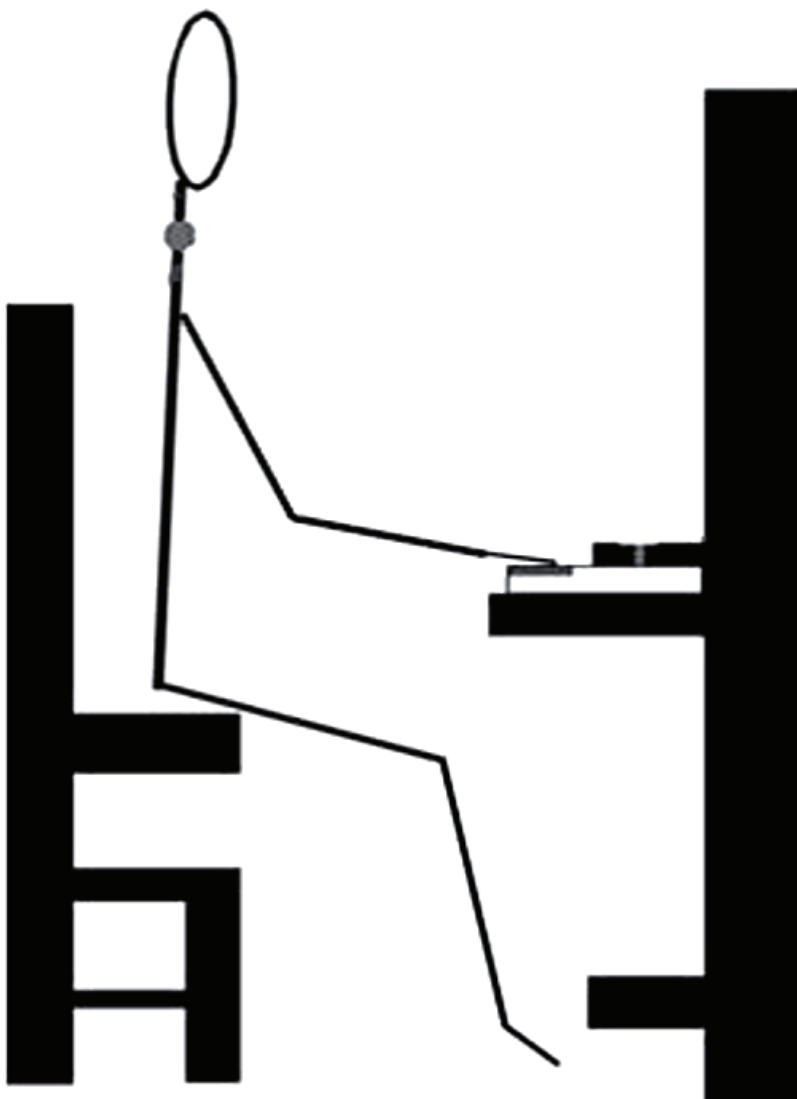




Revista da Tulha

2018 · JUL-DEZ · VOLUME 4 · NÚMERO 2 · ISSN 2447-7117





Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Vahan Agopyan
REITOR

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez
VICE-REITOR

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini
DIRETOR

Prof. Dr. Marcelo Mulato
VICE-DIRETOR

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
CHEFE

Prof.ª Dr.ª Fátima Graça Monteiro Corvisier
VICE-CHEFE

NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA (NAP-CIPEM)

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
COORDENADOR

REVISTA DA TULHA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
EDITOR-CHEFE

Luis Alberto Garcia Cipriano
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - "Arabesco" (2015)

IMAGEM DA CAPA: *The reference sitting position*, Figura 1 da p. 15 desta edição

REVISTA DA TULHA

Revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM)
do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Revista da Tulha
Ribeirão Preto, Volume 4, Número 2, 2018
ISSN 2447-7117 (*versão online*)



EDITOR-CHEFE

Marcos Câmara de Castro

COMISSÃO EDITORIAL

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Livio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomanno Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sílvia Berg (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina), Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaís Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBG), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Livio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Rodrigo Ribeiro Paziani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

BIBLIOTECÁRIA

Teresinha das Graças Coletta (Universidade de São Paulo)

EDITORA ASSOCIADA

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

EDITOR DE ALEMÃO

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

Consul Honorário Rudolf Schalenmüller (IEBA)

EDITOR DE FRANCÊS

Prof. Geraldo Magela

EDITOR DE LAYOUT

Luís Alberto Garcia Cipriano

EQUIPE DE APOIO

André Estevão, Daniel Mesquita de Moraes, Eliana das Neves Araujo, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sonia Regina de Oliveira, Tiago Araújo e Waldyr Ferverça.

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 4, n. 2 (jul/dez 2018), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2018 — Semestral.

ISSN 2447-7117 (*versão online*)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música
Rua Mário de Andrade, Monte Alegre, Ribeirão Preto - SP, 14040-901
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

SUMÁRIO

- 7 EDITORIAL
- 8 **PIANISM: PERFORMANCE COMMUNICATION AND THE PLAYING TECHNIQUE**
Barbara James
- 31 **ETNOGRAFIA DA MÚSICA COM ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA: RITOS RELIGIOSOS NO CENTRO DE UMBANDA CASA DE CARIDADE MÃE MARIA**
Bianca Viana Monteiro da Silva & Marcos Câmara de Castro
- 54 **CORPOS MIMÉTICOS: UMA INTERPRETAÇÃO DO K-POP COVER EM SÃO PAULO**
Thiago Haruo Santos
- 77 **A REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO NATIVO AMERICANO NO CINEMA: O USO DAS TÓPICAS NATIVO AMERICANO SELVAGEM, NATIVO AMERICANO NOBRE E DA MÚSICA INDÍGENA AUTÊNTICA NA TRILHA MUSICAL CINEMATOGRAFICA**
Juliano de Oliveira & Rodolfo Coelho de Souza
- 97 **GILBERTO MENDES: O MEU AMIGO KOELLREUTER VIAGEM ÀS NASCENTES DOS SENTIDOS**
Maria Yuka de Almeida Prado
- 116 **ENTRE O LEGADO MUSICAL E A REDESCOBERTA DA ESCUTA NA PÓS-MODERNIDADE: OS CAMINHOS DE UMA NOVA MÚSICA EM LUCIANO BERIO**
Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti & Silvia Maria Pires Cabrera Berg
- 138 **PERCUSSION STUDIES DE ARTHUR KAMPELA: CONTRIBUIÇÕES PEDAGÓGICAS À PERFORMANCE E À COMPOSIÇÃO MUSICAIS**
Ricardo Henrique Serrão
- 160 **SOBRE RÍTMICAS “COMPLEXAS” E MÉTODOS DE ENSINO**
Natália Brunelli da Silveira & Marcos Câmara de Castro
- 193 **SEREIAS, AMOR E ARTE: O PODER DA MÚSICA NA MITOLOGIA GRECO-ROMANA A PARTIR DOS VERSOS 311 A 328 DO LIVRO III DA ARTE DE AMAR, DE OVÍDIO**
Paulo Eduardo de Barros Veiga
- 215 **GRAVAÇÕES PERFORMADAS: MATERIAL FONOGRÁFICO E APRIMORAMENTO TÉCNICO EM UMA RODA DE CHORO**
Renan Moretti Bertho

EDITORIAL

Considerando a importância do estudo do movimento do tronco e dos braços para a produção dos sons no piano, James, nossa convidada desta edição, traz uma revisão crítica da bibliografia, lembrando que pouca coisa mudou depois de quase um século, quando Ortman (1929) já apontava para a falta de interesse acadêmico pelo conhecimento dos aspectos fisiológicos do movimento na prática musical.

Este número traz também as etnografias de Silva e Castro, realizada no Centro de Umbanda *Casa de Caridade Mãe Maria*, em Ribeirão Preto; outra de Santos, que interpreta a prática do cover pop sul coreano (K-pop), num estudo sobre a prática musical mediada por dispositivos eletrônicos e, por último, a comunicação de Bertho, em que observa as transformações morais, estéticas e ideológicas, entre 1920 e 1960, na prática do Choro, tendo como referências Bessa (2010), Saraiva (2008) e Turino (2018).

Oliveira e Souza analisam as formas de representação do nativo americano na música de cinema, no século XX, estendendo o conceito de *Tópica* para o âmbito da trilha sonora cinematográfica. Oliveira acaba de lançar seu livro OLIVEIRA, Juliano de. *A Significação na Música de Cinema*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

Prado revela a universalidade dos sentidos primordiais da voz a partir da obra de Gilberto Mendes, analisando a poética pessoal que o compositor constrói a partir de influências cosmopolitas.

Nicoletti e Berg examinam o argumento de Seth-Kim-Cohen sobre uma “virada epistemológica e ontológica”, em que a confluência das experimentações de Schaeffer, a obra de Cage e as gravações elétricas de Water interferem na relação presença/ausência na performance musical e possibilita ampla circulação e utilização das ideias musicais.

Serrão e Garcia destacam a diversidade pedagógica, a des-familiarização instrumental e as implicações ergonômicas, nos estudos para percussão de Kampela.

Brunelli e Castro fazem um levantamento bibliográfico tentando entender as rítmicas complexas e a organização do tempo musical.

Veiga fala de...amor e do poder da música para seduzir e transformar os ânimos, tendo como base a obra *Ars Amatoria* de Ovídio (43 a. C.-17 d. C.).

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
Editor-gerente

PIANISM: PERFORMANCE COMMUNICATION AND THE PLAYING TECHNIQUE

Barbara James
School of Human Movement and Nutrition Sciences,
The University of Queensland
barbara.james.phd@gmail.com

A pianist's movements are fundamental to music-making by producing the musical sounds and the expressive movements of the trunk and arms which communicate the music's structural and emotional information making it valuable for this review to examine upper-body movement in the performance process in combination with the factors important in skill acquisition. The underpinning playing technique must be efficient with economic muscle use by using body segments according to their design and movement potential with the arm segments mechanically linked to produce coordinated and fluent movement. Two physiologically and pianistically important actions proposed by early music scientists to deliver the keystroke involve dropping the hand from the shoulders towards the keys via a wave action with the joints activated sequentially, and forearm rotation to position the fingers for the keystroke, an action followed by the elbow/upper-arm rotating in the opposite direction. Both actions spare the forearm muscles by generating the energy needed in the larger shoulder muscles. The hand in the playing position has a curved palm through action of the metacarpal (knuckle) joints and curved fingers. Palm/finger posture controls sound quality from loud, high tempo sounds to a more mellow legato articulation, and to perform effectively the forearms should slope down towards the keyboard. The technique must be automatic through systematic practice which develops the motor skills for proficient playing, with practice duration tempered to reduce the risk of causing injury through overuse of the forearm muscles. Efficient movement patterns and strategic muscle relaxation which results in faster movement are realized only through extensive training. The constant movements of the head and trunk, and flowing arm movement with frequent hand lifts and rotational elbow movements, although generated in producing the playing technique, resonate with audience members who perceive them as expressive and thereby creating in them an empathic engagement with the music. It was proposed that music students be trained in the

mechanical aspects of upper-body use in the playing technique, and practice strategies, with specialist pedagogy for children to develop motor skills for efficient playing, and training methods fostering an appreciation of the communicative aspects of music performance.

Keywords: piano technique; efficient playing movements; muscle mechanics; motor skills for expert performance; practice strategies.

1.0 Introduction

A pianist's dynamic postures and movement patterns play a fundamental and functional role in the successful realisation of a performance through their interaction in producing the playing movements generating the sounds, and the complementary expressive gestures conveying the composition's structural architecture and emotional texture. Performance competence is built on the playing technique, with skilled players acquiring the motor skills to coordinate movement of a multi-joint limb to produce a fluent playing style. Early musical theorists realised the playing technique had not kept pace with the changes in the music environment which called for greater bodily participation (MATTHAY, 1903). Keyboards had evolved to have heavier action, increased resistance in the keys, wider keys to suit male concert pianists (DONISON, 2000) resulting in an increased octave span by 25 mm, and larger concert spaces demanding louder playing. Because of these changes, it was hypothesized that the playing actions should not be focussed on hand/fingers but on the arm, introducing the concept of '*use of arm weight*' by dropping the arm from the shoulders (MATTHAY, 1903). This resulted in the realisation that the technique needed to be efficient which implied making muscle use more economical by expending only the muscular energy needed for specific procedures, so that the energy load was manageable and the technique sustainable both during a performance and in the long term (ORTMANN, 1929/1981). Deppe, in 1903 realised that as natural movements are curved, movement in a straight line, for example, negotiating the linear keyboard, additional muscular activity is needed to keep the hand on this plane, and the forearm rotating around its own axis would be more efficient in negotiating the keyboard (GERIG, 1974, p334). This action was later considered the basis on which technique could be built, making it important pianistically and physiologically (BERNSTEIN, 1967).

Music is a powerful communication mode, and during a performance a pianist conveys the music's storyline to an audience through dynamic postures and body movements which generate the sounds and the expressive gestures which accompany them. As sound is fleeting, these movements conveying information about the pianist's expressive intent to reinforce the impact of the sounds giving them significance and meaning (BROUGHTON and STEVENS, 2009; MUNOZ, 2007). The performer's expressive playing increases audience appreciation of the performance influencing their judgment of the pianist's skill and musicianship (CLARKE, 2006) making it evident that the visual aspects of the postures and movements contribute to the way the performer and listeners perceive and mentally participate in a performance (COLE and MONTERO 2007). With the advent of radio and recorded performance, music came to be viewed as a purely acoustic phenomenon (THOMPSON et al., 2005), however, recent research established that observers also depend on movement cues for their understanding of the musical ideas communicated in the unfolding sounds (TSAY et al., 2013). Pianists' movements are important for musically-untrained observers who engage differently with the music from the musically-trained with the performer's movement quality increasing the sensitivity of these observers to sound artefacts such as expressive temporal variation and timbre and helping to clarify perception of the emotion articulated (VINES et al., 2011).

The link between pianists' playing movements and an expressive performance made it valuable for this interdisciplinary review to reflect on the function of body segments in providing a playing technique that allows the body to move in response to a score's technical and expressive goals. It begins with sections on the: muscle mechanics and function of the upper-body segments in relation to the playing technique; the inter-segmental dynamics contributing to economic movement; implications for the sitting position in providing for the playing movements while allowing for spontaneous actions resulting from the musician's ongoing interaction with the musical sounds. The review concludes with thoughts on training the next generation of professional pianists to reach a high standard of performance, while appreciating that the visual aspect of a pianist's movement is important in performer-audience communication. The overall goal is to contribute to our understanding of the role of pianists' movements in the process of preparing for and delivering a performance.

2.0 Main Contribution

This section considers the playing technique, the movement potential and mechanics of the upper-body segments, the seated position allowing flexible function of the upper body, and the motor skills necessary for proficient delivery of the playing movements. The primary components of the musculoskeletal system are the: bones and joints which govern the direction of movement and shape of the trajectory, and; muscles, which differ in size and shape and endurance capacity, and provide the internal energy to generate movement which is moderated by *gravity*.

Despite the long-standing theoretical concepts involving the arm, it is only in this decade that performance neuroscientists have had the tools to analyse and quantify their benefits and offer a new understanding of how the upper-limb achieves the movement goals. The research referred to in this paper examined movement organisation of the different factors affecting the playing technique.

2.1 Muscle mechanics and the playing technique

Muscular activity is the principal driver of the playing movements and an important variable is the inter-muscular difference in endurance capacity which is central to providing an efficient technique and which varies directly with muscle cross-sectional area, and with the predominant fibre type (HERZOG, 2000). The larger muscles of the trunk and shoulder girdle which move the shoulder/arm are comprised of 'slow twitch' fibres which contain many blood capillaries making them able to keep using oxygen (from the atmosphere) for energy and they are more efficient for prolonged use when playing continuous keystrokes. The finer muscles of the forearm and hand consist of 'fast twitch fibres' and contain relatively few blood capillaries so that when their energy supply is depleted, they are less able to access oxygen and with the resulting accumulation of waste products such as lactic acid and carbon dioxide causing discomfort, so they are best suited for short bursts of movement for strength or speed. Because playing actions are continuous and repetitive, it is better to generate energy for the keystroke from the shoulder muscles for transfer to the forearm/hand muscles. A problem with using the smaller forearm muscles is that they are prone to overuse with frequent and

long-duration practice sessions when pianists are practicing for an audition or competition and performing rapid and forceful movements (FURUYA et al., 2006).

The muscular energy needed for a procedure is moderated by gravity, the external force directed downward through the centre of the body where weight is evenly balanced. While playing, the balance changes constantly and gravitational force either increases or decreases the internally generated muscular force needed to make a movement or support a body part. Gravitational force can be utilised with vertical downward movements such as the downswing prior to the keystroke with a reduction in the finger-key force generated for the key-impact force (FURUYA et al., 2009). Allied to gravity is the natural law stating that *for every action there is an equal but opposite reaction* (Newton's third law of motion), and this becomes relevant when the fingers deliver a force to the keys, because after key-impact a rebound motion occurs initiating the lift for the next downswing, or if the fingers remain on the keys, the key force is absorbed by wrist undulation generated as a follow-through action.

2.2 Use of arm weight

The synchronised system coordinating the motion of the multi-joint arm segments offered a viable framework referred to as the 'arm-complex' by which to examine the playing technique referred to as '*use of arm weight*' to explain how the performer's movements are organized. This unit extending from the sternum-clavicle junction (mid trunk) to the fingers is recognized biomechanically as a *kinetic chain* because of its action in producing a coordinated proximal-to-distal linked system in which the hand as the terminal segment can move freely thereby allowing versatile hand function including fine motor skill execution (ELLIOTT et al., 1986). Through a 'wave' action initiated by shoulder flexion, energy is transferred sequentially through the joints, with the energy generated in each joint additive, so that maximum momentum is achieved in the final finger segment for the force to be delivered in the finger/key impact (GLAZIER et al., 2003).

The downward motion of the relaxed arm enables muscular energy generated by the shoulder muscles to be delivered directly to the fingers to provide the force necessary for the finger/s to produce the required

sound level and articulation (FURUYA and KINOSHITA, 2008). The shoulder motion results in forward movement of the upper-arm, with the forearm being thrust forward and the hand rotating forward, and with the fingers pointed downwards to accomplish a more vigorous key depression (KINOSHITA et al., 2007). This co-ordinated system, in combination with the downward force of gravity means that muscular energy generated by the shoulder muscles can be delivered directly to the keys, and with relaxed muscles, the forearm is in freefall increasing movement efficiency through the reduction of forearm muscle activity (FURUYA et al., 2009).

2.3 Forearm rotation

The long bones of the forearm – *radius* (thumb side) and *ulna* (little finger side) – rotate about an imaginary axis to turn the hand inwards (pronation) or outwards (supination) from the mid-line. Although the elbow and wrist move independently in lifting or lowering the forearm or hand, in rotation they are mechanically linked, making it impossible to rotate the forearm without also rotating the wrist/hand, and the relaxed elbow and upper-arm which move laterally in the opposite direction, so that all the segments of the arm are linked. The rotational movement is important in positioning the hand/fingers at the right angle for finger/key impact thereby improving the efficiency of high-frequency repetitive keystrokes (FURUYA et al., 2011) needed for the virtuoso piano performance so much in demand today (HASANOGLU, 2013).

2.4 The hand/fingers and the playing movements

The hand must change its shape through the posture of the palm and fingers to strike piano keys in the most strategic way in producing the desired tempo and articulation. The curve across the palm formed through action of the metacarpal (MC) joints (knuckles) is very mobile and the palm can be either flat or curved with the fourth and fifth fingers descending to form a semicircle with the opposing thumb, while the second and third MC joints remain rigid (KAPANDJI, 1978, p148). Longitudinally, the fingers curve downwards from the MC joints, with the first joint of the four digits flexing or extending according to whether the fingers need to be flat or curved. In general, the ability of the palm and fingers to curve or flatten for key impact allows variability of movement

patterns to produce a range of sound levels and articulation quality from *staccato* to *legato* (see Section 3.1).

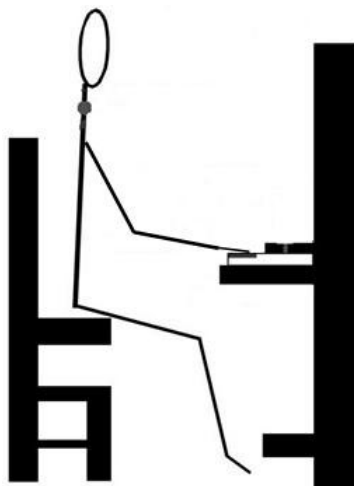
The curved hand helps the fingers reach different play positions, and the thumb being close to the keys means it can reach out to the next anchor point so the fingers can then move over to a new position. With the palm/fingers flattened the fingers can stretch to play chords or octaves, and on relaxing the stretch, the palm/fingers curve again automatically. Having the palm and fingers curved places the hand in its 'close position' which is biomechanically efficient by reducing the muscular energy necessary to lift the forearm (lever action), and decreasing the *radius of rotation* of the forearm, so that the speed of movement is faster for finger positioning. When the hand and fingers are relaxed in a neutral position the fingers maintain a curved posture and with curved fingers on the keys, the fingers are functionally the same length (KAPANDJI, 1978, p149).

2.5 Relaxation of muscles and joints

Producing an efficient technique is reliant on having muscles without undue tension at strategic times, because with the arm free, movement can be produced faster if muscle contraction does not have to be overcome initially (ROSS and WAKELING, 2016; TRUSLITT, 1938/Repp, 1993). With the fingers on the keys in the playing position, the elbow and wrist can relax, with finger/key impact made with the added weight of the arm passed smoothly from finger to finger during sequential key presses. Advantage can be taken of gravity when dropping the forearm/hand for finger/key contact, if the muscles relax during the downstroke so the forearm drops without the need of muscular action (FURUYA et al., 2009), and similarly with trajectory landings, with these actions faster than those controlled by muscular action (FURUYA et al. 2012). Directional changes in trunk movement such as surging and swaying, which is a fundamental element in expressive playing need also to have the trunk relaxed, with freedom of the neck and upper-back necessary also to facilitate greater ease for arm movements (DEMOS et al., 2014). The natural tonus of the muscles of the shoulder girdle and core muscles of the abdominal wall and vertebral column contribute to holding the trunk upright (STEINMETZ et al., 2010). Strategic relaxation involved in an efficient technique is an unconscious process – a motor skill developed gradually through years of exposure to musical training.

