao rebolado dos quadris. Em Lisboa, o cumbé aparece dançado por negros na Festa do Rosário da Igreja do Salvador, acompanhados por violas, rebecas, fazendo uma “bem concertada dissonância”, como descrevia o *Folheto de Ambas as Lisboas* em 1730. Os termos paracumbé e cumbé certamente referem-se à mesma dança. O código Gulbenkian utiliza a primeira forma e os códigos de Coimbra e Conde de Redondo a segunda. Todos estes compartilham importantes detalhes melódicos e harmônicos com cumbés e paracumbés encontrados em fontes espanholas e mexicanas para viola (*guitarra*) e harpa”. (BUDASZ, 2004, p. 31).



4 - Transcrição com pausa inicial para ajuste a um provável compasso ternário. (NOGUEIRA, 2016, p. 136).

Nogueira (2016) escreve que a tablatura não apresenta pausa inicial e que o ponteadado que ocorre logo após o rasgueado inicial sugere uma métrica correspondente a 6 *beats*. No entanto, o ritmo encontrado no *time-line* sugere o segundo acorde do rasgueado como sendo o mais acentuado. Tal situação prescindiria da pausa inicial, configurando o primeiro acorde como anacruse, no caso da escrita musical mensural ou convencional. Neste caso, a compilação de Múrcia é justa no que concerne ao aspecto temporal do ponteadado, enquadrando o tempo musical numa métrica binária / ternária 3/4 - 6/8, seguindo o padrão da ilustração 04. Desta forma, conclui-se que “tais suposições têm como fundamento a riqueza rítmica das práticas musicais africanas e possibilitam novas leituras de textos musicais históricos” (NOGUEIRA, 2016, p. 136-137). Importa ressaltar que referências a gêneros de danças instrumentais de influência africana no mundo ibero-americano durante os últimos quatrocentos anos são encontradas em fontes históricas portuguesas, espanholas, mexicanas e brasileiras, segundo Budasz (2004). O autor menciona evidências de que “o vilão já estava incorporado aos fandangos do litoral paranaense no início do século XIX” e, sobre a coreografia de sapateado do gênero canários, escreve que “existem ainda hoje no litoral sul do Brasil e no interior paulista várias coreografias sapateadas, cuja origem talvez pudesse ser relacionada ao canário, tamanha era a sua popularidade nos domínios ibero-americanos durante o século XVII” (BUDASZ, 2004, p. 23). Os gêneros mencionados aparecem em publicações para guitarra de cinco ordens dos Séc. XVII e XVIII por autores como Sanz (1674), Múrcia (1732) e Guerau (1694), cuja produção resulta de processos de transculturação que envolvem a gênese do repertório em questão. O estudo de tal produção pela perspectiva apresentada pode conduzir a abordagens analítico-interpretativas capazes de articular diferentes práticas musicais em relação aos aspectos sócio-culturais que lhes conferem sentido, no âmbito de seus usos e funções, dentro dos contextos pelos quais são envolvidas.

BIBLIOGRAFIA

BERGER, Peter; Luckmann, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Rio de Janeiro: 33^o ed. Petrópolis/Vozes, 2011.

BUDASZ, Rogério. *A Música no Tempo de Gregório de Matos: Música Ibérica e Afro-Brasileira na Bahia dos Séc. XVII e XVIII*. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2004.

GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 2008.

_____. *O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 11. Ed. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2009.

GRAEFF, N. *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda*. In: *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, vol. 9, 2014.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-39, Apr. 1997. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493131997000100001&lng=en&nrm=iso. Acesso: 25 de março de 2018.

MERRIAM, A. *Antropologia Della Musica*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NOGUEIRA, Gisela. A viola e suas metalinguagens: notação do gesto no aprendizado não formal. *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, p. 119-143, jan.-jun. 2016.

PINTO, T. O. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44 n. 1, p. 222-286, 2001.

PINTO, T. O. e GRAEFF, N. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano. In: *Mouseion*, n.11, jan-abr, 2012, p. 72-97.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: Marinho, V. M; Queiroz, L. R. (organizadores) *Contexturas. O ensino das artes em diferentes espaços*. Ed. UFPR-PR Curitiba, 2005.

RUSSEL, C. ed. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar nº.4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, vol. 2, 1995.

O PASILLO ANDINO COLOMBIANO “SINCOPANDO”: DA ESCRITA PARA TRÍO AO ARRANJO PARA FLAUTA SOLO

Gina Arantxa Arbelaez Hernandez
e Leonardo Loureiro Winter

INTRODUÇÃO

O *pasillo*¹⁵² é um dos ritmos tradicionais mais representativos da região andina colombiana. Este ritmo, que surge como uma reinterpretação crioula das valsas europeias, está presente também em outros países latino-americanos com nomes como *vals* (*venezolano, peruano*) e *pasillo* (*ecuatoriano, panameño, costarricense*) (ARBELÁEZ HERNÁNDEZ, 2017, p. 23), com características locais específicas.

O *pasillo* andino colombiano surge na Colômbia no século XIX e rapidamente se populariza como uma dança de salão (GARCÍA, 2014, p. 69). Na primeira metade do século XX continua sendo cultivado como dança popular mantendo, junto com outros ritmos tradicionais, um desenvolvimento na música instrumental. Na segunda metade do século XX, o *pasillo* cai em desuso como música dançada, prevalecendo desde então como gênero instrumental e vocal (ARBELÁEZ HERNÁNDEZ, 2017, p. 24).

No período transicional dos séculos XIX e XX o compositor e intérprete Pedro Morales Pino¹⁵³ estruturou o *pasillo*¹⁵⁴ em três seções e estabeleceu o trio típico colombiano constituído por *bandola*¹⁵⁵, *tiple*¹⁵⁶ e violão como conjunto instrumental mais representativo da música andina colombiana. Desde então o repertório para esta formação tem apresentado importantes contribuições para a música andina colombiana. No decorrer do século XX a estética da música da região andina passou por transformações: de uma harmonia simples e tradicional a traços harmônicos do romantismo e posteriormente incorporando elementos de gêneros populares como o jazz.

152 (O *pasillo* e o bambuco são os ritmos tradicionais mais representativos da região andina colombiana).

153 Pedro Morales Pino (1863 – 1926) Músico e compositor colombiano que foi peça chave no desenvolvimento do que hoje se conhece como música andina colombiana.

154 Entre outras danças.

155 *Bandola* andina colombiana: instrumento de corda pulsada que se toca com plectro, com registro médio e agudo tem um papel melódico dentro de um conjunto. (CORTÉS e BERNAL, 1998. p. 2). Este instrumento foi aperfeiçoado pelo próprio Pedro Morales Pino.

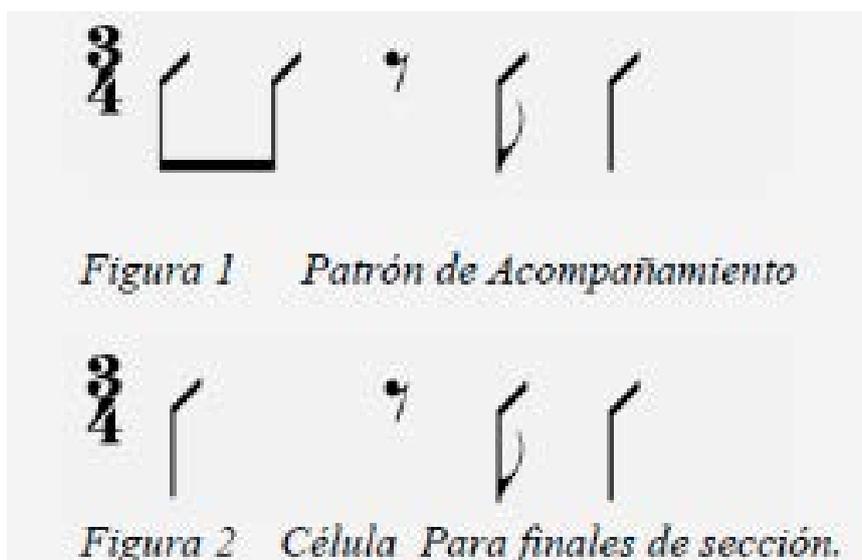
156 O *tiple* é um instrumento derivado do violão. Possui doze cordas metálicas agrupadas em quatro ordens de três cordas, sendo a corda do meio das três cordas de cada ordem afinada uma oitava abaixo, com exceção da primeira ordem, na qual as cordas são iguais. É considerado o instrumento nacional da Colômbia e dá o som característico à música andina, principalmente nos gêneros de *bambuco* e *pasillo*. O *tiple* cumpre a função de acompanhar a melodia e marca o ritmo de 6/8. Toca-se com rasgueado e dedilhado. (PULIDO, 2016, p. 16).

O PASILLO

Conforme Montalvo e Perez (2006, p. 17), o *pasillo* apresenta as seguintes características:

- Compasso ternário ($\frac{3}{4}$)
- Forma ternária (ABCABC) ou forma rondó (ABACA)
- Seções de 16 compassos (na maior parte dos casos)
- Modulações harmônicas entre as partes

Os motivos rítmicos característicos do *pasillo* das quais se deriva os padrões de acompanhamento são:



1 - Célula rítmica de acompanhamento e final de seção do *pasillo* (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 17).

O *pasillo* ^a*Sincopando*^a de León Cardona

Em 1964 Cardona compôs o *pasillo* “*Sincopando*” com uma proposta rítmica, melódica e harmônica diferenciada através da utilização da síncope como motivo rítmico principal da melodia deste *pasillo*¹⁵⁷, e de modulações entre as seções incomuns para a época¹⁵⁸. A utilização de síncofes no deslocamento da métrica tradicional utilizados por Cardona chamaram o interesse por esta música, popularizando-a no repertório da música andina colombiana. A figura abaixo mostra a versão original para *Trío* típico colombiano realizado por Cardona:

¹⁵⁷ A síncope é uma figura rítmica característica do bambuco, a diferença do *pasillo* cujas melodias são escritas principalmente em colcheias.

¹⁵⁸ As modulações tradicionais entre as seções no *pasillo* são: A=I, B=I e C= IV/IVm/VIb. No *pasillo* “*Sincopando*” as modulações são: A=I, B=VIb e C=IV.

Sincopando

(Pasillo)

León Cardona G

The musical score is written for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra (Violão). It is in 3/4 time and features a syncopated melody in the Bandola part. The score is divided into four systems, with measures 1-5, 6-10, 11-15, and 17-19. Chord symbols are placed above the corresponding measures. The piece concludes with a 'FIN' marking at the end of the final system.

2 - Sincopando, versão para trio típico colombiano de Cardona, seção A, compassos 1-17.

No exemplo acima (Exemplo 2) observamos a utilização – desde o início da obra – de síncopes na voz superior por Cardona. Essas modificações propostas pelo compositor foram fundamentais na caracterização e popularização desta peça.

O Arranjo de Ramos para flauta do pasillo “Sincopando”

Em 2004 o flautista colombiano Ignacio Ramos realizou um arranjo da música “Sincopando” para flauta solo, combinando polifonia e harmonia adaptadas a um instrumento melódico. Em princípio, Ignacio Ramos decidiu realizar este arranjo partindo da premissa de que, até aquele momento, não existia uma obra para flauta solo baseada em algum ritmo andino colombiano e escolheu esta peça por sua popularidade, musicalidade e adaptabilidade. Em suas próprias palavras:

Para mim, León Cardona é e será para a história um dos grandes visionários da música tradicional colombiana, não só andina, senão em geral, ele faz parte da lista dos grandes visionários da música andina colombiana. Sua peça “Sincopando” era recorrente entre solistas a duo ou trio. [...] Não tinha tocado “Sincopando” em grupo e, de fato, a primeira vez que o toquei foi na minha versão para flauta solo, me pareceu que a peça tinha os elementos suficientes para brincar com a textura contrapontística, característica de peças de músicos emblemáticos como Bach, Telemann, Paganini, Piazzola e até os grandes pedagogos da flauta como Moysé. (RAMOS, 2016).

Em diálogo com o flautista e, ao perguntar-lhe se considerava sua versão de “*Sincopando*” para flauta solo uma transcrição ou arranjo, afirma que:

Considero que é um arranjo. Não modifico a linha melódica que o maestro León escreveu no *score* original, também utilizo uma variação que ele escreveu na sua versão para clarinete e violão e a cadencia final também é do maestro. No entanto, o movimento dos baixos na seção A e os grupetos que uso na seção B, foram pensados levando em consideração o idiomatismo da flauta. O movimento dos baixos na seção C faz parte do arranjo, salvo a frase de intervalos de décima que tomei do violão por sugestão do compositor.¹⁵⁹ (RAMOS, 2016).

Sendo a flauta transversal um instrumento melódico, Ramos focou-se nas vozes externas do trio, nos elementos rítmico-melódicos da soprano (a *Bandola*) e nos melódico-harmônicos do baixo (o Violão), tendo como resultado uma peça polifônica a duas vozes na qual a harmonia está implícita nos elementos melódicos da peça.

Sincopando
versão para flauta solo

León Cardona
Arr. Ignacio Ramos
Original para:
Trío Típico Colombiano

3 - *Sincopando* de Cardona, versão para flauta solo, seção A, compassos 1-17.

Sobre a tonalidade, observamos que León Cardona escreveu sua versão original para *trío típico* na tonalidade de Dó. Ignacio Ramos no seu arranjo para flauta solo escolheu a tonalidade de Lá Maior, pelas vantagens que esta lhe oferecia para a escrita idiomática na flauta, em suas palavras: “Eu quis fazer uso do maior registro do instrumento pela textura que ia utilizar, a textura polifônica para instrumento solo e Lá Maior me oferecia essa possibilidade” (RAMOS, 2016).

ANÁLISE DO ARRANJO DE RAMOS PARA FLAUTA SOLO

Para a análise da obra foi aplicada uma metodologia a partir dos conceitos Caplin (1998) e García (2014). Formalmente a obra “*Sincopando*” apresenta a forma Rondó, com episódios (seções B e C) alternados entre as aparições reiteradas do refrão (seção A), sendo esta seção escolhida para a análise.

Na delimitação dos termos para a análise da peça, foi utilizada a nomenclatura utilizada por Caplin (1998) – propostas em suas análises de obras do período clássico – para o modelo formal da obra (rondó a cinco partes). Para facilitar a compreensão das marcações com cores nas partituras, realizamos a seguinte delimitação, como mostra a figura abaixo:

¹⁵⁹ Entrevista concedida o dia 27 de Julho de 2016.

Verde: semi-frases e membro de frase;¹⁶⁰
Azul: frase;
Vermelho: período;
Amarelo: compasso enunciativo do refrão (anacruse);
Laranja: contracantos no baixo;
Marron: célula rítmica característica de final de frases do *pasillo*.

Período ■
 Frase ■
 Semi-frase ou membro de frase ■
 Motivo enunciativo do período/da seção ■
 Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo* ■

Sincopando
 versão para flauta solo

León Cardona
 Arr. Ignacio Ramos
 Original para:
 Trío Típico Colombiano

$\text{♩} = 170$

4 - Sincopando de Cardona por Ramos, seção A, compassos 1-17: Períodos, frases, semi-frases, membros de frase e motivos principais.

- **Períodos:** Esta seção está composta por dois períodos de oito compassos cada um. O primeiro do compasso 1 ao 8 e o segundo do compasso 9 ao 16.

- **Frases:** Estas não respondem à tradicional simetria de frases de quatro compassos. Cada período está formado por uma frase de cinco compassos e outra de três. Sendo que no primeiro período, a primeira frase é do compasso 1 ao 5 e a segunda do compasso 6 ao 8. No segundo período a primeira frase do compasso 9 ao 13 e a segunda do 14 ao 16.

- **Semi-frases e membros de frase:** Nesta categoria observamos duas divisões dado à assimetria das frases. Os compassos 1, 9 e 17 (primeira casa) são membros de frase identificados como compassos anacrúsicos que dão início a cada período sendo membros independentes, mas constitutivos da frase¹⁶¹. Quando a seção A está no contexto da peça completa, este membro de frase ou compasso anacrústico anuncia o retorno à seção A.

A primeira frase de cada período está formada pelo mencionado membro de frase e duas semi-frases de dois compassos cada uma (compassos 1 a 5 e 9 a 13). A segunda frase do primeiro período (compassos 6 a 8) é uma pequena sequência de três membros de frase de um compasso cada um. Finalmente, a segunda frase do segundo período (compassos 14 a 16) é um bloco completo de três compassos, sendo esta a frase cadencial da seção que contém a célula rítmica de final de frase/seção característica do *pasillo*¹⁶².

160 Nesta categoria Verde, consideramos “semi-frase” as ideias musicais compostas por dois compassos e “membros de frase” as unidades ou ideias musicais menores a dois compassos.

161 Este tipo de “compassos anacrúsicos” são idiomáticos ou estilísticos na música andina colombiana principalmente no ritmo de *pasillo*. GARCÍA (2014.) demonstra alguns exemplos nas suas análises dos *pasillos* “Constelación”, “Radio Santafé”, “Bodas de Oro”, “Toño” e “Mi colino” do compositor Álvaro Romero Sanchez (1909-1999).

162  Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo*.

Para enfatizar a polifonia – a melodia principal original e o baixo harmônico – Ramos utiliza articulações estratégicas para diferenciá-las.

León Cardona
Arr. Ignacio Ramos
Original para:
Trío Típico Colombiano

Sincopando
versão para flauta solo

♩ = 170

Baixos harmônico-melódicos — (orange)
Articulações idiomáticas — (purple)
Ornamentações — (blue)
Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo* — (brown)

5 - Sincopando de Cardona por Ramos, seção A, compassos 1-17: baixos harmônico-melódicos, articulações idiomáticas, ornamentações, célula rítmica do *pasillo*.

Pode-se observar no Exemplo 5 que todas as notas marcadas de cor laranja correspondem à voz do baixo harmônico. Todas as notas que estão fora das marcações de cor laranja constituem a melodia original da peça.

As marcações em cor roxa correspondem às articulações escritas pelo arranjador, enfatizando a polifonia e/ou articulações idiomáticas.

O arranjador escreveu os *staccatos* para afirmar que estas notas devem ser curtas, sendo estas articulações idiomáticas do *pasillo* que evitam prolongações fora do estilo da peça e que enfatizam a síncope. Na versão original para *trío típico*, estes *staccatos* não estão escritos.

Os *tenutos* dos compassos 1, 9 e 17 (primeira casa), foram escritos para ressaltar a polifonia e auxiliar no destaque deste baixo no registro grave.

As ligaduras que estão marcadas em cores foram escritas para ressaltar a polifonia: cor roxa para destacar a voz da melodia principal (original); cor laranja para auxiliar a voz do baixo harmônico-melódico.

As ligaduras que não estão marcadas são articulações conservadas da versão original para *trío típico*.

As marcações de cor azul celeste, são ornamentações idiomáticas da flauta agregadas por Ramos. A marcação de cor marrom na célula rítmica de final de frase/seção do enfatiza o ritmo subjacente do *pasillo*¹⁶³ na obra.

163  Célula rítmica de acompanhamento do *pasillo* (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 17)

ANÁLISE COMPARATIVA DAS DUAS VERSÕES: TRÍO TÍPICO E FLAUTA SOLO

A análise comparativa das duas versões para “*Sincopando*” centrou-se na análise melódica e de utilização de articulações idiomáticas instrumentais.

Melodia principal original

Sincopando
(Pasillo)

León Cardona G

Bandola

6 - *Sincopando* de Cardona, seção A, compassos, 1-17: Melodia original da seção A na *Bandola* (*trío típico*).

Sincopando
versão para flauta solo

León Cardona
Arr. Ignacio Ramos
Original para:
Trío Típico Colombiano

$\text{♩} = 170$

7 - *Sincopando* de Cardona por Ramos, seção A, compassos 1-17: baixos harmônicos e melodia para flauta solo.

No exemplo 6 podemos observar a melodia principal, original da seção A do pasillo “*Sicopando*” na parte da *Bandola*. Comparando com esta mesma seção na versão para flauta solo - exemplo 7 (em cor laranja) - as notas agregadas por Ignacio Ramos são baixos harmônico-melódicos com exceção das notas dos compassos 15 e 16 (apojaturas). As outras notas que não estão marcadas correspondem à melodia original inalterada. A única alteração está no compasso 16 através utilização de um salto descendente de oitava.

Utilização de Articulações idiomáticas

Sincopando
(Pasillo)

León Cardona G

Bandola

8 – Sincopando de Cardona, seção A, compassos, 1-17: Articulações idiomáticas para a *Bandola* escritas por León Cardona.

Sincopando
versão para flauta solo

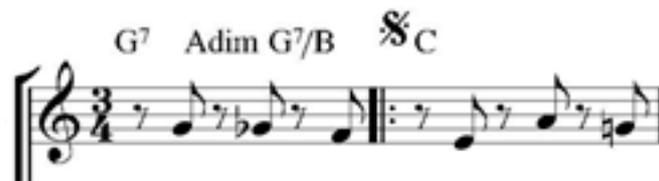
León Cardona
Arr. Ignacio Ramos
Original para:
Trío Típico Colombiano

9 – Sincopando de Cardona por Ramos, seção A, compassos, 1-17: Articulações idiomáticas para flauta solo.

Nos Exemplos 8 e 9 (acima) observamos a utilização de ligaduras idiomáticas nos instrumentos *Bandola* e *Flauta*. Ao compararmos os exemplos 8 e 9, observamos uma única ligadura idêntica entre as versões no compasso 8 (em azul): todas as outras ligaduras são modificações idiomáticas para os respectivos instrumentos. Na versão para flauta há outros tipos de articulação como *tenutos* e *stacattos* e, como vimos anteriormente, estes foram escritos por Ramos para favorecer tanto a polifonia como a escrita idiomática para o instrumento.

O único lugar na seção A onde Ramos aproveitou-se de recursos das outras vozes foi no primeiro compasso da seção. Este compasso é de importância na peça porque, como já mencionamos, ele é o membro de frase que anuncia o retorno à seção A (compasso anacrústico), característico do *pasillo* andino colombiano.

Ramos, na versão para flauta solo, logrou uma engrenagem entre as vozes externas do trio utilizando a figuração rítmica do baixo, ou seja, duas colcheias por cada tempo em oitavas ascendentes (Exemplo 12), conduzindo a linha melódica em movimento cromático descendente como na melodia principal da soprano (Exemplo 10).



10 – Sincopando de Cardona, seção A, compassos 1-2: Versão para *trío típico*, parte de Bandola.



11 – Sincopando de Cardona, seção A, compassos 1-2: Versão para *trío típico*, parte de violão.



12 – Sincopando de Cardona por Ramos, seção A, compasso, 1: versão para flauta solo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Léon Cardona é um compositor colombiano que desempenhou um importante papel de renovação da música tradicional colombiana. O *pasillo* “Sincopando” apresenta deslocamentos rítmicos que trouxeram um novo vigor e interesse a este gênero instrumental tradicional. O flautista Ignacio Ramos arranjou a obra “Sincopando” para flauta solo utilizando princípios polifônicos através do compartilhamento da melodia e do baixo em um instrumento melódico e de adaptações articulatórias idiomáticas para flauta. A música arranjada por Ramos é uma obra que conjuga influências populares e de música de concerto e que contribuiu tanto ao repertório da flauta transversal a solo quanto ao repertório tradicional andino colombiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBELAEZ HERNANDEZ, Gina Arantxa. *A utilização de análise musical e gravação na construção interpretativa do pasillo andino-colombiano “Sincopando”: semi-experimento com três flautistas brasileiros*. Porto Alegre, 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017 [Orientador: Prof. Dr. Leonardo L. Winter].

CAPLIN, William E. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press, 1998.

CARDONA, León. *Sincopando*. Partitura. Versão para *trío típico* colombiano. 1964.

_____. *Sincopando*. Partitura. Versão para flauta solo. Arr. RAMOS, Ignacio. 2014.

CORTÉS, Jaime; BERNAL, Manuel. *La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional*. En Actas del IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. 1998.

GARCÍA, Manuel. *Elementos estructurales del pasillo y del bambuco instrumentales*. Ministerio de cultura, Bogotá, 2014.

MONTALVO, Francy. PEREZ SANDOVAL, Javier. *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. Beca Nacional de Investigación en Música Ministerio de Cultura. Bogotá, 2006.

PULIDO, Pablo Arturo. O bambuco florecita del camino para violão solo de Jaime Romero: uma análise para a interpretação a partir da versão original para trio típico colombiano. Porto Alegre, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016 [Orientadora: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho].

RAMOS, I. Depoimento [1 de abril, 2016] Entrevista concedida a Gina Arantxa Arbeláez Hernández.

_____. Depoimento [27 de julho, 2016] Entrevista concedida a Gina Arantxa Arbeláez Hernández.

ESTUDO SOBRE O ASPECTO GESTUAL EM NOTAS IRRESPONSÁVEIS PARA TRIO DE FLAUTAS TRANSVERSAIS DE BRUNO KIEFER

Vinicius Dias Prates
e Leonardo Loureiro Winter

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo investigar gestos musicais recorrentes em *Notas Irresponsáveis* para trio de flautas transversais do compositor Bruno Kiefer (1923 – 1987). Compositor, flautista, musicólogo e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), compôs cerca de 150 obras em diferentes gêneros e formações. Chaves afirma que Kiefer é “...um dos mais significativos compositores brasileiros do século passado” (CHAVES, 2004, p. 3). Gerling (2001) comentando sobre o ambiente da última metade do Século XX e de sua produção composicional situava Kiefer como:

plenamente conhecedor da cultura e dos padrões vigentes no seu tempo. Sua música continua despertando polêmica pela aparente fragmentação e desestruturação, pelo clima de crise constante e uma permanente irresolução. (GERLING, 2001, p. 52).

A fragmentação e aparente desestruturação presentes na produção composicional de Kiefer, o discurso interrompido, constituem-se em um conjunto de características recorrentes e se mostram como elementos representativos do estilo pessoal do compositor. Sobre este aspecto estético do compositor, Chaves (1995) afirma que em Kiefer as melodias “são fragmentárias e só raramente atingem voos de grande alcance” (CHAVES, 1995, s.p).

Kiefer compôs um número considerável de obras dedicadas à flauta e suas subformações, conforme observado no quadro abaixo:

Obra	Ano	Formação
Divertimento II	1960	Flauta, clarineta, trompete e quinteto de cordas
Electra	1963 (revisão)	Flauta, fagote, contra-fagote e quinteto de cordas
No cimo das copas	1963	Mezzo-soprano e quinteto de sopros
Poema do horizonte	1975	Quinteto de sopros
Relógio, morre	1977	Soprano, flauta e piano
Trio	1978	Flauta, oboé e piano
Notas soltas	1978	Flauta solo
Pequena cantata	1979	Soprano e quinteto de sopros
Linhas contorcidas	1979/1980	Septeto (flauta, clarineta, fagote e quarteto de cordas)
Poema	1982	Flauta e piano
Música para dois	1984/1985	Flauta e clarineta

Notas irresponsáveis	1986/1987	Trio de flautas
Coxilhas	1986	Flauta, clarineta e fagote

Quadro 1 - Produção composicional de Bruno Kiefer para flauta transversal (PRTAES, WINTER e CARVALHO, 2014, p. 389-390).