2.6 Implications for the seated position

The whole body is involved in creating music by providing the playing actions, and a stable base for unrestricted upper-body movement. With the pelvis anchored on the piano bench, gravitational force transferred from the lower back and pelvis to the feet provides stability for dynamic trunk and arm movements, with the trunk swaying front to back, or side to side (DEMOS et al., 2014), and the arms having freedom to move in front of, across, and out to the sides of the body. With the trunk inclined towards the keyboard, the shoulder complex is well



positioned to apply force to the fingers to maintain a stable position on the keyboard. The sitting height is determined by the position of the elbows which should allow the forearm to slope down to the keyboard with the angle between the upper-arm and forearm at about 100-110°. The reference sitting position is illustrated in Figure 1 below. With this orientation the biceps muscle is slightly stretched (KAPANDJI, 1978, p93) affecting the elastic energy storage capacity of the muscle-tendon unit, with the muscle contracting faster through elastic recoil (FINNI, 2001). Having the elbow higher than the wrist facilitates the transfer of energy down from the shoulders, and the hand/fingers are in the optimal position to perform effectively at all sound levels and tempi (FURUYA et al., 2009). As well, the height of the trunk above the keyboard is important in maximising the energy that can be delivered to the fingers with the forward swaying of the trunk and is very important for females with their reduced skeletal dimensions and muscle mass in comparison with males.

2.7 Motor skill, practice and automatic playing movements

Music performance is a complex sensorimotor behaviour that becomes automated through involvement of all motor and sensory areas of the brain through systematic practice with auditory feedback. Pianists depend on highly developed motor skills for the acquisition of the novel motor and perceptual skills involved in encompassing a new score and in manipulating elements of music such as tempo, sound level, and tone timbre (MUNOZ, 2007) which are reliant on the organization of multi-joint movements in the hand and arm. Through constant practice, the playing movements are gradually consolidated into motor programs (muscle memories) to allow passages to be automatically, and when a movement sequence is repeated over time, a long-term muscle memory is created, eventually allowing it to be performed without conscious effort (RIEMANN and LEPHART, 2002).

Motor sequences become automated through the repetition of passages, with the spatial patterns entrained so the hand 'knows' how far to move, and the fingers are prepared for key contact, with pre-set joint angles and muscle force levels needed to produce the required tempo and sound (ROSENKRANZ and ROTHWELL, 2006). The automatic release of successful motor programs is necessary, so that during a performance, performers can trust their memories to work reliably under pressure (CHAFFIN and IMREH, 2002). The outcome of this process is that the actions shaping the score's significant contours, tempo, dynamic and articulation or the expressive movements made in response to the sounds are embedded in the playing actions and integrated into the motor sequences producing the playing technique which means they can be reproduced (JABUSCH et al., 2009). These dual roles are coordinated through unrestricted dynamic postures and movement patterns with the performer confident in letting the entrained motor sequences be produced automatically allowing the pianist to concentrate on the interpretation and expression of the musical ideas, while gaining confidence in their performance (STEINMETZ, 2009). Motor programs expand to meet both technical and expressive goals and so are dynamic in responding to the player's impulses and feelings (SCHMIDT and LEE, 2005)

During the early learning stage, practice at a slower tempo is more effective in facilitating movement control through constant feedback involving sensory information from *audition* and *touch*. When the tempo

is later increased, movement patterns have greater accuracy through refinement of the movement patterns, and the playing movements are more efficient even though the maximum speed of the finger movements increases (FURUYA et al., 2013). Playing movements made instinctively in response to the flow of the musical ideas allow a performer to relax and rely on the free flow of the movement (PARNCUTT and TROUP, 2002) so attention can transfer from the movement specifics to the overall feel of the playing, with a changed focus of attention from 'how' it is played to 'what' is played (CHAFFIN and IMREH 2002). Muscle memories associated with a certain score remain in the brain over time, and given the right cues, can be revived when practising a piece even after many years (JABUSCH et al., 2009).

3.0 Discussion

Musicianship involves a synthesis of many musical faculties to produce a coherent performance representing the performer's musical ideas and fashioned by the movements which give life to a composition (CLARKE, 2005). Music is closely linked to the body with the performer's playing movements the mediator conveying the aesthetic information shaping the events in a score and giving the music its meaning. The pianist's movement quality is the primary factor in creating effective musician-to-audience communication with the dynamic movement patterns providing the core of the music experience. The intimate connection between the performer and an artistic performance made it valuable for this theoretical review to reflect on the function of body segments in providing the playing technique and the complementary elements contributing to the delivery of an expressive performance. Preparing a score for performance involves an artistic process, so as well as the planned actions, the pianist needs a mental and physical readiness to respond to ideas/reactions arising while performing, so each presentation sounds fresh and spontaneous (CHAFFIN et al., 2004; CLARKE, 2006).

3.1 Communication and sound quality

Pianists both generate and react to the musical sounds which reflect their perception of the score's structural framework and changing moods by varying the tempo, dynamics, and *ritardandi* to underscore

the phrase structure and hierarchy and the expressive level (VINES et al., 2005). The quality of musicians' movements supports communication by affecting the perception of musical properties, such as timbre, loudness, and pitch (BROUGHTON et al., 2009), and the amplitude and duration of musicians' playing movements is helpful to music-naïve observers in their perception of the expressive intent communicated, and in discerning the duration of time-related aural events vital to the score interpretation such as accent notes and pauses (SCHUTZ and LIPSCOMB, 2007). Tone timbre plays a key role in the communication of emotion and so it is vital to the expressiveness and overall affective quality of a music performance (AHO and EEROLA, 2013).

Dexterous moulding of the hand/fingers is important to producing the required sound quality because the way key-force is transmitted affects audience-perception of sound level and quality (FURUYA et al., 2012). A near vertical orientation of the final finger joints results in a rapid transfer of force to the key causing the perception of a louder tone through the instantaneous key movement and making it best suited to loud, fast playing. Conversely, with extended fingers, key contact is made with the fleshy finger pads allowing a larger surface area for force transmission resulting in a gradual transfer, lengthening the acoustic qualities of the sound, and making it preferable for the development of tone timbre to produce the mellow, full-bodied legato sound needed in many compositions (FURUYA et al 2012). Expressive variation in tone timbre, an essential feature of the communication of emotion, results from the musician's instinctive manipulation of touch through finger/key pressure intensity and duration allied with pedalling (BERNAYS and TRAUBE, 2011; PALMER, 1997). The use of sound artefacts allows for spontaneity of musical expression and is related directly to the skill level and musicality of performers (BERNAYS and TRAUBE, 2014; JUCHNIEWICZ, 2012) with variation in sound quality and expressive temporal variation avenues by which performers show their individuality through their creative response to the score's notation (REPP, 1992; THOMPSON et al., 2005).

3.2 Expressive gestures: interaction with the playing technique

Expressive body movements emerge spontaneously during music-making and act as a type of body language to extend the window of communication to reinforce and highlight the auditory events and clarify

the expressive intentions of the music (DAVIDSON, 1993; RODGER et al., 2012). Audience appreciation is influenced by head movements which provide key signals of expressive intent and the number of directional changes in trunk movement, such as swaying which is used almost universally by pianists to define cycles of tension indicating phrase boundaries and clarify the score's structural architecture (DEMOS et al., 2014; WANDERLEY et al., 2005). Trunk/head movements increase in frequency as the emotional intent of the music becomes more intense (DAVIDSON, 2012), and contribute to the playing technique through the transfer of momentum developed by the upper-body movement, and delivered to the fingers, increasing finger/key force needed for the keystroke in a large concert space requiring high sound-level playing (FURUYA et al., 2010).

Arm and hand playing movements are viewed as transmitting grace and beauty, with audiences responding positively to the arm being active through frequent use of hand lifts, wrist undulation and elbow rotation described as '*elbow choreography*' (BERNSTEIN, 1967) because it appears the elbow traces the contour of the music as it is played (DAVIDSON, 2012). These arm/hand movements are generated in producing the playing technique with spontaneous hand lifts occurring as a reaction to the key force transmitted in the keystroke (FURUYA et al., 2009). Elbow rotation resulting from hand/finger positioning for the keystroke is continuous with the serial changes in finger positioning (FURUYA et al., 2011), and it is important that this movement is not inhibited by holding the elbows close to the trunk, a problem from early technique on lighter keyboards and which impedes elbow movement in response to the forearm rotation in reaching finger/key positions. Expressive gestures are performer-specific and are used across different genres, and there is a high degree of variability in the extent of the vocabulary of individual artists (DAVIDSON, 2012).

3.3 Practice and playing-related injury

Practice is the principal activity of pianists: regular repetition of passages consolidates the muscle memories, and when the fingers know where they are going, space is created for pianists to concentrate on the sounds, evaluating their quality and fit with the dramatic concept of the score. The many hours of practice needed to meet a high playing standard leave the body vulnerable to playing-related injuries (ZAZA and FAREWELL, 1997), with the incidence and severity of injury related to

the duration of practice sessions (FURUYA et al., 2006). The primary risk factors include interactions between the playing technique, repertoire, and the fatigue related to extended activity in the muscles of the forearm/hand (RAMELLA et al., 2014) and which can result in inflammation of the nine flexor and six extensor tendons running through the carpal tunnel causing pressure on the median nerve and leading to the playing-related injury, '*carpal tunnel syndrome*' (FURUYA et al., 2006).

Sustained high tempo playing can lead to pianists experiencing arm/hand pain (FURUYA et al., 2006) with the decreased inter-note intervals hindering proper organisation of the keystroke, resulting in increased use of the forearm muscles for the required finger/key force (FURUYA et al., 2010). With keystroke frequency as much as 2000 notes/minute, the hourly rate is far higher than would be allowed in industry through occupational health and safety obligations applied to manual tasks such as continuous data entry (RUSSELL, 2012). Also prevalent in pianists is discomfort/pain in the neck and upper back resulting from a flexed trunk/head posture distributing weight forward with compensatory activity in the muscles supporting the spine (FURUYA et al., 2006). Consequently, the trapezius, a muscle group designed to hold the head up in alignment with the spine is stressed through stretched muscle fibres causing pain/discomfort, and with disruption of motor patterns degrading technique (LOURENÇO et al., 2011). Pianists practicing might maintain this posture for some time through focusing on the hands/fingers when practicing a new score, playing difficult technical passages, or performing rapid, repetitive movement requiring precision (BRANDFONBRENER, 1997). It can also indicate the playing technique is not automatic through deficiencies in the skill acquisition process due to giving up sight-reading the score too early in favour of trying to memorise it, whereas the physical memory is as important as that in the central nervous system.

Continuous keystrokes make demands on concentration and it is important to curtail activity when concentration is diminished, or discomfort experienced (FURUYA et al., 2012) because of the risk of a loss of touch precision (FITTS, 1954). For practice to be effective individual sessions should be distributed over time so coordinated efficient movement patterns are maintained (BARRY and HALLAM, 2002). Intervals between sessions can be used productively to relax the muscles and joints through stretching procedures involving shoulder and hip extension, to counteract their flexed habitual posture while playing. Also productive is mental rehearsal and score analysis, allowing the pianist

the opportunity to concentrate on developing a musical image of the piece (BRAVO and FINE, 2009). Choice of repertoire for a performance, sometimes involving three scores, must also be considered because it is essential that the type of playing movements needed is varied.

3.4 The pianist's playing movements and performance

Movement plays many roles affecting the preparation of a score for performance, with the visual aspect of the playing actions important to audience comprehension and enjoyment of the musical story and when the musical sounds convey the same affective valence as the expressive movements, the emotional response is intensified by their concurrent presentation, an effect known as the *cross-modal bias* (VINES et al., 2011). When considering the function of movement, it became evident that the strategic use of inter-segmental dynamics allied with the relaxation of muscles not used in a procedure is important to an efficient playing technique, while at the same time appealing to the audience and increasing their pleasure in the performance. Observers respond positively to the flowing arm/hand movements resulting from the musician's mastery of the technique of the arm falling from the shoulder, and elbow rotation – a key variable in skilled performance – with audiences attracted by its continuous movement quality and highlighting the importance of the specialized motor skill for efficiency and aesthetic appeal (FURUYA et al., 2011). These movements, which are central to a proficient playing technique, also resonate with audience members who perceive them in their "mind's eye" as meaningful, with the affective messages they initiate establishing a rapport between performer and viewers, and drawing them into the music (MANLEY, 2013).

A musician's sitting height is important, because it allows greater flexibility of upper-body movements to articulate the score's expressive objectives and history informs us that Liszt through practical intuitive experience understood instinctively and recommended to his students that a higher seat be used so greater power in the arm could be generated to maximise the finger/key force, because if sitting too low the elbows do not have the same freedom (GERIG, 1974, p185). Playing movements cannot be divided into being either sound producing, expressive, or 'ancillary' as suggested by some authors (e.g. WANDERLEY et al., 2005) because as movement is fluid with one note blending into the next, it is difficult to tease the functions apart. An additional quality of the playing

movements is that they can be affectively rewarding for the performer, and resonate with observers (COLE and MONTERO, 2007) highlighting that we have a cognitive ability to derive pleasure from something as abstract as movement in space (CHRISTENSEN and CALVO-MARINO, 2013).

3.5 Implications for Performance Delivery

Movement is fundamental to music making with the audience informed of the musical themes by the acoustic and the visual cues derived from the pianist's movements, so that when preparing for a performance, video recordings should be viewed to evaluate how the 'big picture' is coming together with a seamless fusion of the fluent and expressive soundtrack with the flow of the dynamic movements, keeping in mind that musically-naïve participants make use of the visual cues for their perception of the music's expressive intent. The pianist's movements are also important in maintaining the attention and interest of the audience, making it doubly important for him/her to assess whether the communication of the expressive elements in the score matches the movement quality expressed in the sounds (VINES et al., 2011), and remembering that audience enjoyment is enhanced if the amplitude of the playing movements increases, because wide-ranging playing movements draw the interest of observers (SHODA and ADACHI, 2012) and help with the perception of the duration of both sounds and silences which are important for audience comprehension and appreciation of the musical text. (MARGULIS, 2007).

4.0 Conclusions

Pianists shape musical works for performance through continuously changing body postures and upper-body movements with the structural elements and expressive features functioning as the musical goals to which the performer's movements are directed, thereby engaging their body/brain in the act of music making. Unfortunately, the mechanics of the playing movements have not always received sufficient attention from music trainers, even though many problems in the pianist's movement patterns affect the piano technique itself and contribute to playing-related MS disorders involving the arm/hand, neck and upper-back. Ortmann (1929) wondered why music academics were not curious

about why the growing knowledge of the physiological aspects of human movement were being ignored, and today, almost a century later, he might find that there has in general been little change, with the result that many teachers are teaching as they were taught (LISTER-SINK, 1994). Pianists suffer a high injury rate, the equivalent of that experienced in industry (RUSSELL, 2012) and tertiary students deserve to be informed about the role of the upper-body in producing the playing actions, so they can make better decisions about key aspects of their technique, practising strategies and the avoidance of injury. Another factor in injury prevention for pianists, may be the lack of a reporting mechanism within music teaching facilities for students to seek help early, because early symptoms may not interfere too much with playing ability, but they can exacerbate and follow a pianist through their careers, in some cases curtailing it.

It appears there is a mismatch in the relationship between pedagogy, technique, and playing-related injury, raising the question of the impact on students of how they are introduced in their early years in efficient playing procedures. Specialist pedagogy for children is necessary with training methods planned with consideration of the maturation of sensory faculties and body dimensions. Motor skills must be developed early to use a relaxed downswing which children learn easily (FURUYA et al., 2009), and forearm rotation when first playing five-finger exercises. Sitting height is important for children and the piano should be adjusted to their proportions. Music students in tertiary training need movement analysis competence for an informed view of the playing technique for their futures as professional pianists or teachers and their understanding the piano technique enabling effective communication of a score's structural and expressive information. As music performance is multi-disciplinary, other people benefiting from piano technique- and injury-related knowledge include specialist researchers in related sub-disciplines and music generalists integrating science and technique to inform the music fraternity.

Conflict of Interest Statement

The author declares that the theoretical research was conducted in the absence of any commercial or financial relationships that could be construed as a potential conflict of interest.

Acknowledgment

This interdisciplinary theoretical review is based on a presentation made at the *International Symposium on Performance Science*, 2015. My thanks to A. Williamon from the Royal College of Music for making these symposia a reality – I greatly benefit from my attendance which allows me the opportunity to meet fellow researchers.

References

Aho, H., and Eerola, T. (2013). Expressive performance cues in Gypsy swing guitar style: A case study and novel analytic approach. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 6 (1), 01-21 art. # 12060101, 2013 • doi: 10.4407/jims.2012.11.001

Barry, N.H., and Hallam, S. (2002). "Practice" in *The Science and Psychology of Music Performance*. Parncutt R and McPherson GE (eds) Oxford University Press Inc: New York pp151-165.

Bernays, M., and Traube, C. (2014). Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling. *Front. Psychol.*, 04 March 2014 <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00157>

Bernays, M., and Traube, C. (2011). Verbal expression of piano timbre: multidimensional semantic space of adjectival descriptors, in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science (ISPS2011)*, eds A. Williamon, D. Edwards and L. Bartel, Utrecht, Netherlands: European Association of Conservatoires (AEC), 299-304.

Bernstein, N.A. (1967). *The coordination and regulation of movements*. London: Pergamon.

Brandfonbrener, A.G. (1997). Pathogenesis and prevention of problems of keyboardists: General considerations. *Med Probl Perform Art*, 12, 45-50.

Bravo, A., and Fine, P. Studying a score silently. (2009). What benefits can it bring to performance? in A Williamon, D Coimbra (eds) *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, 243-248.

Broughton, M., and Stevens, C. (2009). Music, movement and marimba: an investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience. *Psychology of Music* 37/2:137-153. <http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/37/2/137>

Chaffin, R., and Imreh, G. (2002). Practicing perfection: Piano performance as expert memory. *Psycho Sci*, 13 (4), 342-349.

Chaffin, R., Lemieux, A.F., and Chen, C. (2004): It's different each time I play: Why highly polished performances vary. Paper presented at the 8th Annual *International Conference on Music Perception and Cognition*, Evanston, IL.

Christensen J. F., and Calvo-Merino, B. (2013). Dance as a subject for empirical aesthetics. *Psychol. Aesthet. Creat. Arts* 7, 76-88 10.1037/a0031827.

Clarke, E.F. (2006). Making and Hearing Meaning in Performance, *Nordic Journal of Aesthetic*, 33-34, 24-48.

Clarke, E.F. (2005). Creativity in performance. *Musicae Scientiae*, 9, 157-182.

Cole J., and Montero B. (2007). Affective Proprioception. *Janus Head*, 9 (2), 299-317.

Davidson, J.W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies, *Psychol Music*, 40:595-633.

Davidson, J.W. (1993). Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21 (2), 103-113.

Demos, A.P., Chaffin, R., and Kant, K. (2014). Toward a dynamical theory of body movement in musical performance. *Front Psycho*, 5, 477. PMID: PMC4033247

Donison, C., (2000). Hand size versus the standard piano keyboard. *Medical Problems of Performing Artists*, 15, 111-114. <http://chrisdonison.com/keyboard.html>

Elliott, B.C., Foster D.H., and Gray, S. (1986). Biomechanical and physical factors influencing fast bowling. *Aust J of Sci Med Sport* 18, 16-21.

Finni, T. (2001). *Muscle mechanics during human movement revealed by in vivo measurements of tendon force and muscle length*. Dissertation; Department of Biology of Physical Activity, University of Pyvasyla, Finland.

Fitts, P.M. (1954). The information capacity of the human motor system in controlling the amplitude of movement. *J Exper Psych*, 47, 381-391.

Furuya, S., Altenmüller, E., Katayose, H. and Kinoshita, H. (2010). Control of multi-joint arm movements for the manipulation of touch in keystroke by expert pianists. *BMC Neuroscience*; 11(1), 82.

Furuya, S., Aoki, T., Nakahara, H., and Kinoshita, H. (2012). Individual differences in the biomechanical effect of loudness and tempo on upper-limb movements during repetitive piano keystrokes. *Human Movement Sci*, 31(1), 26-39

Furuya, S., Goda, T., Katayose, H., Miwa, H., and Nagata, N. (2011). Distinct interjoint coordination during fast alternate keystrokes in pianists with superior skill. *Frontiers in Human Neurosci*, 5, 50.

Furuya, S., and Kinoshita, H., (2008) Organization of the upper limb movement for piano key-depression differs between expert pianists and novice players. *Exp Brain Res*. 185(4):581-93.

Furuya, S., Nakahara, H., Aoki, T., and Kinoshita, H. (2006). Prevalence and causal factors of playing-related musculoskeletal disorders of the upper extremity and trunk among Japanese pianists and piano students. *Med Probl Perform Art*, 21, 112-117

Furuya, S., Nakamura, A., and Nagata, N. (2013). Transfer of piano practice in fast performance of skilled finger movements. *BMC Neuroscience*, 14 :133.

Furuya, S., Osu, R., and Kinoshita, H. (2009). Effective utilization of gravity during arm downswing in keystroke by expert pianists. *Neurosci*, 164 (2), 822-831.

Gerig, R.R. (1974). *Famous pianists and their technique*. Washington, DC: Luce.

Glazier, P., Davids, K., and Bartlett, B. (2003). Dynamical systems theory: A relevant framework for performance-oriented sports biomechanics research. *Sportsci*, 7. <http://www.sportsci.org/jour/03/psg.htm>

Hasanoglu, O. (2013). "Piano education: Purposes and ways," in *International Symposium on Performance Science*, ed. A Williamon, W Goebel, 85-90 ISBN 978-2-9601378-0-4

Herzog, W. (2000). Muscle properties and coordination during voluntary movement. *J Sports Sci*, 18:141-152.

Jabusch, H.C., Alpers, H., Kopiez, R., Vauth, H., and Altenmüller, E. (2009). The influence of practice on the development of motor skills in pianists: A longitudinal study in a selected motor task. *Human Movt Sci* .28, 74-84.

Juchniewicz, J. (2012). The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Psychology of Music*, 40 (3), 301-323.

Kapandji, I.A. (1978). *The Physiology of the joints*. Churchill Livingstone: New York.

Lister-Sink, B. (1994). Rethinking technique. *Clavier*. 33, 29-33

Kinoshita, K., Furuya, S., and Altenmüller, E. (2007). Loudness control in pianists as exemplified in keystroke force measurements on different touches. *Journal of the Acoustical Society of America* 121(5 Pt1): 2959-2969.

Lourenço, S., Clemente, M.P., Coimbra, D., Silva, A., Gabriel, J., and Pinho, J.C. (2011). The assessment of trapezius muscle symptoms of piano players by the use of infrared thermography. *International Symposium on Performance Science* © The Author 2011, Published by the AEC ISBN 978-94-90306-02-1

Manley, J. (2013). "Movement inside, movement outside: The arts, creativity and sport", in *Fields of Vision: The Arts in Sport*, eds D. Sandle, J., Long, J., Parry, J. and K. Spracklen, Eastbourne: LSA.

Margulis, E. H. (2007). Silences in music are musical not silent: An exploratory study of context effects on the experience of musical pauses. *Music Perception*, 24, (5), 485-506.

Matthay, T. (1903). *The art of touch in all its diversity, an analysis and synthesis of pianoforte tone-production*. London: Bosworth and Co. Ltd.

Munoz, E. (2007). "Bodily significance in musical performance". in *International Symposium on Performance Science* © The Author 2007, Published by the AEC ISBN 978-90-9022484-8 All rights reserved.

Ortmann, O. (1929/1981). *The physiological mechanics of piano technique*. New York: Da Capo.

Parncutt, R. and Troup, M. (2002). "Piano". in *The Science and Psychology of Music Performance*, ed. R. Parncutt and G.E. McPherson, Oxford University Press Inc: New York pp286-302.

Palmer, C. (1997). Music Performance. *Annual Review Psychology*, 48, 115-138.

Ramella, M., Fronte, F. and Converti, R.M., (2014). Postural disorders in conservator students: the Dysis project. *Med Probl Perform Art*, 29/1:19-22.

Riemann, B.L., and Lephart, S.M. (2002). The Sensorimotor System, Part II: The Role of Proprioception in Motor Control and Functional Joint Stability. *Journal of Athletic Training*, 37(1): 71-79.

Repp, B. (1993). Music as motion: a synopsis of Alexander Truslit's (1938) *Gestaltung und bewegung in der music*. *Psychology of Music*, 21, 48-72.

Repp, B. (1992). Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's *Traumerei*. *Haskins Laboratories Status Report on Speech Research*, SR-1111112, 227-260.

Rodger, M.W.M., Craig, C.M., and O'Modhrain, S. (2012). Expertise is perceived from both sound and body movement in musical performance, *Human Movement Science*, DOI: 10.1016/j.humov.2012.02.012.

Rosenkranz, K., and Rothwell, J.C. (2006). Spatial attention affects sensorimotor re-organisation in human motor cortex, *Exp Brain Res*, 170, 97-108.

Ross, S.A., and Wakeling, J. (2016). Muscle shortening velocity depends on tissue inertia and level of activation during submaximal contractions, *Biol Lett.*, 12 (6) 20151041 doi:10.1098/rsbl.2015.1041

Russell, D.L. (2012). *Establishing a biomechanical basis for injury preventative piano pedagogy*, arcco (chm), Ph.D. Department of Mechanical and Aerospace Engineering Carleton University, Ottawa

Schmidt, R.A., and Lee, T.D. (2005). *Motor control and learning: a behavioral emphasis*. Champaign, IL: Human Kinetics. ISBN 978-0-7360-4258-1.

Schutz, M., and Lipscomb, S. (2007). Hearing gestures, seeing music: Vision influences perceived tone duration. *Perception*, 36, 888- 897.

Shoda, H., and Adachi, M. (2012). Effects of the listening context on the audience's perceptions of artistry, expressiveness, and affective qualities in the piano performance. A single case study. *Music Perception*, 29 (3), 237-254.

Steinmetz, A. (2009). "Influence of musculoskeletal dysfunction and pain on performance excellence", in *International Symposium on Performance Science*, Published by the AEC ISBN 978-94-90306-01-4

Steinmetz, A., Seidel, W., and Muche, B.J. (2010). Impairment of postural stabilization systems in musicians with playing-related musculoskeletal disorders. *Manipulative Physiol Ther* 33/8 603-611. doi: 10.1016/j.jmpt.2010.08.006. Epub 2010 Oct 12.

Thompson, W.F., Graham, P., and Russo, F.A. (2005). Music performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica*, 156-1/4:203-227.

Tsay, C.J., (2013). Sight over sound in the judgment of music performance. *Proc Natl Acad Sci USA*. 110/36: 14580-14585 doi: [10.1073/pnas.1221454110](https://doi.org/10.1073/pnas.1221454110). PMID: PMC3767512.

Vines, B., Krumhansl, C., Wanderley, M.M., Dalca, M., and Levitin, D. (2011). Music to my eyes: Cross-modal interactions in the perception of emotions in musical performance. *Cognition*, 118/2, 157-170.

Vines, B.W., Nuzzo, R.L., and Levitin, D.J. (2005). Analyzing temporal dynamics in music: Differential Calculus, Physics, and Functional Data Analysis Techniques. *Music Perception*, 23 (2), 137-152, ISSN 0730-7829, Electronic ISSN, 1533-8312

Wanderley, M.M., Vines, B.W., Middleton, N., McKay, C., and Hatch, W. (2005). The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: An exploration of the field. *Journal of New Music Research*, 34, 97-113.

Zaza, C., and Farewell, V.T. (1997). Musicians playing-related musculoskeletal disorders, an examination of risk factors. *American Journal of Industrial Medicine*, 32, 292-300.

About the author

Barbara James completed her PhD in biomechanics and functional anatomy in the School of Human Movement and Nutrition Sciences at the University of Queensland. Subsequently she worked for the Queensland Government in the Department dealing with the occupational concerns of workers in industry and writing codes of practice on the prevention of injury caused by manual tasks in industry. She worked subsequently as a consultant to the Australian Academy of Sport writing documents on the legal and medical obligations for sports bodies conducting sport for junior players, and for the Queensland Academy of Sport supervising students undertaking PhD research related to injuries in elite athletes. Her research interest in piano performance includes injury prevention in pianists, and risk management in music conservatoria and the recently established neural link between pianists and audience.

ETNOGRAFIA DA MÚSICA COM ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA: RITOS RELIGIOSOS NO CENTRO DE UMBANDA CASA DE CARIDADE MÃE MARIA

ETHNOGRAPHY OF MUSIC WITH ANTHROPOLOGICAL APPROACH: RELIGIOUS CEREMONIES AT CENTRO DE UMBANDA CASA DE CARIDADE MÃE MARIA

Bianca Viana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo
bianca.viana.silva@usp.br

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Resumo

Este artigo tem a finalidade de descrever sobre um trabalho etnográfico realizado no Centro de Umbanda *Casa de Caridade Mãe Maria (CCMM)* com abordagem antropológica. A pesquisa foi realizada na cidade de Ribeirão Preto-SP. É uma pesquisa qualitativa com o propósito de relatar uma prática de trabalho de campo, na qual a música foi inserida em um contexto cultural. Foi um trabalho de observação, na qual foi descrito o que vimos. Foi estabelecida a relação entre: visão, olhar, memória, imaginário, descrição do ritual e das regras do grupo.

Palavras-chave: Umbanda; Etnomusicologia; Pesquisa em campo.

Abstract

The purpose of this article is to describe in an ethnographic work carried out in the Center of Umbanda *Casa de Caridade Mãe Maria (CCMM)*. The research was carried out in Ribeirão Preto-SP. It is a qualitative research performed with the purpose of reporting a field work practice, in which music was inserted in a cultural context. It was an observation work, in which we described what we saw. The relation

between: vision, look, memory, imaginary, description of the ritual and the rules of the group was established.

Keywords: Umbanda; Ethnomusicology; Field research.

Caracterização do trabalho

Esta pesquisa tem natureza qualitativa. As investigações qualitativas “recolhem normalmente os dados em função de um contacto aprofundado com os indivíduos, nos seus contextos ecológicos naturais” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p.16). Uma das táticas da investigação qualitativa são observação e entrevista. “O investigador introduz-se no mundo das pessoas que pretende estudar, tenta conhecê-las, dar-se a conhecer e ganhar a sua confiança (...)” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p.16). O artigo apresentado é um trabalho etnográfico desenvolvido em formato de “caderno de campo”, na qual nós registramos e descrevemos a cultura em que estava sendo assistida: a atividade religiosa desenvolvida na *Casa de Caridade Mãe Maria (CCMM)*. Por ser um trabalho etnográfico ligado à música, denominamos que seja do campo da etnomusicologia ou etnografia da música. De acordo com o *dicionário de português online*¹, a definição de etnomusicologia é: “também conhecida como antropologia da música, ou mais propriamente etnografia da música, é a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura”. No mesmo sentido, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira a descreve como: “estudo dos sistemas musicais dos diversos povos, em seus aspectos formais (os sons e as maneiras de combiná-los) ou socioculturais (usos e comportamentos relativos à música, o papel desta, etc.)” (FERREIRA, 2004, p. 843). Tais definições corroboram com este trabalho o qual proporcionou a vivência de uma tradição religiosa além do acesso aos meios de transcrição musicais e rituais. Determinamos que a abordagem etnográfica aqui usada seja precisamente antropológica. Para Pinto (2001), esta abordagem:

Caracteriza-se pela postura do pesquisador, que vê a música inserida no seu contexto cultural. Dá-se importância ao todo, isto é, à “música na cultura” e à “música enquanto

1 Disponível em: <<http://dicionarioportugues.org/pt/etnomusicologia>>

cultura” (Merriam, 1964; 1977). O registro do áudio e de imagens ultrapassa o puramente musical (PINTO, 2001, p. 251).

Destacamos, então, a diferença entre uma abordagem antropológica de uma abordagem musicológica. Nesta, o “fenômeno musical enquanto texto e estrutura estão em primeiro plano” (PINTO, 2001, p. 51), enquanto na abordagem antropológica (fundamentação da nossa pesquisa) a música é observada em seu contexto cultural.

O Centro de Umbanda CCMM é localizado na Rua Júlio Ribeiro, 260, bairro Vila Virgínia - Ribeirão Preto-SP. Foi fundado em 13 de maio de 1987 pela Madrinha Maria Aparecida das Graças Gobbo Gaspar. Pela perda da Madrinha em maio do ano de 2016, o Centro foi, desde então, dirigido pelo seu marido, Ademir Gaspar. Para desenvolvermos este trabalho, apresentamos a ideia da pesquisa ao Ademir, o qual gentilmente permitiu a realização. Além da autorização da filmagem e fotos, ele colaborou com relatos sobre a religião e sobre a história do Centro.

As atividades do Centro seguiram as linhas das entidades de: Preto Velho, Caboclo, Baianos, Esquerda e Cosme e Damião. Acompanhamos semanalmente os encontros no Centro durante um semestre do ano de 2016, nas segundas-feiras e sextas-feiras, das 19h30 às 21h. Tivemos a permissão de filmar e fotografar os processos dos rituais dos trabalhos/giras. A música era como uma preparação para começar e encerrar os trabalhos, tendo, durante o processo, a incorporação das entidades.

A origem da umbanda

Em 1763, no Rio de Janeiro, o Brasil passou a receber africanos originários da Angola e do Congo. Os africanos trouxeram para o Brasil a sua cultura religiosa — Candomblé. O Candomblé difundiu-se pela cidade com o nome genérico de Macumba, mediante as sobrevivências bantas, indígenas e o espiritismo. Posteriormente, Macumba passou a receber a designação de Umbanda. Sobre isso, Edson Carneiro (1991), diz:

As confrarias, chamadas a princípio de macumbas, compreendiam a linguagem mágica dos tambores e a possessão da divindade de acordo com o modelo original — e por isso se viram expulsas do perímetro urbano carioca; as sucessoras, ou aquelas que se adaptaram às novas exigências policiais, passaram a chamar-se umbanda (CARNEIRO, 1991, p. 42).

Com a vinda dos africanos no Brasil Colônia — para servirem de trabalho escravo, fundiu-se o Candomblé. Este passou por outras influências e modificações, o que originou a Umbanda. As crenças, músicas e práticas religiosas contribuíram para a formação desta religião afro-brasileira. Pode-se dizer que a Umbanda foi identificada como a religião brasileira por excelência, por ter sido formada no Brasil.

Prandi (2004) afirma que a Umbanda, além das raízes do Candomblé, tem influências do espiritismo kardecista e do catolicismo. Sobre essa questão, Ortiz considera a Umbanda como: “uma religião endógena, que situa na encruzilhada de três raças que contribuíram para a formação do povo brasileiro” (ORTIZ apud ROTTA, 2010, p. 31). Rotta (2010, p. 31) destaca que tal sincretismo religioso possui raízes indígena, africana e europeia, o que proporciona a especificidade de uma religião genuinamente brasileira dada à fusão destes cultos.

As entidades presentes nos trabalhos do Centro de Caridade Mãe Maria

Os umbandistas cultuam os ancestrais que são chamados de guias espirituais (as entidades). São espíritos que já viveram na Terra, e no momento da gira retornam por meio do corpo dos médiuns — esse manifesto é chamado de *psicofonia* (comunicação de espíritos por meio da voz do médium), ou, no sentido mais vulgar, incorporação. Essa manifestação é feita apenas por pessoas que tem essa habilidade — são chamadas de *médiuns de psicofonia*. Quando esses médiuns incorporam alguma entidade, há as pessoas do Centro que têm a função de auxiliá-los. Elas são designadas com o nome de *Cambones*. A função dos *Cambones* é de: ajudar a entidade e o médium, servir a entidade, colaborar com o trabalho e com a vibração do ambiente,

ajudar (se necessário) a pessoa que é consultada a entender o que a entidade quis dizer e manter o sigilo do que for dito.

As entidades que a *Casa de Caridade Mãe Maria* recebe são: preto velho, caboclo, baiano, esquerda, crianças e ciganos. Como foi dito, a Umbanda é de origem brasileira, e Prandi (2005) afirma, também, que ela é caracterizada pela cultura brasileira: o caboclo seria a representação do índio, o preto velho seria o escravo sábio e o baiano seria o “valente nordestino” (ROTTA, 2010, p. 22).

Cada tipo um estilo de vida, cada personagem um modelo de conduta. São exemplos de um vasto repertório de tipos populares brasileiros, emblemas de nossa origem plural, máscaras de nossa identidade mestiça. As entidades sobrenaturais da umbanda não são deuses distantes e inaceitáveis, mas sim tipos populares como a gente, espíritos do homem comum numa variedade que expressa a diversidade cultural do próprio país (PRANDI apud ROTTA, 2010, p. 32).

Os trabalhos realizados neste Centro são nas segundas-feiras e nas sextas-feiras, e cada dia é dedicado à uma entidade (todas as segundas são recebidos os pretos velhos, a esquerda é recebida na última sexta do mês, e nas outras sextas são trabalhos alternados entre baianos e caboclos). Acompanhamos todos, exceto ciganos, por não ter a permissão de filmá-los (porém, este não ocorre com frequência – é realizado apenas uma vez por ano). O trabalho de crianças acontece apenas uma vez ao ano, na semana do dia de Cosme e Damião. Cada entidade tem uma vestimenta e ritos específicos que os diferem. Os ritos englobam crenças, músicas e práticas religiosas. Sobre as manifestações das entidades, Borges e Chada afirmam:

Há (...) a crença em um Ser Superior, embora a Ele não se façam rituais. Em seu lugar são cultuadas, através da música, várias divindades com características específicas, que servem de elos entre Deus e os homens. A manifestação das divindades nos iniciados se dá através dos rituais, propiciando a relação entre o mundo real e o sobrenatural. (...) chega-se à Deus pela alegria. Acredita-se que não é necessário o sofrimento para a purificação, mas, se Deus é

a essência e amor, essa essência é alegre, assim como o real é reconhecido na forma da alegria e por isso busca-se fazer tudo cantando, com alegria e amor (BORGES; CHADA, 2008, p. 437).

A atribuição da música presente nos ritos da Umbanda

O trabalho de etnografia da música com abordagem antropológica propõe o estudo da música em seu contexto cultural, ou da música como cultura.

Falando-se de antropologia do som, ou sonora, dois elementos surgem à primeira vista: o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais e, do outro lado, a música propriamente dita, isto é o som “culturalmente organizado” pelo homem (...). Os dois parâmetros, a acústica e a cultura, ou seja, o som e as sonoridades, respectivamente, estão presentes na pesquisa etnomusicológica do século XX. (QUEIROZ apud PINTO, p. 53, 2017).

Na Umbanda, a música representa um fator de orientação e expressa os diferentes caracteres espirituais (PINTO, 2001, p. 255). Seu rito está atrelado também a outras manifestações: “vestuário, linguagem, simbologia pictórica e corporal, elementos construtivos, hábitos, padrões de comportamento, símbolos religiosos e pensamento, etc.” (QUEIROZ, p. 53, 2017). Dessa forma, vemos que há uma cultura sendo manifestada por meio da música. Ademais, a música está intrinsecamente ligada ao movimento/dança e à letra: “a soma da música, da dança e do texto é o estímulo do transe², que de fato é o comportamento esperado durante as cerimônias” (LUNELLI, 2015, p. 6).

No momento da música o corpo se movimenta em resposta aos pontos que estão sendo cantados, de acordo com a entidade em questão. No trabalho que foi desenvolvido, por exemplo, reparamos que no momento da gira dos baianos, eles se movimentam de forma mais alegre e são mais dançantes, ao ponto que os pretos velhos são mais

2 Consideramos transe como o momento da incorporação pelos *médiuns de psicofonia*.

contidos. Isso ocorre de acordo com a origem de cada um quando encarnado. Vale ressaltar, que eles foram espíritos que já viveram na Terra, e no momento da gira retomam por meio do corpo dos médiuns, de acordo com seus hábitos e costumes.

A doutrina umbandista afirma que a música (pontos cantados) é capaz de evocar dimensões transcendentais, trazendo-as para perto dos seres humanos. Na Umbanda a música é uma forma de evocação. Ademais, ela tem, também, a habilidade de promover a aproximação entre os indivíduos, com o papel de unificação.

Os rituais

Iniciam-se os trabalhos da noite com os seguintes rituais:

(1) Oração;

(2) Cantos específicos de cada entidade para a abertura dos trabalhos;

(3) Defumação acompanhada por pontos cantados;

(4) Pontos cantados para chamar as entidades que são específicas daquela noite;

(5) Apresentação das entidades com seus pontos cantados e ritos específicos de cada entidade;

(6) Atendimento aos frequentadores (consultas e passes).

Casa de Caridade Mãe Maria: o espaço e os rituais de trabalho

A *Casa de Caridade Mãe Maria* funciona em um salão que foi construído para esta finalidade: ser um Centro de Umbanda. O Centro conta com a presença dos trabalhadores da Casa e com os frequentadores que procuram por atendimentos espirituais – chamados de consulentes/assistência. O portão fica aberto até as 19h30, horário

que dá início aos trabalhos. O portão é aberto às 21h para os consulentes que já foram atendidos irem embora, porém, o trabalho continua até todos da assistência serem atendidos (por volta de 22h30 é concluído o trabalho todo).

A parte de fora do salão (como uma varanda) há plantas, destacando-se as roseiras brancas e as espadas de São Jorge. Há, também, velas: de um lado há as velas para as almas, e do outro lado, para os *exus*. O lado de fora também consta com banheiros feminino e masculino.

Ao adentrar no salão, encontram-se bancos e cadeiras destinados para a assistência e um espaço para os trabalhadores da Casa. Esta é a caracterização de um espaço intermediário, na qual separa a assistência (os consulentes) dos trabalhadores da Casa. Este espaço é separado por uma pequena mureta. Os consulentes acompanham os trabalhos sentados nos bancos, e, após o início do trabalho (com oração, defumação e pontos cantados) são atendidos um por vez em ordem de chegada.



Figura 1: sessão de atendimento. Atrás das cambones (vestidas de branco e posicionadas em pé) vê-se a mureta que separa os ambientes. Fonte: da autora

Os trabalhadores da Casa, *médiuns de psicofonia e cambones*, chegam e passam por um corredor ao lado do salão que está localizado a assistência. Há uma entrada na lateral para acessarem o espaço destinado a eles (não é preciso passar pela assistência para adentrarem ao espaço). No local em que os trabalhadores estão, há um altar com as imagens dos santos, entidades e orixás. No centro do altar há uma cachoeira construída com pedras e água corrente, com lâmpadas azuis claras na lateral. Há, também, dois atabaques — instrumentos musicais, e estão situados do lado esquerdo do altar.



Figura 2: altar com as imagens de santos e orixás, e um atabaque à frente. Fonte: da autora

No começo do ritual há uma cortina de renda branca que veda a visão entre os dois espaços (da assistência e dos trabalhadores da Casa), porém, ela é fechada apenas no início, após, ela é aberta. Para começar a gira são feitas orações e dedicações (pelos trabalhadores que se ausentaram no dia, pelas pessoas necessitadas, por quem pediu/deixou o nome para oração, pelos hospitais e lugares que precisam de um atendimento espiritual, a fim de amenizar o sofrimento e proporcionar a cura; além de agradecimentos). Após esse rito são cantadas músicas próprias com o acompanhamento dos atabaques (dois) para a entidade dedicada daquele dia. Esse processo (de oração e canto) tem a duração de 30 minutos. No decorrer destes cantos, há saudações para os *exus* (entidades da esquerda). Neste momento, todos ficam

de costas para o altar (médiuns e assistência) e cantam a seguinte canção:

“Tava” dormindo na beira do bar

“Tava” dormindo na beira do bar

Quando a Alma me chamou prá trabalhar

Quando a Alma me chamou prá trabalhar

Acorda, Tranca Rua, vai vigiar

Acorda, Tranca Rua, vai vigiar

O inimigo está invadindo a porteira do curral

O inimigo está invadindo a porteira do curral

Ponha a mãos nas tuas armas, vá guerrear

Ponha a mãos nas tuas armas, vá guerrear

Ponha o inimigo prá fora para nunca mais voltar!