A dissertação de mestrado *Elementos melódicos e gestuais recorrentes em duas peças para flauta transversal de Bruno Kiefer: Notas Soltas e Notas Irresponsáveis* (PRATES, 2015) deu início, ainda durante o seu processo de construção, a um campo de pesquisa ainda inexplorado: a análise das obras de Kiefer para flauta. O trabalho apresenta relações com a literatura analítica sobre o conjunto da obra composicional de Kiefer e, devido à sua proposta inédita de investigação de repertório da flauta transversal, gerou publicações de seus resultados em meios de divulgação científica no Brasil¹⁶⁴.

Entre os tópicos investigados por Prates (2015) está o estudo de Gestos musicais recorrentes nas obras *Notas Soltas* para flauta transversal solo e *Notas Irresponsáveis* para trio de flautas transversais, tendo como suporte os conceitos propostos por Cardassi (1998) acerca dos elementos característicos da escrita do compositor. Em sua dissertação de mestrado *A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar*, Cardassi (1998) apresenta um catálogo de Gestos musicais recorrentes em 21 peças de Kiefer, os definindo como:

um conjunto de sons (ou signos) que compõe uma unidade fundamental recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros musicais básicos (altura, intensidade, duração e timbre), as quais devem ser suficientes para sua identificação pelo analista e pelo ouvinte. (CARDASSI, 1998, p. 7).

O CATÁLOGO DE GESTOS MÚSICAIS DE KIEFER SEGUNDO CARDASSI (1998)

Para Cardassi (1998)

O resultado sonoro dos gestos recorrentes no grupo de peças de Bruno Kiefer (...) permite agrupá-los em quatro categorias: *sons móveis*, *sonoridades percussivas*, *trilhas melódicas e fragmentos cortantes*. Esse agrupamento leva em conta não apenas aspectos técnicos do material musical, mas também e principalmente o caráter e a função desempenhada por cada gesto, a sua “personalidade”. (CARDASSI, 1998, p. 33).

Cada categoria se divide em subcategorias, as quais explanaremos aqui apenas as recorrentes em *Notas Irresponsáveis*.

1. Sons móveis: sons resultantes de movimento contínuo e repetitivo como trêmulos e trinados com alto índice de ruidosidade. O ritmo não é medido e pode ocorrer vários níveis de dinâmicas e alturas.

A) Trinado: “movimento contínuo e repetitivo, mesmo que eventualmente isto não resulte em um nível elevado de ruidosidade” (CARDASSI, 1998, p. 40). Dinâmicas menos intensas nas cordas, dinâmicas mais elevadas nos sopros.

2. Sonoridades percussivas: maior importância timbrística e rítmica do que altura e intensidade. Indefinição das alturas e tratamento rítmico elaborado. Maior recorrência com intervalos de segundas e terças menores.

A) *Notas repetidas:* repetição contínua ou articulada por pausas;

¹⁶⁴ Ver PRATES, WINTER e CARVALHO, 2014 e PRATES, 2017 nas Referências bibliográficas.

B) *Golpes rítmicos*: uma ou duas figuras curtas normalmente acentuadas seguida de figura longa. Caráter nervoso.

3. Trilhas melódicas: fragmentos de linhas melódicas. Relaxamento e contraste com regiões de tumulto.

A) Terça menor: é quase um motivo temático no grupo de peças analisadas por Cardassi (1998);

B) Gestos líricos: linha melódica expressiva em registro médio sem grandes variações de dinâmica;

FRAGMENTOS CORTANTES

Gestos curtos que causam interrupção brusca no discurso musical e funcionam como elemento surpresa.

A) Interferências angulosas: intervenções breves, alto nível de intensidade, caráter agressivo. Intervalos de segunda menor e sétima maior. Não há ritmo predominante e podem ou não ocorrer mudanças de registro;

B) Gestos em silêncio: pausas com fermata. Caráter de imprevisibilidade, incerteza. Elemento dramático;

NOTAS IRRESPONSÁVEIS (1986/87): ESTRUTURA, FORMA E GESTOS

Notas Irresponsáveis para três flautas transversais foi composta entre 1986 e 1987 e dedicada à neta do compositor. Segundo Mattos e Corrêa (1994), esta foi a última composição de Kiefer. A obra, com 4:50 minutos de duração, possui uma estrutura formal que poderia ser analisada através três seções distintas, conforme representado no quadro abaixo:

Seção A (c. 1-52)	região a (11 compassos)	c.1-11
	região b (17 compassos)	Anacruse para c.12-28
	região c (24 compassos)	c.29-52
Seção B (anacruse para 53-116)	região d (9 compassos)	Anacruse para c.53-62
	região e (9 compassos)	2 depois de 60-10 depois de 60
	região d' (26 compassos)	Anacruse para 11 depois de 60-5 depois de 100 ¹⁶⁵
	região f (10 compassos)	6 depois de 100 - c.116
	região a' (13 compassos)	c.117-129
Seção A' (117-134)	Coda (5 compassos)	c.130-134

Quadro 2 - Notas Irresponsáveis de Bruno Kiefer: análise formal.

A Seção A possui três regiões temáticas (representadas aqui por “a”, “b” e “c”) com 11, 17 e 24 compassos respectivamente. A Seção B é formada por quatro regiões temáticas (“d”, “e”, “d' ” e “f”). A região d, em forma de cânone possui

¹⁶⁵ Usamos o termo “2 depois de 60” porque a partitura que tivemos acesso contém erros de marcação de números de compasso. Entre os números 60 e 110 há equívocos de numeração. Dessa forma, optamos por adotá-los como referência de local e não como contagem de compasso. A partir do número 110 a contagem está correta. Sendo assim, tudo que estiver entre os números 60 e 110 destacamos com “antes de” e/ou “depois de”. A partir de 110, destacamos como números de compassos.

9 compassos; a região e, recapitulação de motivos já apresentados, totaliza 9 compassos; d' é um desenvolvimento do cânone anterior com 26 compassos; a região f possui material novo de caráter coral em 10 compassos. A Seção A' apresenta duas regiões temáticas, sendo a' uma recapitulação do início da obra totalizando 13 compassos, seguida de uma Coda de 5 compassos.

O repertório gestual explorado por Kiefer no trio de flautas é o mesmo encontrado em *Notas Soltas* para flauta transversal solo, sendo que em *Notas Irresponsáveis* não identificamos o gesto **Devaneios cromáticos**, recorrente apenas na obra para flauta solo. O quadro abaixo apresenta os **Gestos musicais** presentes em cada região de *Notas Irresponsáveis*.

Seção A (c.1-52)	região a (1-11)	Notas repetidas Terça menor Interferências angulosas
	região b (anacruse para 12-28)	Notas repetidas Golpes rítmicos Terça menor
	região c (29-52)	Notas repetidas Golpes rítmicos Terça menor Gestos líricos Interferências angulosas
Seção B (anacruse para 53-116)	região d (anacruse para 53-62)	Terça menor Gestos líricos
	região e (62-10 depois de 60)	Notas repetidas Golpes rítmicos Terça menor Interferências angulosas
	região d' (anacruse para 11 depois de 60-5 depois de 100)	Notas repetidas Terça menor Gestos líricos Gestos em silêncio
	região f (6 depois de 100-116)	Gestos líricos Gestos em silêncio
Seção A' (117-134)	região a' (117-129)	Notas repetidas Terça menor Interferências angulosas Trinado
	Coda (130-134)	Interferências angulosas

Quadro 3 - Gestos musicais segundo Cardassi (1998) presentes em *Notas Irresponsáveis*.

Dentre os **Gestos musicais** encontrados em *Notas Irresponsáveis* é possível observar que Kiefer utiliza *Notas repetidas* como um de seus principais elementos motivicos, inicialmente em associação com **Interferências angulosas** e, posteriormente, isolado. Esses dois gestos são explorados preferencialmente no registro médio e grave da flauta. O Gesto **Notas repetidas** é inserido em praticamente todas as regiões temáticas, não sendo utilizado apenas na **região d** (anacruse para c. 53-62) e na **Coda** (c. 130-134).

Através do **Gesto Notas repetidas** é possível traçar paralelo com a proposta harmônico-melódica de Kiefer. Este gesto, assim como **Interferências angulosas** - associados ou não - mostra uma preferência do compositor pelo intervalo de

segunda menor na grande parte das recorrências. A região a (c. 1-11) explora os dois gestos sempre associados à segunda menor, ora de forma harmônica, ora melódica, (ver Figura 1), fato que reforça a característica cromática da região.

1 - Notas Irresponsáveis c.1-10. Segundas menores preferencialmente utilizadas com Notas repetidas e Interferências angulosas.

A Figura 2, excerto extraído região e (c. 62-10 depois de 60), nos traz mais uma relação gestual/melódica: Notas repetidas *versus* meio-tom e tom e meio. Aqui é possível observar que Kiefer separa as vozes a distância de segundas menores paralelas, enquanto que individualmente as vozes caminham em intervalos de terças menores. É importante destacar que em ambos os exemplos (Figura 1 e Figura 2) interpretamos o intervalo de sétima maior em sua inversão, entendendo o mesmo como segunda menor.

2 - Notas Irresponsáveis, 3 depois de 60 a 6 depois de 60. Terça menor em forma melódica (circuladas) e segunda menor em forma harmônica (nos retângulos).

A Figura 1 também demonstra outra relação que Kiefer estabelece em *Notas Irresponsáveis*: Gesto musical versus textura. Observamos que o compositor explora *Notas repetidas* com homofonia em praticamente todas as ocorrências desse gesto, ora duas vozes, ora três. As tessituras monofônicas e polifônicas apresentam as ocorrências mais significativas de **Golpes rítmicos** (ver Figuras 3 (a) e 3 (b)). As regiões de polifonia também são construídas de **Gestos líricos** (Figura 3 (c)). Aqui podemos identificar pontos em que o compositor utiliza notas pontuadas seguidas de curtas. Entretanto, devido ao caráter dos trechos, entendemos tratar-se de *Trilhas melódicas*, totalmente desvinculado de **Sonoridades percussivas**.



3 (a) - *Notas Irresponsáveis* c. 35-39. Golpes rítmicos em tessitura homofônica.



3 (b) - *Notas Irresponsáveis*, 8 depois de 60 a 10 depois de 60. Golpes rítmicos em polifonia.



3 (c) - *Notas Irresponsáveis*, 3 antes de 80 a 80. Gestos líricos em polifonia.

Não é possível afirmar que há relações intrínsecas entre *Gestos musicais*, intervalos melódicos e harmônicos e textura em *Notas Irresponsáveis*. As repetições de padrões estão relacionadas à reapresentação, transposição e reexposição de materiais temáticos dentro da estrutura da obra. Observamos que Kiefer utiliza determinado agrupamento de notas em dada região, repete, transpõe e descarta na região seguinte, reutilizando apenas em casos de retomada da ideia. Do mesmo modo, é possível observar que os diferentes gestos e texturas se alteram conforme a região. Por isso, apesar de alguma aparente preferência intervalar em algum gesto, não é possível afirmar que o estreitamento entre esses parâmetros é algo deliberado e único na escrita do compositor em *Notas Irresponsáveis*.

Conforme afirmamos, ao aproximar os resultados obtidos em *Notas Irresponsáveis* com os dados de Prates (2017) acerca dos **Gestos musicais de Notas Soltas**, encontramos o mesmo repertório gestual no trio de flautas, com exceção de **Devaneios cromáticos**, utilizado pelo compositor apenas em *Notas Soltas*. Em *Notas Irresponsáveis* não investigamos a fundo os gestos **Trinados** e **Gestos em silêncio** já que suas inserções não possuem volume expressivo. Entretanto, é importante destacar que o compositor os utiliza em situações que vão ao encontro da descrição que Cardassi (1998) nos apresenta acerca do repertório gestual catalogado por ela.

Ao definir o gesto **Trinado** a autora comenta que:

Observa-se manifestações de trinado medido, geralmente associados a níveis reduzidos de intensidade e a instrumentos de cordas e de trinado propriamente dito, em geral associados a níveis elevados de intensidade e a instrumentos de sopro. (CARDASSI, 1998, p. 40).

Conforme Prates (2017),

Kiefer relaciona o gesto a uma característica idiomática intrínseca, unindo trinado “propriamente dito” à família de sopros. De fato, ao analisarmos como o compositor explora o gestual nas três ocorrências de *Notas Soltas*, fica evidente que *Trinado* é associado aos níveis de intensidade comentados por Cardassi (1998). Portanto, esse é um elemento que reforça o clima de tensão, característico nas obras de Kiefer (...). Nesta obra, o gesto é utilizado com dinâmica *mezzo-forte*, tendo o som inicial alternância com nota superior a meio tom acima(...). Também devemos destacar a relação entre a nota inicial do trinado e a nota posterior ou anterior com o gesto *Terça menor*. (PRATES, 2017, p. 12).

Inserido uma única vez em *Notas Irresponsáveis*, o gesto **Trinado** é utilizado de forma idêntica a **Notas Soltas**, assim como descrito por Prates (2017). O nível de intensidade é verificado através da dinâmica **forte** na nota em que o gestual aparece, sendo esta nota antecedida por uma terça menor superior, ornamentada com meio tom acima e seguida de uma terça menor inferior, conforme mostra a Figura abaixo.

4 - *Notas Irresponsáveis* c.124 - 129. Trinado associado a *Terça menor*.

Cardassi define Gestos em silêncio como

frequentemente pausas com fermata, [que] constitui elemento de fragmentação do discurso, contribui para o aumento do nível de incerteza e de imprevisibilidade da música e resulta em eventos de alto teor dramático. (CARDASSI, 1998, p. 74).

Por meio deste gesto é possível novamente relacionar *Notas Irresponsáveis* com *Notas Soltas*. Prates (2017) afirma que na obra solo “a fermata sobre a pausa ocorre em transição de seções, “adquirindo um sentido de troca de material temático (...) e gerando uma ideia de quebra de discurso” (PRATES, 2017, p. 13). No trio de flautas o gesto ocorre na transição da **região d'** para **região f**, novamente como alternância temática, e logo após o início da **região f**, reforçando a interrupção discursiva (Figura 5).

The image shows a musical score for three flutes. The top system consists of three staves. The first staff has a tempo marking 'Lento (♩ = 66)' and a dynamic marking 'p'. The second system also has three staves, with a circled measure number '110' at the beginning. The dynamics in the second system are marked 'mf'. The score illustrates a transition between two sections, with a fermata on a note in the first section and a new melodic line in the second section.

5 - *Notas Irresponsáveis*, 6 antes de 110 a 114. Gestos em silêncio como troca de material temático na primeira fermata e quebra de discurso na segunda.

Em *Notas Irresponsáveis* o gesto mais explorado por Kiefer é **Notas repetidas** (conforme também é possível observar na figura acima). Observa-se que o ritmo predominante do gesto é quiálteras de tercinas sobre semicolcheias, o que, de acordo com a métrica e pulsação da obra, soam como seis notas de igual valor em um único tempo. Mayer (2005), ao comentar seus resultados sobre os Quadros n° 2 e 6 de Kiefer, destaca o uso da figura rítmica. PRATES, WINTER e CARVALHO (2014) também destacam o uso de quiálteras como elemento recorrente no repertório de flauta do compositor.

CONCLUSÃO

A rotatividade de *Gestos musicais* que o compositor emprega em *Notas Irresponsáveis* reafirma o discurso interrompido característico da música de Kiefer conforme abordado por Chaves (1995) e Gerling (2001). As utilizações de *Gestos em silêncio* estão associadas a pontos de transição e quebra na continuidade do discurso em *Notas Irresponsáveis*, sempre representadas por fermatas sobre pausas. Entretanto, deve ser observada a vasta quantidade de pausas desacompanhadas de

fermata que corroboram o discurso interrompido. Acreditamos que a recorrente utilização de pausas contribui fortemente para o estilo de discurso interrompido.

Além da função de interrupção do discurso, podemos afirmar que as pausas aliadas à rotatividade gestual contribuem para um sentido retórico em *Notas Irresponsáveis*. Ao analisarmos o adjetivo empregado por Kiefer no título desta peça, entendemos que a palavra “irresponsáveis” poderia trazer ideia de ausência de vínculos obrigatórios entre os materiais musicais. As pausas são muito empregadas pelo compositor a fim de separar e delimitar o espaço de determinado gesto que, por sua vez, raramente está atrelado a um padrão melódico único. Dessa forma, fica evidente que a construção das ideias de modo aparentemente desorganizado afirma o sentido denotativo do título desta obra. Assim, o discurso interrompido não só é presente em *Notas Irresponsáveis*, como se faz importante para trazer coesão ao que Kiefer propõe no nome da composição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDASSI, Luciane Aparecida. *A música de Bruno Kiefer: "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

CHAVES, Celso Loureiro. *A música esculpida em pedra*. In: Bruno Kiefer, e a vida continua. Porto Alegre: Fumproarte, 1995. 1, cd.

CHAVES, Celso Loureiro. *Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Zero Hora, Segundo Caderno, Cultura, p. 3, 10 de abril de 2004.

GERLING, Cristina Capparelli. *Terra Selvagem, Lamentos da terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer*. Belo Horizonte: Per Musi. Revista de Performance Musical. Vol. 4, p. 52–71, 2001.

KIEFER, Bruno. *Notas Irresponsáveis*. Porto Alegre: manuscrito, 1986/87.

MATTOS, Fernando; CORRÊA, James. *A música de Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994.

MAYER, Germano Gastal. *Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer: relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

PRATES, Vinicius Dias; WINTER, Leonardo Loureiro; CARVALHO, Any Raquel. *Recorrências rítmico-melódicas na produção composicional para flauta de Bruno Kiefer*. Vitória: ABRAPEM, V.1, n.1, p. 388–393, 2014.

PRATES, Vinicius Dias. *Elementos melódicos e gestuais recorrentes em duas peças para flauta transversal de Bruno Kiefer: Notas Soltas e Notas Irresponsáveis*. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2015.

PRATES, Vinicius Dias. *Elementos gestuais recorrentes em Notas Soltas para flauta transversal solo de Bruno Kiefer*. Revista Vórtex, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1–19, 2017.

GRAUS DE ABERTURA - INDETERMINAÇÃO E IMPROVISAÇÃO EM MUTATIONEN III DE CLÁUDIO SANTORO

Fabio Silva Ventura

INTRODUÇÃO

Acreditamos ser inevitável considerar que os graus de abertura em música sempre existiram, mesmo que em diferentes níveis e gradações, e que estes podem ser reconhecidos em qualquer obra ao longo de toda a história da música. Igor Stravinsky (1996, p. 112) nos traz a distinção entre **intérprete** e **executante**, sendo que ao primeiro é imposta as limitações inerentes à sua própria função e responsabilidade: a de transmitir a música ao ouvinte. Já ao executante se espera a “estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente”. Deste modo, as aberturas encontradas nas possibilidades de interpretação são inerentes a todas as interpretações musicais, pois, a cada realização de uma obra, as intenções do compositor estão sujeitas a diversos fatores subjetivos do intérprete e às condições circunstanciais da execução. Embora a partitura musical represente, com relativo grau de detalhamento, as intenções do compositor, ambiguidades estarão sempre presentes. Para Stravinsky:

Costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita na qual a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. [...] o compositor corre um risco inegável a cada vez que sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de fatores imprevisíveis e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outras, e, em qualquer situação, traída. (STRAVINSKY, 1996, p. 112, 113. Grifos nossos).

Em sua introdução para a segunda edição do livro *Obra Aberta*, Umberto Eco (2015, p. 25) sugere que nenhuma obra artística deve ser reconhecida como fechada em suas possibilidades interpretativas: “acreditamos ter afirmado suficientemente que a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo”.

Com relação à música instrumental de nosso tempo, Eco ressalta que, é possível identificar uma característica recorrente:

[...] a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 2015, p. 46).

A obra do compositor amazonense Cláudio Santoro investigada neste trabalho se insere nesta perspectiva de interação entre compositor e intérprete. Em uma entrevista concedida no ano de 1976 em Heidelberg, Santoro diz que

“a obra de arte hoje não é acabada, não pode ser acabada, ela não pode ter um princípio e um fim” (SANTORO apud SOUZA, 2003, p. 308). *Mutationen III*, faz parte de um conjunto de 12 peças para instrumentos diversos e fita magnética, incluindo uma peça para oboé e fita magnética, além de outras para formações instrumentais diversas. Escrita em 1970 por encomenda da Abendakademie de Mannheim, foi dedicada ao pianista e amigo Alex Blin e à sua esposa, Gisele. A peça é um exemplo de música mista (instrumentista ao vivo interagindo com eletrônica) e leva o intérprete a profundas reflexões sobre como se posicionar diante do texto e ainda manter uma postura de fidelidade com relação à partitura, convidando o pianista a se posicionar como coautor da obra.

GRAUS DE ABERTURA EM MÚSICA

Alexandre Zamith Almeida (2007, p. 2) ressalta o fato de que a criação musical de raiz europeia obedecia ao sistema de composição tonal, que contemplaria, do ponto de vista da interpretação, possibilidades frutivas “relativamente restritas quando comparada àquela que seria vislumbrada pela música de nosso tempo, em sua diversidade de métodos, procedimentos e resultados composicionais”. No entanto, o autor observa como a música, em meio as outras expressões artísticas, se demonstrou predisposta às aberturas de interpretação. O autor confere a esta característica o fato de a música ser “uma expressão essencialmente não-verbal e não-visual, despojada de objetividade semântica”. O autor também aponta o elevado grau de mediação conferido ao intérprete, que, contando na maioria das vezes somente com a partitura como fonte de orientação, não poderia ter a utopia de estar transmitindo a totalidade das intenções do compositor. Estas limitações da notação seriam as mesmas já apontadas por Stravinsky anteriormente neste trabalho. Deste modo, o autor justifica a importância de se investigar como os graus de abertura se desenvolvem na música de concerto.

As possibilidades de distribuição e tratamento de aberturas nessa verdadeira cadeia de transmissão constituem um fértil terreno de reflexão que pode favorecer a elucidação de pontos concernentes à composição, à interpretação, à fruição e, sobretudo, às intersecções entre estas áreas da expressão musical. (ALMEIDA, 2007, p. 4).

Almeida, ainda descreve como que ao longo do desenvolvimento da notação musical as aberturas de interpretação ganharam força “ao cristalizarem a bifurcação da manifestação musical em dois momentos distintos – a composição e a interpretação – e ao estabelecerem a partitura como mediadora entre compositor e intérprete”.

Durante os séculos XVIII, XIX e primeira metade do XX, as liberdades concedidas ao intérprete foram sendo progressivamente cerceadas em função de uma notação musical cada vez mais determinista e minuciosa. Isto refletiu, sobretudo, a tendência de se individualizar e personificar a criação musical ao centralizar ao máximo as decisões na figura do compositor. Com isso, desenhou-se um longo processo que, concomitante a outros, conduziu a composição musical aos meios eletrônicos, com os quais se vislumbrou a eliminação da figura do “intérprete” e o resgate do conceito de “compositor-intérprete”. (ALMEIDA, 2007, p. 5).

O autor relata que esses próprios experimentos eletroacústicos acabaram levando os compositores à interessantes reflexões que, culminaram na segunda metade do século XX em uma progressiva ascensão de poéticas musicais que incorporavam

manifestações de aberturas de interpretação. Estas propostas experimentais delegavam ao intérprete uma gama de interferências e possibilidades interpretativas cada vez mais expressivas, no sentido de questionar e contestar certo caráter “iconoclasta perante aspectos definidores do conceito cristalizado de obra de arte.

Almeida (ibid, p. 4) ressalta que as aberturas de interpretação correspondem “às liberdades que se disponibilizam ao intérprete e as suas imprevisíveis respostas”. Ele as separa em três categorias, sendo: “a primeira inerente a práticas comuns e a tradições interpretativas”, esta naturalmente reconhecida por toda cadeia de produção musical, que inclui intérpretes, professores, musicólogos, etc. A segunda, “gerada por ambiguidades decorrentes das limitações da notação musical, não necessariamente desejadas pelo compositor”, que acreditamos ainda permanecer menos conscientemente assumida por parte dos intérpretes. A terceira seriam as “deliberadamente previstas e oferecidas pelo compositor por meio de diversos recursos de indeterminação”.

Como veremos adiante em *Mutationen III*, encontramos claramente os três casos de indeterminação descritos por Almeida, o que nos permite constatar um significativo grau de indeterminação na obra. Essas indeterminações aparecem ao assumir uma especial prática idiomática, nas ambiguidades da notação musical e das instruções verbais, e nos momentos de improvisação, onde se emprega o aleatório controlado.

ABERTURAS INTERPRETATIVAS NAS OBRAS DE CLÁUDIO SANTORO

Santoro realizou dez programas para a Organização de Radiodifusão e Televisão Francesa, que se chamaram ‘Da Improvisação ao Aleatório’, em que o compositor mostrava e tentava provar com exemplos musicais que a improvisação e o aleatório sempre existiram na música. Para Santoro a interpretação é propriamente uma porção aleatória do intérprete dentro da música.

Então eu provei isso, eu pus três gravações de um Prelúdio de Chopin que um intérprete toca em um minuto, um em três e meio, e outro em dois minutos e meio. O tempo na música tem uma importância muito grande. Quer dizer, foi uma interpretação que mudou o sentido da coisa. Por exemplo, o que era o Baixo Cifrado antigamente senão a possibilidade do intérprete improvisar sobre um determinado plano. Existe até uma sonata de um compositor italiano, que eu não me lembro o nome agora, que ele fez pra dois violinos e baixo cifrado, em que os dois violinos não estão escritos, só está escrito o baixo cifrado, e os dois violinos improvisam o tempo todo em cima do baixo cifrado. Quero dizer então que isso não é novo na música, isso é uma coisa que esteve sempre ligada à música. Por isso que eu acho que quando começou a teorização da música, provocado em grande parte pelos teóricos e musicólogos (quero dizer, o sujeito que não pode fazer música), a música perdeu uma grande parte da sua razão, e impediu em o seu desenvolvimento expressivo. (SOUZA, 2003, p. 309).

Neste trecho de entrevista realizada com Santoro podemos reconhecer em seu relato uma tentativa do compositor em provar que mesmo na música ocidental elementos de abertura sempre estiveram presentes. O compositor atribui de modo irônico aos teóricos e musicólogos a responsabilidade de a música ter perdido esta flexibilidade interpretativa. No entanto, mesmo sendo compreensível o posicionamento de Santoro com relação à natureza das produções musicológicas na ocasião, é necessário reconhecer o longo percurso já decorrido e as significativas contribuições que musicologia atual tem fornecido, indo cada vez mais em direção ao resgate das dimensões das aberturas interpretativas e da reinserção do intérprete em seu papel criativo.

Nesta entrevista o compositor informa que as obras escritas após 1960 delimitam o início de sua terceira fase. Neste momento Santoro retorna ao estilo orientado para a atonalidade, depois de ter se voltado, por conta de seu idealismo e comprometimento político, para o nacionalismo musical na década de 1950. Em busca do que o compositor considera "forma e linguagem universais", a terceira fase compreende também o início do seu envolvimento com a música eletroacústica. Este momento é marcado pela preocupação com a maior liberdade na organização dos sons, introduzindo práticas e procedimentos aleatórios e improvisatórios com diferentes graus de abertura. É bastante interessante observar como Santoro retoma de forma livre a linguagem dodecafônica, após ter contato com o serialismo integral, demonstrando uma evolução em sua própria linguagem.