Ponha o inimigo prá fora para nunca mais voltar!

Lá na porteira eu deixei meu sentinela, auê

Lá na porteira eu deixei meu sentinela, auê

Eu deixei seu Tranca Rua tomando conta da cancela

Eu deixei seu Tranca Rua tomando conta da cancela

Esta canção é direcionada aos Tranca Rua, uma linha de exu, com a intenção de pedir auxílio e proteção. É um canto presente em todos os rituais, independente dos guias que estarão presentes. Sobre essa indispensabilidade do canto aos exus, Prandi (2001) constata: “nada se faz sem ele [o exu], nenhuma mudança, nem mesmo uma repetição. Sua presença está consignada até mesmo no primeiro ato da Criação:

sem Exu, nada é possível. O poder de Exu, portanto, é incomensurável” (PRANDI, 2001, p. 50).

Após essa “reafirmação aos laços de lealdade” aos exus (PRANDI, 2001, p. 50), os membros da CCMM voltam a entoar as canções para a entidade do dia. Há o momento da defumação, na qual cantam a seguinte canção (também cantada em todos rituais):

Olha o vento que balança a folha guiné,

Olha o vento que balança a folha

Olha o vento que balança a folha guiné,

Olha o vento que balança a folha

É, é, é, pai guiné, é o vento que balança a folha

É, é, é, pai guiné, é o vento que balança a folha

Guiné é uma planta medicinal, e apresenta um valor simbólico e material nos rituais de terreiros. Carvalho et al. (2015) afirmam: “o uso de espécies vegetais conecta saberes e tradições e mantém acesa a valorização da natureza, manifestada no caráter farmacobotânico de suas receitas, no registro empírico e individual das experiências” (CARVALHO et al., 2015, p. 2). Vemos, então, a importância de pontos cantados serem cultuados como uma maneira do que é considerado tradição nesta religião.

No processo do canto, há os pontos para cada entidade, porém, essas duas canções que foram expostas seguem no ritual de todas as entidades.

Todos os pontos cantados no CCMM seguem o acompanhamento no ataque com a seguinte rítmica:

Candômbé

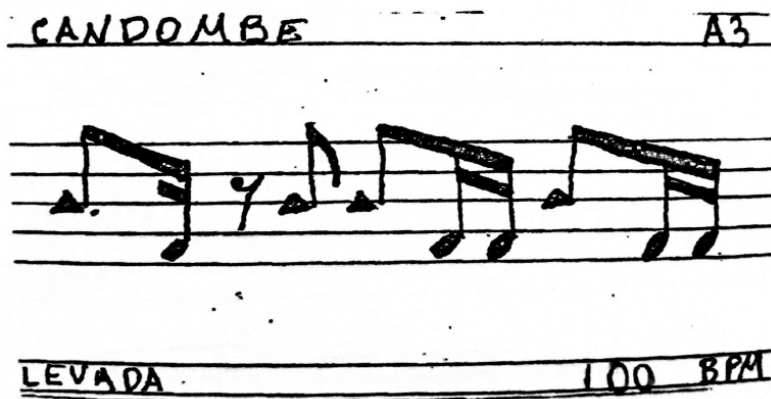


Figura 3: levada rítmica dos pontos tocada no atabaque. Fonte: Percussão corporal para educadores musicais (KUHLMANN, 2012)

Há a diferenciação do som agudo (nota na terceira linha) e do som grave (nota no primeiro espaço) nos atabaques (dois atabaques tocados por dois membros do Centro, um atabaque para cada um). De acordo com Kuhlmann (2012) essa levada rítmica, nomeada de *candômbé*, é, normalmente, usada nos terreiros de Umbanda.

Os *médiuns de psicofonia* incorporam, ao final dos pontos cantados, e se preparam para receber a assistência. Pode-se dizer que este momento é chamado de “hora da chamada dos orixás”. Quando autorizado, há uma pessoa que é responsável por chamar a assistência, um por um, na ordem em que chegaram, e, então, ocorre o passe e a consulta (os primeiros a serem atendidos são as crianças, após, mantém a chamada pela ordem de chegada). Quando todos são atendidos há a desincorporação (momento em que os espíritos deixam o momento com os médiuns) e há o fechamento da gira, com canto e ao som dos atabaques.

O espaço da Mãe Maria, a Madrinha do Centro, é destinado e caracterizado para receber o espírito que ela recebia quando estava viva. O caráter é de acordo com a entidade dedicada na noite, como preto velho, caboclo, entre outros. Mantém-se o espaço como se ela estivesse presente:



Figura 4: espaço destinado à Madrinha do Centro, que receberia o espírito de preto velho. Fonte: da autora

São, aproximadamente, 30 trabalhadores da Casa, e atendem mais de 150 pessoas por encontro.

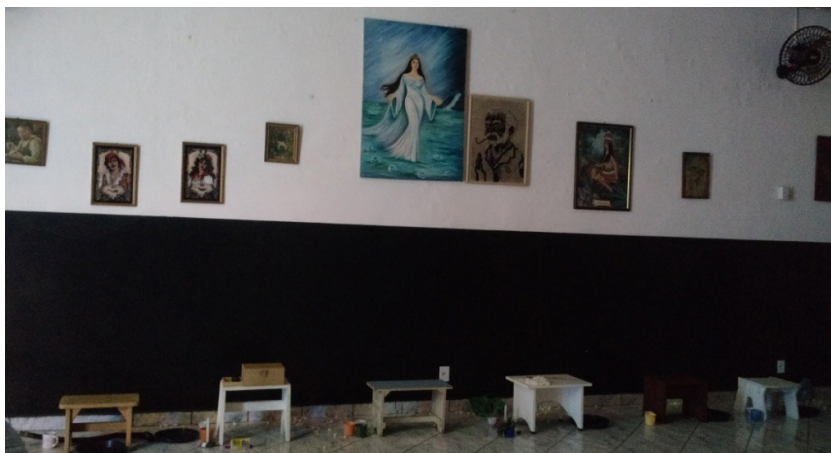


Figura 5: espaço em que os médiuns de psicofonia incorporam e recebem a assistência. Fonte: da autora



Figura 6: preto velho atendendo a assistência. Fonte: da autora

Trabalho realizado na praia

Para concluir os trabalhos do ano, o Centro de Umbanda *Casa de Caridade Mãe Maria* faz um descarrego na Praia Grande, litoral do estado de São Paulo. Esse trabalho é realizado no primeiro fim de semana de dezembro em dedicação à *lemanjá*. Todos os trabalhadores da Casa e algumas pessoas da assistência que tenham interesse em ir, vão. Há o descarrego na praia no período da tarde e, no período da noite, há o trabalho, como o que acontece no Centro. Este também é realizado na praia, e há a passagem das entidades: preto velho, caboclo, baiano e crianças.

No descarrego é feita uma oração e, após, e alguns médiuns passam o *Amaci* em todos que estão presentes.

O *Amaci* é um ritual umbandista, onde anualmente os médiuns iniciantes e os mais antigos da corrente devem passar por ele. Este ritual tem a finalidade de preparar o médium para receber as energias vibrantes do terreiro, além de oferecer ao filho de fé a limpeza de seu campo

áurico, bem como confirmar as entidades trabalhadoras da coroa daquele médium (SOLA, 2014, n.p.).



Figura 7: banho de Amaci. Fonte: da autora

Depois de todos tomarem o banho de *Amaci*, há cinco integrantes do Centro que vão ao mar para fazerem a abertura do descarrego:



Figura 8: médiuns abrindo o trabalho de descarrego. Fonte: da autora

Após a abertura são convidados para entrarem no mar, por vez: os *médiuns de psicofonia*, os *cambones* e, por fim, a assistência.



Figura 9: médiuns de psicofonia, cambones e assistência entrando ao mar. Fonte: da autora

Foram feitas saudações à *lemanjá*, agradecimentos, orações, e canções. Com a perda da Madrinha do Centro (estas coletas foram realizadas em 2016), foi feito, também, um momento dedicado a ela. *Médiuns de vidência* viram a Madrinha presente no trabalho.

Após essas saudações foi iniciado o banho de mar, na qual todos passaram embaixo de sete ondas. Esta passagem contou com o

acompanhamento dos cinco médiuns que deram o início aos trabalhos no mar. Eles passavam as ondas junto aos que estavam presentes e, neste momento, era feito agradecimentos, pedidos e o descarrego de tudo o que foi negativo. Foi um momento destinado a absorver às boas energias vindas de *lemanjá*.

No período da noite, o ambiente foi preparado para ser realizado o trabalho como de costume, porém, à beira mar. Para isso montou uma tenda/barraca e, dentro, havia o altar e toda a preparação que acontece no Centro. O trabalho seguiu o mesmo ritual do Centro, e os *médiuns de psicofonia* deram passagem aos pretos velhos, caboclos, baianos e crianças. Ao final do trabalho, foi enviado um barquinho azul com flores, cartas, perfumes, entre outros materiais, como forma de agradecimento à *lemanjá*. Cada um que estava presente pegou botões de rosas e dedicou à *lemanjá*, jogando-as ao mar.



Figura 10: atendimento na Praia. Fonte: da autora

É válido ressaltar que esse dia foi ofertado a todos os Centros de Umbanda e de Candomblé (ou aos que seguem essa linhagem espiritual) que quisessem participar deste evento, fazerem os trabalhos na praia. Viam-se várias tendas com vários estilos de trabalho, uma ao lado da outra.

Acredita-se que os trabalhos realizados na praia têm a intenção de buscar elementos da natureza para renovar e equilibrar as energias do corpo, além de saudar e firmar os orixás.

Pequena exposição de fotos

Preto velho:



Figura 11: roda fazendo a gira aos pretos velhos. Fonte: da autora

Caboclo:



Figura 12: ponto da Madrinha e Cabocla. Fonte: da autora

Baiano:



Figura 13: ponto da Madrinha e Baiana atendendo. Fonte: da autora

Cosme e Damião:



Figura 14: crianças com as crianças e Doces para receber as crianças. Fonte: da autora

Esquerda:



Figura 15: ponto da Madrinha e MèdiuM incorporada de Exu. Fonte: da autora

Considerações finais

Podemos concluir com este trabalho de etnografia, que a Umbanda é uma religião de caridade e de amor. Busca-se, no *Centro de Caridade Mãe Maria*, atender e acolher aqueles que buscam por auxílio.

Realizando a pesquisa de campo em um Centro de Umbanda, constatamos que é uma religião atuante, que opera com um repertório próprio. Como Bairrão (2005) afirma, a Umbanda tem a formação de um povo brasileiro (índios, nordestinos, etc.), e isso se caracteriza em uma herança simbólica deixada pela ancestralidade. Ademais, “a Umbanda, com suas entidades espirituais, mostra-se plástica o suficiente para, além de ‘acomodar’ experiências de vida, ressignificá-las, catalisando construções e transformações de identidades” (ROTTA, 2010, p. 135).

Acrescentando, a música tem suas resalvas no contexto cultural, tornando fundamental na realização dos cultos Umbandistas. Lunelli (2015) afirma: “a soma da música, da dança e do texto é o estímulo do transe, que de fato é o comportamento esperado durante as cerimônias” (LUNELLI, 2015, p. 6). A sua prática, além de ser parte integrante do contexto cultural e facilitar nas manifestações dos orixás, auxilia nos ritos, harmonizando o ambiente e fluindo as emoções.

Por fim, consideramos que trabalho realizado pela *Casa de Caridade Mãe Maria* oferece, por meio dos ancestrais, subsídios para a formação de uma base sólida aos consulentes. “É possível libertarem-se posições subjetivas (...) e escolher, livremente, ‘caminhos’ possíveis, de certa forma ditados por essa herança” (ROTTA, 2010, p. 135). Por meio dessa base sólida que oferecem aos consulentes, os ancestrais dão “estabilidade para caminhar, amadurecer e tocar a vida adiante” (ROTTA, 2010, p. 135).

Referências

BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “A escuta participante como procedimento de pesquisa do sagrado enunciante”. *Estudos de psicologia*. Natal, v.10, n.3, p.441-446, 2005.

BORGES, Mackely Ribeiro; CHADA, Sonia. "Candomblé e umbanda: o compartilhamento de práticas e repertórios musicais pelas entidades caboclas". In: IV ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2008. Anais... Maceió: 2008, p.435-444.

CARNEIRO, Edson. *Religiões Negras*: Notas de etnografia religiosa. 3a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARVALHO, Patricia Aparecida; BARROS, Vanessa Maria de Souza; ZONTA, Pauline de Lima Zonta; SOUZA, Helton Nonato. Manutenção da tradição e do conhecimento sobre plantas medicinais em terreiros de Umbanda e Candomblé na Zona da Mata de Minas Gerais. In: IX Congresso Brasileiro de Agroecologia, 2015. Anais... S.l.: 2015, p. 1-9.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª Edição. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

KUHLMANN, Yurê Abondanza. *Percussão corporal para educadores musicais*. S.l.: impresso por Yurê Abondanza Kuhlmann, 2012.

PRANDI, Reginaldo. "Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu". Revista USP. São Paulo, n. 50, 2001. p. 46-63,

_____. "O Brasil com axé". *Estudos avançados*. São Paulo, v. 18 n. 52, 2004.

_____. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: companhia das letras, 2005.

LUNELLI, Diego Conto. "Processo de ensino/aprendizagem em casa de religião: um estudo de caso". In: *XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*, 2015. Anais... Natal: 2015, p. 1-12.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". In: *Revista de antropologia*, 2001. São Paulo: 2001, p. 221-286.

QUEIROZ, Gregório José Pereira. Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização da id/entidades. 2017.444f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e do Trabalho), Instituto de psicologia - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ROTTA, Raquel Redondo. Espíritos da mata: sentido e alcance psicológico do uso ritual de caboclos na Umbanda. 2010.145f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Departamento de Psicologia e Educação, Universidade de São . Ribeirão Preto, 2010.

SOLA, Victor Henrique Stivanin. “Templo de umbanda caboclo Ubirajara”. 2014. Disponível em: <<http://www.tucaboclobirajara.com/ritual-amaci/>> Acesso: 14/09/2016.

Sobre os autores

Bianca Viana Monteiro da Silva é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música, linha de pesquisa Música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É graduada em Educação Artística com habilitação em Música pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP (FFCLRP-USP), e foi conferida com menção honrosa por ter se destacado com a mais alta média de notas no curso.

Marcos Câmara de Castro é escritor e Professor Associado do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (SP), responsável pelas disciplinas: Canto Coral, Educação Musical e Etnomusicologia. Tem graduação (1983), mestrado (2001) e doutorado (2007) pela ECA/USP, aperfeiçoamento no CNSM-Paris, com bolsa CNPq (1988-1990) e pós-doutorado na Universidade de Lorena, Nancy (França) com bolsa BPE/FAPESP. É líder do grupo de pesquisa (CNPq) EsTraMuSE: estudos transdisciplinares em música, sociedade, educação, e desde 2016 é pesquisador associado no projeto temático FAPESP 2016/05318-7, O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia. É editor-gerente da Revista da Tulha.

Recebido em 08/07/2018

Aprovado em 18/12/2018

CORPOS MIMÉTICOS: UMA INTERPRETAÇÃO DO K-POP COVER EM SÃO PAULO¹

MIMETIC BODIES: AN INTERPRETATION OF K-POP COVER IN SÃO PAULO

CUERPOS MIMÉTICOS: UNA INTERPRETACIÓN DEL K-POP COVER EN SÃO PAULO

Thiago Haruo Santos

Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

thiagosaha@gmail.com

Resumo

Apresento neste artigo uma interpretação da prática do *cover* do pop sul coreano (*K-pop*). A interpretação é movida por um interesse teórico em entender processos miméticos da atualidade, acionados em práticas musicais mediadas por dispositivos eletrônicos como celulares, tablets e computadores. A partir de um estudo etnográfico realizado entre 2013 e 2015 junto aos praticantes do *cover* de *K-pop* em São Paulo, busco mostrar como os fãs desse gênero musical compreendem a reprodução feita por eles mesmos das performances dos artistas sul coreanos em palcos paulistanos. A prática do *cover* de *K-pop*, nesse sentido, mais do que uma imitação, surge como uma ação que assumindo o lugar do artista sul coreano, (re)produz nos palcos paulistanos os efeitos de performance presentes nos videocliques. Se as máquinas miméticas colocam o fã em contato com o ídolo sul coreano, o *cover* tenta “passar um pouco do que o *idol* passa” quando assume o lugar de performer nos palcos paulistanos, tornando-se um corpo mimético em performance. O argumento aqui é de que ao se tornar um corpo mimético, os covers de *K-pop* logam experimentar com maior

1 Este trabalho é resultado da pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, que sob o processo 2013/27193-3 contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

proximidade, desde seus corpos, os efeitos que os objetos artísticos lhes proporcionam.

Abstract

This article presents an interpretation of K-pop cover practice in São Paulo city to derivate some consequences for the theory of mimesis. It shows how musical practices mediated by electronic devices as cellphones, tables or computers challenges this theory. These devices are considered here mimetic machines. From an ethnographic research made between 2014 and 2015, it shows the conceptualization of cover practice by K-pop fans. Instead of a simple imitation of K-pop idols, the cover practice emerges as a (re)production of performing effects that is actualized in music videos. Considering electronic devices as mimetic machines that put fans in contact with the South Korean pop idols, this article shows cover performers in São Paulo “giving to fans something that idols give to us”. In this sense, cover performer become a mimetic body, taking the point of view of art object in the art-public relation.

Resumen

En este artículo realizo una interpretación de la práctica del cover del pop sur coreano (K-pop) para delinear posibles consecuencias para la teoría de la mimesis, cuando se discute junto a las prácticas musicales mediadas por dispositivos electrónicos como celulares, tablets y computadoras, que cumplen la función de máquinas miméticas. A partir de un estudio etnográfico realizado entre 2013 y 2015 junto a los practicantes del cover de K-pop en São Paulo, busco mostrar cómo los fans de ese género musical comprenden la reproducción hecha por ellos mismos de las actuaciones de los artistas surcoreanos en escenarios paulistanos. La práctica del cover de K-pop, en este sentido, más que una imitación, surge como una acción que, asumiendo el lugar del artista sur coreano, (re) produce en los escenarios paulistanos los efectos de performance presentes en los videoclips. Si las máquinas miméticas ponen el fan en contacto con el ídolo sur coreano, el cover intenta “pasar un poco de lo que el idol pasa” cuando asume el lugar de performer en los escenarios paulistanos, convirtiéndose en un cuerpo mimético. El argumento aquí es de que al convertirse en un cuerpo mimético, los covers de K-pop acceden al punto de vista del propio artefacto artístico en la relación con su público.

Introdução: “fazer as coisas ficarem mais próximas” com o corpo

Já há alguns anos, ao percorrer o Centro Cultural São Paulo² num final de semana, caminhando por seus corredores e salas, qualquer visitante desavisado pode encontrar-se com alguns grupos de jovens dançando sincronicamente em frente às paredes de vidro daquele equipamento, com uma caixa de som conectada a algum celular ou computador. As referências sonoras que saltam das caixas podem parecer familiares, uma mescla de ritmos eletrônicos, não muito diferentes das encontradas nas rádios e playlists de música *pop*. Por outro lado, o idioma dessas canções, o coreano, pode lhe causar estranhamento, prendendo sua atenção por alguns instantes. O *cover* de *K-pop* (*Korean pop*) tem a potência de capturar a curiosidade dos que ali passam.

“Do meu ponto de vista é quando você tenta se parecer um pouco mais com o grupo que você gosta, ou o que você quer passar pela música”, “Chegar um pouco mais próximo. É você copiar o que eles fazem, mas de um jeito divertido e de um jeito que você aprenda um novo estilo de dança, de música.” Frases como essas eram recorrentes durante a minha pesquisa de mestrado, realizada na cidade de São Paulo junto a jovens como os descritos acima, fãs e *covers* do *pop* sul coreano, o *K-pop*. Em muitas dessas conversas, ao explicar-me sua prática musical³, as e os fãs enfatizavam aspectos do “ser *cover*” que falavam de similitude, cópia, aprendizado musical e, acima de tudo, aproximar-se de seus *idols*⁴.

A final, o que é um *cover*? Qual a sua relação com os artistas e expressões musicais “originais”? O que essa prática pode nos dizer

2 Equipamento público gerido pela prefeitura de São Paulo, localizado no bairro da Liberdade, região central da cidade de São Paulo.

3 Os *covers* de *K-pop* se separam em *dance cover* e *cover* de canto. Neste artigo, trato apenas dos *dance covers*. Durante essa pesquisa, encontrei em muitos concursos de *K-pop* os *covers* de canto, sendo mais difícil encontrá-los durante os ensaios em espaços como o Centro Cultural São Paulo. Os ensaios de canto aparentemente têm um caráter mais individual e em espaços e tempos variados. Uma das interlocutoras, me dizia que os ensaios sistemáticos eram feitos em casa em momentos anteriores aos concursos. Além disso, me contava também que em suas atividades diárias durante o transporte urbano andava com o celular para ouvir e treinar. Decidi durante esta pesquisa que me focaria na atividade dos *covers* de dança por estes serem mais numerosos e por motivos metodológicos de conseguir acompanhar os ensaios.

4 Forma pela qual meus interlocutores se referiam aos ídolos do universo *pop* sul coreano.

sobre práticas musicais da atualidade, mediadas e construídas junto aos dispositivos digitais? É de Walter Benjamin (1994) a inspiração para construir essas problematizações e ensaiar também as minhas próprias respostas frente ao *cover* do *K-pop*. Em seu ensaio de caráter “prognóstico”, o autor se dedicava, então, à reflexão sobre as transformações do conceito de “arte” no início do século XX. Sua hipótese era de que as transformações tecnológicas pelas quais aquelas sociedades passavam, incorporavam ao jogo das artes a fotografia e o cinema, práticas fundadas na “reprodutibilidade” das imagens. A relação que uma pessoa tinha com uma pintura altamente valorizada no mundo da arte, por exemplo, não poderia passar intocado diante do potencial mecânico das câmeras fotográficas que exibiam, em série, algo tão único e tão excepcional.

Retomando essa ideia de que novas formas de reprodutibilidade modificam as relações que as pessoas têm com objetos ou expressões artísticas, poderíamos nos assombrar com o caminho tomado pelos “prognósticos” estabelecidos por Benjamin. A cultura massificada, industrializada, e mercantilizada, hoje pode atravessar fronteiras nacionais e ser consumida e reproduzida por jovens de variados extratos sociais. O argumento que desenvolvo neste artigo é, então, de que a prática do *cover* de *K-pop* pode nos sugerir uma “reprodutibilidade” alcançada a partir do próprio corpo. Nesse sentido, a partir do *cover* de *K-pop*, poderíamos considerar que “fazer as coisas ficarem mais próximas” (BENJAMIN, 1994), deixou de se reportar apenas ao ato de ter em mãos a fotografia da pessoa amada, ou de “entrar” na tela grande e vivenciar a realidade do cinema: é, com corpo, experimentar esse estado mesmo de estar na posição de “Outro” (TAUSSIG, 1993).

Os estudos realizados sobre a prática *cover* de *K-pop* vêm demonstrando a possibilidade múltipla de processos de identificação com essa música, constituída na articulação de elementos do local com o global. Jung (2011), por exemplo, realiza seu estudo em uma Indonésia em transição, em que o regime político aos poucos abria espaço para a entrada de bens culturais externos. Segundo o autor, ao “encorporar” (*embodiment*) novos “estilos de vida”, esses jovens criavam novas identidades inexistentes nas suas localidades (JUNG, 2011: p. 9). Nas Filipinas, Alona Guevarra (2014) vê nesses grupos *cover* um espaço potente de elaboração de uma *performance queer*. Para Dredge Byung'chu Kang (2014), que estudou fãs de *K-pop* da Tailândia, o *cover* habilitava que homens gays articulassem uma “feminilidade

asiática moderna”. Em uma pesquisa realizada no Brasil e no Peru, KO *et all* (2014: 318) corroboram esse argumento. Segundo esses autores, nessas localidades, o *K-pop* oferece uma oportunidade de “escapar” das identificações vinculadas ao baixo perfil socioeconômico e aos pertencimentos raciais e étnicos da maior parte dos fãs⁵. Em conjunto, esses trabalhos apontam para a multiplicidade de identificações oferecidas pelo *K-pop*, e a especificidade de cada localidade em articulá-las.

A pesar de também observar alguns desses processos identificação durante a minha pesquisa, neste artigo dedico-me a descrever e analisar o que Kang (2014: p. 295) denominou como a “criação da intimidade” entre os fãs *covers* e os artistas *K-pop*. Para esse autor, essa “intimidade” era a base desde a qual se construíam essas identificações, estruturando as relações constituídas entre os próprios fãs. Nesse sentido, interessei-me principalmente nos modos de fazer dos *covers* junto aos dispositivos digitais, buscando lançar algumas hipóteses sobre práticas musicais realizadas junto às máquinas miméticas, figuras onipresentes na contemporaneidade. Desde esse interesse, cada banda, feminina ou masculina, oferece “conceitos” (ver no último apartado deste artigo) desde os quais ativar os processos de identificação referidos mais acima⁶. A ênfase neste trabalho, por tanto, recai no processo de construção dessa “intimidade”, atingida pelos *covers* dentro e fora dos palcos paulistanos.

***K-pop* em São Paulo**

O termo *K-pop* remete diretamente ao lugar de origem dessa música: *Korean pop*, música da ou produzida na Coreia do Sul. A

5 A partir de entrevistas realizadas online, KO ET ALL (2014: 310) oferecem dados do perfil socioeconômico de fãs de *K-pop* no Brasil e no Peru. Segundo esses autores, 29% dos fãs entrevistados tinham um ingresso familiar anual de até 7,500 reais (equivalente a USD3608 na época); 19.5%, entre 7,500 y 15,000 reais (entre USD 3608 y USD 7216). Comparando com a renda anual média nacional daquele ano, USD 22387, os autores concluem que a maior parte dos fãs do gênero vem de estratos familiares que se localizam abaixo da média nacional. Além disso, a partir das entrevistas, os autores concluíram que a configuração étnica e racial da maior parte dos fãs era diferente daquelas vinculadas a Ásia.

6 Agradeço a detida leitura e as críticas realizadas pelos (as) dois (as) pareceristas que avaliaram este escrito. As críticas possibilitaram delimitar melhor o objetivo deste artigo e a inclusão de discussões não presentes na primeira versão enviada à revista.

invenção do gênero é atribuída ao contexto do final da década de 1980 e inícios dos anos 1990, quando nesse país (como em outras partes do mundo) se percebia com agudez a aceleração da circulação de bens e pessoas⁷. Dentro desse processo, a literatura sobre o *K-pop* resalta alguns elementos que influenciaram a criação desse gênero musical (HOWARD, 2002: 86; D. Y. JIND & W. RYOO, 2014: 119): a volta de emigrados dos Estados Unidos, a maior mobilidade de estudantes que circulavam entre as grandes metrópoles como Tokyo e Los Angeles, e a disseminação dos primeiros canais por satélite especializados em música (a Hong Kong's Star e a MTV ASIA que estrearam em 1991).

Em um ambiente mercadológico em que as *ballad songs*, como eram conhecidas as baladas românticas, tinham maior popularidade, começaria a surgir nos anos 90 algumas bandas que na sua criação se utilizavam de sonoridades consideradas novas localmente, como o *rap*, o *soul*, o *rock*, o *techno* e o *punk*⁸. Desde esses primeiros momentos, a apropriação dessas sonoridades conhecidas no ocidente, utilizadas de maneira própria à uma tradição local, definiria para muitos analistas o “sabor próprio” (CHOI, 2011: p. 74) do *K-pop*. Além de introduzir novas referências sonoras, esses artistas participaram nesse momento de uma mudança importante ocorrida nos meios de comunicação, em que abandonando o anterior modelo estatal de gestão das comunicações, incorporavam modos de produção e circulação próprias de grandes conglomerados internacionais, em que se enfatizava a imagem dos artistas, até mais do que suas habilidades, por exemplo, no canto ou com instrumentos (HOWARD: 2002: 81).

Um “híbrido” musical, o *K-pop* vem sendo desde então interpretado no contexto de internacionalização dos bens culturais sul coreanos. *Hallyu* ou “A onda Coreana”⁹ é o termo com o qual é referida a popularização de diferentes produtos *pop* sul coreanos, que podem incluir música, filmes, novelas, desenho animado, HQs, culinária e produtos eletrônicos. Nessa enxurrada de produtos, o *K-pop* se apresenta como uma “síntese

7 Para a discussão das origens históricas do *K-pop* ver: Lie, Jhon (2012) e Howard, Keith (2002).

8 *Seo Taiji and Boys, BoA, H.O.T, Shinhwa e S.E.S.* são alguns dos grupos e artistas que compõe os primeiros anos de consolidação do *K-pop* na Coreia do Sul. Já nos anos 2000, bandas como *TVXQ, Super Junior, Babyvox, Se7en, Skull, BIGBANG, Rain, Wonder Girls, SS501, Kara e Girls' Generation* marcariam um novo momento de internacionalização do gênero musical.

9 O termo surgiu na China designando uma suposta “invasão” dos produtos advindos da Coreia do Sul. Ver (HAE-JOANG, 2005); (RAVINA, 2009) e (Hong, 2014).

de sentimentos locais e gêneros globais, e não uma linguagem global” (D. Y. JIND & W. RYOO, p. 124, tradução minha¹⁰). Essa ênfase no “próprio” (sul coreano), mas que ganha roupagens outras, encontrou no meio digital em ebulição do começo dos anos 2000 um amplo espaço para se disseminar, chegando também às telas e caixas de som de jovens no Brasil¹¹. Nas entrevistas que realizei com os fãs do gênero, muitos deles explicavam a especificidade sonora do gênero, justamente a partir dessa ideia de junção entre elementos já conhecidos, comuns às músicas *pop* – como a batida eletrônica, repetitiva, acompanhada de “refrãos chiclete” – e o elemento diferente do idioma coreano utilizado nas canções -desconhecido para muitos dos fãs.

Capturados por essas imagens e sons, o público paulistano do *K-pop* foi se formando na primeira década deste século via internet, por onde se podia acessar uma série de artefatos envolvendo os artistas daquela indústria musical como videocliques, canções, *reality shows*, programas da televisão sul coreana ou *games*. Se o acesso não se limitava a um tipo específico de conteúdo relacionado ao *K-pop*, os videocliques, sem dúvida, marcaram os que se tornariam fãs do gênero musical posteriormente. Se sonoramente o *K-pop* se diferencia como um “híbrido”, é no videoclipe altamente produzido, como um conjunto de sonoridade eletrônica, idioma coreano, danças sincronizadas e figurinos, que recai a atenção principal dos fãs.

Em São Paulo, então, esses jovens que haviam sido capturados pelo gênero musical utilizaram a própria internet para troca de informações e promoção de encontros na cidade. Espaços como o complexo empresarial Banco Itaú, próximo ao metrô Conceição, ou o Centro Cultural São Paulo foram utilizados pelos fãs que se encontravam para dançar as coreografias vistas nesses videocliques. Com o tempo, essa

10 Do original: Until then, hybridization meant the mix of local sentiments and global genres, not a global language.

11 A circulação de vídeos e músicas produzidas na Coreia do Sul ocorre há mais tempo em São Paulo, como indica o estudo de Kim, Hyung Mi (1996) sobre o consumo de telenovelas sul coreanas na comunidade coreana residente no Brasil. Neste artigo trato mais dos fãs brasileiros, que antes de conhecerem os produtos sul coreanos não tinham nenhuma referência daquele país. É conhecido como *Hallyu*, ou, “onda coreana”, a popularização em nível transnacional de produtos da indústria *pop* da Coreia do Sul. Sobre o *Hallyu* em específico, ver: Edição de 2009 da *Southeast Review of Asian Studies* com dossiê sobre o tema; SUNG, Sang-Yeon (2010); JUNG, Eun-Young Mark (2009) e HONG, Euny (2014). Além disso, em 2012 fundou-se uma associação de estudos voltados especificamente ao *Hallyu*, que se propõe a organizar congressos e disseminar estudos (<http://iwahs.org/>).

prática foi cada vez mais reconhecida por outros agentes da cidade, como as instituições interessadas em difundir a “Cultura coreana” na cidade de São Paulo (Governo sul coreano ou instituições relacionadas a comunidade coreana de São Paulo), que promoviam concursos e apresentações de *K-pop*; ou pelas empresas que mantinham como negócio a promoção da cultura *pop* asiática (como por exemplo a empresa Yamato, responsável pelo famoso encontro *Anime Friends*) que também mantinham espaços de encontro e dança entre esses fãs de *K-pop* em São Paulo.

Da aliança entre os fãs com esses outros agentes da cidade, surgiram espaços importantes de encontro entre os próprios fãs, e destes com a (re)produção musical própria que surgia como prática *cover*. A prática do *cover* descrito neste artigo, então, em boa medida dependia desses eventos para garantir um palco e fechar o ciclo que ia dos ensaios às apresentações. Na segunda metade dos anos 2000, os grupos *covers* se multiplicavam na cidade, seguido do crescimento dos palcos disponíveis para apresentações. Em 2014, por exemplo, ano em que busquei mais detidamente acompanhar tais eventos em São Paulo, presenciei dez dias repletos de atividades que tinham a dança *cover* de *K-pop* como programação. Nesses eventos, centenas de outros fãs compareciam para ver, dançar e cantar juntos aos *covers*. Nesses espaços de apresentação, junto com os demais fãs, os *covers* demonstravam “o que eram capazes de fazer” como diria um dos fãs à beira de um desses palcos.

Cover em construção: comportamento restaurado

O que é um *cover* afinal? No dicionário¹², o termo está definido como verbo de “gravar ou performar uma versão nova (de uma música) performada originalmente por outro”; ou, como substantivo se referindo à “*versão cover*”, que seria “uma gravação ou performance de uma música previamente gravada”. A definição dada no campo dos estudos da música *pop* considera que *versões covers* são “performances/ gravações feitas por músicos não responsáveis pela gravação original” (SHUKER, 2005).

12 Traduzido livremente por mim do dicionário Oxford. Definição como verbo: “Record or perform a new version of (a song) originally performed by someone else”; como substantivo: “A recording or performance of a song previously recorded by a different artist”.

Nessas definições, se ressalta o ato de apresentar ou gravar determinada música que fora produzido por outrem. Uma performance/ gravação que fora produzido junto ao corpo de determinado artista passa a “estar lá” para ser reproduzido por outro corpo. O *cover* de *K-pop* em São Paulo também parte dessa concepção da coreografia como “coisa”, que produzida por determinado artista é detalhadamente observada, aprendida e apresentada. Nas entrevistas realizadas, os *covers* relatavam uma série de estratégias para “pegar” as coreografias para posteriormente poder “passar” para os outros integrantes de seus grupos: viam repetidamente os vídeos, utilizavam-se do *slow motion* para observar os detalhes, observavam as diferenças entre os dançarinos. Tendo acompanhado com os olhos o movimento dos *idols*, os *covers* de *K-pop* passam a movimentar seu próprio corpo junto ao do vídeo para *pegar* a coreografia.

Algo que “está lá”, apartado de “mim”, como dizia Richard Schechner (1985: p. 37), deve ser apreendido aqui, no corpo. As definições de dicionário apresentadas acima do *cover* como uma “versão” deixam ver esse caráter de mudança que o original passou. A coreografia que “estava lá” já é outra coisa quando no corpo do *cover*.

Schechner (1985) chama de *comportamento restaurado* ou *tiras de comportamento* essa “coisa” que “tem vida própria” (p. 35), que está entre o artista original e o *cover*. No momento em que assistem aos vídeos, as coreografias aparecem mais explicitamente como algo externo. Diante do vídeo, podem dividir a coreografia em partes ou manipulá-la (*slowmotion*, *zoom*, ir e voltar no vídeo) para facilitar a apreensão do que “está lá”. Em primeiro momento, então, trata-se de sistematicamente observar para tentar apreender.

Entre os grupos de *covers* que mais acompanhei no Centro Cultural São Paulo, o *dance leader*¹³ assumia essa função de ver mais detalhadamente o vídeo para *passar* para os demais, dividindo a música em várias células para facilitar o aprendizado. Durante os ensaios de final de semana, cada uma dessas células era montada em

13 Entre os integrantes do grupo *cover*, eram divididas algumas tarefas, que por sua vez ganhavam nomes, como é o caso do *dance leader*. Os *staffs* garantiam a logística dos ensaios e apresentações, muitas vezes cuidando da produção de mídias para a internet. O *team leader* deveria manter a coesão dentro do grupo e também cuidar das entrevistas e vídeos concedidos a *sites* externos ao grupo.

três etapas diferentes: primeiro sem música, o *dance leader* marcava o tempo dos movimentos em voz alta (“1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8”), montando tira após tira, no seu próprio corpo junto aos demais, a coreografia apreendida do vídeo. Terminada essa etapa da contagem, depois de muito repetir, os *covers* introduziam a música, experimentando junto ao som o que aprenderam com o corpo. Realizadas essas etapas em todas as células, executavam a coreografia com a música do começo ao fim para finalmente gravarem um vídeo que lhes mostrava as deficiências e acertos. Dessa avaliação, poderiam voltar para determinada célula para refazer os movimentos.

Individualmente, cada *cover* tentava *pegar* o movimento dos *idols* se atendo aos aspectos corporais como altura dos braços, movimento das pernas, curvatura do torço e velocidade. Durante os ensaios, ouvi diversas expressões como “tenta fazer o movimento de um amassa limão”, “agora, uma caminhada Beyonce”, uma “chutada no ar”, se referindo aos movimentos corporais que deveriam realizar. Essas palavras evocavam formas vistas em outros corpos que precisavam ser repetidas infinitamente para marcar o corpo dos *covers* que preparavam as coreografias.

Apesar da atenção de cada *cover* se centrar no seu próprio corpo, durante os ensaios o aspecto coletivo diante do espelho era decisivo. Ao iniciar novas células, o *dance leader* se colocava diante do espelho, contando e mostrando com o seu próprio corpo como os outros integrantes deveriam fazer. Muitas vezes, enquanto dançava diante dos demais, articulava sons como “pum, pa, para, para, dum, pa, pa,pa” para mostrar o tempo dos movimentos e a sequência em que deveriam realizar. Essas palavras eram repetidas pelos outros integrantes junto com os movimentos corporais, criando mais um meio pelo qual mimetizavam o *dance leader*. O *dance leader* mediava o videoclipe.

Coletivamente, os *covers* tinham que acertar o posicionamento dos corpos em movimento e o tempo da troca dessas posições. Por meio dessas movimentações, os *covers* desenhavam em palco imagens geométricas presentes nos videocliques dos *idols*. Por meio da contagem e depois com a música, aprendiam corporalmente a interpretar as distâncias entre os corpos e o tempo correto da mudança entre elas. O movimento em um tempo errado de um dos integrantes, nesse sentido, poderia desencadear uma série de erros que desmontavam a coreografia realizada coletivamente.

Por fim, a sincronia entre os movimentos dos performers e destes com a música era fundamental para produzir os “efeitos” (palavra que surgia nos ensaios) esperados a partir dos elementos coreográficos descritos acima. Em uma fila, a subida de braço do integrante à frente servia de gatilho para a subida em sequência dos demais que se enfileiravam atrás. Em outra coreografia, os covers posicionados em uma fila lateral viravam encadeadamente, um a um, o torço e a cabeça da esquerda para a direita, desenhando em conjunto um pulso que passava por eles. Os corpos, nesse sentido, produzem a performance conjuntamente, sincronizados com a música: umas vezes se sobrepondo, noutras concatenando movimentos sequenciados.

Após vários finais de semana, de ter assistido aos vídeos em casa, ter treinado em casa, voltado aos ensaios coletivos, refeito junto aos demais os mesmos movimentos, a coreografia vai se formando nos corpos dos covers. Segundo Schechner (1985: p. 110), “Durante os ensaios-workshops, os performers jogam com palavras, coisas e ações, algumas delas sendo ‘eu’ e outras ‘não eu’. No final do processo, a dança passou para o corpo¹⁴”. Se no início, a coreografia “estava lá” no vídeo, sendo algo que “não era eu”, durante os ensaios, mimetizando os movimentos do líder, por meio das contagens, frases e palavras articuladas (“eu”), uma versão cover vai se formando (“passou para o corpo”).

A versão cover, no entanto, depende de encontrar um “encaixe”, termo que surgiu em uma entrevista com uma de minhas interlocutoras. É repetidamente assistindo aos vídeos, trazendo-os junto aos corpos para os ensaios, buscando “harmonizar” os corpos dos covers, é que surge um “cover bom”. No final desse processo, os integrantes do grupo cover acessam um estado que Schechner (1985) denominou como “não eu”, mas também de “não-não eu”. O “encaixe” em performance não é mais a integrante cover, é um corpo que foi em direção àquele da idol visto nos vídeos. Ao mesmo tempo, segundo uma das interlocutoras, “a gente põe um pouco de nós com certeza”, não podendo ser um completo “não eu”. O comportamento restaurado (SCHECHNER, 1985) é esse “algo” que está entre o cover e o artista sul coreano, justamente porque só se materializa quando o cover encontra o “encaixe”. Não é mais o original, mas tampouco “não-não é” o original.

14 Do original: During workshops-rehearsals, performers play with words, things, and actions, some of which are “me” and some “not me.” By the end of the process the “dance goes into the body”.

Mimesis – colocando os fãs em contato com os *idols*

Os covers aqui descritos, no entanto, não são só performers, em busca desse “encaixe”. São sobretudo fãs em busca de uma relação específica com os artistas sul coreanos, relação esta habilitada pelas máquinas miméticas que hoje abundam no nosso cotidiano. Em *Mimesis and Alterity* (1993), Michel Taussig explora o que Walter Benjamin chamou de “faculdade mimética”: “uma violenta compulsão, a que estava sujeito o homem (*sic*), de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança” (BENJAMIN, 1994: p. 113). Taussig desenvolve a hipótese lançada por Benjamin de que o mundo das mercadorias, e do fetichismo da mercadoria, teria alienado na modernidade o ser humano do mundo ao seu redor, enfraquecendo a faculdade de assemelhar-se (p. 23). A faculdade *mimética* — definida pela capacidade de reprodução, de **cópia**, imitação e de **contato** fora enfraquecida. A relação quase física com o que se vê, uma relação que leva o ser humano a se tornar semelhante ao que encontra no entorno, teria sido perdida com o surgimento da modernidade.

Segundo o autor, só com o surgimento das “máquinas miméticas” (fotografia e cinema), teria sido possível a renovação do poder dessas coisas observadas de se chocarem na retina dos sujeitos de maneira a reanimar a capacidade de *contato* que elas tinham — “uma conexão bastante palpável e sensorial entre quem percebe e o que é percebido (BENJAMIN, 1994: 21)”. Essa ideia é capaz de nos fazer entender, por exemplo, vivências tão cotidianas como a proximidade experienciada ao carregar a fotografia de um ser querido. Uma espécie de “magia” (HIKIJ, 1998), desde o ponto de vista ocidental moderno, essa experiência está calcada na exatidão e perfectibilidade alcançada na reprodutibilidade das máquinas miméticas.