Alguns compositores, como Santoro, passaram a considerar o caráter de permanência da fita magnética como um obstáculo que age contra uma possível abertura na interpretação da obra. Uma vez realizada a fita magnética, não é de se esperar que ela seja modificada, sendo assim, ela também permanece limitada às condições técnicas do local e da época. De modo análogo, isto também ocorre com a notação, que pode então assumir diferentes graus de determinismo. No caso da música (eletroacústica) mista, uma possibilidade de abordar esta questão seria deixar para o intérprete a tarefa de produzir a fita magnética (ou qualquer outro suporte eletrônico). Consideramos ser essa uma interessante alternativa para fertilizar a peça com a multiplicidade de interpretações daí decorrentes. Santoro demonstrou amplamente a tendência de incorporar à sua poética procedimentos experimentais em música, e deste modo acreditamos que na estratégia de endereçar ao intérprete a criação da fita, o compositor externa sua compreensão de que a improvisação e o aleatório são inerentes ao fazer musical (VENTURA, 2008, p. 63).

O ALEATÓRIO CONTROLADO

Costa (2009, p. 21) contribui na difícil tarefa de definir o Acaso, a Indeterminação e o Aleatório em música. O autor informa que, para John Cage os termos acaso e indeterminação devem ser conceitualmente distinguidos. Costa explica que a indeterminação "significaria que ao intérprete é legado um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro" de modo a esperar que até mesmo compositor deveria se surpreender com o resultado alcançado pelo intérprete. O autor complementa que para outros compositores como Pierre Boulez, o termo aleatório é usado "para se referir à tendência de se liberar o intérprete para que este intervenha criativamente sobre a obra". Deste modo, a interpretação de Boulez do aleatório é diferente da de Cage, principalmente no que diz respeito ao papel do autor com relação à obra musical. Boulez entenderia que este recurso seria "fértil para se pensar no cultivo de um intérprete diferenciado e de uma música nova", mas para Boulez seria inadmissível "a perda do controle sobre os resultados finais de uma obra".

Para compreender o emprego do aleatório na obra de Santoro nos parece mais frutífero como Edson Zampronha (2000, p. 130) discorre sobre as partituras hiper-deterministas e detalhadamente notadas. O autor afirma que "a tendência ao máximo de determinação buscava um máximo de exatidão, controle e previsibilidade" e que nessa notação há um grande detalhamento dos parâmetros de ataque, dinâmica, andamento, timbre, altura e ritmo. Com relação à tendência à notação indeterminada, o autor observa que os compositores justificavam essa postura, afirmando que certos resultados conseguidos através do máximo de determinação podiam ser igualmente obtidos através da indeterminação.

Zampronha denomina a notação indeterminada de ‘notação descritiva’, pois ela descreve os aspectos globais dos eventos em seu comportamento geral (macroscópico) com simultânea indeterminação de seus elementos constituintes. Em oposição o autor defende o termo ‘notação prescritiva’ para a notação determinada. Esta compreensão vai de encontro ao emprego dos procedimentos aleatórios utilizados por Santoro.

Cláudio Santoro relata seu emprego do aleatório, ilustrando sua intenção em simplificar o determinismo da partitura e facilitar a atuação do intérprete.

Muita gente está usando o aleatório de uma maneira sem objetivo. Cheguei à conclusão de usar o aleatório porque sempre me preocupei com o problema da interpretação, como eu fui intérprete também, toquei em Orquestras, fiz muita música de câmara, fui solista, eu sempre tive uma preocupação sobre o problema da interpretação também. Eu achava um absurdo que certas coisas que eu mesmo escrevi, difíceis na execução, com o Aleatório teria praticamente o mesmo resultado, e sem tanta dificuldade técnica pra 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. (SOUZA, 2003, p. 310).

Para ilustrar esta postura composicional do compósitor, é interessante o relato de Vasco Mariz (1994, p. 44) ao descrever um evento particular com relação à execução da Oitava Sinfonia de Santoro. Esta obra foi estreada em 1964 sob a regência de Eleazar de Carvalho. Segundo o Mariz, em 1967 o compositor e regente mexicano Carlos Chávez “não foi feliz em sua realização em Madrid, o que levou Santoro a empregar o aleatório para facilitar a interpretação e obter os efeitos apropriados”.

Em *Mutationen III*, nem sempre é evidente para o intérprete a distinção entre os trechos onde a notação deve ser absolutamente respeitada e os momentos onde a própria notação provoca a indeterminação a partir da dificuldade da execução do texto musical ao piano, que é abordado de forma expandida juntamente com a parte da fita.

IMPROVISAÇÃO

Mutationen III possui algumas passagens improvisatórias, onde se encontra o emprego do que Santoro compreende por aleatório controlado. Nessas ocasiões o compositor delimita, através dos signos utilizados e das indicações verbais, o âmbito, a natureza e a conformidade da improvisação. Defendendo que o seu emprego do aleatório definitivamente não se trata de algo caótico, e se distanciando da compreensão Cageana. Santoro (SOUZA, 2003, p. 310) observa: “Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, é uma experiência que o Cage em geral fez”.

Segundo as dimensões notacionais descritas por Zampronha (2000, p. 154), observamos que *Mutationen III* possui uma forte relação com o que o autor chama de “Notação como distância entre a ideia composicional e sua realização”. Para o autor, “a grafia transcende sua dimensão de significante e invade o hiato que há entre ela e as ideias que representa, atuando sobre o processo criativo”, sendo a improvisação e a complexidade de sua transcendência decorrências extremas nessa experiência.

No seguinte trecho podemos ilustrar como Santoro delimita o âmbito da improvisação, cercando o intérprete com parâmetros para a execução da estrutura. A interpretação resulta da notação em si, acompanhada pelas instruções do compositor. Devemos reconhecer que para Costa (2009), a seguinte passagem não configura o emprego do aleatório, pois o grau de determinismo da execução excluiria a possibilidade de se considerar a utilização do termo.

(27) Cluster der 3 Mittelfinger auf weißen und schwarzen Tasten in den vorgeschriebenen Höhen

mf *cresc.* *poco*

1 – Recorte da partitura de *Mutationen III* p. 4. O pianista improvisa clusters com a dinâmica indicada ao longo do trecho, respeitando as alturas sugeridas. As instruções em alemão dizem: “Cluster com os três dedos centrais sobre as teclas brancas e pretas nas alturas grafadas”.

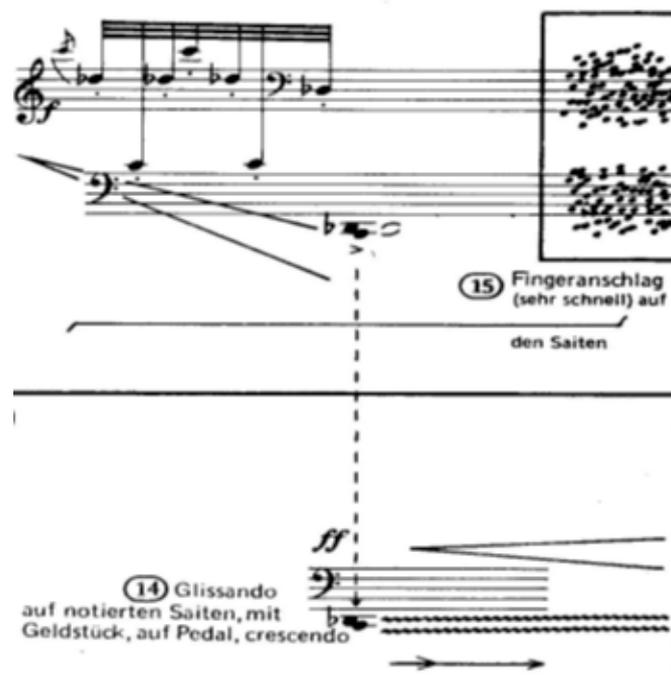
Embora a prescrição do compositor com relação ao âmbito das alturas seja razoavelmente delimitada, algumas variáveis são bastante relativas, como: a altura precisa das notas, sua combinação de teclas brancas e pretas, sua duração exata, etc. Podemos conceber através da experiência como intérprete da obra, que o próprio ato de improvisar, preenchendo este espaço não definido, implementa e fertiliza a liberdade do executante, indo ao encontro do que parece ser o intuito do compositor ao utilizar em sua notação recursos grafistas.

O PIANO EXPANDIDO

Consideramos que em *Mutationen III*, assim como em outras obras de Cláudio Santoro, certas abordagens no uso expandido do piano também resultam em certa indeterminação. Claudia Castelo Branco (2006, p. 771) define o termo ‘piano expandido’:

[...] piano tocado não somente da forma convencional, mas também de todas as maneiras que ele possa produzir som, ou manipulando diretamente as cordas (com as mãos, baquetas ou qualquer objeto) ou percutindo a madeira. Cowell utilizava o termo *string piano* para designar as passagens ou peças onde o piano era tocado diretamente nas cordas. No Brasil, não há equivalente para este termo, portanto iremos utilizar *piano expandido* nessas situações.

Segundo a autora, “diversos fatores, como a dificuldade de realizar experiências em pianos de cauda e o desconhecimento das técnicas de preparação de pianos, levaram a maioria dos compositores brasileiros a evitar a preparação fixa cageana”. Castelo Branco ainda ressalta Cláudio Santoro como um dos que mais se destacou nessa abordagem por ter elaborado uma “escrita para piano preparado e expandido de forma mais aprofundada e constante”.



2 – Recorte da partitura de *Mutationen III* p. 2. Recorte de *Mutationen III*, p. 2.¹⁶⁶

Através do exemplo (Figura 2) podemos perceber o emprego do aleatório associado à utilização expandida do instrumento por Santoro.



3 – Recorte da partitura de *Mutationen III* p. 6.¹⁶⁷

Em outros momentos da peça a abordagem expandida do piano mescla aspectos deterministas – como no caso da altura – a outros menos determinados – como a concepção espacial e dilatada do tempo, como no exemplo a seguir.



5 – Recorte da partitura de *Mutationen III* p. 2.¹⁶⁸

166 As instruções em alemão dizem: “Ataque com os dedos (rapidamente) sobre as cordas” e “Glissando com moeda nas cordas indicadas, com pedal, crescendo”.

167 As claves no extremo têm a indicação ‘Tasten’ – nas teclas; a clave central deve ser tocada puxando as cordas determinadas, utilizando as unhas – ‘Mit Fingernagel’.

168 Os harmônicos de altura determinada ocorrem na fita, temporalmente sincronizados. As instruções

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Mutationen III*, a combinação de efeitos variados de timbre, densidade, tensão e relaxamento resultam em um curioso efeito de ampliação e distorção dos gestos do pianista. Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música como em dueto com a gravação produzida por ele mesmo. Embora o compositor forneça ao intérprete instruções verbais complementares, o intérprete não deixa de ter ampla liberdade. A possibilidade de execução simultânea a uma gravação prévia feita pelo intérprete vem demonstrar como as peças são criadas a partir do conceito de momento, do improvisatório e do parcialmente aberto.

Denise A. de Freitas Martins (2002) propõe a uma ilustrativa análise de *Mutationen III* baseada em uma experiência perceptiva com a apreciação auditiva e visual da gravação e da partitura da obra em uma sala de um conservatório de música.

[...] uma extrema habilidade por parte do compositor no que se refere à descoberta e manuseio de novos elementos sonoros, como baquetas de tímpano e moedas, além do uso de um piano e dois gravadores, dando clima e caráter à obra. Curiosa e interessante é a simbologia gráfica utilizada na notação em partitura, que apresenta perfeita analogia ao resultado sonoro obtido. Concluiu-se que mesmo sendo a música eletrônica um repertório que oferece grandes dificuldades de execução, tratando-se principalmente de Conservatórios, nada impede seu estudo e apreciação por parte de professores e alunos de música; situação que se apresenta como um desafio a ser empreendido.

Consideramos relevante para nossas reflexões a afirmação da autora de que a “curiosa e interessante simbologia gráfica” resulta em “perfeita analogia ao resultado sonoro obtido”. A partitura, que mescla notação tradicional, grafismos e instruções verbais, parece cumprir o seu papel intermediador para a autora. No entanto, para compreender este paradoxo nós nos aproximamos das colocações de Edson Zamprona (2000, p. 140) que considera que quanto mais estreita a margem de variação interpretativa do signo maior a correlação entre os estereótipos reconstruídos por diferentes indivíduos. Para este autor (ibid, p. 154), “o estereótipo é o resultado de uma margem de variação interpretativa muito estreita entre signos. Quanto mais estreita a margem, maior a configuração do estereótipo”. Por outro lado, o autor relata que “quanto mais ampla a margem de variação interpretativa do signo, menor a correlação” e que, menor é a imprecisão de que algo é transmitido. Portanto, segundo o autor, a determinação e a indeterminação consistem simplesmente em uma variação de grau. Deste modo, buscamos justificar as muitas possibilidades interpretativas que podem resultar do elevado teor de aberturas que *Mutationen III* abarca.

Em síntese, na obra *Mutationen III* observa-se a fusão da notação tradicional com certos grafismos, que em certas instâncias transparecem uma abordagem bastante pessoal e também sugestiva. A partitura é um convite à fantasia criativa do intérprete, a quem é delegada expressiva liberdade interpretativa dos signos gráficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Música Aberta: o individual e o coletivo na expressão musical. In: *Anais do XVII CONGRESSO DA ANPPOM – Programa de Pós-Graduação em Música*. Instituto de Artes da UNESP: São Paulo, 2007.

em alemão dizem: “Gravar na fita: com o pedal liberado, colocar os dedos levemente nas cordas indicadas próximo aos abafadores, de modo que quando as teclas forem pressionadas se ouça somente os harmônicos (efeito flageolet). Esses harmônicos são notados na clave de sol com única finalidade de controlar a altura”.

BRANCO, Claudia Castelo. O piano preparado e expandido no Brasil. In: *Anais do XVI CONGRESSO DA ANPPOM* – Programa de Pós-Graduação em Música. 2006, Brasília. p. 770-774.

COSTA, Valério Fiel. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 207 fls. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2009.

ECO, Umberto. *Obra aberta – forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 10^a ed, 2015.

GATI, Tiago C. Mantovani. *Anamorfozes na Música Eletroacústica Mista*. 159 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014. Available at: <<http://hdl.handle.net/11449/111028>>.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTINS, Denise A. de Freitas. Análise da obra eletrônica *Mutationen III* de Cláudio Santoro. *Revista Eletrônica Opus*, no. 8, Fev. 2002. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus8/denimain.htm>. Acessado em 12 agosto 2006.

SOUZA, Iracele A. Vera Lívero de. *Santoro: uma história em miniaturas. Estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro*. 643 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

VENTURA, Fábio. *Mutationen III de Cláudio Santoro: o pianista como co-autor*. 2008. 111 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição. Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

GRACIOSO E ESTUDO X: UMA ANÁLISE SOBRE AS CORRELAÇÕES EXISTENTES ENTRE AS DUAS OBRAS

Humberto Junqueira
e Álamo Cardoso de Araújo

INTRODUÇÃO

Em boa parte de sua obra para violão, Radamés Gnattali incorporou referências e alusões a composições de Garoto, algumas facilmente reconhecíveis auditivamente. Em outros casos, o compositor indica na partitura o estilo ou a técnica característica do homenageado para se aproximar do caráter de suas obras. É emblemático o exemplo do Concertino para *Violão e Orquestra*¹⁶⁹ que, além das várias referências a peças de Garoto (como *Jorge do Fusa*, *Duas Contas*, *Gente Humilde*, *Um Rosto de Mulher* e *Meditação*) conta ainda com uma indicação de Gnattali no manuscrito (p. 14): “escrito para a maneira de tocar de Garoto com os 5 dedos da mão direita”. Outro exemplo de clara referência musical realizada por Radamés a uma composição de Garoto é o *Estudo nº X* para violão. Assim como no Concertino, Gnattali dedica a obra ao amigo e utiliza-se de temas, motivos, frases e ritmos específicos de *Gracioso*, realizando uma espécie de variação¹⁷⁰ (JUNQUEIRA, 2010, p. 31).

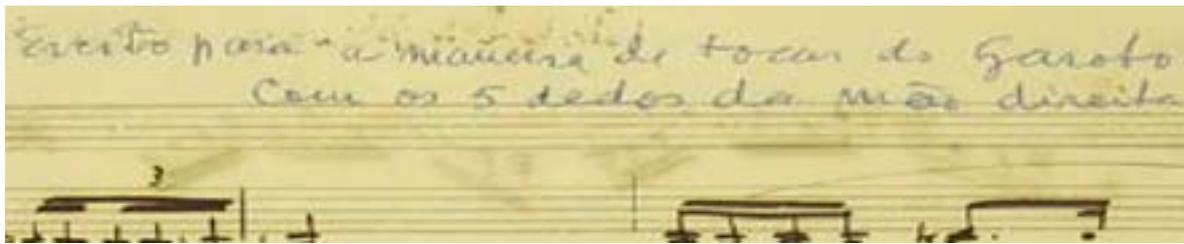
O presente artigo tem como principal objetivo colocar em perspectiva as obras “*Gracioso*” (1950)¹⁷¹, do compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), e o “*Estudo X*” (1967), do compositor Radamés Gnattali, para observar as relações estruturais de semelhança existentes entre as duas obras. Vale ressaltar também a relevância dessas composições – e de seus autores – para o universo do violão brasileiro. Temas ligados à biografia dos compositores serão tangenciados, a fim de demonstrar a profícua colaboração ocorrida entre os autores durante o convívio profissional.

Além disso, ao compreendermos a performance musical como um complexo resultado de “leituras” e interpretações das obras, certamente o investimento em uma análise que busca relacionar estruturas e evidenciar derivações, favorece as possibilidades interpretativas do músico que executa as obras analisadas. Nesse sentido, acreditamos que este trabalho dialoga não apenas com o campo teórico-analítico-musical, mas principalmente oferece subsídios e elementos importantes para o meio violonístico no que se refere à performance.

169 Essa obra foi dedicada a Garoto e seus motivos melódicos, harmônicos e rítmicos são baseados nas composições de Garoto para violão solo.

170 Como se sabe, o tema com variações é uma forma musical de tradição consolidada em que exposições sucessivas do tema são alteradas ou apresentadas em contextos alterados (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, p. 980). No caso em tela, apesar de haver variação temática, a obra de Radamés Gnattali não se assemelha formalmente ao tema com variações.

171 Ao que tudo indica, Garoto não escreveu a partitura de *Gracioso*. O registro dessa e de outras composições foi realizado no ano de 1950 a pedido de Ronoel Simões (amigo de Garoto e personagem histórico no ambiente violonístico brasileiro). Ronoel manteve estes registros durante décadas em seu acervo particular e apenas na década de 80 Geraldo Pereira editou algumas das peças registradas naquela fase. De qualquer forma é importante notar que o ano do primeiro registro de que se tem notícia de *Gracioso* é anterior à data de composição do *Estudo X*.

1 – Manuscrito do *Concertino para Violão e Orquestra*.

OS COMPOSITORES

Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) era filho de portugueses e nasceu em 28 de Junho de 1915, em São Paulo. Começou sua carreira musical cedo, em 1926, tocando banjo no *Conjunto Regional Irmãos Armani*, onde ficou conhecido como “moleque do banjo”. A partir de então, Garoto se tornou multi-instrumentista e tocou em diversos outros grupos musicais até o momento em que, de ouvido, aprendeu a tocar violão. Garoto ficou famoso nos anos 1940, por conta da difusão radiofônica e se destacou mais ainda na década de 50, através de suas composições (IRATI; PEREIRA, 1982). Faleceu em 1955, com apenas 39 anos, em razão de um enfarto.

Radamés Gnattali, filho de Alessandro Gnattali, imigrante italiano e Adélia Fossatti, uma talentosa pianista. Nasceu em 27 de Janeiro de 1906, em Porto Alegre (RS). Seu nome foi dado em homenagem ao personagem principal da ópera de Verdi, *Aida*. A vida de Radamés foi sempre cercada de música, devido ao fato de seus pais serem músicos (Alessandro começou a estudar piano, porém o trocou pelo fagote), o que fez com que o pequeno Radamés despertasse seu interesse desde muito cedo. Sua primeira professora de piano foi sua mãe e com 14 anos larga os estudos, passando a se dedicar exclusivamente à música. Nessa fase ingressa no conservatório do instituto de belas artes de Porto Alegre. Radamés tornou-se um grande compositor, conquistando prêmios e admiração de muitos artistas. Faleceu em 1988, no Rio de Janeiro, em decorrência a um derrame, deixando um legado de obras que inspira e continuará inspirando muitos músicos ao redor do mundo.

Garoto e Radamés não apenas trabalharam juntos em várias ocasiões, colaborando mutuamente em diversos sentidos, mas também eram muito amigos. Essa parceria teve seu início na Rádio Nacional com o programa *Um Milhão de Melodias*¹⁷² e a partir desse momento, a relação de amizade entre os dois ficou evidenciada nas obras que cada um dos compositores deixou (BRAGA, 2002, p. 106). Ronel Simões¹⁷³, colecionador responsável por um dos maiores acervos do mundo relacionados ao violão e personagem central para a conservação da obra violonística de Garoto, revela:

Ele compunha tudo. Tudo que ele compunha era de outro já com parceria dele, porque ele mexia nas coisas. Ele misturava com coisas dele também. Aquilo do próprio Radamés Gnattali: Tocata em Ritmo de Samba nº 1 e nº 2. Era do Radamés, mas era dele também, viu? Eu tenho. Ele gravou pra mim. Tocata em Ritmo de Samba nº 1 e nº 2. Eu tenho aí gravada por ele. Mas ele tava por dentro de tudo isso aí. Era uma coisa dele. Era uma coisa que já podia se considerar dele. (SIMÕES, 2010, p. 117).

¹⁷² O programa ficou no ar durante 13 anos e era uma espécie de parada musical onde eram apresentados diversos estilos musicais. Além de Garoto, a emissora contava com outros violonistas de destaque, tais como Zé Menezes e Bola Sete. (BARBOSA; DEVOS, apud JUNQUEIRA, 2010, p. 28).

¹⁷³ Além de colecionador e professor de violão, Ronel Simões foi amigo de Garoto. Foi a pedido dele que o compositor gravou suas obras violonísticas. Até a sua morte em 2010, conservou essas gravações. Foi graças a ele que foi possível o estudo sobre a obra violonística de Garoto.

Ronoel Simões é informante privilegiado, não apenas porque conviveu com Garoto e privou de sua amizade, mas também porque foi um dos mais importantes arquivistas da história do violão. A partir desse relato, são possíveis duas interpretações, as duas ligadas à performance, ao ato de tocar, em si. A primeira leitura, mais convencional, interpreta a frase “Era do Radamés, mas era dele também, viu?” de forma relativa. Em outras palavras, essa frase pode ser considerada em um sentido mais amplo, ou seja, o intérprete (no caso em tela, Garoto), durante sua performance, “compõe”, juntamente com o autor e com o público, a obra executada. A obra só produziria o seu efeito total, apenas atingiria a sua completude, depois de composta pelo autor, executada pelo intérprete e apreciada pelo público. Nattiez (1990) nomeou cada uma dessas instâncias como *nível poético*, *nível neutro* (ou imanente) e *nível estésico*.

A segunda possibilidade de interpretação da frase a coloca em um sentido literal. Ou seja, a obra é de Radamés, mas Garoto participa objetivamente de sua feitura, de sua confecção, de seu processo de composição. A seu modo, Ronoel Simões (2017) fala isso com todas as palavras. É razoável admitir que, não sendo violonista, Radamés Gnattali (assim como outros compositores) consultasse especialistas desse instrumento para escrever suas obras. O compositor, na medida em que não executa o instrumento para o qual escreve, necessita de alguém que possa experimentar, demonstrar, ajudar, colaborar (e novamente aqui é a performance que falta de um lado e predomina de outro). No caso de Radamés, observamos uma escrita violonística bastante idiomática para um autor que não domina a técnica instrumental do violão. Assim, a frase “Era do Radamés, mas era dele também, viu?” pode ser considerada objetivamente, como se a obra fosse resultado de uma parceria, uma colaboração entre os dois compositores. Se a isso somarmos a relação afetiva, de amizade¹⁷⁴ existente entre os dois compositores, é possível deduzir que Garoto não só inspirou Radamés em suas composições, mas também pode ter colaborado (através de suas performances violonísticas, de sua forma de manejar o instrumento, de seu virtuosismo) no processo de criação de suas obras para violão solo.

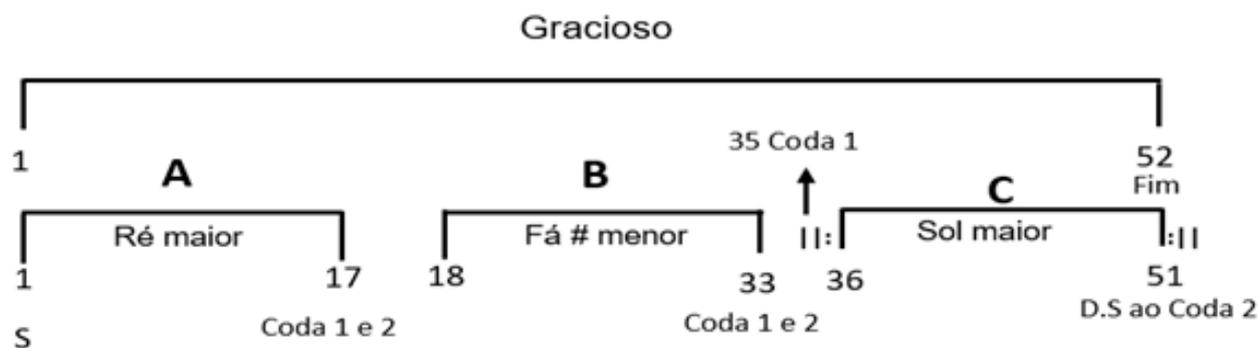
ANÁLISE

Para realizar as análises, utilizamos o modelo desenvolvido por Dante Grela (1976) intitulada *Análise musical: uma proposta metodológica*. Assim, foi possível realizar uma análise formal das duas peças propostas e compará-las. A fim de evidenciar as principais semelhanças entre as obras estudadas (e utilizando a mesma metodologia), também realizamos análises comparativas para demonstrar derivações estruturais específicas.

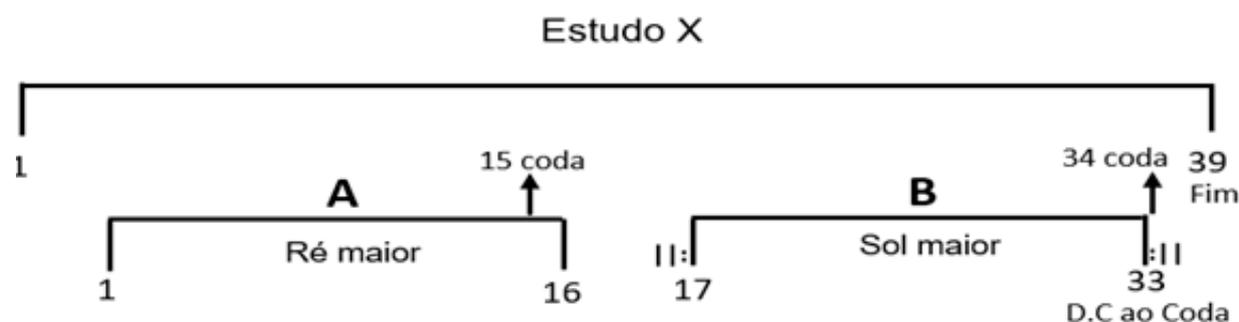
Nesta área se trabalha no estudo dos graus de parentesco existentes entre as diversas unidades formais constituintes da obra analisada (em todos os níveis, entre macro e microforma), em função de um labor comparativo do conteúdo específico das mesmas, no que diz respeito aos ELEMENTOS e às RELAÇÕES entre estes. (GRELA, 1976, p. 5).

A seguir, os dois primeiros gráficos representam, através de um esquema formal, as seções de cada uma das obras, com o número de compassos, as tonalidades e as repetições. O terceiro gráfico demonstra algumas similaridades estruturais.

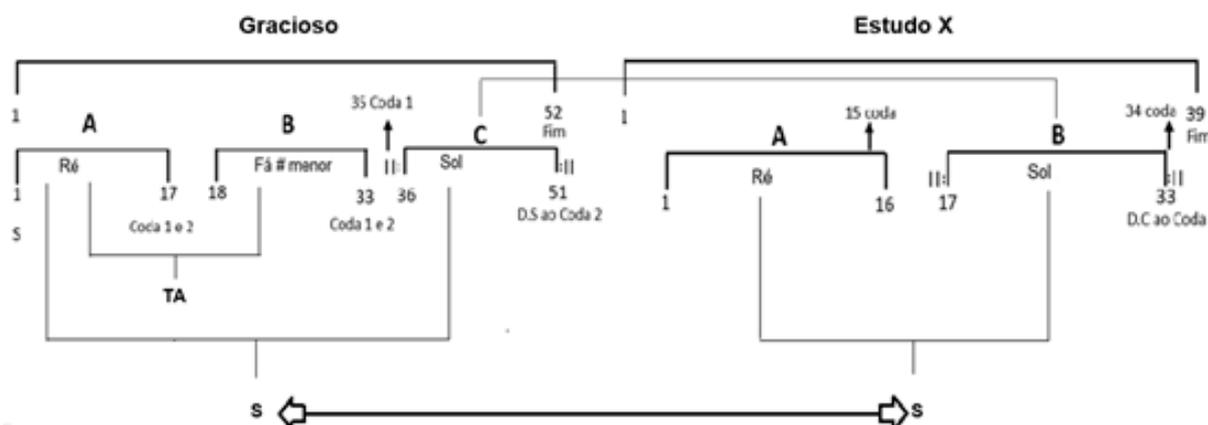
¹⁷⁴ Outro exemplo claro da proximidade entre os dois músicos é o sítio vizinho mantido por ambos na região serrana do Rio de Janeiro, onde se encontravam para saraus, pequenas festas, reuniões familiares e encontros musicais. (JUNQUEIRA, 2010, p. 31).



2 - Esquema formal Gracioso.



3 - Esquema formal Estudo X.



4 - Esquema formal comparativo.

No trecho abaixo é possível observar claramente a semelhança temática que se revela na estrutura das duas peças. Isso pode ser percebido não só pelas células rítmicas, mas também pelo bloco harmônico que sustenta a melodia nas duas obras. A diferença substancial se percebe na voz do acompanhamento que, no caso do *Estudo X*, sofre uma alteração no sétimo grau e possui um ligado no último tempo do compasso.



5 - *Gracioso*, compassos 1-3.



6 - *Estudo X*, compassos 1-3.

Neste trecho o que se percebe é uma variação da harmônica e rítmica. Radamés utiliza alterações nos acordes dominantes e prolonga temporalmente estes acordes como vemos no esquema abaixo. Podemos considerar então que Radamés “resume” a proposta harmônica de Garoto aplicando dissonâncias aos acordes e diminuindo o número de compassos.

7 – *Gracioso*, compassos 7-10.

8 – *Estudo X*, compassos 13-15.

Como vimos anteriormente a seção C de *Gracioso* corresponde harmonicamente à seção B do *Estudo X*. Além disso, novamente nota-se a semelhança rítmica e temática entre um e outro. Assim como no início das duas peças, há sustentação harmônica em blocos e cruzamento de vozes apoiando as melodias principais. A principal diferença é que, no caso do *Estudo X*, chama à atenção a escolha do registro agudo para em contraste ao registro grave de *Gracioso*.

9 – *Gracioso*, compassos 36-38.

10 – *Estudo X*, compassos 17-19.

No exemplo abaixo vemos que apesar de utilizar registros, notas e mesmo ritmos diferentes, Radamés fez uma alusão clara à peça de Garoto. Isso se explica em parte porque o compositor preservou o número de compassos e a harmonia nesse trecho da variação. Apenas no trecho circulado abaixo se percebe uma alteração mais significativa no acorde empregado em relação ao *Gracioso* embora o acorde preserve a mesma função.

11 – *Gracioso*, compassos 44-47.



12 – Estudo X, compassos 25–28.

CONCLUSÃO

Segundo Jean Molino (s/d), todos nós analisamos (mesmo que involuntariamente) em maior ou menor grau, a partir do momento em que nos dispomos a refletir (ou mesmo a falar) sobre música. Nesse artigo, buscamos evidenciar – através de um modelo analítico – as semelhanças existentes entre duas obras compostas para violão solo. Também procuramos ressaltar a intencionalidade de Radamés Gnattali em salientar no *Estudo X* algumas estruturas presentes na peça de Garoto (composta anteriormente). Por outro lado, buscamos ressaltar a colaboração profícua existente entre esses dois compositores e como os resultados dessa colaboração podem ser verificados em termos musicais.

Através das análises foi possível propor o aprofundamento das reflexões ligadas ao campo da performance musical e compreender a execução como o resultado de uma leitura mais ampla das obras analisadas. O entendimento a respeito da performance não deve ficar restrito ao ato de executar o instrumento ou a mera decodificação dos códigos escritos na partitura. Como vimos no caso das Tocatas em Ritmo de Samba números 1 e 2, assuntos relacionados à performance (como idiomatismo, por exemplo) se apresentam já no momento de criação das obras. se realiza apenas no momento do concerto, da leitura da partitura. Ela se inicia já no momento de criação das obras. Nesse sentido, acreditamos que as análises e relações apontadas neste trabalho podem contribuir para com violonistas que desejem aprofundar e enriquecer suas interpretações diante das peças de Garoto e Radamés Gnattali.

Dessa forma, através das análises, é possível perceber de forma mais clara os elementos que caracterizam o *Estudo X* enquanto obra *resultante* de *Gracioso*. Tanto o tema principal, como as células rítmicas, elementos harmônicos e estruturas formais, não deixam dúvidas em relação a isso. Além disso, buscamos também ressaltar o cultivo de uma relação pessoal e a colaboração no campo profissional entre os compositores. As semelhanças verificadas nas análises formais e comparativas evidenciam não somente as similaridades estruturais entre as peças, mas também apontam para uma escuta renovada das obras. Sendo assim, é possível compreender a importância das correlações existentes entre as peças, principalmente considerando a escuta como fator essencial para a análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 101.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne M. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408f. UFRJ/IFCS/PPGHIS – Doutorado – Rio de Janeiro.

CAZES, Henrique. Choro: Do quintal ao municipal. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 224.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, SP, 2009.

DICIONARIO GROVE de música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alisson Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GRELA, Dante. 1976. *Análise musical: Uma proposta metodológica*. Universidade de Rosário: Argentina. Tradução de Gilberto Carvalho, UFMG.

JUNQUEIRA, Humberto. *A obra de Garoto para violão: O resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação (Mestrado) – UFMG, 2010, p. 30.

MOLINO, Jean. *Analyser*. Alliance Française de Londrina. Rua Paranaguá, 406 – CEP 86020-010. Londrina, Paraná. (s/d).

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990. p. 272.

OLIVEIRA, T. C. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. São Paulo: Dissertação (Mestrado) – USP, 2009, p. 12.

SIMÕES, Ronoel. In: *****. *A obra de Garoto para violão: O resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação (Mestrado) – UFMG, 2010, p. 30 (Apêndice).

UM ESTUDO EM DUAS ESTAÇÕES: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE NIJINSKY (1889-1950) E A SAGRAÇÃO DE FANTASIA (1940)

Rayssa Oliveira

UM ESTUDO EM DUAS ESTAÇÕES: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE NIJINSKY (1889-1950) E A SAGRAÇÃO DE FANTASIA (1940)

Para compreender melhor a forma como o espetáculo Sagração da Primavera pode ter inspirado o seguimento de mesmo nome no desenho animado Fantasia (1940), precisamos primeiramente entender suas características cenográficas, narrativas e coreográficas, para isso faremos uma breve retomada histórica da sua construção e reconstrução.

A Sagração de Nijinsky (1889-1950)

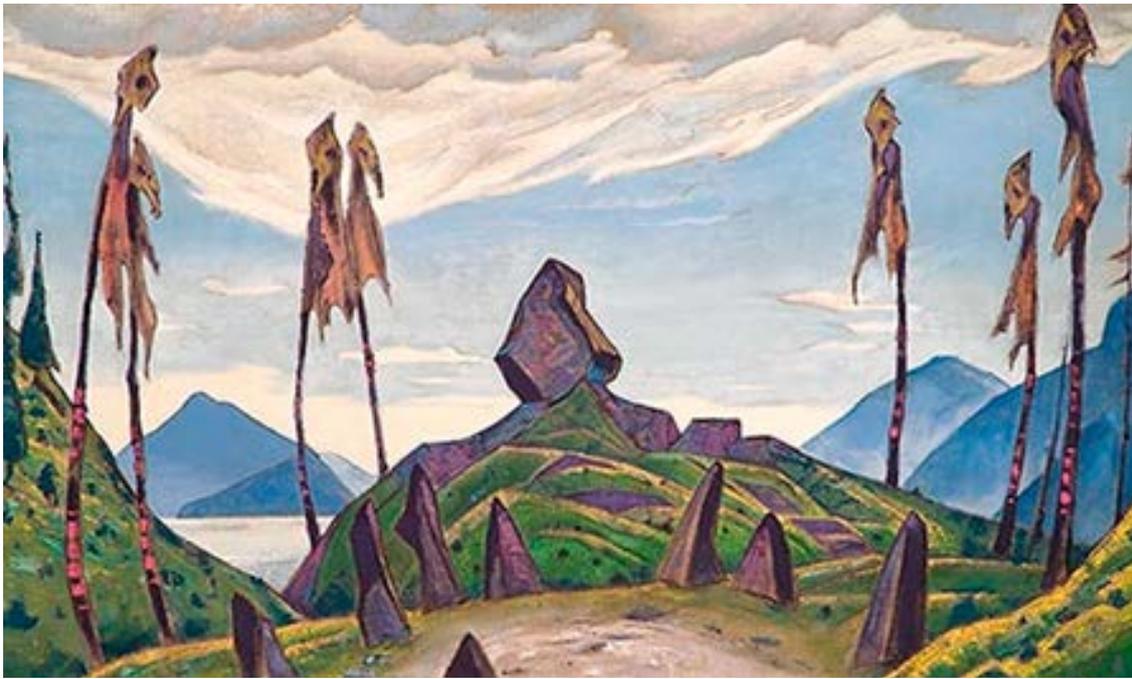
Sagração da Primavera é um ballet vanguardista coreografado pelo bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinsky (1889-1950) com música de Igor Stravinsky (1882-1971), para a companhia de Sergei Diaghilev (1872-1929), o **Ballet Russe** em 1913. O espetáculo também contava com cenografia e figurinos de Nicholas Roerich (1874-1947). A narrativa do ballet trata sobre o Rito da Primavera, um ritual pagão que acontece quando se aproxima a estação e envolve um sacrifício: uma jovem escolhida dança até a morte para assegurar o retorno da primavera. O seu sacrifício é visto como um casamento com a divindade eslava pré-cristã Yarilo. Deste modo, o espetáculo é dividido em dois atos: adoração da terra e o sacrifício.

Sobre a concepção da ideia do ballet a historiadora de dança HODSON (1996 p. 15) insere que:

O compositor do balé, Igor Stravinsky, reivindicou para si desde o início a idéia de *Sacre*, quando ele estava terminando *Firebird* em 1910. Mas uma entrevista com Roerich na imprensa de São Petersburgo e outros documentos mostram que ele já havia escrito um cenário quando Stravinsky o procurou com a proposta de um balé sobre a Rússia arcaica. O cenário de Roerich foi intitulado "O Grande Sacrifício", e aparece no segundo ato do que conhecemos como *Le Sacre du printemps*. Contrasta com o tom sombrio e grave do primeiro ato com os jogos e cerimônias vigorosas que Roerich e Stravinsky planejaram para o primeiro ato. Stravinsky marcou na partitura para o primeiro ato "Dia" e para o segundo ato "Noite", uma polaridade que é realizada em todos os aspectos da música, decoração e coreografia.

Assim, podemos observar que a enorme contribuição e influência de Roerich (1874-1947) na concepção do espetáculo, como cenografista e figurinista a sua visão foi extremamente importante e provavelmente potencializada pelo seu passado como arqueólogo. Na Figura 1 abaixo podemos observar o cenário chamado de *O Grande Sacrifício* que aparece no segundo ato do ballet.

Desta maneira, seguindo a proposta de Stravinsky (1882-1971) de dia e noite, o espetáculo se divide em dois atos, que refletem coreograficamente, cenograficamente e musicalmente a proposta e o diálogo entre claro e escuro, luz e escuridão.



1 - O Grande Sacrifício, cenário de Nicholas Roerich (1874-1947).
Fonte: www.stageandcinema.com

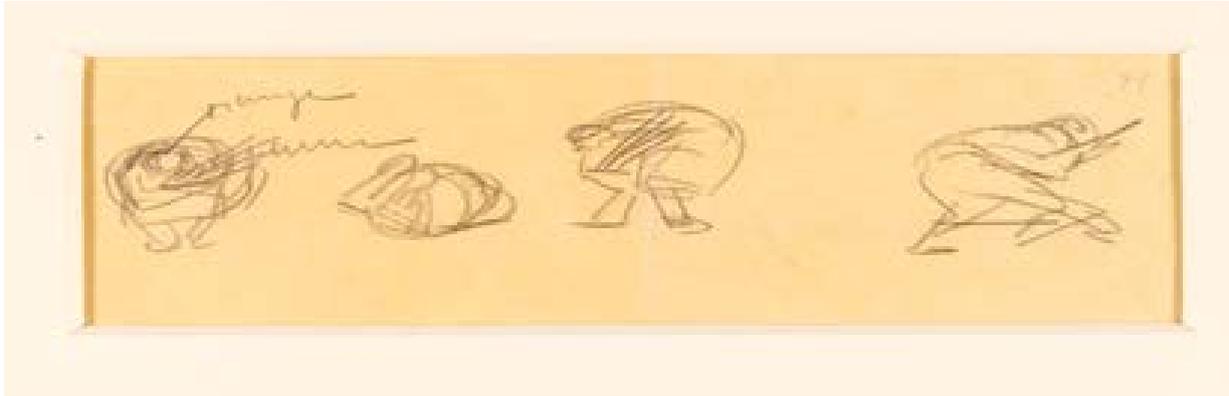
Assim como *L'après midi d'un faune*, obra polêmica e revolucionária, a música e a coreografia estavam a frente do que era feito na época. Em ambas ele ousou fazer coreografias extremamente audaciosas e usando a técnica de forma diferente, como posições onde o centro do peso estava deslocados e usando muitos movimentos assimétricos. No entanto, apesar do conteúdo revolucionário das suas coreografias, *Sacre* quase caiu no esquecimento, de acordo com Anderson (1987) pois foi dançada apenas oito vezes. Diaghilev (1872-1929) e Nijinsky (1889-1950) mais tarde entrariam em conflitos pessoais e profissionais, e quando a carreira de Nijinsky (1889-1950) declinou por conta da sua doença mental, as pessoas assumiram que a coreografia de *Le Sacre du Printemps* estava perdida.

O ballet seria recriado anos mais tarde por Robert Joffrey (1930-1988) diretor responsável pelo Joffrey Ballet. Deste modo Joffrey (1930-1988) montou uma equipe composta por Millicent Hodson (historiadora de dança), Kenneth Archer (historiador de arte) e uma bailarina da companhia dos Ballet Russes. A equipe tinha por objetivo remontar a coreografia original de Nijinsky (1889-1950), a partir de desenhos como de Valentine Gross (1887-1968), partituras com notações de Nijinsky (1889-1950) e ilustrações da coreografia. Sobre os detalhes da remontagem Anderson (1987, parte 2) insere que:

Dois documentos revelaram-se especialmente valiosos para a reconstrução coreográfica. Uma era uma pontuação na qual Stravinsky havia escrito descrições da ação do palco acima da música. Embora, de acordo com a Sra. Hodson, essas notas raramente mencionam etapas de dança específicas, eles indicam o que acontece por meio de frases como "Os homens se agrupam" e "aqui eles caem no chão".

Podemos perceber o desafio que foi montar a coreografia original de Nijinsky (1889-1950) a partir de vários recortes e percepções diferentes a cerca da coreografia. No entanto Anderson (1987) enfatiza a importância que as notas coreográficas tiveram pois segundo ela as notações são capazes de nos informar intenções do movimento, peso e nos proporcionar uma visão mais ampla das características coreográficas que apenas a memória não é capaz.

O documentário enfatiza também a importância dos desenhos de Valentine Gross (1887-1968), que era uma estudante de arte francesa na década de 1910. Era ilustradora, pesquisadora, pintora e entusiasta de ballet. Sua relevância aqui se deve aos seus esboços que fez enquanto assistia ao espetáculo mostrando a sua percepção da coreografia através de formas. As figuras abaixo ilustram os movimentos "flexão / queda / corrida / torção" da coreografia inicial da abertura de *Le Sacre du Printemps*, 1913.



2 - Desenho de Valentine Gross retratando os bailarinos em movimento na Sagração da Primavera 1913. Fonte: Arquivo Bruto Valentim (THM / 165), detido pelo Departamento de Teatro e Performance da V & A, Inglaterra.

Ao apreciarmos o espetáculo original a partir da remontagem proposta pelo Joffrey Ballet, a primeira característica que é perceptível é a forma como Nijinsky (1889-1950) trabalhou os movimentos de forma unidimensional, parece uma pintura em movimento. Mesmo nas formas circulares, tão presentes em dança tribais, a sensação ainda permanece por conta da movimentação dos braços que alternam entre retenção e explosão; junto com a música de Stravinsky. Os movimentos capturados pelos desenhos de Valentine Gross (1887-1968) nos conseguem transmitir essas sensões coreográficas proposta por Nijinsky (1889-1950), energia unidimensional. Sobre a particularidade dos movimentos coreografados por Nijinsky (1889-1950), em especial a donzela escolhida, papel interpretado pela sua irmã Bronislava Nijinska (1891-1972), HODSON (1996 p. 2) insere que:

Nas suas memórias Nijinska lembra que entre as telas que ele (Nijinsky) pediu que ela visse ela lembra particularmente de *Idols of Ancient Russia*. Roerich mostrou os ídolos em madeira esculpida e brilhantemente pintados que caracterizavam os assentamentos eslavos pré-cristãos [...] Os ídolos de madeira são a fonte mais provável de Nijinsky para as posturas e gestos. Nijinsky comunicou aos dançarinos de *Sacre* o foco concentrado das figuras esculpidas, essa referência se torna evidente no comentário de uma crítica sobre as donzelas e os jovens no primeiro ato:
Seus olhos têm a fixação dos ídolos de madeira, deles as bochechas são pintas de vermelho como os vestidos; eles ficam desajeitados pesadamente, com movimentos que ainda pertencem a animais.



3 – Nicholas Roerich, *Idols of Ancient Russia*. A pintura que Nijinsky pediu para a sua irmã olhar.
Fonte: Roerich.blogspot.com

O olhar fixo da donzela que será sacrificada é capaz de transmitir muitos sentimentos, medo, fuga, entrega e por fim sacrifício, no final quando o seu destino é selado e seu corpo cai, seus olhos fecham e então compreendemos que ela se foi, o olhar acaba transmitindo mais do que o resto do corpo. Uma das principais características quando falamos a respeito das coreografias criadas por Nijinsky (1889–1950) assim como *L'après-midi d'un Faune*, a Sagração da Primavera possuía a peculiaridade de rejeitar o formalismo proposto pelo ballet clássico, rejeitando por exemplo o *en dehors* tão característico da técnica e o substituindo por pés e joelhos virados para dentro.

Como Robert Joffrey (1930–1988) aponta no documentário *Rite of Spring; Joffrey Ballet* que mesmo Nijinsky (1889–1950) sendo um bailarino com uma técnica de alto nível e sendo um dos maiores bailarinos que já existiu, ele não optava por usar a técnica do ballet como os outros coreógrafos, ele escolhia uma nova linguagem e é um dos fatores que torna a sua coreografia tão interessante e única para o seu tempo. Neste sentido Hodson (1987, p. 8) ainda insere que do ponto de vista acadêmico, Nijinsky limitou a si mesmo nos seus três ballets (*L'après-midi d'un faune, Jeux e Le Sacre du printemps*) ao mais simples vocabulário, basicamente consistindo em andar, correr e saltar. Porém para ballet ele fixou uma posição de corpo básica para o corpo que tornava a execução dos passos simples em extremamente difíceis.

Sua forma revolucionária de pensar o movimento influenciou uma série de coreógrafos como Maurice Bejárt, Martha Graham, Mary Wigman e Pina Bausch. O que ancora a narrativa é a ideia do sacrifício, em um primeiro momento pode parecer algo tribal e violento, no entanto, a partir da concepção do espetáculo podemos perceber que é algo além, como insere a historiadora de dança Millicent Hodson o que proporciona significado para o ballet é o sacrifício, a ideia é que há um casamento entre essa jovem da tribo e o deus do Sol. A jovem dança com

o propósito de que o seu sacrifício salve a terra. Desta forma não é possível ver o sacrifício como algo primitivo e brutal, mas sim uma expressão de fé que uma atitude humana pode ter um impacto sobre um deus.

A Sagração em Fantasia (1940)

O desenho da Walt Disney Studio, Fantasia (1940) propõe uma Sagração da Primavera como uma história da evolução da vida na Terra, trazendo a teoria evolucionista, que propõe que o processo de desaparecimento ou surgimento de novas espécies passa pela variabilidade genética, é um processo lento porém o desenho mostra e acompanha esse processo de evolução seguindo a música de Stravinsky, o tom cômico presente em certos momentos dos outros seguimentos do desenho Fantasia (1940) desaparece nessa releitura de Sagração.

O seguimento se subdivide da seguinte forma: Viagem pelo espaço, Vulcões, A vida submarina, Pterodactyls, Vida em Família, Luta, Trek (mudança) Terremoto. A fim de um melhor entendimento de cada seguimento e a sua relação com o espetáculo os veremos separadamente.

Apesar de em um primeiro momento parecer uma proposta distante do ballet de Nijinsky (1889-1950) temos a semelhança da ideia de sacrifício como ponto inicial, sobre esta semelhança CULHANE (1987, p. 108) insere que:

À medida que Walt mostrava mais e mais entusiasmo com a sequência pré-histórica de Sagração, cuja coreografia dizia a respeito do sacrifício ritual de uma donzela, Stokowski dizia: “Talvez pudéssemos de alguma forma manter a ideia de sacrifício. A selva está cheia de sacrifício, animais predando uns aos outros, é a vida [...] Disney respondeu entusiasticamente a sugestão “Nós poderíamos ter uma batalha e construí-la até o clímax. É a luta pela vida”

Deste modo, as obras aparentemente distantes em um primeiro momento as obras se unem pelo vínculo do sacrifício. Além deste vínculo principal é possível inserir o vocabulário coreográfico reduzido propositalmente de Nijinsky (1889-1950) andar, correr e saltar, pois é praticamente o vocabulário corporal natural dos dinossauros.

Outro aspecto que podemos notar é a ideia de não ser um sacrifício que passa pela brutalidade, mas sim de um sacrifício por algo maior, no caso do ballet a expressão de fé e no desenho pela evolução.



4 - Stravinsky e Walt Disney observando os sketches criados por Bill Roberts para o segmento Sagração da Primavera. Fonte: Walt Disney's Fantasia (1987, p. 110).

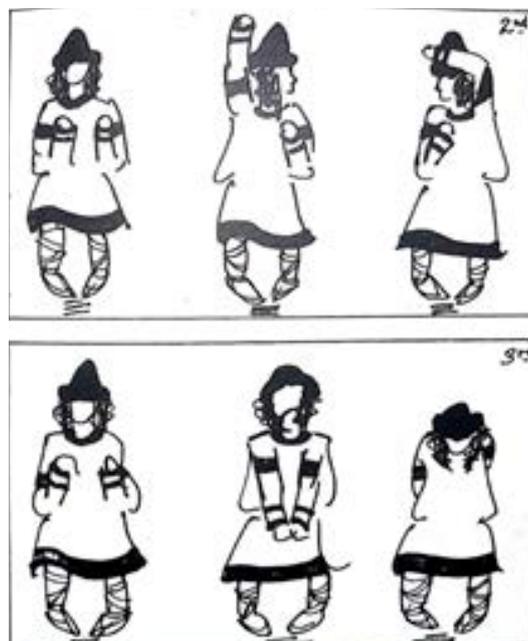
Por compartilharem um viés artístico revolucionário, a ideia em comum do sacrifício do ballet de Nijinsky (1889–1950) e ao utilizarem a mesma música composta por Stravinsky (1882–1971), contando também com o compositor participando dos bastidores como podemos ver na Figura 4. Acreditamos que releitura proposta por Disney (1901–1966) em *Fantasia* (1940) pode ter mais elementos semelhantes ao do ballet do que podemos perceber inicialmente, deste modo vamos analisar detalhadamente a subdivisão do desenho a fim de apurar os demais aspectos que possam ter passado despercebidos neste primeiro momento de apreciação.

ANÁLISE DOS SUBSEGMENTOS DE SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA EM FANTASIA (1940)

A análise se baseia nas características apresentadas da Sagração da Primavera de Nijinsky (1889–1950), comparando-as com a releitura proposta por Walt Disney (1901–1996). Como apoio teórico usamos o quadro sinóptico de Erwin Panofsky se apoiando na sua fala “os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível” (PANOFSKY, 2014, p. 64). Para um maior entendimento coreográfico e intenções de movimento utilizamos Rudolf Laban (1879–1958) cujo método de descrição de movimentos, contempla espaço, tempo, peso e fluência, esses fatores podem ser combinados ou atuar de forma solitária. É um método que é capaz de descrever e classificar praticamente qualquer movimento.

a) Trip Trough Space e Volcanoes

O desenho volta há anos atrás, onde nos vemos no espaço observando uma galáxia distante, o som do fagote combinado as imagens propostas no desenho nos passam um sentimento de solidão. O espaço nos apresenta planetas, poeira estelar, estrelas e nébulas diversas nos aproximamos do planeta Terra. Um elemento que nos chama a atenção são os vulcões, pela forma como foram desenhados ele se assemelham a forma dos chapéus usados pelo grupo de jovens do ballet, a paleta de cores da cena colabora com a ideia da aproximação estética. Os vulcões explodem em erupção de forma intensa como os movimentos feitos pelo grupo de homens jovens da tribo, seguindo os mesmos acentos musicais. Também é semelhante a disposição semi circular que os vulcões se encontram com a forma circular deste momento da coreografia.



5 - Desenho de Vera Krassoskaya para a coreografia do grupo de jovens homens.
Fonte: *Nijinsky's crime against grace*.



6 – Vulcões de Fantasia (1940) que possuem a mesma intensidade e intenção de movimento.
Fonte: Fantasia (1940).



7 – A sequência de movimento da coreografia e dos vulcões de Fantasia (1940). Fonte: A autora.

Outra característica semelhante a se ressaltar neste momento é a intenção do movimento, movimento que varia entre tensão e explosão. Os braços do grupo de homens do espetáculo são o ápice do movimento explosivo do resto do corpo, que acontece de forma verticalizada.