No cover de *K-pop*, as “imagens fisionômicas (TAUSSIG, 1993: p. 29)¹⁵” dos artistas são sensitivamente estudadas ao serem observadas nos videocliques. Todo esforço para “restaurar” os movimentos, dessa maneira, a perfectibilidade dos movimentos, passa por essa observação atenta as imagens e sons que saltam dos computadores e *tablets* para ser refeita “de maneira mais precisa” possível nos palcos dos concursos. Por “observar”, no entanto, devemos entender sentir (os efeitos), guardando uma relação mais visceral de *contato* com essas imagens. Os videocliques

15 Tradução minha do termo original em inglês *physiognomic*.

são o lugar em que os fãs encontram as capacidades performativas dos artistas em realização e seus efeitos. É essa capacidade de *agir* no mundo que é mimetizada pelos *covers*, tornando presente a própria agência dos *idols* entre os fãs de São Paulo. Segundo Tim Ingold e Elizabeth Hallam (2007),

Cópia ou imitação, nós defendemos, não é só um processo simples e mecânico de replicação, como se considera usualmente, uma duplicada direta de um modelo, **mas envolve um complexo processo contínuo de observação do modelo em ação no mundo**. Nesse processo reside o trabalho da **improvisação**. A semelhança formal entre cópia e modelo é o resultado desse processo, não algo dado *à priori*. É uma meta a ser alcançada, para ser julgada posteriormente. Dessa maneira, quanto mais se obriga a seguir os preceitos, maior a cobrança da improvisação do performer para “se chegar lá” (INGOLD & HALLAM, 2007, tradução e negritos meus)¹⁶.

Todos os “combinados” improvisados e os “encaixes” encontrados durante os ensaios servem para reconstruir a presença e agência dos *idols* entre os fãs de *K-pop*. Acessando as diferentes mídias que veiculam a figura dos artistas sul coreanos, os *covers* tomam os *idols* como “modelo de ação no mundo”. Nesse sentido, não é só o *idol* enquanto um corpo que produz imagens corporais que é mimetizado. Enquanto um “ser no mundo”, esses artistas são conhecidos por meio das imagens construídas nos videocliques, em que por meio de narrativas visuais e sonoras constroem sua forma de agir enquanto um *idol* da indústria do entretenimento sul coreano. Os *covers*, por tanto, na sua ação, trazem para palco o próprio videoclipe, não se restringindo aos aspectos da coreografia. Nesse sentido, para presentificar o *idol* em performance, acrescenta-se aos corpos dos *covers* os figurinos e as maquiagens. Por meio desses recursos, se constrói a “aparência” como disse acima uma de minhas interlocutoras, fazendo presente nos palcos de São Paulo os

16 Copying or imitation, we argue, is not the simple, mechanical process of replication that is often taken to be, of running off duplicates from a template, but entails a complex and ongoing alignment of observation of the model with action in the world. In this alignment lies the work of improvisation. The formal resemblance between the copy and the model is an *outcome* of this process, not given in advance. It is a horizon of attainment, to be judged in retrospect. Indeed the more strictly standards are observed, the greater are the improvisational demands placed on performers to “get it right”.

efeitos próprios aos videoclipes vistos na internet. Para compreender como realizam esse ato performativo, no entanto, torna-se importante trazer para a discussão um último conceito nativo, o “conceito” dos videoclipes e coreografias.

Conceitos: (re)produção de modos específicos de agir

O termo nativo “conceito”, como era usado por meus interlocutores durante a pesquisa, capta o conjunto de habilidades presentes em cada videoclipe para produzir efeitos específicos nos fãs. Por exemplo, uma apresentação pode ser algo mais “sexy”, “cool”, “fofo”, “de terror” ou mais “chic”. Existem grupos que marcaram a memória dos fãs pela sua capacidade de passar algo por meio de algum conceito. O grupo 9MUSES em muitos videoclipes adotam um conceito **“sexy” e “chic”**; **Ice Cream Cake (2015)** do grupo **Red Velvet** é “cute”, ou “fofo”; **I’ll Be Back (2011)** do grupo 2PM poderia ser considerado **“cool”**; O “conceito” é uma forma de categorizar as performances, e é a linha condutora mais forte entre o público e o cover/*idols*. Assim como os *idols* geram “efeitos” por meio dos videoclipes utilizando-se de determinados “conceitos”, os covers buscam também impactar seu público reconstruindo esses elementos tomados desde os videoclipes.

Em **Fiigaro (2011)**, por exemplo, o grupo feminino 9MUSES assume o conceito **“sexy” e “chic”**. A letra da música nos deixa ver um eu lírico feminino, construindo um diálogo que se dirige a um parceiro de um caso de amor malsucedido¹⁷. A noite é trazida como um tempo de separação. A dança servirá para o esquecimento daquele amor. O conceito aqui, evoca um eu lírico feminino empoderado, adulto, **sexy e chic**.

Para a apresentação cover do videoclipe, o grupo cover Stand Out apresentou-se com um figurino inspirado no último dos figurinos (são pelo menos três) que aparecem no videoclipe original. Este figurino é o único que é feito de um material brilhante dourado, remetendo ao universo do glamour, ao **chic**. Apesar do brilho, não há cores claras, e nem a variação de motivos entre as integrantes, o que reforça a

17 Ver letra da música e tradução para o inglês em <http://colorcodedlyrics.com/2011/08/nine-muses-nainmyujiseu-fiigaro-cc-lyrics>.

sincronia e a construção de imagens geométricas em palco. Nas fotografias mostradas a seguir, se destaca momentos da coreografia em que se explorava o equilíbrio entre as dançarinas e, ao mesmo tempo, delas com seu próprio corpo. Não há grandes malabarismos ou movimentações bruscas, sendo a postura ereta da coluna uma constante (como se observa na figura 1). A expressão facial das integrantes mostra o mesmo aspecto de equilíbrio presente nas coreografias, o que se relaciona com uma sensualidade menos infantil, mais empoderada, **sexy**. O microfone – ausente no videoclipe original – que aparece na foto foi utilizado apenas como elemento coreográfico – não amplificando a voz, reforçando o efeito de *glamour* indicativo do conceito **chic**.



Figura 1: Stand Out na apresentação no K-pop Dance Tournament



Figura 2: Stand Out na apresentação no K-pop Dance Tournament

I'll Be Back (2011) do grupo masculino 2PM, apresentado pelo grupo cover Warzone, tem o conceito **"cool"**. Nele, o eu lírico diz deixar sua amada partir, apesar dos seus sentimentos. "Como um homem", assumirá a dor e a tristeza "friamente"¹⁸. O conceito "cool" é evocado pela postura do eu lírico centrado, que controla seus sentimentos, apesar de todo amor que tem pela amada. A imagem de um homem adulto que em silêncio vivencia a perda da amada, esperando que ela volte é evocativo do conceito. O eu lírico "respeita" a partida da amada, apesar de saber que ela irá voltar. Além de se controlar, ele controla a situação. Não há na letra uma indicação de contextos (tempo e espaço) e o videoclipe original também se passa em espaços internos, sem localizações especificadas.

Em palco, o grupo cover apresenta um figurino que tematicamente evoca o contexto militar, com calças de camuflagem cinzas, camisa regata preta sem manga, e luvas. Essa temática está completamente ausente no videoclipe original, mas, como um ato de "improvisação" (INGOLD & HALLAM, 2007) foi efetivo na produção do conceito

18 Ver letra da música e tradução em: <http://colorcodedlyrics.com/2012/03/2pm-i-ll-be-back-cc-lyrics>.

cool, principalmente pelo uso dos tons escuros junto a maquiagem. A maquiagem, que desmarcava expressões humanas, junto às expressões faciais imóveis, evocavam figuras robóticas (figura 3). Os sapatos brancos (figura 4) marcavam o efeito de sincronia atingido pelo grupo na coreografia, o que mais uma vez remetiam para a proximidade com imagens de máquinas. O efeito do **cool** era produzido por essas expressões frias e pouco passionais dos integrantes, que por meio da sincronia executavam movimentos controlados, rápidos e precisos.



Figura 3: WARZONE na apresentação no K-pop Dance Tournament



Figura 4: WARZONE na apresentação no K-pop Dance Tournament

A partir de conjuntos de elementos bastante concretos como dança, figurino e maquiagem, os covers (re)produzem os conceitos mobilizando a plateia. A entrada dos dançarinos e dançarinas covers em palco é geralmente precedida de uma chamada feita pelo locutor que os introduz com um vídeo dos covers dançando, acompanhado de planos do videoclipe original (edição que normalmente era enviada pelos grupos covers no momento da inscrição do concurso). Nesse momento, os gritos ensurdecedores da plateia faziam parte do *script*. Algumas interlocutoras me ensinaram o termo *fangirl* usado para fãs (normalmente se referindo às meninas) que gritam alucinadamente para seus *idols* em palco. A mesma reação era esperada para o cover. Um grupo cover que não recebe gritos, em resumo, não é querido/conhecido (é “flopado”¹⁹, segundo meus interlocutores).

19 Vem do verbo em inglês *flop*, que em português poderia ser traduzido como algo que não teve sucesso. O termo é usado também para grupos de *idols* que não aparecem muito na mídia e que não tem muitos fãs.

Em uma dessas ocasiões, a plateia chegou ao êxtase quando surgiu no palco uma luneta (objeto usado no videoclipe original). As *covers* em movimento no palco, junto àquele objeto, conseguiram produzir o conceito evocado no videoclipe do grupo original. Em outro concurso, enquanto sentávamos esperando a hora da apresentação ouvi: “Fudeu, elas trouxeram a barra!” A frase era de um garoto que acabara de ver o objeto cenográfico das concorrentes. Junto com a dança, esses objetos e figurinos são os elementos necessários para tornar presente os efeitos dos *idols* em performance, “passar um pouco do que os *idols* passam” como diria um de meus interlocutores.

Construindo determinado “conceito” que vem do videoclipe, o *cover* vestido e paramentado em palco, nesse sentido, presentifica a forma específica de agir do *idol* em determinado videoclipe, “passando-o” para o público na busca de gerar reações (gritos, cantos, dança). Mais do que imitar os artistas dançando, o *cover* de *K-pop* pretende (re)produzir mimeticamente nos palcos de São Paulo os efeitos que os videoclipes *K-pop* “passaram” para os fãs. Se vimos com Benjamin e Taussig que as máquinas miméticas traziam o *contato* para o ato de ver outras pessoas e paisagens na fotografia e no cinema, numa comunicação visceral que ia além do simplesmente visível, a prática do *cover* de *K-pop* mostra o comprometimento de (re)produzir com o próprio corpo esses efeitos sentidos do videoclipe. Mimetizando imagens produzidas por máquinas miméticas (computadores, tablets, celulares), os *covers* se tornam corpos humanos miméticos que buscam “passar o que os *idols* *passam*”. São fãs, que corporificando seus ídolos, podem “ter mais de perto” o objeto artístico que lhe atrai.

Conclusão

(...) o contador entoa ele mesmo para dentro da cena. Ele existe não apenas como um sujeito, mas também como um Outro mimetizado. Nesse sentido, ele, como contador e como pessoa entoada, demonstrador e o demonstrado, cria uma ponte entre o original e a cópia que traz uma nova força, uma terceira força do poder mágico para intervir no mundo humano (TAAUSSIG, 1993: p. 106, tradução minha)²⁰.

O *cover* em palco, assim como o contador de mitos evocado por Taussig, entra na história que ele mesmo conta para trazer junto de si elementos que o habilitam a “intervir no mundo humano”. Tornar-se Outro no caso estudado, dessa maneira, é conseguir momentaneamente fundir o próprio corpo *cover* às imagens vistas no videoclipe, ou, como disse Taussig, “se colocar dentro da cena”. O *cover* que mostra o seu próprio corpo em movimento (demonstrador), traz as imagens dos videoclipes (como demonstrado).

Iniciei este artigo citando os “prognósticos” de Benjamin acerca da intrusão das máquinas miméticas no universo da arte e a “proximidade das massas” em relação aos objetos de arte. Taussig (1993) nos faz entender que essa proximidade das obras de arte mediadas por máquinas miméticas tem a ver com o poder de produzir uma experiência de *contato* com o que se vê. Com Ingold e Hallam (2007), sugeri que por cópia no *cover* poderíamos entender um ato improvisado de tentar atingir um modo específico de agir no mundo a partir de “encaixes” e “combinados”. Essas referências teóricas ajudam a vislumbrar que uma possível interpretação da prática do *cover* seja considerá-la um esforço improvisado de, com o próprio corpo, produzir a experiência de *contato* vivenciado quando o *fã* vê o videoclipe.

Um desdobramento interessante dessa interpretação poderia ser o fato de que ao querer se “aproximar”, como diria Benjamin, mais ainda

20 Do original: What is more, the chanter chants himself into the scene. He exists not just as a subject but also as a mimeticised Other. In this way, as both chanter and person chanted about, as demonstrator and demonstrated, he creates the bridge between original and copy that brings a new force, the third force of magical power, to intervene in the human world.

dos objetos de arte, os covers, munidos de suas máquinas miméticas que abundam na atualidade, assumem o próprio ponto de vista da obra de arte para poder experiênciá-la, em outras palavras: assumindo o lugar das máquinas miméticas que colocam os fãs em contato com a performance dos artistas sul coreanos, os próprios covers, como fãs, criam uma nova maneira de experimentar os efeitos daqueles videoclipes que antes não existia. Na relação com o seu público – outros fãs de *K-pop* – experimentam desde um outro ponto de vista – a do próprio *idol K-pop* – os efeitos presentes no videoclipe.

Referências Bibliográficas

AHN, JoongHo; OH, Sehwan; KIM, Hyunjung. *Korean pop takes off! Social media strategy of Korean entertainment industry*. In: *Service Systems and Service Management (ICSSSM)*, 2013.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1994.

CREIGTON, Millie. “Japanese Surfing the Korean Wave: Drama Tourim, Nationalism, and Gender via Ethnic Eroticisms”. *European Journal of East Asian Studies*, 2010.

GUEVARRA, Alona U. “Creating a Safe Space for Queer Teens?: Some Initial Findings on Queer Teens in K-pop Cover Groups and Fan Community”. *The AIKS Korean Studies Conference Proceedings Vol. 1*. 2014.

HIKIJ, Rose Satiko Citirana. *Imagem-violência : Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes* [online]. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. [acesso 2015-04-07]. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21012002-154835/>>.

HONG, Euny. *The Birth of Korean Cool: How One Nation is Conquering the World Through Pop*. Culture Simon & Schuster, 2014.

HOWARD, Keith. 'Exploding Ballads: The Transformation of Korean Pop Music.' In: Craig, T and King, R, (eds.), *Global Goes Local: Popular Culture in Asia*. University of British Columbia Press (Vancouver), pp. 80-95. 2002.

INGOLD, Tim & HALLAM, Elizabeth. "Creativity and Cultural Improvisation. An Introduction". In: Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.): *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg, 2007.

JUNG, Eun-Young Mark. "Transnational Korea: A Critical Assessment of the Korean Wave in Asia and the United States". *Southeast Review of Asian Studies*, 2009.

JUNG, Sun. "K-pop, Indonesian Fandom, and Social Media." In: REID, Robin Anne & GATSON, Sarah (org.) *Race and Ethnicity in Fandom, Transformative Works and Cultures*, no. 8, 2011.

KANG, Dredge Byung'chu. "Idols of Development: Transnational Transgender Performance in Thai K-Pop Cover Dance". *Transgender Studies* 1(4): 559-571. 2014.

KIM, Hyung Mi. *Hang-Guk Yonsok-Kuk: nas salas de vídeo, uma janela para a Coréia. Etnografia do conteúdo simbólico das novelas coreanas. 1996. 142f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, 1996.*

KO, N. C.; No, S., Kim; J.-N., & Simoes R. G. "Landing of the wave: Hallyu in Peru and Brazil". *Development and Society*, 43(2). 297-350. 2014.

LIE, John. "What Is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity." *Korea Observer* 43.3: 339-363. 2012.

RAVINA, Mark. "Introduction: Conceptualizing the Korean Wave." *Southeast Review of Asian Studies*, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.

SHUKER, Roy. *Popular music culture: the key concepts*. London ; New York : Routledge, 2012.

SUNG, Sang-Yeon. "Constructing a New Image. Hallyu in Taiwan". *European Journal of East Asian Studies* 06/2010.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. Nova Iorque, Routledge, 1993.

Sobre o autor

Thiago Haruo Santos é doutorando em Antropologia Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP) e também pelo Instituto de Altos Estudios Sociales da Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM), da Argentina. É mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, onde defendeu a dissertação de mestrado *Idols em imagens e sons, fãs em re-ação: uma etnografia da prática musical do K-pop em São Paulo*. É pesquisador pleno no Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Integra o projeto *Musical local: novas trilhas para a etnomusicologia*, projeto temático financiado pela FAPESP.

Recebido em 18/12/2018

Aprovado em 13/02/2019

A REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO NATIVO AMERICANO
NO CINEMA: O USO DAS TÓPICAS NATIVO AMERICANO
SELVAGEM, NATIVO AMERICANO NOBRE E DA
MÚSICA INDÍGENA AUTÊNTICA NA TRILHA MUSICAL
CINEMATOGRAFICA

*THE MUSICAL REPRESENTATION OF NATIVE AMERICAN
IN FILMS: THE USE OF WILD NATIVE AMERICAN, NOBLE
NATIVE AMERICAN TOPICS AND AUTHENTIC INDIAN
MUSIC IN THE SOUNDTRACK*

Juliano de Oliveira
Universidade de São Paulo
juliano.oliveira@usp.br

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo
rcoelho@usp.br

Resumo

Este artigo analisa as formas de representação do nativo americano por meio da música no cinema ao longo do século XX, partindo das primeiras coletâneas utilizadas para acompanhamento musical durante o cinema silencioso até a música original composta para filmes dos anos 1930 a 1990. Para tal, estenderemos o conceito de tópica musical, tal como formulado por Ratner, Agawu e Hatten, para o âmbito da música de cinema, a fim de compreender o desenvolvimento das tópicas *nativo americano selvagem* e *nativo americano nobre*, bem como experiências de inclusão da autêntica música indígena na trilha musical cinematográfica.

Palavras-chave: Música de cinema; Tópicos musicais; Estereótipos musicais; Música indígena.

Abstract

This article analyzes the forms of representation of Native American through music in the cinema during the 20th century, starting from the first collections used for musical accompaniment during the silent cinema until the original music composed for films of years 1930 to 1990. For such, we will extend the concept of musical topical, as formulated by Ratner, Agawu, and Hatten, to the scope of film music in order to understand the development of *wild Native American* and *noble Native American* topicals as well as experiences of inclusion of authentic Indian music on soundtracks of movies.

Keywords: Soundtrack; Musical topics; Musical estereotypes; Indian music.

A teoria das tópicas e a trilha musical cinematográfica

Os estudos em significação musical ganharam maior relevância a partir dos anos 1960, impulsionados por desdobramentos nos campos da sociologia, antropologia, linguística e semiótica. Destarte, um novo pensamento musicológico que valorizava, sobretudo, as práticas musicais como fenômeno sociocultural e subentendia o contexto e as motivações ideológicas como fatores intrínsecos à criação e recepção da música se desenvolveu como reação ao período precedente, onde o formalismo e, portanto, a redução ao texto/partitura, imperou como corrente dominante, sobretudo nos meios acadêmicos. Uma retomada do paradigma representacionista a partir do pensamento pós-moderno permitiu que o estudo da semântica musical fosse levado a outros patamares com a apropriação das várias vertentes da semiótica e da linguística em conjunto com estudos sociológicos. Um dos importantes desdobramentos desse novo pensamento musicológico deu origem ao que Leonard Ratner (1980) definiu como tópicas musicais, um conceito que se tornou fundamental para a compreensão da expressão e do significado na música clássica (OLIVEIRA, 2018). Segundo Ratner,

Do contato com o culto religioso, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, forças armadas, caça, e a vida das classes baixas, a música no início do século XVIII desenvolveu um tesouro de *figuras características*,

que formou um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras eram associadas a vários sentimentos e afeições; outras tinham um aroma pitoresco. Elas são denominadas aqui como *tópicas* – sujeitos do discurso musical (RATNER, 1985, p. 9).

De modo sintético, as *tópicas* podem ser definidas como estruturas sonoras, signos do discurso musical oriundos de práticas socioculturais, que formam *tipos e estilos* fortemente codificados. Dentre os *tipos* musicais citados por Ratner (1985) estão danças, como minueto, *passepied*, sarabanda e marchas, dentre outros gêneros correlatos; dentre os *estilos* estão abertura francesa, pastoral, marcha turca, estilo estrito, estilo brilhante, estilo militar etc. Um tipo pode se tornar também um estilo e predominar em um trecho ou em toda uma peça musical. Há ainda uma terceira categoria proposta por Ratner que inclui procedimentos de imitação de elementos extramusicais, abrangendo pictorialismo e *word painting*¹. Apesar de bastante recorrentes, o status de *tópica* de tais procedimentos é questionado por alguns estudiosos, uma vez que raramente ultrapassam a condição de meros ícones musicais. Ademais, mesmo *tipos e estilos* fortemente codificados somente atuam como *tópicas* quando são deslocados de seus contextos originais.

A *tópica* se revelou, para a musicologia moderna, a pedra de toque dos compositores clássicos e parte fundamental do discurso comum entre compositores e ouvintes “competentes”. Para os domínios da teoria musical, a inclusão da expressividade como um elemento passível de análise representou uma reação ao formalismo predominante em grande parte do século XX, já que, nessa perspectiva, o significado emerge da correlação entre semântica e sintaxe musical.

Mirka (2014, p. 24) observa que os estudos em *tópica* musical emergiram na mesma época que a semiótica despontava nos meios acadêmicos. Por conseguinte, uma série de autores passou a abordar o conceito a partir da semiótica desenvolvida no século XX por autores como Peirce, Saussure, Jakobson e Eco. Nos anos 1990, um grupo de musicólogos interessados em significação musical, tendo à frente Agawu, Hatten e Monelle, passou a estudar as *tópicas* a partir de um ponto de

1 Técnica composicional onde o compositor busca representar musicalmente elementos de um texto, como um movimento físico (progressões ascendentes para representar o movimento de algo para cima), o som de animais, sons de fenômenos naturais etc.

vista semiótico e expandiu a aplicação do conceito para a música de outros períodos. Agawu (1991) adotou o estruturalismo saussuriano para identificar a tópica a partir da correlação entre um significante, a saber, a estrutura musical, e um significado, o rótulo convencionalizado. Hatten e Monelle, por sua vez, apoiados na semiótica peirceana, identificaram a tópica como um símbolo capaz de representar qualquer coisa, seja um afeto, um conceito ou uma ideia ligada a um contexto. Segundo Monelle (2000, p. 17),

A tópica é essencialmente um símbolo cujas propriedades indiciais e icônicas são governadas pela convencionalidade e pela regra. No entanto, as tópicas podem ser vistas por meio de uma característica que parece universal para elas: um foco na indicialidade do conteúdo, ao invés do próprio conteúdo.