Os vulcões possuem tensão semelhante, sabemos que eles vão entrar em erupção a qualquer instante por conta da tensão que o borbulhar transmite, mas assim como os braços do grupo de homens eles entram em êxtase no momento exato da música. Assim a Fluência, o Peso e as suas intenções de movimento são semelhantes, como podemos observar na figura 9.

O planeta borbulha, a forma como está sendo necessário o caos para futuramente ter vida na Terra nos remete a frase de Nietzsche “é necessário ter o caos dentro de si para gerar uma estrela dançante” e também a narrativa do espetáculo de Nijinsky (1889–1950) em que o sacrifício e o ambiente caótico que ele gera é necessário para que a Primavera retorne.

Por fim, a água surge colocando um fim no borbulhar dos vulcões, aqui podemos notar o contraste proposto por Stravinsky (1882–1971), de dia e noite, colocando dois elementos que opostos como água e fogo.

A outra leitura que pode ser feita neste momento é que se o fogo por conta da sua natureza selvagem faz o paralelo com os vulcões e com a coreografia de Nijinsky (1889-1950). Por sua vez a água com os movimentos mais leves e fluidos age como a coreografia das mulheres que não demonstram a mesma natureza coreográfica energética e agressiva que os homens apresentam. A água no desenho também não se mostra tão destrutiva quanto o fogo, pelo contrário, no momento final ela surge para anunciar o recomeço da vida.

b) *Undersea Life and Growth*

Viagem submersa, criaturas unicelulares aparecem, em movimentos circulares. Elas dançam e se multiplicam, temos então uma passagem de tempo sinalizada por uma fumaça negra, onde novas criaturas aparecem, a cada passagem da fumaça negra novos seres surgem. A fumaça nos remete a uma ideia de iluminação cênica que conduz os atos seguintes. O Peso dos seres é leve, sua Fluência é contínua, o seu Espaço é fluido.

c) *Pterodactyls*

Novamente uma passagem de tempo, e podemos observar braquiossauros a se alimentar em um lago. Os movimentos lânguidos dos braquiossauros na água acompanham a música, os movimentos das nadadeiras do *proganochelys* e dos *polypeterus* nos remetem aos pas couru feitos na coreografia de Nijinsky (1889-1950), e o respirar dos animais na superfície remete aos braços flexionados levantados em plano alto que percorrem quase todo o espetáculo. São movimentos constantes e repetitivos em ambas as propostas de Sagração.

Os *pterodactyls* espreitam a cena em meio a pedras, existe uma nítida mudança da paleta de cores de claro para escuro nesse momento. A mudança da paleta das cores sugere uma representação de noite.

A ideia do sacrifício, se torna contínua durante o desenho, sendo exaltado nas sequências que enfatizam uma cadeia alimentar, a ideia fica explícita quando o *pterodactyl* de caçador passa a ser presa e por fim devorado.

d) *Family Life*

Esta parte nos mostra espécies diferentes de dinossauros e suas manadas, nos remetendo a uma ideia de família e cadeia alimentar, apesar de serem criaturas pesadas e de certa forma brutais, seus movimentos são retratados com peso controlado e de certa forma suave, acompanhando a música nesse momento, impera uma atmosfera de harmonia até 57:45.

e) *Fight / Treck / Earthquake*

Escolhemos sintetizar as três últimas partes do seguimento, e analisá-las juntas dada a sua ordem sequencial e o seu desencadeamento final, a destruição.

CULHANE (1987, p. 107) descreve esta parte do seguimento da seguinte forma:

Survival of the fittest. Stegosaurus was more that twice as big as na elephant and wore a heavy coat of scales, almost like a suit armor. There were four huge spikes at the tipo of his powerful tail. He is attacked by Tyranossauros Rex [...] Volcaneous rumble, warning of changes that will take place on Earth.

Culhane (1987) enfatiza o ambiente caótico, a exuberância dos dinossauros e a sua luta pela vida, de certo modo a brutalidade do conflito é um prelúdio do que está por vir. O que primeiramente nos chama a atenção por sua semelhança é o cenário e as

paletas de cores utilizadas para ele que se mostram semelhantes ao cenário de Roerich (1874-1947) denominado “O Grande Sacrifício”, tons de cinza, a grama verde, ênfase no céu e a escala de cores colaboram nessa ligação.

Sobre as características narrativas presentes no desenho e comparando-as com a do ballet, acreditamos na possibilidade do *Tyrannosaurus Rex* ser uma alegoria para os demais membros da tribo eslava arcaica, que na coreografia de Nijinsky (1889-1950) persuadem a jovem ao se sacrificar em toda a sequência final como mostra a imagem 08.

Eles a cercam, como animais famintos cercam uma presa. Por sua vez o *Stegosaurus* representa a jovem sacrificada pelo seu povo que permanece com olhar concentrado e fixo como os ídolos eslavos pré-cristãos, apesar de fixo o seu olhar não passa tranquilidade, passa uma atmosfera de tensão, encurralada e sem saída como o *Stegosaur* de Fantasia (1940).

Desta forma acreditamos que a sequência final do desenho pode ser lida como *O Grande Sacrifício*. Após lutar e dançar, a jovem sucumbe ao seu destino (assim como o *Stegosaur*), os que a cercavam agora a levantam como uma grande oferenda.



9 – Paralelo entre a parte final das duas versões. Fonte: Adaptado pela autora.

Os dinossauros parecem exaustos, caminham meio que em uma procissão em busca de vida. O Sol (Yarilo) é enfatizado na abertura dessa cena, logo em seguida um eclipse acontece bloqueando a luz e nos remetendo a ideia de noite. Um grande terremoto acontece, a terra se treme como os membros inferiores da jovem que dança até a morte em sacrifício a Yarilo. No espetáculo a iluminação enfoca o sacrifício, agora a Primavera retorna. No desenho após o grande sacrifício de todos a vida recomeça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compararmos o resultado desse processo criativo que envolve, corpo real, corpo imaginário, coreografias que se materializaram no mundo real e coreografias que são releituras destas, podemos notar semelhanças, por exemplo, o cuidado com o movimento expressivo, do movimento não acontecer apenas com a intenção de

manter a cena acontecendo, mas sim com a intenção de comunicar, de expressar e dialogar. Ao observarmos o leque de semelhanças que o desenho animado apresenta podemos notar que eles oferecem elementos diversos do universo da dança, como por exemplo, cenário, figurino, música, objetos cênicos, enredo e interpretação, que sofrem obviamente uma releitura para serem transpostos para o universo imaginário, porém esses desdobramentos ainda carregam a essência da sua inspiração, como podemos observar em *Sagração da Primavera*.

Em que, em um primeiro momento não parece haver conexão, começando pela ausência de corpos imaginários que carreguem o hibridismo entre animal e humano (os dinossauros se comportam como dinossauros). No segundo momento e observando com mais atenção é possível notar a presença de elementos do espetáculo cênico, como a ideia do dia e da noite, a sobrevivência, e o sacrifício necessário para que a vida continue em uma alegoria completamente distinta, no entanto semelhante na essência.

Podemos observar semelhança entre intenções de movimentos, como a semelhança entre o movimento do grupo de jovens e os vulcões. Os movimentos de ataque acontecem no mesmo tempo musical e também de forma verticalizada. De certo modo o mesmo acontece na sequência final, a jovem e o dinossauro possuem movimentos carregados de tensão, medo e luta. Mesmo nos dois universos, o sacrificado não sobrevivendo (no espetáculo a jovem virgem que dança até a morte e no desenho os dinossauros) a vida continua, a vida sacrificada se faz necessária para que no futuro ainda tenha vida.

Desta forma ao analisarmos como o espetáculo se constrói podemos perceber que a destruição do caos não significa necessariamente a morte, o fim, ou algo que represente a nulidade. Ela é antes uma possibilidade de criação e recriação em um ciclo eterno, incerto e desesperador, em breves momentos de calma o caos nos brinda com uma aparente sensação de ordem que pode durar um segundo, ou milhares de anos, lapso temporal irrelevante perante o universo. Inversamente, é também irrelevante o poder desse caos diante do regozijo da criação mesmo que em um breve espaço de tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Jack. *The Joffrey Ballet Restores Nijinsky's Rite of Spring (1987)*. Disponível em <<http://www.nytimes.com/1987/10/25/arts/the-joffrey-ballet-restores-nijinsky-s-rite-of-spring.html?pagewanted=all>>. Acessado em: 08/12/2017.

FANTASIA. Direção: James Algar, Samuel Armstrong et al. Roteiro: Joe Grant, Dick Huemer et al. Elenco: Leopold Stokowski, Deems Taylor. Produção: Walt Disney. 7.360 m (2 reels), 1940.

HODSON, Millicent. *Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for "Le Sacre du printemps"*. *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, Russian Folklore Abroad (Winter, 1986-1987), pp. 7-15. Congress on Research in Dance Stable. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1478047>. Acessado em: 08/12/2017.

HODSON, Millicent. *Nijinsky's crime against grace; reconstruction score of the original choreography for Le sacre du Printemps*. Pendragon Press, 1996.

HUTCHINSON, Ann. *Labanotation*. Theatre Arts Books, 1977.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

PANOFKSY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RITE OF SPRING, Joffrey Ballet (1989) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk>> acessado em: 09/12/2017.

ARTES PERFORMATIVAS E VISUAIS: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E ESTÉTICOS

Francisco Rider Pereira da Silva

INTRODUÇÃO

Em 2014, estimulado pela cidade performativa que é Manaus, com suas emanações de cheiros e cores vindas das frutas, guloseimas, sucos e dos pratos da gastronomia amazônica, o artista Francisco Rider desenvolveu o projeto *PerformanceK: BanKêtePerformátiKoAmazôniKo* (2015), contemplado com o Prêmio Manaus de Artes Visuais 2013 – Fundação Manauscult. Trata-se de uma obra performática ritual, que dialoga com a culinária amazônica e com as artes visuais contemporâneas. Performance que tem um forte apelo visual imagético e sensorial, em que chitas, frutas tropicais, sabores e cheiros são estimulados durante o rito de comer em comunhão, silenciosamente, sem o uso do celular e sem a utilização de artefatos de comer, como colher, garfo e faca.

Esse diálogo intertextual entre as linguagens da Gastronomia, Performance Art e Artes Visuais que Rider realiza nessa proposta de banquete amazônico foi muito estimulado pela sua vivência em Nova York (1996–2006), cidade onde foi potencializada experimentações nas artes visuais e cênicas, e que segundo Danto (2013, p. 50), “em Nova York acontecimentos mudaram significativamente a arte contemporânea durante a década de 1960, principalmente nessa cidade, entre os quais as duas exposições de Andy Warhol realizadas na Stable Gallery, em 1962 e 1964”.

Ou seja, há uma pulsação e potência tão grande nessa megalópole para o estímulo das artes e uma tradição no que tange a arte moderna e contemporânea, e às possibilidades da conversa interartes (dança, música, teatro, artes visuais, performance art, cinema), que mobiliza a escrita desse e nos leva a pensar na intertextualidade possível, entre as obras: *PerformanceK: BanKêtePerformátiKoAmazôniKo*, em diálogo com as obras *Tropicália* (1967) e *Parangolé* (1964), de Hélio Oiticica; e a coreografia *Rainforest* (1968), de Cunningham, em diálogo com a instalação *Silver Clouds* (1966), de Andy Warhol.

Entende-se por intertextualidade, segundo Calabrese (1987, p. 47), “a relação entre um texto e outros textos (...), sob forma de citações, alusões, plágio, gravura, réplica, paródia, imitação e assim por diante”. Porém, nesse estudo focaremos na intertextualidade em que há o diálogo entre os textos das artes cênicas performativas, como a dança e a *performance art*, com os textos das artes visuais contemporâneas. Claro que, de acordo com Calabrese (1987, p. 159), “os contos e os romances obviamente são textos, mas também as obras de arte (...) estruturas complexas e, todavia, sistêmicas, que interessam a esse estudo”.

Assim, apresenta-se nesse estudo uma proposta do diálogo possível entre as artes visuais e as artes cênicas performativas. O trabalho abrange o estudo da colaboração entre o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham e o artista visual Andy Warhol, bem como a análise relacional entre a *PerformanceK* e alguns motivos das proposições visuais da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, como: os tecidos “chitas” florais utilizados nessa performance, tanto quanto o sensorio estimulado nessa obra (visão, tato, audição, olfato); e o *Parangolé*, de Oiticica: capa, estandarte, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelas pessoas,

mas não para o corpo servir de suporte para a obra, mas, o corpo se incorpora na obra e a obra no corpo.

Mas, O que são motivos? “Iconologicamente “motivo” é (...) uma parte bastante pequena de uma obra, mas repetida em condições diversas e com variações de significado” (CALABRESE, 1987, p. 2012).

Portanto, esse trabalho pensará “o texto artístico em discurso intertextual, com níveis de significações diversos e inesgotáveis possibilidades de fascinação do ver” (SERRÃO, 2001, p. 13).

DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

Intertextualidade, como diz Calabrese (1993, p. 39), “provém de diferentes campos de semiótica literária. Autores como Kristeva, Genette, Bakhtin e Eco têm várias noções sobre intertextualidade”.

O conceito de intertextualidade teve origem na Teoria Literária.

A crítica literária francesa Julia Kristeva foi quem introduziu o conceito na década de 60, baseado nos postulados bakhtiniano, em que concebe cada texto como constituindo um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que serão ainda escritos. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 9).

Nesse estudo faremos a intertextualidade possível entre os textos artísticos dos criadores: Cunningham / Warhol e Oiticica / Rider. Contudo, “a noção de texto que nos interessa aqui é o texto obra de arte” (CALABRESE, 1987, p. 117-159).

A interrelação entre os textos de Cunningham e Warhol (dança/artes visuais), e Oiticica e Rider (artes visuais/performance art) ganham vida.

(...) em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 9. apud: BAKHTIN, 1986, p. 162).

Porém esses diálogos nem sempre são realizados de forma consciente, pois o processo de criação ocorre através da intuição, da percepção, da escuta e do acaso, pois, segundo Koch; Bentes; Cavalcante (2008, p. 145), “o produtor do texto nem sempre tem toda a consciência sobre o diálogo entre textos que ele põe em funcionamento”.

Rainforest/Silver Clouds: Cunningham dialogando com uma instalação de Warhol

Merce Cunningham (1919 – 2009; EUA) foi um coreógrafo norte-americano que desenvolveu criações que romperam com o paradigma de que há um lugar central no espaço cênico e no próprio corpo do bailarino, pois, para ele, qualquer lugar do espaço pode ser central e qualquer parte do corpo pode ser um foco de atenção.

O artista desenvolveu novas formas de criar estruturas coreográficas fazendo uso do acaso, como por exemplo, lançando moedas para construção de suas sequências de movimentos. Suas coreografias são abstratas e sem implicações emocionais ou com narrativas dramáticas, e não possuem causa e efeito, clima e anticlímax, como ocorre nas narrativas cênicas tradicionais, seja do teatro ou da dança.

Cunningham, com a colaboração do músico John Cage (1912 – 1992; EUA), fez uso do acaso e da aleatoriedade no seu processo criativo, em que ao lançar uma moeda as sequências de movimentos eram estruturadas e organizadas.

Esses dois artistas colaboraram durante muitos anos, contudo, eles criavam música e dança independentemente, pois, concebiam que essas linguagens poderiam ocorrer no mesmo espaço e tempo. Ou seja, as composições musicais desse músico não eram criadas a partir das coreografias de Cunningham, e vice-versa, mas, isoladamente. Com isso, as duas linguagens tinham autonomia.

O diálogo Merce e Cage, que concebe uma autonomia interartes, pode ser percebida também na coreografia *RainForest*, de Cunningham e a instalação *Silver Clouds* (Nuvens de Prata) do artista visual norte-americano Andy Warhol (1928 – 1987).

RainForest foi concebida em 1968, com estreia na Universidade Estadual de Nova York, em Buffalo (NY), com música de David Tudor, figurino do artista visual Jasper Johns, e os performers eram: Carolyn Brown, Merce Cunningham, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Albert Reid, Gus Solomons jr.

Segundo David Vaughan (2017),

O título *RainForest* veio de memórias da infância e da floresta na Olympic Peninsula. Andy Warhol concordou em deixar Cunningham usar sua instalação “Silver Clouds”: travesseiros de película forte de poliéster enchidas com hélio, assim, eles podiam flutuar livremente no ar. Os bailarinos vestiam uma malha colorida colada ao corpo, que foram cortadas com uma navalha por Johns para dá uma aparência áspera. A música de Tudor evocava o tagarelar dos pássaros e animais.

Cunningham era fascinado por antropologia. Outra fonte de inspiração para a criação de *RainForest* foi o livro *The Forest People*, de Colin Turnbull, que narra suas vivências com os pigmeus do Congo.

Segundo o crítico de dança do New York Times Alastair Macaulay (2017) “em *RainForest* bailarinos entram e saem do palco. (...) A conexão entre eles fazem a coreografia estruturalmente parecer como a peça *La Rode*, de Arthur Schnitzler: A e B tem um dueto, aí B e C, e assim por diante”.

Warhol nasceu em Oakland (Pittsburgh, Pennsylvania, EUA), em 1928, num bairro de trabalhadores. Depois de se graduar na Carnegie Mellon University, em 1949, se mudou para a cidade de Nova York. As turbulentas décadas de 60 e 70 estimularam a vida de Warhol, período em que esse artista produziu os seus trabalhos mais icônicos: *Campbell's soup cans*, *Marilyn Monroes*, *Dollar Signs*, *Disasters* e *Coca Cola Bottles*, construídos na eclosão do movimento Pop Art, em que artistas usaram objetos de consumo do cotidiano como tema¹⁷⁵.

Com isso, um novo conceito de olhar e perceber as coisas ao redor foi proposto por esse artista e outros artistas da Pop Art, como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Dine, Tom Wesselman e James Rosenquist, mas, de acordo com Danto (2013, p. 12), “nenhum deles se tornou ícone, só Warhol galgou a dimensão icônica em todo o movimento. (...) Ele se tornou um artista para pessoas que sabiam muito pouco sobre arte”.

Porém, é importante ressaltar que a arte moderna sempre causou incômodos nas pessoas, pois as colocavam e as colocam num terreno movediço, onde ela provoca reflexões e outras percepções em relação aos objetos, às coisas, às pessoas e ao próprio ato do fazer artístico. Cunningham e Warhol são dois artistas que propuseram uma arte da experimentação, com isso, causando certo estranhamento

175 (<<http://warholfoundation.org/legacy/biography.html>>. Acesso em 13/07/2017). © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

no início, mas, nos anos 60, a sociedade norte-americana, principalmente a camada de jovens, estava aberta às propostas artísticas de Andy Warhol. Como diz Danto (2013, p. 12),

A história da arte moderna foi uma história de raiva e ressentimento. Desde o Salon des Refusés de 1863 (...) O Déjeuner sur l'herbe, de Manet, foi alvo de zombarias e manifestações de escárnio. Houve tumultos em Paris quando o Ubu rei, de Alfred Jarry, foi apresentado pela primeira vez e após a primeira execução da Sagração da primavera, de Stravinski. Vaias foram ouvidas nas salas onde Matisse e os fauves expunham seus trabalhos no Salon de 1905. Mas esses fatos não se repetiram com a arte dos anos 60. Ao contrário, havia um sentimento (...) de que aquela era (...) uma arte que fazia parte de sua cultura. Já em 1965, todo mundo sabia (...) que tipo de arte Warhol estava fazendo.

A primeira exibição de *Silver Clouds* foi na Galeria Castelli, na cidade de Nova York, com colaboração entre Warhol e o engenheiro Billy Kluver. A proposta da instalação era que o público tivesse a sensação de flutuação e de que estava no céu com nuvens e, também, que o espectador interagisse com o balões, assim, o mesmo era um colaborador da obra de Warhol.

Warhol concebeu *Silver Clouds* como uma instalação, porém Cunningham propôs utilizar os motivos “nuvens”, dessa instalação na coreografia *Rainforest*. Segundo Calabrese (1987, p. 212),

Desde a idade média até o século XIX, a nuvem é um objeto recorrente, mas com funções variáveis, um instrumento que é um pouco menos que um motivo e pouco mais que um grafo. Em sua origem serve (...) para introduzir o sagrado e o profano (...) serve, em suma, para justificar a inserção de um plano metafísico num plano físico.

Contudo, essa instalação de Warhol não tem uma relação dicotômica entre sagrado/profano, mas, influências da década de 60, com a ida do homem ao espaço, e as nuvens de prata podem remeter às roupas dos astronautas e ao imaginário das pessoas ao relacionarem o prateado e o tom metálico à ficção científica dos filmes.

Mas, em um ensaio do catálogo *Drip, Blow, Burn: forces of nature in contemporary art*, Thomas Weaver (1999, p. 21) diz que, “apesar do título, as nuvens de prata (...) são alegorias abstratas”. E, além disso, vale dizer que a arte de Warhol, segundo Gompertz (2013, p. 322), “seria baseada na imitação da linguagem visual do consumismo norte-americano – de modo que se apropriar mais uma vez de elementos desse mundo fazia todo sentido”. Ou seja, todo o repertório artístico do artista foi influenciado por essa cultura de massa.

Interessante perceber o que ocorre quando uma obra se encontra com outra e a partir do encontro esse diálogo se estabelece: quais relações se estabelecem com essa intertextualidade? Como uma afeta a identidade da outra? Quais novas potencialidades são produzidas a partir do diálogo *RainForest / Silver Clouds* (ambas foram obras criadas independentemente uma da outra, em tempo, espaço e linguagens diferentes: uma dança e a outra instalação visual)? A imersão da coreografia *RainForest* na instalação *Silver Clouds* teria sido impactada de que forma? Pois, vale enfatizar que esse coreógrafo concebia suas coreografias de forma totalmente independente da música, do cenário e do figurino. Inclusive, os bailarinos só entravam em contato com a música, o cenário e o figurino muitas vezes na estreia do espetáculo, assim, colocando todos os colaboradores e a obra em si, num estado processual e vivo.

Outro dado interessante de ser observado é que devido os travesseiros flutuarem e viajarem no espaço da performance, eles não podiam ser controlados,

dessa forma, os corpos dos bailarinos interagem e entram em contato com os travesseiros de maneira acidental, com isso, trazendo um frescor e o acaso ao fenômeno cênico performativo.

Através de críticas no jornal *The NYTimes*, podemos perceber quão impactante foi esse diálogo e de como uma obra afetou a outra, e, também, é importante mencionar que essa colaboração ocorreu em 1968, ano das revoltas estudantis em Paris:

Um espetáculo de dança coreografado em 1968 – um ano sinônimo da revolta estudantil – não podia ser imune do seu tempo. (...) Através de um cenário flutuante que não pode ser controlado e a coreografia que não joga com regras convencionais (...) a dança e todos seus elementos (partitura e movimentos) poderiam ser chamados de material dos anos 60. (KISSELGOFF, 1988).

PerformanceK: bankêteperformátikoamazôniko, de Francisco Rider em diálogo com as obras *Tropicália* e *Parangolé*, de Hélio Oiticica.

PerformanceK: BanKêtePerformátiKoAmazôniKo é um ritual gastronômico performativo contemporâneo, inspirado livremente na rica gastronomia amazônica, com seus cheiros, temperos e sabores. Público e performers participam de um banquete que oferece uma experiência do degustar: ritual de comer em comunhão! Um rito experiência de encontrar com o outro impregnado de visualidades, sons, cheiros. Banquete vem do italiano *banchetto*, diminutivo de *banco*. Originalmente era uma pequena refeição para comer sentado num banco, sem o uso da mesa.

Por que a escolha da Chita/Tecido/Pele nos corpos dos performers? Porque alimenta de memórias sensoriais de um Brasil que provoca um diálogo entre a tradição e o contemporâneo; remetendo às mesas de comer dos flutuantes de Manaus, faz lembrar Amazônia urbana, ribeirinha e dos barrancos, invade o corpo de cores, cheiros e sensações.

No *Bankête* é servido um cardápio sempre pensado em dialogar com o conceito da performance, que provoque reminiscências involuntárias da infância manauara, como, por exemplo, as broas, cascalhos, pé de moleque, picolé da massa e bala de cupuaçu, entre outras guloseimas locais que são vendidas nas feiras urbanas da cidade. Assim como as *madeleines* de Proust, que o transportava pelas memórias da infância.

A gastronomia amazônica, muito influenciada pela cultura indígena, tem como base o peixe, os caldos, os mingaus, os vinhos de fruta, os sucos e os frutos regionais, assim, a *PerformanceK* tem um forte apelo visual imagético e sensorial, em que tecidos de chitas e folhas de bananeiras compõem a ambiência; e frutas, sabores e cheiros amazônicos são oferecidos e degustados durante o rito de comer coletivamente e em silêncio, e sem o uso de artefatos, tais como colher, garfo e faca.

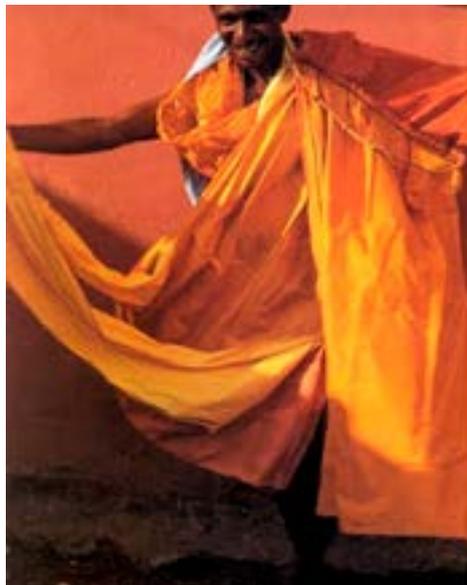
PerformanceK usa como referências para construção da paisagem sonora, visual e gestual pequenas influências/vestígios da cultura árabe, africana e indígena na cultura brasileira, e realiza uma intertextualidade com alguns motivos das proposições visuais da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, como o tecido de chita; e o *Parangolé*, tecido/ capa/ estandarte/ bandeira/ pele para ser vestido ou carregado pelo performer e/ou espectador.

Hélio Oiticica nasceu em 1937 no Rio de Janeiro e faleceu em 1980 nessa cidade. Cria, em 1964 a obra *Parangolé* que, segundo ele (OITICICA, 1996, p. 211), “não seria uma nova ordem de manifestação da cor no espaço, mas uma nova forma na qual outras ordens apareceriam”.

PerformanceK busca dialogar com *Tropicália* e *Parangolé*, de Oiticica, pois também propõe, como nessas obras, a interrelação performer/público, com isso, caracterizando-as como obras de arte relacional, em que performers e espectadores são participantes e figuras ativas na construção das mesmas. Como diz Oiticica (2004, p. 77),

Só quando formulei a ideia de *Parangolé*, em 1964, embocava nesse sentido conscientemente – *TROPICÁLIA* seria uma síntese de várias tendências por mim abarcadas: participação do espectador na obra, proposições ambientais-sensoriais.

Parangolé veio para propor uma arte em que corpo e obra se encontravam, mas não para o corpo servir de suporte para a obra, mas, o corpo se incorpora na obra e a obra no corpo, numa amalgamação corpórea brincante e dançante. E, nessa relação obra/corpo é experienciada uma viagem e movimento, em tempo e espaço, da obra corpo. Ou seja, *Parangolé* rompe com a dicotomia sujeito/objeto. Acordando com Salomão (2008, p. 79), Oiticica e Clark ao colocarem a presença física do espectador no centro (...) foi uma superação do sentimento e saber dissociados, da mente e do corpo, do eu e do outro, do produto e do consumidor.



2 – *Parangolé*. Nildo da Mangueira com *Parangolé*. 1964. Acervo do autor.

Oiticica fez parte da exposição **Nova Objetividade**, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (1967), com seus *Penetráveis PN2 e PN3*, como a instalação *Tropicália*, em que o espectador era convidado a penetrar na obra. Segundo Oiticica (1996, p. 124-125), em relação a esse *Penetrável*:

Criei como cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas (...) ao entrar no *Penetrável* principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas aos participador (...) chega-se ao final do labirinto, escuro (...) é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. (...) Propositalmente quis eu, desde a designação (...) *Tropicália* até seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa (...) de criar uma linguagem nossa (...) frente a imagética Pop e Op, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas.



3 – *Tropicália*. 1967. Chitas, pedregulhos, plantas. Acervo do autor.

PerformanceK se utilizou dessa ideia de brasilidade ao criar um ambiente com cheiros, cores e visualidades fortes que remetessem às casas populares do norte do Brasil: “arquitetura orgânica (...) como as palafitas do Amazonas e (...) as construções espontâneas e anônimas dos grandes centros urbanos” (OITICICA, 1996, p. 124). Para isso os artistas da *PerformanceK* conceberam uma ambiência com chitas florais de cores vibrantes e fortes e que fossem se transformando com o passar da performance, onde as chitas, assim como os parangolés, se amalgamasse no corpo performer, e que o ambiente, assim como a instalação *Tropicália*, surgisse como um

Reino do SUPRA-SENSORIAL. Microcosmo poético. Olfático/tátil/sonoro/visual (...) TROPICÁLIA é (...) um ambiente construído (...) o “mito da miscigenação” – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo. Quebra decisiva da ideia de “bom gosto” e a “descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas cafonas”. (SALOMÃO, 1996, p. 61-63).

Assim, *PerformanceK* realiza explicitamente uma relação de intertextualidade com *Tropicália* e *Parangolé* ao dialogar com esse conceito de cultura miscigenada que é a brasileira, utilizando-se de pequenos vestígios das cultura indígena, africana, árabe e japonesa no rito *Bankête*, através da gestualidade, do ato de comer e das vestimentas, que remetem às vestes dessas culturas ancestrais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora os contextos e os momentos históricos onde se realizaram as obras artísticas *RainForest*, *Silver Clouds*, *Tropicália*, *Parangolé* e *PerformanceK* sejam diferentes, essas obras provocam reverberações e não se fecham em si, como linguagens monolíticas, pois as mesmas fazem um diálogo possível com outras linguagens artísticas: dança que dialoga com as artes visuais, *performance art* que dialoga com as artes visuais.

Afinal, na contemporaneidade não faz sentido o artista abordar sua arte como um lugar fechado para o que ocorre na produção de outro criador, no cotidiano e na cultura, de modo geral. E essa necessidade de abertura para o

Outro e para o mundo, podemos ver na experiência de Francisco Rider, criador da *PerformanceK: BankêtePerformátiKoAmazôniko*, ao vivenciar na cidade de Nova York, por uma década, encontros e trocas com diversos artistas e suas linguagens cênicas e visuais, e com outras culturas, gastronomias, hábitos e costumes, dessa forma, alimentando e reverberando na feitura desse banquete.

Assim, promover diálogos que conectem outras vozes nos textos artísticos é vital para o enriquecimento dos processos de criação. E como evidenciado nesse estudo, há muitas possibilidades de se trabalhar um texto artístico em diálogo com outras referências.

Além disso, as formas de interrelações de uma obra com outra mostradas nesse artigo são exemplos que muito serviram para constatar as infinitas possibilidades de construção da obra de arte.

Com este estudo, procurou-se dar uma primeira resposta às questões colocadas ao longo da discussão, entendido esse como um percurso que deverá ser aprofundado em investigações futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACELLAR, Luiz. *Sol de Feira*. Manaus: Valer, 2008.

BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães; KOCK, Ingedore Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1993.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica*. Disponível em: <<http://www.digestivo.com>>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOMBERTZ, Will. *Isto é arte?* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

<https://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/90/>. Acesso em: 13/07/2017.

<<http://warholfoundation.org/legacy/biography.html>>. Acesso em: 13/07/2017.

WEAVER, Thomas. *Drip, Blow, Burn: forces of nature in contemporary art*. Hudson River Museum, 1999. 21 p. Ensaio.

MACKRELL, Judith. *The joy of sets*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/stage/2005/jun/06/dance>>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

OITICICA, Hélio. *Projeto Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé / Waly Salomão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SERRÃO, Vitor. *A cripto-história de arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

VASSÃO, Maria Olimpia. Interação Arte homem comum. *Revista D'Art*. São Paulo, volume, 11, p. 74-94, 2004.

KISSELGOFF, Anna. *Dance: Merce Cunningham's 'RainForest'*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/03/03/arts/dance-merce-cunningham-rainforest.html?mcubz=1>>. Acesso em 17/07/2017.

ERWIN PANOFSKY NA CONTEMPORANEIDADE E O SIGNIFICADO DA INSTALAÇÃO MUJAWARA

Cláudio Batista

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é aplicar o método iconológico de interpretação de imagens artísticas, de Erwin Panofsky para sintetizar o significado intrínseco de uma obra de arte. *Mujawara*, objeto da investigação, foi elaborada e exposta em 2014, classificando-se como uma obra de arte contemporânea – uma instalação. Desse modo, parte-se do interesse de confrontar um método interpretativo desenvolvido no início do século 20 e que, portanto, tem afinidades com as artes daquela época ou de antes dela, com uma imagem que foi desenvolvida sob o estímulo de uma curadoria atual.

Alemão de Hannover, Erwin Panofsky nasceu em 1892. Obteve doutorado com uma tese sobre a teoria da arte do artista quatrocentista Albrecht Dürer em 1914. Em 1921, deu início a sua carreira acadêmica na Universidade de Hamburgo, tendo publicado um dos seus principais trabalhos, *Idea: A Concept in Art Theory*, três anos depois. Com a ascensão do nazismo na Alemanha durante os anos trinta, Panofsky, que era de descendência judia, emigrou para os Estados Unidos da América, onde continuou seu trabalho de ensino e pesquisa, tornando-se um dos principais historiadores da arte do século 20.

Para este estudo, destaca-se que Panofsky é reconhecido como criador da iconologia moderna, na qual parte-se da compreensão de que uma obra de arte contém vários níveis significados. Ele foi contemporâneo de Ernst Cassirer e de Aby Warburg no Instituto Warburg, instituição de pesquisa fundada no final do século 19 e atualmente sediada em Londres. Este fato é relevante, pois em parte sua metodologia foi decorrente da sua compreensão das ideias geradas neste ambiente. Desde o seu início, este instituto se diferenciou no estudo das imagens por propor uma abordagem interdisciplinar, que se estende através da história de arte, ciência e religião até antropologia e psicologia.

WARBURGUEANOS

Alguns dos conceitos básicos da estética e da história da arte de matriz linguístico-histórica foram desenvolvidos na Alemanha, no início do século XX, por dois pesquisadores vinculados ao Instituto Warburg: Ernst Cassirer e Aby Warburg (CALABRESE, 1985). No que diz respeito à sua contribuição para o estudo das artes, Ernst Cassirer é autor de uma filosofia derivada de Kant, na qual o termo “formas simbólicas”, por ele configurado, considera as formas de expressão como portadoras de conteúdos que não são apenas motivados pelo seu aspecto natural. Para ele, o ser humano não recebe passivamente as imagens do mundo, mas as conforma internamente por intermédio de signos conhecidos. Estes signos possibilitam a objetivação da realidade e a construção de significados simbólicos. De acordo com Omar Calabrese:

Cassirer define a especificidade do ser humano como a capacidade de utilizar a função simbólica. Através do símbolo o homem é capaz não apenas de reagir a estímulos externos, como animais, mas sobretudo de criar elementos intermediários sobre os quais deve basear a atividade do pensamento. Linguagem, mito, arte e ciência constituem o universo simbólico [...] (CALABRESE, 1985, p. 30).

De fato, tomando-se como exemplo os conceitos científicos de força e energia é possível perceber que a realidade não é alcançada diretamente pelo homem, mas indiretamente, através de construções simbólicas. Os sujeitos não se ajustam aos objetos, mas estes é que são constituídos no pensamento humano. Assim, os signos, compreendidos como entidades portadoras de significados intersubjetivos, possibilitam a organização interna de tudo o que existe ou mesmo de entidades fictícias. A partir da mediação de uma constelação de signos chega-se à percepção, mais ou menos racional, porém sempre simbólica, do mundo.

Cassirer classificou suas formas simbólicas. Essa classificação é decorrente dos diferentes tipos de relacionamento que pode haver um signo e o seu significado: 1) Relação de Expressividade – Típica do mito, nela o signo se funde ao significado e incorpora os atributos da coisa que designa. Esse fato está na base da experiência mágica com o mundo; 2) Relação de Representação – É típica da linguagem. Aqui o signo e o significado estão separados. Um nome é convencionalmente aceito para representar uma coisa mas não se confunde com ela. 3) Relação de Significado – Própria da ciência, nela há uma independência entre signo e significado. Os signos nem sempre designam elementos sensíveis e podem até mesmo ser “ficcionalis”.

Em sua *Filosofia das Formas Simbólicas*, Ernst Cassirer define o homem como um animal simbólico, para o qual a criação e a interpretação de signos e símbolos é o único caminho para a libertação de uma existência meramente orgânica. Na experiência humana, cada uma das três formas simbólicas por ele elencadas – mito, linguagem e ciência – constrói sua própria realidade sem invalidar ou rebaixar as demais. Existir é experimentar forças emocionais, racionais, religiosas, artísticas etc.

Quanto a Aby Warburg (1866-1929), estudou história, história da arte e psicologia. Suas contribuições estão relacionadas a uma visão articulada da cultura (*Kulturwissenschaft*) e alcançam diversas áreas das ciências humanas, impactando principalmente em estudos sobre a imagem. Warburg se opôs à história da arte segundo a qual as obras eram analisadas a partir de uma abordagem meramente estética e formal (CANTINHO, 2016). Para ele, uma imagem deveria ser avaliada de acordo com o seu contexto histórico, a partir de outros testemunhos culturais. Para Giorgio Agamben:

A essência do ensinamento e do método de Warburg [...] identifica-se na recusa do método estilístico-formal que domina a história de arte no final do século XIX e no deslocamento do ponto central da investigação: da história dos estilos e da avaliação estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural. (2006, p. 107).

Em 1891 Warburg apresentou sua tese *O Nascimento de Vênus e A Primavera*, na qual avaliou estas pinturas de Botticelli a partir das suas relações com fontes literárias e artísticas da Antiguidade e do Renascimento e, ainda, aspectos da sociedade contemporânea a essas obras. Em oposição ao formalismo, ele coloca sua atenção sobre o significado das imagens, buscando uma interpretação cultural da forma artística (CALABRESE, 1985, p. 30). Em sua investigação, Warburg serviu-se de testamentos, cartas, tapeçarias, quadros famosos ou obscuros, entre outras fontes.

Considerado um dos idealizadores da autonomia da história da arte em relação às outras disciplinas, Warburg via na arte uma história das ideias e das épocas: uma obra é sempre o testemunho de um momento histórico. Panofsky é herdeiro dessa visão ampliada do estudo das artes, que ultrapassa os limites do formalismo estético. A metodologia de interpretação artística criada por Warburg foi depois revisada e sistematizada por Panofsky. Na verdade, como será visto no próximo item, Panofsky elaborou uma subdivisão no processo de interpretação do significado das imagens: começa-se pela simples identificação de objetos e ações e vai-se até o estudo do retrato mental dos seus autores.

MÉTODO ICONOLÓGICO

O termo "iconologia" foi empregado para designar um sistema de análise de imagens primeiramente pelo estudioso italiano Cesare Ripa, em 1593, quando este resolveu catalogar imagens que tivessem sido criadas para "significar alguma coisa além daquilo que elas mostrassem". Modernamente, no entanto, o desenvolvimento de um método iconológico é atribuído ao Erwin Panofsky. Com ele, o termo usado por Ripa ganhou amplitude. Panofsky parte de uma análise iconográfica das imagens e progride até alcançar essa sua iconologia, que, mais que uma análise, é uma síntese interpretativa do conteúdo da obra. Essa oposição entre análise e interpretação ou iconografia e iconologia é central nos seus desenvolvimentos. Mencionando Ernst Cassirer no seu livro *Significado nas Artes Visuais*, Panofsky explica:

Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores "simbólicos". [...] A descoberta e interpretação desses valores 'simbólicos' (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por 'iconologia' em oposição a 'iconografia'. (1991, p. 53).

Em outros trechos deste livro, ele aborda a etimologia dessas palavras-chave para expressar o alcance da sua metodologia:

O sufixo "grafia" vem do verbo grego graphéin. "escrever"; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; [...] Pois, se o sufixo "grafia" denota algo descritivo, assim também o sufixo "logia" – derivado de logos, que quer dizer "pensamento", "razão" – denota algo interpretativo. "Etnologia", por exemplo, é definida como "ciência das raças humanas" [...] Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. (PANOFSKY, 1991, p. 53 e 54).

Não se deve concluir, no entanto, que Panofsky abre mão do tradicional trabalho iconográfico e da correta identificação dos motivos, alegorias e histórias. Sua proposta é a integração da iconografia a outros métodos de estudo, sejam históricos, psicológicos ou críticos, como em Warburg. Se não em relação à iconografia, a oposição de Panofsky é para com o método de análise que puramente descreve as formas artísticas. Ele apregoa a união entre os dados da forma e os dados do conteúdo, não havendo como separá-los (PIFANO, 2010).

Na verdade, o método iconológico de Panofsky não só prevê a identificação dos motivos artísticos como também recomenda uma etapa anterior, a da descrição pré-iconográfica da imagem. O ponto central da sua proposta de interpretação é a sua defesa de que a análise da imagem ocorre em três níveis de tema e significado: 1) Tema primário ou natural; 2) Tema secundário ou convencional e; 3) Significado intrínseco ou conteúdo. A seguir, essas três fases são abordadas, conforme foram explicadas por Panofsky em seus estudos:

1. Tema principal ou natural – é apreendido a partir da identificação das formas como representação de seres humanos, animais, plantas, casas etc. Essa identificação também se dá no âmbito das relações mútuas. Nesse nível da metodologia também são percebidas as qualidades expressivas, como o caráter pesado de uma pose ou a atmosfera pacífica de uma paisagem de campo. Trata-se da identificação dos significados primários da obra, isto é, dos motivos artísticos em uma descrição pré-iconográfica da imagem.
2. Tema secundário ou convencional – Neste nível os motivos artísticos e suas combinações são vinculados a assuntos e conceitos. Por exemplo, percebe-se que um homem sobre uma árvore chamando a atenção de um líder cercado de pessoas é Zaquero, o cobrador de impostos que foi conhecido e salvo por Jesus. A identificação de que essa combinação de imagens se vincula a um assunto ou tema específico ou ainda a histórias e alegorias é o que se define por iconografia. Panofsky alerta para o fato de que uma boa investigação dos temas secundários da obra depende de uma boa identificação das suas formas puras, ou seja, de o tema natural ter sido identificado corretamente.
3. Significado intrínseco ou conteúdo – Trata-se de reconhecer como a obra condensa a atitude básica de uma nação, período, classe social, crença religiosa ou filosófica. Estes conteúdos se manifestam a partir dos métodos de composição e da significação iconográfica. Se um quadro de Leonardo Da Vinci for compreendido como um documento cultural do seu tempo, por exemplo, o estudo deste “algo a mais”, que não está evidente na imagem, toma-se por iconologia. Na investigação desses significados intrínsecos podem ser aplicadas outras disciplinas humanísticas e esse estudo pode evidenciar conteúdos que foram inconscientemente transmitidos pelo artista. Uma boa síntese do conteúdo da obra também depende da eficiente identificação do seu tema secundário, no nível anterior de significância.

Em todos os níveis de interpretação, o investigador deve se apoiar em documentos históricos que reforcem ou corrijam o seu conhecimento prático e literário, bem como sua “intuição sintética”. Historicista, o método iconológico para interpretação artística considera a obra como documento de uma situação histórica específica e reconhece a natureza social do fenômeno artístico. Para que a iconologia atinja seu potencial, é necessário que a obra seja avaliada dentro de um contexto cultural, a partir de outras fontes visuais e literárias. Não por acaso Panofsky menciona a perspicácia investigativa do personagem Sherlock Holmes ao apresentar sua metodologia.



1 – *Mujawara*, 2014 – Sandi Hilal, Alessandro Petti e Grupo Contrafilé. Acervo do autor.

MUJAWARA

Uma bola de terra vermelha, erguida no ar, com uma pequena árvore crescendo em seu topo. Essa é a primeira imagem que se tem de *Mujawara*, uma obra exposta na 31^o Bienal de São Paulo, em 2014. Trata-se de uma criação orgânica, tridimensional, ao redor da qual foram colocados muitos pequenos bancos: uma instalação em meio ao pavilhão da Bienal. A obra foi criada coletivamente pelos arquitetos Sandi Hilal e Alessandro Petti, da organização Campus in Camps, com o Grupo Contrafilé, ao convite da curadoria da exposição. Mas, o que ela significa? Neste artigo esse significado será buscado a partir da análise da forma e da sintetização do contexto cultural em que *Mujawara* foi criada, como prescreve a metodologia de Panofsky.

A 31^a Bienal de São Paulo foi desenvolvida com título de “Como (...) coisas que não existem”. Essa frase é melhor explicada no *Guia da Exposição*, uma das fontes literárias a ser investigadas nesta análise. Segundo esse documento, esse título “[...] é uma invocação poética do potencial da arte e sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014, p. 9). Assim sendo, nesta exposição estava presente a ideia da arte que é concebida e atua dentro de um contexto cultural dado e que ela opera para modificá-lo. Em outro trecho desse guia ler-se:

Em seu melhor estado, a arte é uma força disruptiva. Na medida em que ela permite imaginar o mundo diferente, ela cria situações em que o rejeitado pode se tornar aceito e valorizado. Por sua vez, a transformação pode então ser entendida como uma forma de efetivar mudanças, apontando para novas direções de virada – valendo-se de transgressão, transmutação, transcendência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014, p. 23).

Uma outra visão da curadoria que está evidenciada nesse documento oficial é a de “arte como processo”. Para a organização dessa edição da Bienal de São Paulo, os artistas deveriam encontrar modos pelos quais suas obras pudessem ser construídas coletivamente, de forma que o público também fizesse parte do processo de “descoberta e aprendizagem” de elaboração de um projeto artístico:

Esta não é uma Bienal fundada em objetos de arte, mas em pessoas que trabalham com pessoas que, por sua vez, trabalham em projetos colaborativos com outros indivíduos e grupos, em relações que devem continuar e desenvolver-se ao longo de sua duração e talvez mesmo depois de seu encerramento. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014, p. 25).

Tendo em vista que a instalação *Mujawara* foi criada especificamente para essa exposição, é plausível que os artistas tenham originado uma obra que dialoga com essas visões particulares da arte. A própria união dos autores, ou seja, dos arquitetos Sandi Hilal e Alessandro Petti, que fazem parte do Campus in Camps, com atuação na Palestina, aos artistas brasileiros do Grupo Contrafilé, foi uma ação da curadoria. Aliás, a pesquisa sobre esses dois grupos revelou que eles possuem muitas afinidades, apesar da distância geográfica que os separa.

O Campus in Camps atua junto à população de refugiados mais antiga do planeta, a Palestina. A organização foi fundada em 2012 para intervir nessa região. Para seus idealizadores, aos palestinos falta o conhecimento e a prática necessários para compreender e intervir em uma realidade urbana de prolongada exclusão política. O Campus in Camps reúne essas pessoas em um ambiente de aprendizado onde busca-se o que é fundamental e profundo nas suas vidas. Trata-se de programa educacional experimental e os professores convidados incluem artistas, arquitetos, teóricos, advogados, estudiosos e especialistas em políticas.

O Grupo Contrafilé foi formado em São Paulo, no ano de 2001, e atua criando espaços de produção crítica onde os participantes ficam em estado manifesto de criação. O grupo é especialmente interessado pelos quilombos e movimentos de reconexão com a terra e por criar espaços de refúgio. Nestes espaços, investiga as relações entre arte, política e educação e como estas relações ampliam o direito à produção criativa. Em um dos seus projetos, criou um quintal comunitário no qual constatou que o espaço remetia a uma paisagem ao mesmo tempo íntima e vasta: o quintal era o mundo.



2 – Espaço de aprendizado criado pelo Campus in Camps, na Palestina. Acervo do autor.

Fica clara a conexão entre os dois grupos, principalmente quanto à criação de espaços de aprendizagem cívica, espécies de refúgios urbanos. A partir deste “retrato mental” dos autores, verifica-se uma transposição das suas operações nas suas cidades para dentro da Bienal. Unidos, eles criaram um ambiente de interação entre pessoas, a partir da centralidade da bola de terra com a pequena árvore. Em decorrência disso, optaram pela proposta contemporânea da “instalação”, pois nela a obra não se encerra em si e passa a incluir o espaço e o público. Como esclarece Elaine Tedesco:

A experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas a partir dos anos 60. Durante essa década, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e, ao mesmo tempo, diversificaram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida. (2004, p. 2).

Nesse campo, o espaço no qual a instalação se sustenta, ao qual se refere, com o qual se articula e onde os visitantes são acolhidos, é um espaço híbrido onde coexistem o espaço da arte e o espaço da vida. (2004, p. 8).

Durante a investigação, verificou-se também que a palavra **Mujawara**, que dá título à instalação, é de origem árabe e significa **Vizinhança**. Isto reforça a convicção de que a intenção dessa obra é ultrapassar o potencial significante da sua imagem para criar um espaço artificial inclusivo, ao redor do qual surge um agrupamento de pessoas. O pequeno planeta, como o do *Pequeno Príncipe*, com a árvore que germinou e está crescendo, é então um convite para a reunião e para o aprendizado. Como se explica a seguir, essa tese é fortalecida também pelos significados estabelecidos em relação à espécie de árvore plantada, identificada como um Baobá.

Originário do continente africano, o Baobá (*Adansonia Digitata*) é para muitos um dos seres mais impressionantes do planeta. A árvore pode atingir até trinta metros de altura, armazenar mais de cem mil litros de água e viver por milênios. Dela os africanos aproveitam praticamente tudo: folhas, frutos, sementes e madeira. Para este estudo, no entanto, os aspectos mais importantes dessa espécie são os significados intersubjetivos estabelecidos em relação a ela. O Baobá é a árvore símbolo do continente africano, onde é conhecida como “a árvore da aldeia”. Sobre a sua importância no continente africano, afirma Maurício Waldman:

Sob a copa do Baobá se reúne o conselho dos anciãos, atuam os contadores de história, as pessoas fofocam e os namorados se encontram. A árvore é o palco de acertos e desacertos, onde as pessoas se unem e se separam. Seja lá o que for, o Baobá testemunha tudo o que de importante acontece na aldeia. Cenário por excelência dos eventos marcantes da comunidade, o Baobá se torna eixo da vida social. Exatamente por isso ele é, acima de tudo, a árvore da aldeia. (2012, p. 3).

Percebe-se, então, que a instalação se encontra em articulação com os movimentos sociais negros no Brasil. No entanto, se a pequena árvore evoca o sentido de comunidade negra, a bola de terra vermelha é portadora de um conteúdo a respeito dos conflitos territoriais. Como foi visto, esse tema é central para a comunidade de refugiados que é apoiada pela organização *Campus in Camps*, na Palestina. No Brasil, essa situação de instabilidade social por falta de reconhecimento da propriedade da terra é vivenciada por um amplo contingente de negros: os remanescentes quilombolas.



3 – Reunião de africanos embaixo de uma árvore Baobá. Acervo do autor.

Desde que os afrodescendentes vieram forçadamente para o país, surgiram naturalmente formas de resistência à escravidão. Entre elas, houve a organização dos quilombos, que significavam a construção de territórios étnicos para que os escravos pudessem se reapropriar de seus corpos (GOMES, 2009). A *Constituição Federal* de 1988 é sensível a essa questão e determinou que as terras ocupadas pelos remanescentes desses refúgios fossem reconhecidas como propriedade deles. Esse dispositivo legal, no entanto, feriu os interesses de uma elite agrária no país, o que tem resultado em muitos conflitos pela propriedade dessas áreas. *Mujawara*, portanto, busca reunir pessoas para educá-las quanto aos refugiados nacionais, questão que é relevante para brasileiros e para palestinos.

Diante dessas constatações, percebe-se que é genuíno o reconhecimento de que a obra estudada, a instalação que cria uma aldeia artificial, é portadora de significados que estão associados às suas formas naturais, mas que não se limitam a estas. A propósito de sua interpretação, mostrou-se eficaz um processo orientado pela metodologia iconológica de Erwin Panofsky, mesmo tratando-se de uma obra de arte contemporânea. A articulação entre os dados da sua imagem e a pesquisa em outras fontes literárias e imagéticas convergiu para sua interpretação cultural e para a síntese do seu conteúdo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORELA, M. A. *O Historicismo na História da Arte: o método de Erwin Panofsky*. In: 20 Seminário Nacional de História da Historiografia – A dinâmica do Historicismo: tradições historiográficas modernas, 2008, Ouro Preto. 20 Seminário Nacional de História da Historiografia. Ouro Preto, 2008.

CALABRESE, O. *A linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

CANTINHO, M. J. *Aby Warburg e Walter Benjamin: A Legibilidade da Memória*. História Revista, Goiânia, v. 21, n. 2, 2016.

FERNANDES, V. *Cassirer: a Filosofia das Formas Simbólicas*. In: Nílson José Machado; Marisa Ortegoza da Cunha. (Org.). *Linguagem, Conhecimento e Ação: Seminários de Epistemologia e Didática*. 1ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2003, v. 23, p. 109–126.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Como (...) coisas que não existem. Guia da 31ª Edição da Bienal*. São Paulo, 2014.

GOMES, Lilian. *Justiça seja feita: direito quilombola ao território*. In: Almeida, Alfredo Wagner Berno de.. (Org.). *Caderno de Debates Nova Cartografia Social: Territórios Quilombolas e Conflitos*. Organizador Alfredo Wagner Berno de Almeida. 02ed., 2010, v. 01, p. 186-195.

PANOFSKY, E. *"Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença"*. In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F.Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PIFANO, R. Quinet. *História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky*. Fênix (UFU. Online), v. 7, p. 20-37, 2010.

TEDESCO, E. A. A. *Instalação : campo de relações*. Prâksis (Novo Hamburgo), v. 1, p. 19-24, 2007.

WALDMAN, Maurício. *O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial*. Ensaio publicado na Edição especial 'África Única e Plural - Mélanges' em homenagem ao Professor Fernando Augusto Albuquerque Mourão (org. Prof. Kabengele Munanga), Centro de Estudos Africanos da USP: CEA-USP. África (USP), v. 20/2, p. 223-235, 2012.