Hatten (1994) observou que, muitas vezes, as tópicas interagem dialogicamente em processos de sobreposição e justaposição, dando origem a metáforas musicais ou tropos. O autor enriqueceu a abordagem do significado musical com os conceitos de marcação, tropos, gestos e gêneros expressivos.

A partir da abordagem semiótica, a ideia de tópica foi expandida para englobar qualquer figuração musical que atue como signo. Hatten (2014) destaca que a tópica inclui desde simples figuras (fanfarra, chamada de trompa) a texturas (estilo polifônico, como estilo aprendido e estilo imitativo, ou homofônico, como coral), gêneros completos (danças, marchas), estilos (ombra, *tempesta*) ou sobreposições dessas categorias. O autor enfatiza ainda que as tópicas podem aparecer em famílias que incluem várias tópicas, como pastoral, militar (heroico) e caça.

Agawu chama a atenção para o fato de que o universo de tópicas é aberto e está em constante expansão. Em *Music as discourse*, Agawu (2009, p. 43-44) listou 61 tópicas mais comuns ao universo da música clássica, dentre elas estão baixo de Alberti, alla breve, estilo ária, arioso, bourrée, estilo brilhante, cadenza, coral, fanfarra, estilo fantasia, fugato, estilo galante, gavota, giga, estilo caça, estilo italiano, minueto, estilo ombra, pastoral, valsa, estilo cantado, chamada de trompa etc. As análises de tópicas recorrentes no período clássico foram expandidas

para o período romântico por Ratner, Agawu (1991, 2009), Dickensheets (2003) e Grabócz (1996), dentre outros.

O universo tópico do século XX pode ser considerado, em parte, um repositório de tópicos dos séculos passados. Soma-se a isso, estendendo-se para o século XXI, todo o inventário de signos provenientes da canção popular, da música tradicional de outras etnias e de toda a indústria midiática, incluindo a música para cinema, esta responsável não somente pela criação de novas tópicos, mas também pela ressignificação de tópicos antigas, como veremos a seguir.

As tópicos no cinema

Em Oliveira (2017), constatamos que o conceito de tópica musical encontra um terreno fértil de aplicação na música de cinema. Antes mesmo do advento do cinema sonoro, as tópicos eram recorrentes nas planilhas e coletâneas musicais² utilizadas para acompanhamento de filmes silenciosos. A *Sam Fox Moving Picture Music* (1913), com obras originais de J. S. Zamecnik para piano, foi a primeira coletânea de sucesso criada para essa finalidade e inclui títulos sugestivos como *Festival march*, *Funeral march*, *Death scene*, *Church music*, *Chinese music*, *Indian music* etc. Outras, como a *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924), compilada por Erno Rapée, possuíam obras do repertório tradicional e clássico distribuídas em cinquenta e duas categorias, que inclui países, etnias, eventos, danças, objetos, entre outras. A *Canção sem palavras, op. 102, n.º 1*, de Mendelssohn, por exemplo, estava associada a impaciência, enquanto o prelúdio *Raindrop*, de Chopin, era sugerido para “cenas de monotonia”.

A preocupação com o caráter das peças que deveriam acompanhar determinados personagens ou situações dramáticas revela a consciência tópica tanto dos compositores quanto dos editores das enciclopédias. Esse uso estereotípico do material musical foi fundamental para o estágio em que o cinema se estruturava enquanto linguagem audiovisual. Apesar do referencial dos compositores do cinema sonoro ter sido a ópera, grande parte do inventário associativo entre música

2 Catálogos com peças originais ou selecionadas do repertório clássico ou tradicional e categorizadas segundo critérios de caráter, etnia, humor etc. para uso como acompanhamento de filmes silenciosos.

e elementos extramusicais já havia sido consolidados durante o cinema silencioso.

Algumas peças da *Sam fox moving picture music* (1913) se organizam em tópicas claramente referenciáveis do repertório clássico-romântico. A *Church music* está estruturada em forma binária. A *parte A* está na tonalidade de Sol Maior, com sintaxe tonal e cadências muito bem definidas. A *parte B* se inicia com uma imitação de carrilhão, com dinâmica forte e quintas paralelas na região aguda para simular o efeito de sinos. A tonalidade da *parte B* se estabelece na dominante, Ré maior. O contraste entre as partes *A* e *B* não se dão apenas na tonalidade, mas também no conteúdo tópico. A textura homofônica caracteriza a tópica coral. A longa tradição que relaciona o estilo coral à música praticada na igreja garante a associação entre a tópica coral e o ambiente religioso que, conseqüentemente, conota religiosidade. No primeiro caso, se sobressai a face indicial da significação, que relaciona a tópica à igreja; no segundo, a face simbólica. Por fim, na seção carrilhão, a relação signo-objeto se dá principalmente pelo iconismo por meio da similaridade entre a estrutura musical tocada no piano e o carrilhão real, que também indica, por sua vez, o ambiente religioso.

CHURCH MUSIC

J. S. ZAMENIK.



Figura 1: Church Music, da Sam fox moving picture music (1913): parte A com tópica coral.



Figura 2: Church Music, da Sam fox moving picture music (1913): parte B, seção carrilhão.

Grande parte das peças originais que compunham as enciclopédias para acompanhamento de filmes silenciosos reflete influências de obras referenciais do repertório clássico e tradicional. Como observa Balbirnie (2012), a *Marcha fúnebre* que integra a *Sam fox moving picture music*, por exemplo, revela muitas semelhanças com a famosa *Marcha Fúnebre* da *Sonata Op. 35*, de Chopin. Nos excertos a seguir podemos observar a similaridade motivica entre ambas as peças, sobretudo no predomínio de figuras pontuadas e acompanhamento marcado com semínimas.

FUNERAL MARCH

J. S. ZAMECNIK.

Andante.

Figura 3: *Marcha fúnebre* da *Sam fox moving picture music* (1913), de Zamecnik.

Funeral March

(from Sonata Op. 35)

F. Chopin (1810 - 1849)

Piano

Lento

pp always legato

Figura 4: *Marcha fúnebre* da *Sonata Op. 35*, de Chopin.

As semelhanças entre peças originais compostas para as enciclopédias e peças do repertório tradicional e clássico revelam uma atenção especial para o caráter tópico do acompanhamento musical. Esse tipo de reiteração de materiais musicais similares contribuiu para a estereotipização da música de cinema ainda no período do cinema silencioso. As coletâneas foram o primeiro passo para sistematizar a trilha musical cinematográfica e, por conseguinte, seu uso ajudou a consolidar um inventário de associações entre músicas e elementos extramusicais

no contexto da sétima arte, ainda incipiente. O desenvolvimento da poética musical no cinema durante os anos 1930 passa pelo referencial operístico e pelo repertório de convenções que já havia se estabelecido tanto na música para formas dramáticas como nas práticas de acompanhamento utilizadas durante o cinema silencioso. Com o aumento da demanda por composições originais, novas tópicas passaram a ser criadas e disseminadas pelo cinema, formando parte do imaginário sonoro e influenciando, inclusive, a música de concerto.

As tópicas musicais criadas ou disseminadas por meio do cinema tendem a se dividir em dois grupos: as que permanecem relativamente estáveis ao longo do tempo e aquelas que tendem a se atualizar conforme as mudanças sociais, culturais e políticas da sociedade. Neste segundo grupo se inserem as tópicas de alteridade, a saber, aquelas utilizadas como forma de representação musical de etnias ou grupos sociais específicos. As mudanças ocorrem como modo de acomodar novas formas de representação desses elementos no imaginário cinematográfico. Um exemplo que revela essa mudança de paradigmas no âmbito do cinema é a forma utilizada por compositores para representar os nativos norte-americanos. A visão do nativo propagada pelo cinema sofreu mudanças significativas ao longo do século XX, passando de representações pejorativas, sobretudo até meados dos anos 1950, a romantizadas, influenciadas pela ideologia que floresceu na segunda metade do século XX. Identificamos duas tópicas bem definidas, que coincidem, respectivamente, com as diferentes imagens do nativo norte-americano propagadas pelo cinema, a saber, *nativo americano selvagem* e *nativo americano nobre*. Outras experiências incluíram a utilização da autêntica música indígena na trilha musical do cinema.

A tópica nativo americano selvagem

Os estereótipos difundidos pelo cinema perpassam toda a indústria midiática e se consolidam no imaginário cultural. As tópicas cumprem papel fundamental nas narrativas audiovisuais, uma vez que representam ideias, afetos, contextos, lugares, grupos étnicos etc. por meio de sua vocação à indicialidade e ao simbólico. Contudo, as formas de representação musical de elementos extramusicais raramente são neutras. Na maioria das vezes, elas carregam, através de códigos musicais estabelecidos por meio de uma longa tradição, conotações

valorativas que tendem a adjetivar os elementos que a elas se associam. É comum encontrarmos na ficção científica B dos anos 1950, por exemplo, a associação entre o som característico do instrumento teremim e extraterrestres representados como monstruosos³ e perigosos. Da mesma forma, uma escala pentatônica pode sugerir facilmente — a um espectador habituado aos códigos cinematográficos — sonhos, lembranças ou fantasia. Por conseguinte, toques de tambor em tempos iguais acompanhados por gestos de instrumentos de metais em quartas e quintas paralelas em padrões não tonais se associaram a índios, quase sempre retratados como selvagens no cinema clássico.

Pisani (2005, p. 292) e Gorbman (2000) têm demonstrado que a música associada aos índios no cinema na primeira metade do século XX se apropriou de convenções de representação do não europeu já presentes na música operística desde meados do século XVIII. Tais convenções, quando somadas a determinados materiais musicais que se relacionam indicialmente aos nativos, cristalizou, na primeira metade do século XX, uma tópica que denominamos *nativo americano selvagem*. Esta tópica, cujas origens remontam formas dramáticas populares, mas que foi estabelecida e disseminada pela música de cinema, muito além de se restringir a uma função indicativa de etnia e região, também se vale de códigos de alteridade que associam os nativos norte-americanos ao “Outro” e, por conseguinte, ao forasteiro — um intruso em seu próprio território. Como Kalinak (2005, p. 156) destaca,

Na América, o outro é não branco e construído por meio de diferença racial em relação à norma percebida. Assim, os Nativos Americanos, os Afro-americanos, Latinos e Ásio-americanos têm funcionado como pontos de diferença em relação ao qual a cultura americana define o seu eu essencial.

A distinção entre a norma estabelecida como ideal de identificação com os norte-americanos e os “Outros” era fundamental para o sistema maniqueísta do cinema clássico. Por conseguinte, a música, por meio de seu conteúdo tópico, exercia papel importante neste processo. James Buhler (2013, p. 210) observa que os quatro

3 Exemplos podem ser encontrados nos filmes *O monstro do Ártico* (*The thing from another world*, 1951) e *A ameaça que veio do espaço* (*It came from outer space*, 1953).

“outros” em relação aos brancos norte-americanos identificados por Kalinak já tinham suas tópicas musicais estabelecidas nas coletâneas de música para acompanhamento durante o cinema silencioso dos anos 1910. Gorbman cita algumas convenções utilizadas para representar os nativos como selvagens durante o cinema da primeira metade do século XX:

Acompanhando um índio selvagem na tela, usualmente ouvimos um tom-tom, figura rítmica de percussão em tempos iguais, o primeiro de cada quatro tempos sendo acentuado. Esta figura percussiva geralmente é ouvida tanto tocada por percussão real quanto por uma nota de baixo repetida ou por um par de notas em quintas perfeitas, tocadas na região grave das cordas. Adicionalmente, uma melodia modal pode se contrapor ao ritmo do tom-tom, algumas vezes monofonicamente, outras vezes em quartas paralelas, frequentemente com uma terça menor descendente (ex. F - D) concluindo a frase melódica (GORBMAN, 2000, p. 235).

A Indian music, da Sam fox moving picture music, apresenta alguns elementos que se tornarão distintivos da tópica nativo americano selvagem, como veremos a seguir.

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, starting with a piano (p) dynamic. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

Figura 5: Indian Music, da Sam fox moving picture music (1913), de Zamecnik.

Dentre algumas características que podem ser observadas na *Indian Music*, composta por Zamecnik para o primeiro volume da *Sam fox moving picture music*, estão a simplicidade do material motivico, o fraco sentido tonal e, fundamentalmente, o acompanhamento em quintas justas na região grave do piano. Esse acompanhamento é uma referência icônica ao autêntico tambor indígena, normalmente referido como o *motivo do tom-tom*, e será um traço distintivo da tópica *nativo americano selvagem* no cinema. O *motivo do tom-tom* também está presente na *Indian music* e na *Indian love song* do volume 2 da *Sam fox moving picture music*. Na enciclopédia *Motion Picture Moods*, de Erno Rapée, o *motivo do tom-tom* está presente em três peças: *Indian agitato*, *Indian war-dance* e *Sun-dance*.

Indian Music

5

J. S. ZAMECNIK



Figura 6: Indian music, do volume 2 da Sam fox moving picture music.

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

Fruto da xenofobia predominante em parte da sociedade norte-americana do início do século XX, a representação musical do nativo foi construída com base no estereótipo do índio selvagem, primitivo e perverso, que se confrontava com os colonos brancos no oeste norte-americano e atuava como um obstáculo ao progresso. A tópica *nativo americano selvagem* partiu de elementos já presentes no imaginário do espectador de filmes silenciosos e foi consolidada ao longo dos anos seguintes no cinema sonoro. O compositor Dimitri Tiomkin observa que grande parte dos estereótipos musicais utilizados por compositores de cinema para representar etnias, locais e nacionalidades são arbitrários. Ademais, o compositor afirma que as audiências são condicionadas a associarem determinados estilos musicais com situações e pessoas.

Eu tenho usado a "música de índio" que todos conhecem não porque eu não sou engenhoso o suficiente para criar outro tipo de música, mas porque é um código telegráfico que as audiências reconhecer. Se, enquanto os colonos brancos estão descansando ou se divertindo, a música de fundo, de repente, assume a forma de batidas de tímpano, o efeito sobre o público é eletrizante. Todos sabem que os peles-vermelhas estão em pé de guerra, mesmo antes das câmeras mostrarem os sinais de fumaça no topo de uma colina distante. Se eu introduzir uma genuína, absolutamente autêntica música tribal indígena, isso provavelmente não teria qualquer efeito em tudo (TIOMKIN, 1951, p. 22).

O tema dos índios Apache no filme *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), o primeiro *western* sonoro de John Ford, apresenta o *motivo do tom-tom* executado nas cordas graves da orquestra. Gestos descendentes em intervalo de quarta justa paralela, executados nos metais em dinâmica forte, e a falta de sentido tonal indicam o estereótipo de alteridade apontado por Pisani (2005), Gorbman (2000) e Kalinak (2005, 2012). Além de associar os nativos aos "Outros", o tratamento diferenciado dado ao tema dos índios Apache em relação ao restante da trilha musical do filme os coloca como forasteiros em seu próprio território.



Figura 7: Motivo dos índios Apache apresentado nos créditos iniciais de *No tempo das diligências* (1939).

Como já apontado, as tópicas são símbolos musicais que carregam significados agregados por associações. Algumas tópicas possuem um lastro de indicialidade por meio de relações metonímicas com os elementos que elas representam, como é o caso do tambor indígena mimetizado por instrumentos de orquestra. Também é comum seu caráter sinedóquico, isto é, a capacidade de generalizar a variedade a partir de um elemento em comum. A tópica nativo americano selvagem, em específico, não tende a distinguir diferentes tribos de índios e atua como um elemento unificador, mas, ao se valer de códigos de alteridade que denotam ameaça e primitivismo, agregam aos nativos conotações negativas. Veremos a seguir como os compositores de cinema acompanharam os desdobramentos nos campos político e social dos EUA e do mundo que forçaram a subversão de estereótipos no cinema e, por conseguinte, favoreceram uma visão mais “humanizada” dos nativos.

A tópica nativo americano nobre e as experiências de inclusão da música indígena autêntica no cinema

Nos anos 1950, como reflexo de movimentos sociais e políticos resultantes de uma nova ideologia que ganhava força no pós Segunda-Guerra houve um processo de subversão de estereótipos que passou, entre outras coisas, pela “humanização” do nativo no

cinema. Este processo envolveu a inclusão de personagens indígenas retratados como honrados e virtuosos — de certa forma, como resultado de uma interpretação com alguma influência rousseauiana e com fins ideológicos, em certa medida os nativos passaram a representar os guardiões da nobreza, pureza e dignidade do autêntico povo norte-americano. Em *Flechas de fogo* (*Broken arrow*, 1950), os índios são retratados como amigáveis e dignos. Também há um casamento entre um homem branco e uma índia, algo bastante inusitado para a época. Em *Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956), o personagem principal, Ethan (John Wayne), tem como maior inimigo Scar (Henry Brandon), o chefe dos índios Comanche, cuja personalidade e história de vida são muito próximas às suas. No filme também existem diversos índios amigáveis e pacíficos. Em *Um homem chamado Cavalo* (*A man called Horse*, 1970), um homem branco é raptado e passa a conviver com a tribo dos Sioux. Aos poucos, Cavalo (nome pelo qual era conhecido na tribo) se torna amigo dos índios, enfrenta provas, passa por rituais e começa a compartilhar da cultura dos Sioux até, finalmente, ser reconhecido pelos índios e poder se casar com uma personagem indígena.

Os novos estereótipos disseminados pelo cinema corroboram com uma imagem muitas vezes romantizada dos nativos. Ainda que houvessem tentativas de retratar os índios da forma mais honesta e verossímil possível, as representações dificilmente escaparam da dicotomia bom/mau, uma vez que quase sempre resultaram de produções de brancos sobre índios e com um implícito viés ideológico. A forma de representação do índio pela música se alterou gradativamente à medida que uma visão mais humanizada, com vistas à desalienação do “Outro”, tomou conta da indústria cinematográfica como reflexo das mudanças na sociedade. Com a “humanização” do nativo, a tópica *nativo americano selvagem* se tornou menos recorrente. Por conseguinte, formas alternativas de representá-lo musicalmente foram propostas pelas novas gerações de compositores. Dentre elas estão experiências de inclusão da autêntica música indígena e a criação de uma nova tópica, que chamaremos *nativo americano nobre* — baseada em códigos de familiaridade, como o estilo pastoral, o lirismo, o uso de instrumentos de madeiras ou cordas e maior consonância e sentido tonal ou modal. O uso do *motivo do tom-tom* não foi totalmente abandonado, sendo relegado à música

diegética⁴ em cenas de cerimoniais indígenas ou como *leitmotiv* de índios vilões quando se mostravam pertinentes à narrativa.

Como exemplo da inclusão da autêntica música dos nativos, podemos citar a trilha musical de *Crepúsculo de uma raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964), em que Alex North recorreu a cantos e ritmos Cheyenne. Leonard Rosenman, por sua vez, colecionou canções Sioux por meio de um trabalho de pesquisa de campo para compor a música de *Um homem chamado Cavalo* (*A man called Horse*, 1970). Rosenman também se valeu de instrumentos típicos dos índios e recorreu ao *motivo do tom-tom* nas cenas que havia música diegética. O tratamento experimental dado pelo compor integra as práticas musicais dos índios ao universo sonoro do filme e, ao contrário de distanciá-los do espectador, o convida a conhecer a cultura Sioux, complexa e única em suas especificidades. Na cena do sepultamento dos índios, por exemplo, após o massacre final, ao invés de recorrer a uma típica orquestração com cordas e madeiras em tonalidade menor, Rosenman utiliza o canto do xamã para representar a tristeza dos índios.

Dança com Lobos (1990) exemplifica as várias formas de representação musical dos nativos no cinema. No filme, há duas tribos indígenas rivais. Os Sioux, retratados como amigáveis, dignos e sábios, e os índios Pawnee, retratados como impiedosos e aliados dos homens brancos. Em alguns momentos, são utilizados cantos indígenas autênticos, principalmente em cenas de rituais e cerimônias. Para o *leitmotiv* dos Sioux, John Barry se valeu da tópica *nativo americano nobre* por meio de uma trilha orquestral lenta, bastante consonante, lírica e pastoral, com melodia nas cordas em dinâmica *piano*. Para os Pawnee, inimigos históricos dos Sioux, Barry recorreu a estereótipos de alteridade e vilania, comuns à tópica *nativo americano selvagem*, evocada por meio de dissonâncias, atonalidade e timbres inusuais, além do *motivo do tom-tom*

4 Em uma obra audiovisual, a diegesis corresponde à “narrativa implicada no mundo espaço-temporal das ações e personagens” (GORBMAN, 1987, p. 21). Claudia Gorbman classifica a música no contexto cinematográfico em três níveis de narração, a saber:

Música diegética: provém de uma fonte sonora situada no contexto da narrativa – como um rádio, uma televisão ou uma orquestra tocando em um concerto.

Música extradiegética: provém de fora do contexto da narrativa – como a música orquestral tocada “ao fundo” para agregar maior dramaticidade à cena de uma tempestade em alto-mar, por exemplo.

Música metadiegética: é a música que representa o que se passa nos pensamentos, na memória, ou evoca as emoções ligadas a uma lembrança antiga de algum personagem (GORBMAN, 1987 apud OLIVEIRA, 2012, p. 75).

reproduzido pelas cordas. Destarte, o tratamento dado ao tema dos Sioux, muito semelhante ao *leitmotiv* do herói do filme, à música das cenas de paisagens e da vida animal da região onde eles habitam, os integra totalmente a seu habitat natural e ao universo do espectador, uma vez que se vale de códigos de familiaridade e de representação do espectador médio. Conforme Gorbman observa (2000, p. 248), o fato de que os Sioux são representados musicalmente no mesmo caminho que Dunbar, o personagem principal, e a “acessibilidade desta linguagem musical é uma chave para a compreensão de que os Sioux são como ‘nós’”.