ESTUDO ICONOLÓGICO DA OBRA A PRINCESA ISABEL DE AURÉLIO DE FIGUEIREDO

Keyla Morais da Silva Martinez
e Luciane Viana Barros Páscoa

INTRODUÇÃO

Em Manaus encontram-se cinco obras de sua autoria. Quatro delas fazem alusão a temáticas nacionalistas: *A Ilusão do Terceiro Reinado* – também conhecida como *O Último Baile da Ilha Fiscal* que está na Pinacoteca do Estado do Amazonas. *A Lei Áurea*, localizada na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, os retratos da *Princesa Isabel* e de Dom Pedro II, situadas no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas e uma obra de teor literário, o *Banho de Ceci*, que também se encontra na Pinacoteca do Estado do Amazonas.

A fim de contribuir com subsídios para a História da Arte no Amazonas, inclusive, buscando ressaltar aspectos da memória histórica nacional, evidenciada pelo olhar de um artista do século XIX, buscou-se estudar a obra *A Princesa Isabel*. A metodologia utilizada foi baseada nos estudos de Erwin Panofsky, em que analisa uma obra de arte levando em consideração três níveis:

O primeiro nível compreende o tema *primário ou natural* e estão divididos em factual e expressional. Factual porque são identificadas as formas visíveis de certos objetos e expressional porque é apreendido por meio da experiência prática e familiaridade com o objeto. Panofsky assinala esse nível como descrição pré-iconográfica, onde ocorre a descrição dos motivos artísticos.

O segundo nível, compreende o tema *secundário ou convencional*, o qual permite identificar imagens que, dependendo da maneira como estejam combinadas, formam alegorias ou estórias. Neste nível é onde se liga os motivos artísticos com assuntos e conceitos.

No terceiro nível, Panofsky trata a respeito do *significado intrínseco ou conteúdo*, ou seja, da interpretação iconológica. É neste nível que o significado profundo da obra é revelado. Para Panofsky, “a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias”. (PANOFSKY, 1995, p. 62) Segundo ele, é a nossa intuição sintética, que nos permite compreender, sob diferentes condições históricas, que as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específico (PANOFSKY, 1995).

Segundo Argan, “o grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens” (ARGAN, 1992, p. 51).

Respeitando os níveis propostos, segue-se a análise da obra de Aurélio de Figueiredo. No entanto, antes de partirmos para a análise, propriamente dita, é interessante entendermos o contexto histórico, que nos permitirá criar as devidas conexões com a obra estudada.

O ARTISTA AU'RÉLIO DE FIGUEIREDO

Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, mais conhecido como Aurélio de Figueiredo, por assim assinar grande parte de suas obras, foi pintor, escultor, jornalista, escritor e caricaturista. Nasceu em 1854 na cidade de Areia na Paraíba, e no decorrer de sua vida esteve cercado de um ambiente familiar voltado para as Artes.

Após seus estudos na academia de Belas Artes, em 1876, seguiu para a Itália, onde estudou dois anos em Florença, sob a supervisão de seu irmão e também renomado pintor, Pedro Américo (CORDOVIL, 1985).

Segundo a biografia escrita por sua filha Heloysa Figueiredo Cordovil, Aurélio de Figueiredo marcou presença no Amazonas, obtendo grande prestígio:

De volta dessa viagem, realizou alguns anos depois novas viagens aos Estados do Pará e do Amazonas, obtendo aí, brilhante sucesso com a venda, nesses dois estados, de todos os seus quadros, e ainda recebendo significativas homenagens dos Governantes, tais como, almoços, banquetes, recepções, etc. (CORDOVIL, 1985, p. 20).

Os estudos de Páscoa (1997) apontam para o fato de que Aurélio esteve em Manaus em três ocasiões: 1888, 1907 e 1909. E das vezes que esteve na cidade, participou de exposições, realizou vendas e encomendas de obras. Era um artista bem visto e elogiado.

Au'rélio de Figueiredo esteve ligado às temáticas de gêneros nacionais, adotadas pelo Academicismo da Academia de Belas Artes. Grande parte de suas obras que estão em Manaus são vinculadas ao academicismo e de temática nacionalista histórica. O retrato da Princesa Isabel, evidencia a atenção de Aurélio de Figueiredo em registrar os acontecimentos políticos pelo qual o Brasil passava.

CONTEXTO HISTÓRICO

O Segundo Reinado no Brasil (1840 a 1889) foi um período de grandes alterações políticas. Quando D. Pedro II assumiu a regência ainda era um menino. Em meio a esse cenário, os liberais e conservadores revezavam-se no poder. Porém, em 1853, ocorreu a “conciliação”, a qual misturou representantes dos dois partidos.

Ainda que algumas decisões fossem distribuídas, a figura do monarca possuía grande peso no jogo político, podendo intervir quando achasse necessário. “A maior parte das grandes decisões da política nacional eram tomadas pelos representantes do Executivo e do Legislativo, além dos conselheiros de Estado, ministros, senadores e deputados” (SCHWARCZ, 2015, p. 281). Dentre essas hierarquias, o conselheiro de Estado assumia grande relevância, e era considerado como “o cérebro da monarquia” (SCHWARCZ, 2015).

Por exercer o Poder Moderador, Pedro II, cada vez mais, reinava e governava legitimando seu poder de monarca. Visto isso, sentiu necessidade de esboçar para o Brasil uma identidade que fortalecesse a monarquia e consolidasse obrigatoriamente uma unificação cultural. Foi então, que se manteve junto ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e à Academia Imperial de Belas Artes, no intuito de formar artistas e escritores que firmassem, em suas obras, essa “identidade” em formação (SCHWARCZ, 2015).

Assim, por meio do financiamento direto, do incentivo ou auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, iniciava-se um processo que implicava não só o fortalecimento da monarquia e do Estado como a própria unificação nacional que seria obrigatoriamente uma unificação cultural. (SCHWARCZ, 2015, p. 285).

Nesse contexto, os artistas que buscaram formação na Academia Imperial de Belas Artes, foram influenciados pelo estilo neoclássico e por temáticas indigenistas que ressaltassem o exótico e paisagens da natureza. “Produtora das imagens oficiais do Império, a Academia imporia não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem e o indigenismo histórico entrariam em voga” (SCHWARCZ, 2015, p. 289).

A PRINCESA ISABEL

Com a morte do primeiro filho de D. Pedro II, sua segunda filha, D. Isabel, tornou-se a herdeira aspirante a futura imperatriz do Brasil. D. Isabel, recebeu desde criança uma educação rídiga, com intensas horas de estudos. Quando atingiu a mocidade, casou-se com Gastão de Orleans, o Conde D’Eu. Era católica e possuía hábitos religiosos cotidianos. Identificava-se com as causas abolicionistas e foi regente substituta de seu pai em três momentos (devido este ter se ausentado para o exterior do país). Em sua terceira regência temporária, assinou a Lei Áurea, a qual fez-se tornar conhecida como “A Redentora”.

D. Isabel merece atenção. Durante quase quarenta anos (1851-1889), foi a herdeira do trono, em três ocasiões. Entre 1871 e 1888, que somam três anos e meio, governou o país durante a ausência do pai, que estava no exterior. Na qualidade de regente, exerceu o considerável poder que a Constituição de 1824 conferia ao monarca. Nesse mesmo período, deu a luz à três filhos, possíveis herdeiros do trono. Os historiadores concordam que o caráter e os atos de D. Isabel foram fatores que muito contribuíram para a substituição do regime imperial pelo republicano em 15 de Novembro de 1889. (BARMAN, 2005, p. 16)

Há hipóteses de que D. Pedro II teria se ausentado do país, propositalmente, para que Isabel ganhasse autoria do ato popular da assinatura da Lei Áurea, e dessa forma, contribuísse para a transição de um possível Terceiro Reinado. O fato é que a ideia de um Terceiro Reinado foi um fracasso. A assinatura da Lei Áurea foi apenas uma forma de legalizar o que já estava acontecendo na sociedade: a redução do número de escravos devido a Lei Eusébio de Queiróz (1850) que extinguiu oficialmente o tráfico de escravos no Brasil. A Lei do Ventre Livre (1871) que tornou livres os filhos de escravos nascidos após a promulgação da mesma. A Lei dos Sexagenários (1885) que dava liberdade aos escravos ao completarem 65 anos de idade.

A partir de 1887, a situação política se complicava com o avanço do Partido Republicano, as duas correntes – os moderados e os radicais – tomavam as ruas e os jornais para pressionar pelo fim da escravidão (SCHWARCZ, 2015). Os senhores, temendo pelo fim do regime, passavam a aumentar cada vez mais as horas de trabalho escravo. Isso resultou numa série de fugas, ataques e protestos.

Sem entrar nos meandros desse processo complexo, parece suficiente dizer que para Isabel e seus conselheiros a única saída era se antecipar ao inevitável, mesmo porque a abolição já se realizava à revelia dos governantes, por iniciativas particulares e dos próprios escravos. Os cativos fugiam em massa, afluíam às cidades, e as autoridades eram incapazes de conter movimentos de tal monta. (SCHWARCZ, 1998, p. 657).

No dia 13 de maio de 1888, foi assinada a Lei Áurea que, redigida de forma curta e direta, declarava extinta a escravidão no Brasil. No entanto, a lei teria outras consequências. Uma minoria ligada ao trono obtivera grandes perdas monetárias

e desprestígios, sentindo-se frustradas, acabaram mudando para o lado dos republicanos. Em 1889, a estrutura monárquica começou a enfraquecer e na Câmara Municipal do Rio de Janeiro foi feito o anúncio da extinção da monarquia, obrigando no dia seguinte à família real a partir definitivamente das terras brasileiras.

O esclarecimento prévio acerca do contexto histórico que envolve o Segundo Reinado é de fundamental importância para que se compreenda o tempo e o espaço de produção do retrato da Princesa Isabel, e notar que a obra é indissociável de seu tempo, bem como, perceber que a motivação política de um grupo pode influenciar uma geração de artistas. Foi o caso de Aurélio de Figueiredo que viveu numa época em que grandes mudanças de poder estavam acontecendo no país, e que refletiram em suas diversas obras.

ANÁLISE DA OBRA *A PRINCESA ISABEL*, DE AURÉLIO DE FIGUEIREDO

Em relação às características pré-iconográficas, nota-se na imagem uma figura feminina usando um vestido de cor clara, que contém ramos bordados. Usa uma faixa azul celeste, levemente caída sobre o seu ombro direito e, que apresenta uma medalha em sua ponta final. Com o braço esquerdo apoia-se levemente sobre a parte que compreende o vestido e a faixa. Em sua mão esquerda segura um leque. Na parte posterior, possui um manto verde escuro, que possui ramos bordados nas laterais em cor de ouro, semelhante as do vestido. O manto desliza de maneira suave sobre seu corpo, chegando até o chão.

Seu braço direito está inclinado sobre uma espécie de mesa, na qual contém um tinteiro, uma pena e um papel onde está escrito “LEI 1888”, no qual aponta com seu indicador exatamente para as inscrições do papel. Atrás da mulher, encontra-se uma cadeira talhada em madeira com um acolchoado estampado.

A cena é retratada em um cômodo, onde possui cortinas. A parte direita da cortina encontra-se solta, enquanto a parte esquerda está presa. Ao centro percebe-se um ambiente escuro, porém não se tem clareza do que seja. O quadro foi assinado por Aurélio de Figueiredo em 1888.



1 - Aurélio de Figueiredo (1856–1916), *A princesa Isabel* (1888). Óleo sobre tela. Retirado do catálogo comemorativo do IGHA.

A obra *A princesa Isabel* de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, datada de 1888, representa o momento em que a já citada Princesa finda de assinar a Lei Áurea, uma vez que apresenta-se de pé.

A cena, teatral, apresenta a Princesa Isabel ao centro, plenamente iluminada, ladeada à sua direita por uma mesa onde sobre ela repousa o conjunto da pena, tinteiro e a declaração onde pode ser lida, em letras legíveis "LEI 1888". À sua esquerda está o que podemos interpretar como um trono, talhado em madeira e estofado com tecido de representações naturalísticas. Observa-se que os objetos citados, a mesa e o trono, estão muito próximos ao corpo da Princesa, dando a entender que esta acabou de levantar-se.

Percebe-se que o quadro de Aurélio de Figueiredo, provavelmente, foi idealizado a partir de uma fotografia da Princesa Isabel, tirada por Marc Ferrez por volta de 1887, pois apresenta uma grande semelhança, principalmente no que refere-se à postura da princesa. Acredita-se que o vestido usado pela princesa, tenha sido o traje elaborado para os momentos oficiais de suas regências temporárias. Um desses momentos foi em 1871 no juramento prestado em 20 de maio do mesmo ano (inclusive retratada pelo pintor Victor Meireles no óleo sobre tela – 1875, trajando os mesmos), outro em 1887 quando aclamada em sua terceira regência temporária e em 1888, para assinatura da Lei Áurea.



2 – Aurélio de Figueiredo (1856-1916), *A princesa Isabel* (1888). Óleo sobre tela. Retirado do catálogo comemorativo do IGHA. – Elementos da iconografia (recorte).

Aurélio de Figueiredo, não poupou de retratá-la usando o mesmo traje na composição de sua obra. A intenção do artista talvez tenha sido teatralizar e firmar historicamente o acontecimento em questão, visto que constrói um cenário em volta da Princesa que nos denota elementos de poder, ao destacá-la iluminada, procura transmiti-la ao observador como um ícone de honra e glória.

O artista combina elementos sutis, porém, carregados de grandes significados, inclusive, significados de poder, ainda mais numa época em que as questões abolicionistas estavam afloradas e as questões da monarquia ameaçadas pelo Movimento Republicano. É possível notar no quadro o comportamento em cena da princesa. A leveza que desliza seu manto transmite a ideia de que acabara de levantar-se do assento que, como mencionado, pode ser visto como um trono. O fato de a Princesa estar levantada, e não sentada no trono, pode significar que ainda não está segura e estável no poder de regente efetiva.



3 – Princesa Isabel. Coleção Princesa Isabel – Fotografia do século XIX, editora Capivara. Foto de Marc Ferrez.

A pena que descansa no tinteiro e sua mão apontando para o papel, confirma o ato finalizado da assinatura da lei que a legitimou como a Redentora da libertação dos escravos. Seu olhar escapa ao olhar do artista, pois, a princesa ainda não é a regente definitiva, por mais que se esperasse por parte da monarquia a eclosão de um Terceiro Reinado, neste momento a princesa foi apenas a regente substituta de seu pai.

Como destacado na figura 2, a Lei Áurea é evidenciada com um texto curto, realçando o que historicamente costuma-se dizer que realmente foi: “É declarada extinta, desde a data desta lei, a escravidão no Brasil. Revogam-se as disposições em contrário” (SCHWARCZ, 2015, p. 310).

O tinteiro e a pena são objetos que foram usados para atestar o marco que, com uma assinatura, eternizara o feito. Segundo Eduardo Silva, a subscrição popular atesta que José de Seixas Magalhães, idealizador do quilombo do Leblon, teria oferecido “uma pena de ouro à princesa regente, para com ela, assinar a Lei da Abolição” (SILVA, 2003, p. 4).

A lista é encabeçada pelo diretor da Revista Ilustrada, o abolicionista Angelo Agostini, e traz entre seus assinantes, todos pessoas físicas, uma entidade coletiva, o “Quilombo Leblond” como aparece escrito, e que todo mundo sabia tratar-se do Seixas das malas. (SILVA, 2003, p. 4).

Outro elemento que Aurélio de Figueiredo retrata no vestido da princesa, é a flor semelhante a uma camélia. Não seria de se estranhar que o artista a tivesse ressaltado, pois a camélia, durante o período em questão, foi o símbolo de liberdade, por ser uma flor difícil de se encontrar e cultivar, pois precisava de cuidados especiais, assim como os escravos. Era cultivada no Quilombo do Leblon, e usar uma camélia na roupa era declarar-se a favor da causa abolicionista.

Ainda sobre os trajes da princesa Isabel, percebe-se que os bordados do vestido e do manto se assemelham com os do vestido original, tais bordados indicam a exaltação do café, produto que fez parte da economia que muito prosperou no século XIX. A medalha simboliza a Ordem Imperial do Cruzeiro, criada à época de Pedro I, logo após a Independência do país. Esse símbolo permaneceu, para honrar apenas aqueles que fossem escolhidos.

O leque representa símbolo de distinção social. O tapete possui uma estampa intrigante. Apresenta uma flor que gira em torno de si como uma espécie de redemoinho. Curiosamente esta estampa se faz presente em frente à Princesa e nos possibilita refletir os acontecimentos políticos da época que cogitavam o “afundar” da monarquia e a instauração da República. Não se sabe se o artista de fato teve pretensão de ressaltar o fim do Império, porém, Aurélio foi contemporâneo a um tempo histórico em que fervilhava por mudanças, onde acontecia uma série de resistências dos escravos e investidas pela luta do estabelecimento da República, que viriam mais tarde, a enfraquecer o poder da monarquia e gerar novas configurações que resultariam no seu fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebeu-se neste estudo que os acontecimentos políticos ocorridos no Segundo Reinado, favoreceram para a tentativa da afirmação de uma identidade nacional. O jogo político que estava em voga pode ser percebido por meio dos elementos que o artista buscou evidenciar em seu quadro, através dos símbolos de poder. Entender o artista, o sujeito retratado, e o contexto histórico foram peças essenciais para a construção de uma análise iconológica, e dessa forma, contribuir para a construção de uma História da Arte em Manaus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: *História da Arte como História da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil, gênero e poder no século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo: meu pai*. Rio de Janeiro: Gráfica Vida Doméstica, 1985.
- LIMA, H. Os precursores (conclusão). In: *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.
- MACHADO, Vladimir. 1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm>. Acesso em: 25/03/2018.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial estampa, 1995.
- PÁSCOA, Luciane. Panorama das artes plásticas em Manaus. *Revista Eletrônica Aboré*, Manaus, n.3, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.uea.edu.br/aboré/>>. Acesso em: 16/07/2015.

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus no período da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial/FUNARTE, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura*. Rio de Janeiro: FCRB, 2003. Disponível em: <<http://rubi.casarui Barbosa.gov.br>>. Acesso em 25/03/2018.

A PÓS-MODERNIDADE E A PRODUÇÃO DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE 1980

Karen Rafaela da Silva Cordeiro,
Luciane Viana Barros Páscoa
e Marcio Páscoa

ARTE, PÓS-MODERNIDADE E AS PRINCIPAIS PRODUÇÕES DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE 1980.

A sociedade pós-moderna traz consigo uma gama de acontecimentos que impactaram a produção em todas as áreas de entendimento humano. O artista bebe da fonte dos processos de mudança dessa sociedade e transpõe suas experiências em material artístico. Várias vertentes são criadas e refletem as rupturas ocorridas no cenário das artes. O tempo parece escapar com mais fluidez, o que ontem era novidade hoje já não mais importa por ser considerado ultrapassado aos olhos daqueles que trabalham em rumo às produções que visam o progresso. O caminhão da promessa de crescimento progressista marcha a todo vapor atropelando aqueles que não caminham em uma trajetória linear, haja vista que, essa particularidade não mais cabe como característica da sociedade pós-moderna. Apontada por Vattimo (1992), a crise da história e a crise da ideia de progresso ocorrem uma vez que se tem o conhecimento de que a humanidade não possui uma linha de chegada em busca de um só objetivo. Contudo, os meios hegemônicos estabelecem regras, protocolos e bases formais que são mecanismos utilizados numa tentativa de manter as mentes uniformes, padronizadas impondo seu meio de percurso em um processo que intenciona oferecer um modelo ideal de sociedade.

Assim, conforme Santos (2010) os cânones são homologados como parâmetros para desqualificar todo e qualquer meio que não se encaixe nos modelos produtivistas que visam o capital lucrativo e forjam a ideia de uma trajetória histórica em via única convencendo de que seu meio progressista capitalista está intimamente ligado à ideia de sucesso. Como mostrarmos nossa voz diante a tais poderes que ditam as regras e escrevem a história do seu ponto de vista silenciando todos os demais acontecimentos importantes que são menosprezados e, portanto, esquecidos por não se encaixarem em seus padrões sociais?

Ora, quem são os artistas senão aqueles que em sua maioria questionam os valores impostos pelas forças canônicas da sociedade? Ao voltarmos nossos olhares para o passado é possível identificarmos inúmeros destes que com suas técnicas, narrativas e poéticas causaram rupturas nos modelos estéticos pré-estabelecidos por esta sociedade, carregando suas inquietações e anseios que para além das mudanças estéticas também reverberavam a mensagem de autonomia da arte. Em termos de processos de questionamento e rupturas quanto ao poder autônomo da arte, segundo Gompertz (2013), podemos citar o tão emblemático Duchamp que com seus *ready-mades* refutou o valor da arte. Todavia, esse processo, assim como descreve Eco (2013), aconteceu em pequenos passos, foi ao ritmo de pequenas dosagens de rompimentos habituais que a arte se dirigiu, em um caminho contínuo em rumo à emancipação das redes padronizantes em busca da independência aos cânones. Assim, ao nos aprofundarmos ainda mais no passado, encontramos no artista Gustave Coubert uma das pequenas gotas aplicadas neste processo emancipatório ao trocar temas religiosos

e retratos da alta sociedade por motivos relacionados ao seu cotidiano, “não queria beleza, mas verdade” (GOMBRICH, 2006, p. 390), embora que ainda assim utilizasse as formas figurativas como parte de repertório imagético, o que hoje não é mais visto como ato revolucionário dentre as tantas vertentes e meios de expressões existentes, não podemos negar que seu ato foi rebelde e revolucionário em meio a quebra dos padrões hegemônicos da sociedade burguesa da época.

Contudo, a autonomia da arte foi posta à prova pelos movimentos de vanguarda, estes acabaram caindo na armadilha da produção excessiva diretamente ligada ao modelo de consumo desencadeado pela revolução industrial. Tais características simbolizam o que Hegel aponta como morte da arte “(...) propriamente morte dialética de certas figuras da consciência no interior do operar artístico e estético e, portanto, a sua perene transmutação e regeneração na autoconsciência crescente (...)” (ECO, 2013, p. 128).

Aqui poderíamos citar tantos outros que carregam o título de rebeldes revolucionários no meio artístico e que são, sobretudo, figuras “carimbadas” nos livros de história da arte, todavia, o texto em questão não se trata de um resumo da história já contada por aqueles que dominam, desqualificam, excluem e oprimem outros acontecimentos importantes da sociedade. Ressaltamos que não estamos a diminuir, nem menosprezar o valor dos nomes mais conhecidos nessa busca por emancipação de quaisquer que sejam aos cânones, contudo, existiram e existem tantos outros que se mostram tão bons quanto os lembrados e exaltados.

Deste modo, adentro na questão: Quantos tantos outros existiram e ainda resistem mundo afora e que, no entanto, foram esquecidos por conta dos meios seletivos e silenciadores que canonizam a produção artística? Tendo em vista que, para os meios hegemônicos, a produção artística que difere de seus padrões pré-estabelecidos, podem ser rotuladas como mero exotismo e não representam nada para além desta função que lhe é atribuída. Este método de desqualificação é exposto por Canclini (1986, p. 8):

(...) Para que a nossa arte fosse reconhecida nos panteões das grandes obras, nós, latino-americanos, tínhamos de submeter-nos de duas maneiras: imitando os mestres das metrópoles e entregando a seus museus nossas obras para que suas peculiaridades, suas referências a um modo de vida “primitivo” ou “subdesenvolvido” fossem quase apagadas, reduzidas a um leve toque de exotismo pela uniformidade das vitrines e dos catálogos.

As redes seletivas funcionam de diversas formas, em diferentes contextos sociais como aponta Foucault (1979) ao descrever as microfísicas do poder, desta forma no meio artístico a invalidação e imposições de meios formais encontram-se, sobretudo, dentre as lógicas produtivistas. Assim, não podemos reduzir as forças hegemônicas limitando-as às repreensões artísticas europeias, uma vez que há inúmeros cânones espalhados pela sociedade e, para cada relação social-artística há um meio canônico estigmatizando e carimbando as produções executadas que diferem dos modelos pré-concebidos. Deste modo, os cânones de produção cultural no Brasil, localizam-se principalmente na região sudeste do país. Desta forma, é comum que o que seja produzido em outras localidades distantes desta região sofra com este estigma.

Assim, a análise do processo de colonização da região Amazônica mostra o reflexo de uma dialética cultural onde é possível notarmos aspectos da miscigenação de elementos provenientes tanto da lógica produtivista que nela se implantou quanto aspectos das culturas nativas, esta última em constante redução. Face a este o processo, surge a cidade de Manaus, que recebeu influências diretas dos cânones europeus que nela se instalaram carregando consigo mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais. Embora o ciclo da borracha tenha

chegado ao fim, ainda hoje tais influências podem ser percebidas, sobretudo no que tange à herança patrimonial arquitetônica deixada na cidade que carrega consigo características marcantes dos padrões urbanos da arquitetura europeia, conforme aponta Mesquita (2005).

Outro grande impacto em Manaus veio com a instalação da zona de livre comércio em 1967. A zona franca de Manaus expandiu a cidade, “(...) a população da capital foi multiplicada por 8 vezes no período de 1960 a 2000” (MACIEL et. al., 2003, p. 3) o que conseqüentemente acarretou em problemas cada vez maiores por conta do processo demasiado de urbanização, tais como aumento da prostituição, violência, pobreza, etc. Face a tais questões surge uma geração de artistas que utilizam-se de suas formas de expressão como meio para denunciar os transtornos causados pelos processos de industrialização.

Assim, nasce o grupo chamado "O Clube da Madrugada" que representou uma das primeiras forças contra os meios canônicos da cidade de Manaus. O grupo promoveu uma série de ações que pretendiam envolver a comunidade com os meios artísticos e que mantivessem a independência quanto às imposições institucionais movimentando o cenário artístico local em meados dos anos 1960, o movimento contou com a participação de vários artistas que constituíam um movimento que buscava difundir a arte entre diferentes camadas da população, conforme Páscoa (2017). Alguns artistas que participaram do Clube da Madrugada, como é o exemplo de Manoel Borges, contribuíram de forma direta na formação de novos artistas da cidade por meio de aulas ministradas na Pinacoteca do Estado. Foi por meio das aulas com Manoel Borges que Otoni Mesquita (1853) teve seu primeiro contato “acadêmico” com a arte.

Otoni Mesquita¹⁷⁶ nasceu em Autazes, um município localizado no interior do estado do Amazonas, ainda criança, mudou-se para cidade de Manaus onde fixou residência. Segundo Silva (2003), o artista conta que seu primeiro contato com o desenho se deu de forma natural ainda quando era criança.

Por meio do conceito de rede, os processos criativos de um artista estão inter-relacionados à vários elementos externos e internos provenientes da sucessão de fatores presentes na vida do mesmo, assim “a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto político que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral” (SALLES, 2012, p. 42).

Deste modo, para Ostrower (1984), o poder de criação é uma capacidade inerente da natureza humana, onde tais atividades ocorrem de forma intuitiva e são respostas às inquietações e aspirações provenientes de sua relação com o meio e de processos culturais. Assim sendo, os artistas funcionam como receptores, captando os impulsos do mundo exterior, internalizando-os e traduzindo-os em linguagens artísticas, por conseguinte, o universo presente nas obras de arte passa a representar sua própria visão de mundo. Para o artista Otoni Mesquita, essa representação de mundo é uma válvula de escape que o faz fugir do mundo real, embora esse processo seja “algo complexo, pois ao mesmo tempo que o artista rejeita elementos do mundo externo, necessita deles para projetar e compor um mundo interior: um espaço em que pode transitar com segurança” (MESQUITA, 1999, p. 57).

176 Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas (1979) e Gravura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983), mestre em Artes Visuais – História e Crítica da Arte (1991) pela mesma universidade também possui Doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2005). Foi professor adjunto no curso de Artes da Universidade Federal do Amazonas onde iniciou sua carreira no ano de 1984 e se aposentou em 2016. Na universidade, lecionava disciplinas como gravura, pintura e pesquisa em arte. Atualmente dedica-se de forma integral à arte, participando de vários eventos ligados ao meio, sua produção se mantém tão ativa quanto no início de sua carreira.

Na década de 1970, Otoni Mesquita ainda não havia descoberto seu estilo como artista, deste modo os trabalhos desta fase representam, em sua maioria, imagens de mulheres com características formais do movimento artístico *Op Art* (Figura 1). Neste período seus estudos ainda não refletiam tão fortemente suas preocupações ecológicas, políticas e sociais, reflexões estas que seriam apresentadas de forma mais consistente a partir de suas obras da década 1980.



1 - Estudo do ano de 1975, esferográfica s/ papel, sem título. Fonte: Acervo digital de Otoni Mesquita.

Movido por inquietações face à urbanização da cidade, Otoni Mesquita começou a desenvolver trabalhos que pretendiam valorizar e resgatar aspectos da cultura local que, no entanto, não possuíam o mesmo grau de importância por conta dos meios de produção de consumo que então se instalavam. Assim, a década de 1980 constitui fase importante em sua carreira, onde suas obras repercutem sua principal característica como artista, exibindo seu caráter experimental.

Visto que a cidade ainda não possuía nenhum curso superior relacionado à área das artes visuais, Mesquita mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro para se dedicar ao estudo da gravura. Após o fim dos estudos na faculdade de Belas Artes em 1983¹⁷⁷, o artista encontrou grandes dificuldades para fazer uso das técnicas de gravura. Por conta do distanciamento geográfico de Manaus, a cidade carecia de recursos que oferecessem suporte à prática da técnica. Uma de suas principais inquietações como artista, partia do objetivo de desconstrução dos estereótipos forjados pelos meios canônicos, a construção desse pensamento estereotipado é apontado por Paes Loureiro (2015) como resultado dos processos de colonização ocorridos na região no século XIX e com o reforço dos meios de comunicações. Assim, as séries de obras que permeiam sua produção na década de 1980 constituem ensaios que intercalam suas experiências vividas tanto na cidade onde fora criado quanto nas cidades por onde transitara e criou base para seus estudos acadêmicos. Deste modo, o contato com diferentes obras reflete em seus trabalhos características que remetem aos movimentos Expressionismo, Surrealismo e Land Art.

¹⁷⁷ Também é mestre em Artes Visuais – História e Crítica da Arte (1991) pela mesma universidade e possui Doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2005).

Fruturbano (1980) marca a carreira do artista como sua primeira mostra individual. A exposição foi realizada no hall do Teatro Amazonas, visto que na época Manaus não dispunha de espaços públicos exclusivos destinados às atividades de mostras visuais. Segundo Mesquita (1980), mais que retratar imagens figurativas, a exposição tinha como objetivo mostrar os problemas que:

Fazem parte de nosso cotidiano urbano, passam despercebidos pela maioria, mas não deixam de compor um amargo quadro poético, que com ajuda do nanquim, aquarela, bico de pena, pincéis e outros materiais (...) na esperança de que esse trabalho não seja interpretado apenas como uma expressão estética, mas também como forma conscientizadora de nossos problemas, que essas cenas não sejam apenas registros. (MESQUITA, 1980, s/n).

Otoni Mesquita, assim como outros artistas que compunham o cenário artístico local na década de 1980 tais como Jair Jacqmont, Sérgio Cardoso, Arnaldo Garcez, participam de Bienais e Salões Nacionais com o intuito de evidenciar que “(...) a produção de artistas do norte reflete uma visão contemporânea do mundo, que se distingue por ter suas raízes, seu sotaque e suas peculiaridades. (MESQUITA apud NERY, JORNAL FUNARTE, 1987).

No ano de 1984, Otoni apresenta pela primeira vez *Fragmentos*¹⁷⁸. As obras pertencentes a esta série são frutos de pesquisas onde o artista explorou as possibilidades plásticas presentes em objetos “não convencionais”, tais como ossos, folhas, galhos, madeiras, papelões, entre outros materiais abundantes na região. *Fragmentos* compartilhou com o público os resultados da metamorfose processual do artista por meio de gravuras, pinturas, esculturas e instalações que externalizavam as mudanças estéticas adotadas e evidenciavam sua peculiaridade artística de caráter inquieto que partia em busca da representação de seu universo particular, neste caso representado por seres fósseis (figura 2) e símbolos imaginários.



2 - O peixe fóssil, gravura s/ papelão, 1984. Fonte: Acervo digital de Otoni Mesquita.

Foi por este viés que surgiu a série *Soltando os Bichos*¹⁷⁹. Nestas obras o artista buscou explorar a tridimensionalidade em suas pinturas, não somente por meio de técnicas pictóricas ilusórias, assim como na forma pela qual suas criaturas imaginárias ficaram dispostas sem moldura nas paredes, “Os bichos são recortes, cacos arqueológicos, que sugerem um tempo ancestral e primitivo. São como fragmentos de um quadro que escapam da tela e tomam as paredes” (MESQUITA, apud: NERY, JORNAL FUNARTE, 1987).

178 Sua primeira exibição ocorreu na Galeria Afrânio de Castro. Participou também do “Salão Cidade de Manaus” e recebeu referência especial do júri no 7º Salão Nacional de Artes Plásticas – RJ no mesmo ano.

179 Apresentada em Manaus pela galeria Afrânio de Castro, a série também ficou exposta na galeria Macunaíma (RJ).



3 – Peça da serie *Soltando os Bichos*, acrílica s/ papel. Fonte: Acervo digital de Otoni Mesquita.

Bicho em forma de gente ou gente fantasiada de bicho? É nesta temática que as *Personas* de Otoni Mesquita são trazidas ao repertório do artista, o projeto teve início em 1986 e dialoga com as séries *Fragmentos* e *Soltando os Bichos*, apresentadas anteriormente pelo artista. As obras apresentaram seres enigmáticos em esculturas, instalações e painéis de diferentes formatos que faziam alusão a tridimensionalidade, tanto pelas técnicas de pintura utilizadas, quanto por seu recorte, assim o artista juntava-se às *Personas* em seu ato performático intitulado *O Rito* (figura 3).



4 – Otoni Mesquita em performance *O Rito*, 1986.
Fonte: Acervo digital de Otoni Mesquita.

Seguindo a trilha do misticismo, o artista lança em 1987 a serie *Paramentos*¹⁸⁰. As obras deste trabalho compunham sua 8ª mostra individual. Embora *Paramentos* carregasse características semelhantes às séries anteriores, estas contrastavam por explorarem o uso da técnica de pintura em aquarela. Nesta serie, o artista buscou trabalhar formas femininas com pinceladas mais suaves em tons pastéis (figura 5). As obras expostas também foram reproduzidas em cartões postais e tinham como objetivo difundir as produções artísticas locais a um preço acessível.

¹⁸⁰ Exposição na Galeria de Arte Espaço Cultural em Manaus.



5 – Sem título, 1987. Fonte: Acervo digital de Otoni Mesquita.

É importante ressaltar que tais séries aqui apresentadas não descrevem toda a produção artística. Assim, a produção de Otoni Mesquita na década de 1990 seguiu o fluxo de mudanças ocorridas no mundo das artes visuais, onde o artista se mostrou livre para dar vida às suas criações sem regras preconcebidas, liberdade esta que o coloca em posições contrárias às ideias de progresso vendidas pelo modelo de consumo da sociedade pós-moderna. Assim, para além das mudanças ocorridas em seu traço estilístico, a busca por narrativas poéticas que mostram que a arte é algo que está ao alcance de todos foi uma das grandes preocupações do artista que se apropriou da comunicação por meio de linhas, cores, formas que em conjunto à exploração de diversos materiais não-convencionais virou uma das marcas registradas do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução: Eliana Aguiar. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Record, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos da arte moderna – Do impressionismo até hoje*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Editora: Zahar, 2013.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução: Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro, 2013.

MACIEL, Paulo Sérgio; MACHADO, Vieira Waltair; RIVAS, Alexandre A.F.; *O impacto da Zona Franca de Manaus - ZFM no desenvolvimento do Estado do Amazonas: a eficácia do modelo*. XXIII Encontro Nac. de Eng. de Produção - Ouro Preto, MG, Brasil, 21 a 24 de out de 2003. Disponível em <http://www.abepro.org.br/biblioteca/ENEGETP2003_TR0802_0959.pdf> Acesso em 15 de novembro de 2017 as 23h30.

MESQUITA, Otoni. Folder da exposição Fragmentos. 1984.

_____. *Imagens do Mito: reflexões acerca de certa iconologia indígena presente em meu trabalho*. In: Leituras da Amazônia - Revista Internacional de Arte e Cultura. Ano I, nº 1. Abril-1998: Fevereiro-1999;

_____. *La Belle Vitrine: O mito do progresso na refundação da cidade de Manaus (1890/1900)*. Disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2005_MESQUITA_Otoni_Moreira_de-S.pdf> Acesso em 18 de novembro de 2017 as 15h30

NERY, Laura. *Otoni vem da Amazônia para Soltar os Bichos* - Jornal de Circulação FUNARTE - Rio de Janeiro, RJ. Ano 2, nº 19. Julho de 1987.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. São Paulo: Ed. Vozes, 1984.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura amazônica - Uma poética do imaginário*. Manaus: Valer, 2015.

PÁSCOA, Luciane. *Ecos do Modernismo: o Clube da Madrugada e as artes visuais*. Revista Amazônia Moderna, Palmas, v.1, n.1, p.44-67, abr.-set. 2017.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura amazônica - Uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo, Cortez, 2010.

SILVA, Lara Nuccia Guedes da. *Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense*. Manaus: Editora Valer. 2003.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Imprensa, 1992. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

ORGANIZADORES

Caroline Caregnato

Doutora em Música pela Unicamp, é licenciada em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, possuindo também Licenciatura em Educação Artística e Mestrado em Música pela Universidade Federal do Paraná. É professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas, lotada no Curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Coordena o Laboratório de Cognição e Educação Musical. Atua nas linhas de cognição musical, teoria piagetiana e educação musical

Luciane Páscoa

Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto, com graduação em Música e Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, e mestrado em História pela PUC-SP, é Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas, lotada no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, sendo a sua coordenadora no período 2017-2021. Faz parte da diretiva nacional do RIDIM (Répertoire Internationale d'Iconographie Musicale). Autora de dois livros sobre as artes plásticas no Amazonas no século XX. É líder do grupo de pesquisa Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura – MemoCult. Sua produção enfoca a Iconografia/Iconografia Musical, a História da Arte brasileira e portuguesa entre séculos XIX e XX e Filosofia da Arte

Márcio Páscoa

Doutor em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra, com graduação em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, onde também fez o mestrado em Artes/Música. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, lotado no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes desde a sua criação. É investigador colaborador do Centro de Estudos em Estética e Sociologia Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. Autor de vários livros e artigos sobre ópera no Brasil e em Portugal, cuidando também dos temas voltados à performance, teoria e análise do Período Galante. Conduz projetos voltados a estudos musicais ítalo-luso-brasileiros, no Laboratório de Musicologia e História Cultural, o qual coordena. Dirige e toca a Orquestra Barroca do Amazonas, que já se apresentou em dezenas de cidades de Brasil, Portugal, Espanha e Itália, tendo gravado 5 CDs; com este grupo, foi premiado pela Academia Amazonense de Letras pela contribuição cultural no Amazonas.

Mário Trilha

Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, lotado no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, integrando o Laboratório de Musicologia e História Cultural. É doutorado em Música pela Universidade de Aveiro, com pós-doutorado pela Universidade Nova de Lisboa, onde é também investigador colaborador. Possui ainda mestrado em Música na Hochschule für Musik Karlsruhe e na Schola Cantorum Basiliensis. Como pesquisador dedica-se aos estudos musicais luso-brasileiros, performance, teoria e análise da música no Período Galante. É autor de capítulos de livros e artigos em diversos periódicos. Tem diversos CDs gravados, incluindo com a Orquestra Barroca do Amazonas, sendo seu cravista.

AUTORES

Agda Yumi Shiranayagui de Sousa Amaral

Graduada em Música Sacra pelo Seminário Teológico Presbiteriano José Manuel da Conceição/Mackenzie e em Pedagogia pela UNIP, se especializou em Planejamento Educacional e obteve o título de Mestre em Letras e Artes pelo PPGLA-UEA. Tem atuado como ministro de música junto à Igreja Batista da Cachoeirinha, regendo, compondo e arranjando música, além de ser educadora musical e administradora.

André Luiz Loves Florentino

Mestre pela UEA (PPGLA), é bacharel em música pela Faculdade de Ciências da FITO. É clarinetista da Orquestra Amazonas Filarmônica.

Angelo Natale Cardoso

Doutor pela UFBA, é mestre em Música Brasileira pela UNIRIO, havendo se graduado em música como habilitação em piano pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. Suas experiências na área de Artes foca na Etnomusicologia, com interesse nos temas da cultura afro-brasileira e da religião e musicologia, como o candomblé. É professor de percepção musical e fundamentos da harmonia na UFMG, onde também participa do Programa de Pós-graduação em Música.

Antonina Minenkova

Graduada em violino pela UEA e tem se dedicado à pesquisa em nível de mestrado sobre a obra do violinista padovano Domenico Dall'Oglio, que viveu em São Petersburgo durante o século XVIII.

É violinista da Orquestra Amazonas Filarmônica.

Bianca da Silva Correia

Contrabaixista graduada pela UEA, trabalha na Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural, junto aos corpos artísticos subvencionados pelo Estado do Amazonas. Tem atividade frequente, tocando contrabaixo elétrico, junto a diversas bandas em Manaus.

Caroline Cargenato

Doutora em Música pela Unicamp, é licenciada em Música pela Escola de Belas Artes do Paraná, possuindo também Licenciatura em Educação Artística e Mestrado pela Universidade Federal do Paraná. É professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas, lotada no Curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Coordena o Laboratório de Práticas Pedagógicas em Percepção e Teoria Musical. Atua nas linhas de cognição musical, teoria piagetiana e educação musical

Cláudio Batista

Bacharel em Design pela Universidade Federal de Pernambuco, pesquisa a imagem em sua relação com a Arte, a Cultura, a Comunicação e a Tecnologia. Tem se dedicado aos estudos iconológicos, nos quais a imagem é compreendida na sua dimensão teórico-crítica. Desenvolve pesquisa de mestrado sobre o assunto, no PPGLA-UEA

Daniele Silva de Almeida

Graduada em Educação Artística pela Universidade Federal do Amazonas e especialista em Psicopedagogia pela Faculdade Salesiana Dom Bosco, em Manaus, é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, com dissertação sobre o papel da educação no ensino médio técnico integrado no IFAM. É professora do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, no Campus de Itacoatiara.

Diosnio Machado Neto

Doutorado e mestrado em Musicologia pela USP, fez sua graduação em música na Universidade Católica do Chile. É professor livre-docente da USP, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Música e no de Mudança Social e Participação Política, trabalhando com projetos ligados a análise da historiografia musical brasileira e estudos de significação, além de processos retóricos na música do Período Colonial Brasileiro. Participa de diversas associações nacionais e internacionais de cunho acadêmico, tendo igualmente apresentado trabalhos em comunicação e conferência em variadas universidades brasileiras e estrangeiras. Tem atendido como parecerista a diversas agências como a FAPESP, FAPEBA, FAPEMIG e CAPES. Na USP, coordena um laboratório de musicologia.

Fábio da Silva Moura

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, graduou-se em Teatro nesta mesma instituição. Atua no campo da produção cultural, tendo fundado a Rede Panorando Produções, com a qual idealizou o Festival 5 minutos em Cena: circo, dança, teatro e performance, e o Encontro Nacional de Hip-hop do Norte. Em 2018 recebeu menção honrosa no 13º Festival de Teatro da Amazônia. No campo científico dedica-se à investigação sobre a cognição no campo das Artes.

Fábio Silva Ventura

Mestre em Música – Práticas interpretativas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, fez o bacharelado em Música, com habilitação em Piano, na Universidade Federal de Minas Gerais, vindo a fazer complementação pedagógica para obtenção da Licenciatura Plena em Música pela Universidade Cândido Mendes. Realiza pesquisa de Doutorado na UNICAMP. É professor efetivo de piano na Universidade do Estado do Amazonas

Fausto Borém

Doutor em Artes Musicais pela Universidade da Geórgia (EUA), é também Mestre em Artes pela Universidade de Iowa (EUA) e Bacharel em Música pela UFMG, mesma universidade onde desenvolveu sua carreira docente, sendo seu Professor Titular. Bolsista de produtividade do CNPq, foi também fundador da Revista Per Musi e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. Tem larga participação artística em agrupamentos orquestrais e camerísticos, no Brasil e no exterior. Foi premiado em concursos internacionais e é membro de fóruns ligados à performance musical. Gravou diversos CDs.

Felipe Novaes

Mestre em Música pela UFMG, onde atualmente faz pesquisa de Doutorado, realizou sua graduação em Música pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

Tem se dedicado a projetos de edição e catalogação de acervos. Seu tema de pesquisa diz respeito à música em Minas Gerais no Período Colonial. Tem também desenvolvido trajetória artística, se apresentando no Brasil e no exterior

Fernando Gabriel Batista Lima

Aluno da graduação em Música da UEA, integra o Laboratório de Cognição e Educação Musical, com o projeto amparado pela FAPEAM, investigando estratégias de escrita musical: o efeito da composição antes da execução do ditado sobre a escrita do mesmo.

Flávia Procópio

Graduada em Letras e Literatura Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas, é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, com tema ligado às modinhas de Marcos Portugal, que apresentou em eventos científicos e artísticos- É também soprano, atuante em Manaus, com formação na UEA.

Francisco Jayme Cordeiro da Costa

Graduado em Música pela Universidade do Estado do Amazonas, integrou o Laboratório de Musicologia e História Cultural, em projetos de transcrição e edição de partituras de autores luso-brasileiros do século XVIII. Desenvolveu iniciação científica sobre a restauração do Concerto a Violino Solo, de José Palomino.

Francisco Rider Pereira da Silva

Graduado em Letras – Língua Portuguesa, tem longa trajetória como performer e gestor cultural, tendo trabalhado com Célia Gouveia, Maurice Vaneau e no Movement Research em Nova Iorque. Tanto em Manaus, quanto São Paulo e Nova Iorque, integrou a cena da dança-teatro contemporânea e pós-moderna tendo se apresentado em diversos espaços referenciais destas cidades. Em projetos a solo ou em coletivo, recebeu diversos prêmios de porte nacional e internacional, como o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna (5 vezes) e The New York Dance & Performance Awards (2002), dentre outros. Foi selecionado diversas vezes em editais abertos do Senac, Rumos Itaú Cultural, secretarias de cultura de Manaus e do Estado do Amazonas, Funarte e Sesc São Paulo. Atualmente desenvolve pesquisa para seu mestrado no PPGLA-UEA-

Gabriel de Sousa Lima

Mestrado e bacharelado pela Universidade do Estado do Amazonas, é violista da Orquestra Amazonas Filarmônica e da Orquestra Barroca do Amazonas. Além de instrumentista, atua como arranjador e produtor fonográfico, coordenando o Laboratório de Produção Sonora da UEA, onde é Professor Assistente efetivo. Nesta instituição, integra também o Laboratório de Musicologia e História Cultural, onde desenvolve atividades de pesquisa e restauração de partituras, especialmente das óperas de Antonio Teixeira e Antonio José da Silva.

Gina Arantxa Arbelaez Hernandez

Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde faz atualmente o doutorado, graduou-se pelo Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, Colômbia. Tem atuado em diversas formações musicais no Rio Grande do Sul e na Colômbia, assim como em projetos e instituições de formação musical.

Gustavo Javier Medina Riera

Professor da Universidade do Estado do Amazonas, fez o mestrado no PPGLA e desenvolve pesquisa doutoral sobre a obra didática do violinista setecentista Pedro Lopes Nogueira. Teve atuação relevante no sistema de orquestras da Venezuela (El Sistema) desde o início deste projeto, nos anos 70, vindo a fundar e reger a Orquestra Infantil Simon Bolívar e colaborar com diversas ações performativas e educativas, especialmente pela América Latina, tendo visitado e trabalhado em 18 países. Em Manaus desenvolve ainda atividade de ensino e prática instrumental no Centro Cultural Cláudio Santoro, com crianças, em formação orquestral ou classes de teoria. É integrante do Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, sendo também spalla da Orquestra Barroca do Amazonas.

Humberto Junqueira

Desenvolveu pesquisa de Doutorado na UFMG em co-tutela na École des hautes Etudes de Sciences Sociales, de Paris, tendo feito Mestrado em Música pela UFMG e graduação na mesma área pela UEMG. Trabalhou entre 2006 e 2015 na Fundação de Educação Artística (MG) na área de música instrumental (violão e prática de conjunto). Atuou como professor na UEMG e na UFOP.

Karen Rafaela da Silva Cordeiro

Graduada em Artes Visuais pela UFAM, especializou-se em Metodologia do Ensino de Artes na mesma instituição. Desenvolve pesquisa de Mestrado no PPGLA-UEA. Atua como artista visual em Manaus. Trabalhou na Secretaria de Cultura do Amazonas. É bolsista da FAPEAM.

Keyla Morais da Silva Martinez

Mestre pelo PPGLA-UEA, graduou-se em História pela UFAM. Fez estágio na Secretaria de Cultura do Amazonas.

Leonardo Loureiro Winter

Professor da UFRGS, onde atua na graduação e no PPG, atendendo orientandos de mestrado e doutorado em Música, fez seu doutorado na UFBA, tendo cumprido uma especialização nesta mesma instituição. Com foco na área de interpretação musical, pesquisa sobretudo compositores brasileiros para a flauta. Tem experiência como intérprete junto a diversas orquestras e formações camerísticas, no Brasil e no exterior. Também ocupou cargos de gestão em diversas instituições artísticas do Rio Grande do Sul.

Leticia Ruis Pereira

Graduada em Música pela UEA, é vinculada ao Laboratório de Cognição e Educação Musical desta instituição.

Luciano Hercílio Alves Souto

Professor da UEA, na graduação em Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, obteve o Bacharelado, o Mestrado e o Doutorado em Música na UNESP. Foi professor também na Universidade Estadual de Maringá (PR) e no Conservatório do Butantã (SP). Atua frequentemente como intérprete de violão e de vihuela. É membro da Orquestra Barroca do Amazonas, com a qual já gravou um disco. Integrou ainda o trio de violões da UEA, tendo se apresentado em muitas escolas de Manaus, mediante projeto de formação de plateia.

Maira Dessana Ferreira da Silva

Graduada em Música pela UEA, especializou-se em Educação Musical e Ensino das Artes pela Universidade Cândido Mendes. É docente de carreira da Secretaria de Educação do Amazonas. Desenvolve pesquisa de Mestrado, com foco na Educação Musical junto ao PPGLA-UEA.

Mário Marques Trilha

Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, lotado no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, integrando o Laboratório de Musicologia e História Cultural. É doutorado em Música pela Universidade de Aveiro, com pós-doutorado pela Universidade Nova de Lisboa, onde é também investigador colaborador. Possui ainda mestrado em Música na Hochschule für Musik Karlsruhe e na Schola Cantorum Basiliensis. Como pesquisador dedica-se aos estudos musicais luso-brasileiros, performance, teoria e análise da música no Período Galante. É autor de capítulos de livros e artigos em diversos periódicos. Tem diversos CDs gravados, incluindo com a Orquestra Barroca do Amazonas, sendo seu cravista.

Mario Vlaxio Lopes

Graduado em Música pela UEA, é professor substituto da UFAM, na mesma área de atuação.

Nathalia Guedes Gama

Licenciada em Educação Musical pela UEA, é professora temporária da UFAM. Atuou como docente no curso de extensão em formação musical básica na UEA.

Ozório Bimbato Pereira Christovam

Doutor em Música pela USP, onde se graduou na mesma área, acumulando ainda a graduação em Comunicação Social pela UNESP. Dedicou-se à musicologia, com foco nos modelos pré-compositivos da música brasileira do século XVIII. Integra o Laboratório de Musicologia da USP e o Núcleo Caravelas do CESEM-UNL (PT). Foi bolsista CAPES e FAPESP. Atua junto ao Teatro Minaz, de Ribeirão Preto, em projetos de formação e difusão da música.

Rayssa Oliveira e Silva

Mestre pelo PPGLA-UEA, obteve também sua Licenciatura em Dança e Especialização em Dança-educação pela mesma universidade. É professora de Artes na Secretaria de Educação do Estado do Amazonas. Integrou diversas companhias de dança, circulando pelo país e obtendo prêmios importantes. Atua também como maquiadora de cena, tendo trabalhado para festivais de ópera e de dança.

Ricardo Agum Ribeiro

Doutorado em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense, tendo obtido Mestrado em Antropologia, e a Graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Ciências Sociais na mesma instituição. Atualmente é Pesquisador Visitante do Instituto Leônidas e Maria Deane - FIOCRUZ AMAZÔNIA da Fundação Oswaldo Cruz e Professor colaborador do mestrado em Ciência Política da Universidade Federal do Piauí. É concursado pelo Instituto Federal de Rondônia.

Robson Bessa Costa

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UFMG, desenvolve estágio pós-doutoral pela Escola de Música da mesma universidade. Nesta escola também fez sua Graduação e Mestrado em Música. Trabalhou na UEMG, UFMG, na UNINCOR e na Université de Montreal, além de escolas de música, centros culturais e artísticos e museus. Foi também organista da Église de St Maxime, Canadá.

Savio Luis Stoco

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, na linha de História, Teoria e Crítica, é Mestre em Artes Visuais pela UNICAMP e especialista em Direção, Criação e Produção de Cinema pela Uninorte. Possui Licenciatura em Artes e em Comunicação Social. Foi bolsista da Biblioteca Nacional e da FUNARTE. Esteve envolvido na equipe da Cinemateca nacional que restaurou No paiz das Amazonas, filme de Silvino Santos. Foi contemplado com editais de produção e divulgação das Artes Visuais e da Cultura do Norte do Brasil. É professor concursado da Universidade Federal do Pará.

Silvanei Lima Correia

Mestre pelo PPGLA-UEA, é graduado em música com habilitação em contrabaixo pela mesma instituição. Atua na Orquestra Amazonas Filarmônica, na Orquestra Barroca do Amazonas e em formações camerísticas, dedicando-se ao repertório clássico de contrabaixo, especialmente aquele para a afinação vienense do fim do século XVIII.

Talita Novaes

Discente no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas, onde também concluiu a Especialização em Gestão e Produção Cultural (2018), e a Licenciatura em Dança (2016). Atua como coreógrafa, bailarina e coordenadora do Grupo Panorando Produções Artísticas.

Tito Lucas Esteves Oliveira

Graduado em Música, com habilitação em violino, trabalhou junto ao Laboratório de Cognição e Educação Musical, desta instituição.

Vinícius Dias Prates

Possui Mestrado e Graduação em Música pela UFRGS, onde também desenvolve o Doutorado. Trabalha como flautista em diversas orquestras do Rio Grande do Sul. Também atua em projetos da MPB e como professor na Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul.



para conhecer mais a *editora*UEA e suas publicações acesse o site e nos siga nas redes sociais

editora.uea.edu.br

ueaeditora