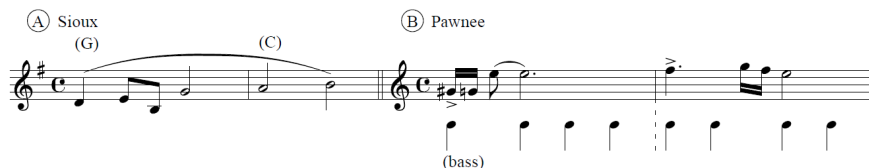


Figura 8: Redução comparativa dos leitmotifs dos índios Sioux e dos Pawnee no filme *Dança com Lobos* (1990), segundo Gorbman (2000, p. 249).

Conclusão

Como tentamos demonstrar neste artigo, o cinema criou seu próprio inventário de tópicos que, de algum modo, refletem as ideologias e o espírito de uma época. A música utilizada para representar os nativos durante o cinema clássico norte-americano se baseou em estereótipos de alteridade que associaram o indígena ao “Outro”, ao selvagem e ao inimigo. À medida que uma nova ideologia ganhou espaço na segunda metade do século XX e forçou a sociedade em direção a uma ampliação da consciência humanística com vistas à diluição da supremacia de gênero e à tolerância étnica, o cinema refletiu tais mudanças por meio da subversão de estereótipos. A música, por sua vez, acompanhou este processo oferecendo formas alternativas de representação do nativo baseadas na música indígena autêntica ou em códigos de familiaridade comuns ao espectador médio da indústria cinematográfica.

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

_____. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press, 2009.

BALBIRNIE, Marc. *The Sound of Silents: An Exploration of the Origins of the Film Score*. 2012. Em <https://marcbalbirnie.com/tag/sam-fox-moving-picture-music/>. Acesso em 10/05/2018.

Buhler, James. "Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound". In NEUMEYER, David (ed). *Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2013. p. 208-219

GORBMAN, Claudia. "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western". In BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture". *Muzikološki zbornik / Musicological Annual* 41, pp. 5-30. Ljubljana: Department of Musicology, 2005.

_____. "The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works". In: MIRKA, Danuta (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

KALINAK, Kathryn. "How the West Was Sung". In: WALKER, Janet. *Westerns: Films through History*. New York: Routledge, 2005.

_____. *Music and the Western: Notes From the Frontier*. New York: Routledge, 2012.

MIRKA, Danuta (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

OLIVEIRA, Juliano. *O Desenvolvimento da Poética Eletroacústica na Trilha Sonora de Filmes de Ficção Científica Norte-Americanos*. 2012. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 2012.

_____. *A Significação na Música de Cinema*. 2017. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo.

_____. *A Significação na Música de Cinema*. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

PISANI, Michael V. *Imagining Native America in Music*. New Haven: Yale University. Press, 2005.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1985.

ZAMECNIK, J. S. *Sam Fox Moving Picture Music*. Vol. I. Cleveland: Sam Fox Publishing Co., 1913.

Filmografia

A Ameaça que Veio do Espaço (It Came from Outer Space). Direção de Jack Arnold. EUA: Universal Pictures, 1953. (81 min.), son, preto e branco.

Crepúsculo de Uma Raça (Cheyenne Autumn). Direção de John Ford. EUA: Warner Bros. Pictures, 1964. (154 min.), son, color.

Dança com Lobos (Dances with Wolves). Direção de Kevin Costner. EUA: Orion Pictures, 1990. (180 min.), son, color.

Flechas de Fogo (Broken Arrow). Direção de Delmer Daves. EUA: 20th Century Fox, 1950. (93 min.), son., color.

O Monstro do Ártico (The Thing from Another World). Direção de Christian Nyby; Howard Hawks (não creditado). EUA: RKO Radio Pictures, 1951. (87 min.), son, preto e branco.

Rastros de Ódio (The Searchers). Direção de John Ford. EUA: Warner Bros. Pictures, 1956. (119 min.), son, color.

Um Homem Chamado Cavalo (A Man Called Horse). Direção de Elliot Silverstein. EUA: National General Pictures, 1970. (114 min.), son, color.

Sobre os autores

Juliano de Oliveira é graduado (2009) em Licenciatura em Música pela ECA/USP, campus Ribeirão Preto, mestre (2012) em Musicologia e Doutor (2017) em Teoria e Análise pela ECA/USP, campus São Paulo. É autor do livro “A Significação na Música de Cinema”, lançado em 2019 pela Paco Editorial. É integrante do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) desde 2011. Tem experiência na área de artes, com ênfase em música, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e análise, significação na música de cinema, composição de trilha musical para vídeo e teatro, música eletroacústica e tecnologia musical. Produziu, entre fevereiro de 2011 e agosto de 2013, juntamente com o prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, o programa “Clássicos em Pauta”, veiculado quatro vezes por semana, terça e quinta às 10h40 e 15h20, na Rádio USP de Ribeirão Preto. Desde 2015 atua como pianista e professor de teoria junto ao coral da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto.

Rodolfo Coelho de Souza é Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia Ciência de Letras de Ribeirão Preto. Atua como orientador de doutorado na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. De 2000 a 2005 foi Professor do Departamento de Artes da UFPR. Gradou-se em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez Mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e Doutorado em Composição Musical na University of Texas at Austin (2000). Em 2009 realizou pesquisas de pós-doutorado na University of Texas at Austin com E. Antokoletz e R. Pinkston. Em 2006 tornou-se Professor Livre Docente. Em 2018 tornou-se Professor Titular. Atua nas áreas de Composição Musical, Tecnologia da Música e Musicologia Analítica. Foi coordenador do Lacomus – Laboratório de Computação

Musical da UFPR (2001-2004) e atualmente é coordenador do LATEAM – Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP. Foi editor do periódico *Musica Theorica* da TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical e atualmente é presidente da TeMA para o biênio 2019-20. Entre suas composições musicais destacam-se: *O Livro dos Sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para Computador e Orquestra* (2000) e *Tristes Trópicos* (1991). É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

Recebido em 16/10/2018

Aprovado em 04/02/2019

GILBERTO MENDES: O MEU AMIGO KOELLREUTER VIAGEM ÀS NASCENTES DOS SENTIDOS

GILBERTO MENDES: MY FRIEND KOELLREUTTER A JOURNEY TO THE SPRINGS OF THE SENSES

Maria Yuka de Almeida Prado
Universidade de São Paulo
yuka@usp.br

Resumo

Gilberto Mendes (1922-2016), compositor brasileiro da segunda metade do século XX, criou a obra *O meu amigo Koellreutter*, para voz feminina, marimba e piano, no ano de 1984, em comemoração ao septuagésimo aniversário de Hans-Joachim Koellreutter. Trata-se de uma canção sem palavras em que a ausência de texto faz aflorar as múltiplas interpretações, não delimitadas por um código verbal específico. Vislumbra-se, dessa forma, a universalidade dos sentidos primordiais da voz. Nela se evidenciam as nuances sutis do pentatonismo numa estrutura minimalista, trazendo à tona a influência de certa musicalidade japonesa. O compositor da canção, na busca por uma poética pessoal, a ser construída a partir de influências cosmopolitas, encontra-se com outro agitador cultural, ávido também na procura de questões instigantes em relação à modernidade: Koellreutter. Nasceu na Alemanha, em 1915, atuando inicialmente como flautista. A vinda ao Brasil, em 1937, deveu-se ao nazismo que assolava o país. Professor de vários compositores e educadores de música no Brasil, fez parte do *Música Viva*, intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural. O contato com o Japão, na década de 1950, permitiu-lhe vivenciar um modelo de sincretismo entre o tradicional e o novo, o ocidente e o oriente. Gilberto Mendes encontra, nessa fusão cultural de Koellreutter, um motivo para a sua composição musical, recriando de forma lúdica, a partir de uma perspectiva brasileira, um modo de traduzir o Japão. Da imanência à manifestação, a atmosfera japonesa ganha corpo na produção da canção brasileira.

Palavras-chave: Canção brasileira; Gilberto Mendes; Hans-Joachim Koellreutter; Brasil e Japão; análise musical para performance

Abstract

Gilberto Mendes (1922-2016), a Brazilian composer of the second half of the twentieth century, created the work *O meu amigo Koellreutter* for female voice, marimba, and piano in 1984 to commemorate the seventieth birthday of Hans-Joachim Koellreutter. *O meu amigo Koellreutter* is a song without words in which the absence of text brings out multiple interpretations not limited to a specific verbal code. One glimpses thus the universality of the primary senses of the voice. The subtle nuances of pentatonicism combined with a minimalist structure reveal the influence of a certain Japanese musical style. With *O meu amigo Koellreutter*, Mendes, in search of his own compositional poetics built from cosmopolitan influences, encounters another cultural activist also eager to introduce thought-provoking ideas regarding modernity: Koellreutter. Koellreutter was born in Germany in 1915 and worked as a professional flutist during his early years, moving to Brazil in 1937 due to the Nazi rule in Germany. In Brazil as a professor of various composers and music educators, Koellreutter formed an integral part of the *Música Viva*, a musical movement of intense artistic, educational, and cultural revitalization. Contact with Japan in the 1950s allowed him to experience a model of syncretism between both the traditional and the new and East and West. In Koellreutter's cultural fusion, Gilberto Mendes finds a purpose for his own style of musical composition, suggesting in a playful manner, from a Brazilian perspective, a new way of decoding Japan. The influence and history behind Mendes' *O meu amigo Koellreutter* demonstrates how, from imminence to manifestation, a Japanese atmosphere is embodied in the production of the Brazilian art song genre.

Keywords: Brazilian art song; Gilberto Mendes; Hans-Joachim Koellreutter; Brazil and Japan; musical analysis for performance.

Introdução

Este artigo parte de uma constatação inicial de conjunção de vozes. Gilberto Mendes, compositor brasileiro, se volta à poética japonesa, por meio do encontro com Koellreutter, alemão radicado no Brasil, com intenso contato, no contexto contemporâneo, com a cultura oriental. Essa confluência de vozes define a proposta deste trabalho em envolver-se com matrizes em interlocução.

O que dizer então sobre a canção sem palavras, tal como na obra de Gilberto Mendes? Por que um compositor opta por um vocalize ou um *bocca chiusa* renegando o poema? Há exemplos de vocalizes que se tornaram notórios tais como o *Vokaliz, Op. 34, n.º 14* de Serguei Rachmaninov (1873-1943) e a *Bachianas Brasileiras n.º 5* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). O *Vokaliz* foi dedicado ao soprano coloratura Antonina Nezhdanova. Quando ela expressou desapontamento pela ausência de texto, Rachmaninov replicou lisonjeiro: “Que necessidade há nas palavras, quando você será capaz de comunicar tudo melhor e mais expressivo que qualquer pessoa por meio da sua voz e interpretação?”¹ (KIMBALL, 2006, p. 465).

Segundo Eni Orlandi, “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação, etc.” (ORLANDI, 2007, p. 35), e acrescenta em outra passagem que:

o silêncio de que falamos aqui não é ausência de sons ou de palavras [...]. O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indicio de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do vazio da linguagem como um horizonte e não como falta (*op. cit.* p. 68).

Podemos constatar, então, que a ausência de texto na canção enriquece as múltiplas interpretações, justamente porque não está delimitada por um idioma (língua) determinado. Chega-se, dessa forma, à universalidade dos sentidos primordiais da voz: a escuta da voz da

¹ “What need is there of words, when you will be able to convey everything better and more expressively than anyone could by your voice and interpretation?”

mãe como o primeiro vínculo de comunicação com o mundo e o primeiro choro como o suspiro dramático da existência.

A voz tem suas peculiaridades. Cada um tem a sua — tão autêntica como a impressão digital. A voz *é*, portanto, *primeva*, conduz-nos, quem sabe, a uma esfera profunda dos abismos da existência. Um “a” pode representar assim, o primeiro choro do bebê, o grito de alegria ou de dor, uma gargalhada ou um suspiro de prazer. E se pensarmos no canto — a voz enquanto instrumento da arte — aí sim já temos condições mais definitivas da existência revelada, já que a arte potencializa a verdade (no sentido antigo da *αλεθεια*)² singular, enquanto linguagem (manifestação existencial). (ROJAS et. al, 2015, p. 259)

A *Bachianas Brasileiras n.º 5* de Villa-Lobos é exemplo de sentimento profundo evocado por um vocalize em “a”, de uma voz que ecoa no sentido aparente, mas desvenda o sentido oculto da obra. Uma voz que antecede a descrição de um entardecer de uma paisagem tropical lânguida, entoando um sentimento nostálgico e melancólico. Voz essa que provoca a sensação profunda e dolorosa do passar inevitável do tempo.

Ao ouvirmos uma voz, sabemos muitas vezes sobre o estado d’alma do interlocutor. Quando trabalhamos uma voz, principalmente se for profissional, devemos elaborar sua construção no seu todo, ou seja, seu aspecto fisiológico, psicológico, intelectual e espiritual. Jacqueline Bonnardot define que o bom cantor:

é um artista que domina seu corpo, seu espírito e sua sensibilidade para o trabalho regular da postura, do sopro, da flexibilidade e do relaxamento do aparelho vocal, da dicção e do enriquecimento de usar a imaginação. Ele sabe utilizar sua voz sem cansaço, em inúmeros estilos, para

2 *Alethéia* (enunciado, esclarecimento, memória) se encontra em oposição a *lethe* (silêncio, obscuridade, esquecimento). Assim, a *alethéia* (esta verdade desvelada enquanto acontecimento da verdade) não se opõe à “mentira”, tal como em sua tradução latina tardia. Nem muito menos há uma oposição entre o verdadeiro e o falso. Trata-se antes de uma oposição entre o revelado e o oculto. O prefixo “a” indica aqui uma negação, portanto, *alethéia* indica “lembrança”, expressa por um “não-esquecimento”. Mas a tradução de *alethéia* por *veritas* culminou com o conceito de verdade não só enquanto certeza cartesiana, mas também relacionado à incapacidade crítico-reflexiva de alguns setores das ciências modernas em meio à condição redutiva de um determinismo tecnológico.

a felicidade do público e dele mesmo³ (BONNARDOT, 2004, p. 4, tradução nossa).

O compositor, por sua vez, ao trabalhar com esse instrumento multifacetado para elaborar a sua obra, deve, dentre outros procedimentos, estabelecer a voz que vai utilizar: se será uma voz feminina ou masculina, aguda ou grave, leve ou pesada, da mesma forma quando escolhe um instrumento em sua orquestração para inseri-lo na textura adequada. Aliás, escrever para voz faz parte da orquestração (recurso esse indissociável do processo criativo como um todo) de um compositor. Ou seja, não há como separar a poética de um compositor do modo com que ele escreve para os instrumentos e as vozes (em amplos processos notacionais e de relações de timbre, equilíbrio, densidade, textura, etc.).

A voz da canção, com palavras ou não, nas suas mais variadas dimensões, forma uma verdadeira sinfonia (no sentido antigo da *συμφωνία*, de “sons afins”) de vozes: do poeta, do compositor e do intérprete.

Gilberto Mendes se utiliza desse recurso na composição que será apresentada abaixo, cuja presença sustenta a qualidade estética da produção musical.

O meu amigo Koellreutter

O meu amigo Koellreutter é uma obra composta para voz feminina, marimba e piano, no ano de 1984, em comemoração ao septuagésimo aniversário de Hans-Joachim Koellreutter. Podemos defini-la como uma canção sem palavras, pois uma canção, na maioria das vezes, é um acasalamento entre música e texto. Entretanto, segundo Heloísa Valente, “uma voz pode revelar mais verdades que o conteúdo do texto” (VALENTE, 2004, p. 4). Aqui traremos à tona a influência de certa

3 *C'est un artiste qui maîtrise son corps, son esprit et sa sensibilité par le travail régulier de la posture, du souffle, de la souplesse et de la décontraction de l'appareil vocal, de la diction et de l'enrichissement de son imagination. Il sait utiliser sa voix sans fatigue, dans de nombreux styles, pour le bonheur du public et pour le sien.*

musicalidade japonesa nessa obra de Gilberto Mendes. Nela podemos encontrar as nuances sutis do pentatonismo numa estrutura minimalista.

Gilberto Mendes, nascido em 1922, ano da famosa *Semana de Arte Moderna*, representa um marco na história da música brasileira como um dos maiores nomes da segunda metade do século XX. A *Semana de Arte Moderna* no Brasil passou para a história como o episódio que inaugurou simbolicamente o Modernismo — apesar de Villa-Lobos já ter sido moderno bem antes disso. As obras de Gilberto Mendes, tais como as de Villa-Lobos, são expressões instigantes da música brasileira sem deixar-se levar por estereótipos externos ou manipulados de brasilidade. Revelam, antes, uma pluralidade de influências, nessa teia de interligações sem fronteiras das criações artísticas, não obstante sua inequívoca singularidade.

Esse movimento, vivido em São Paulo em 1922, centro de referência cultural da época, envolveu artistas e pensadores em uma proposta experimental que se materializava no desejo conjunto de novas perspectivas estéticas.

A repercussão de três dias de extensa programação, no Teatro Municipal de São Paulo, entre exposições, conferências, leitura de poemas, concertos, para só citarmos exemplos, ganhou espaço no mundo intelectual. Em intenso diálogo com as vanguardas europeias, inaugura-se uma Arte voltada às raízes brasileiras, em certo sentido em busca de superação de modelos acadêmicos que perdiam força diante da explosão de novas linguagens ou de sua revitalização, acordando sentidos para experiências afinadas com o século XX.

Nesse grupo de jovens o grande legado foi aproximar artistas e pensadores vindos da literatura, das artes plásticas, da música, estabelecendo como invariante o popular modalizado pelo erudito, sem perder a cor da terra como maior referência.

Depois da *Semana*, revistas e manifestos se fizeram presentes no país. Coube a Oswald de Andrade, o mais polêmico dos intelectuais à época, a difusão de dois manifestos, conhecidos como *Pau-Brasil e Antropofágico*, de 1924 e 1928, respectivamente.

O primeiro deles lembra a madeira pau-brasil, símbolo de um Brasil de raízes, anterior à dominação europeia. Oswald de Andrade difundia

o caráter primitivo nacional sem que faltasse a esse artista o contato europeu com as vanguardas. Em uma série de afirmações categóricas a reger a produção estética brasileira, o *Manifesto* convocava os produtores de arte para vencer o artificialismo e chegar às nascentes da formação cultural brasileira, em um tempo em que os nativos não haviam entrado em contato com a cultura europeia, transplantada, no século XVI, para a terra tupiniquim. “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1924, p.5), é a proposta de uma arte brasileira, de raiz, telúrica e primitiva.

Em 1928, inspirado pelo quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade volta à cena com o *Manifesto Antropofágico*. Valendo-se da referência aos índios nativos que tinham o hábito de comer a carne de heróis inimigos, mortos por eles, para incorporar sua força e grandeza moral, o escritor modernista, mais uma vez, convoca os intelectuais para incorporar as influências estrangeiras, inovadoras da arte, sem discriminação, longe da xenofobia. Ao degluti-las, fundindo-as com as matrizes brasileiras e devolvendo-as na materialidade estética, busca-se um Brasil feito pelo exterior e seu interior, a tal ponto que essa mistura seja também a expressão de uma arte singular a somar a força plural.

“*Tupi or not tupi, that is the question*” (ANDRADE, 1928, p.3) traz a síntese do Manifesto até nós, entendendo-se o *Tupi* como tribo indígena, modelo da prática antropofágica que simbolicamente, do ponto de vista estético, funde o “selvagem” e o “branco”, forma com que o canibal renova suas próprias forças naturais. A Arte é a expressão antropofágica que chega à pele da escritura, seja verbal ou não verbal.

Ainda sobre a Semana de 22, ao lado de Oswald de Andrade, Mário de Andrade é o mentor do movimento de renovação estética no Brasil em permanente interlocução com o contexto social, em busca da definição de brasilidade. Lembramos que os manifestos redigidos por Oswald de Andrade, *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, foram ainda mais característicos na busca pela identidade nacional que a própria *Semana de Arte Moderna de 22*.

No Brasil, logo após os manifestos de Oswald, eclodia a manifestação artística, cujo preâmbulo teve início nos anos anteriores, buscando uma suposta distinção da posição “brasileira” em relação à “europeia”. Já o impasse sobre onde resgatar os elementos nativos

e os conceitos de brasilidade e da não-brasilidade tornou-se uma questão fundamental daquele *Zeitgeist*. Assim, intelectuais e artistas se reuniram na busca da identidade musical brasileira, procurando responder pontualmente à complexa questão: *quem somos nós, afinal?* De antemão, chegou-se ao seguinte denominador comum: o povo brasileiro não é constituído exclusivamente por uma só etnia, já que antes somos caracterizados pela miscigenação. Mas hoje, com o devido distanciamento crítico, cabe, talvez, a questão: seria possível pensar o Brasil, ainda agora, como um fenômeno cultural extra europeu ou extra ocidental? Até que ponto um artista europeu poderia ser considerado, enquanto personalidade mais legítima, como descendente da tragédia grega do que um americano, africano ou asiático? Ou então, o que poderia ser considerado genuinamente nosso? Mário de Andrade se debruçou com afincos sobre essa questão – levado pela onda do polêmico Oswald – em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), elucidando parte de sua essência (não obstante outras concepções mais sectárias e menos iluminadas nessa mesma obra e que até contradizem o que vamos citar aqui):

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produtos de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia... por tudo isso, música brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico (ANDRADE, 1928, p. 16).

As fronteiras entre o autóctone e o alienígena tornam-se “borradas” nesse contexto moderno, como afirma Renato Ortiz (ORTIZ, 2000, p. 13). Aliada à preocupação com a identificação da música nacional estava a renovação do estilo nas artes, pois havia, entre os jovens paulistanos da *Semana de Arte Moderna* de 22, especialmente influenciados pelos manifestos de Oswald, uma consciência de que a arte brasileira deveria ser transformada radicalmente. A então denominada “arte futurista” correspondia às exigências de novas linguagens, adequadas ao ambiente do século: à velocidade, à simultaneidade, à máquina.

Assim como a sociedade se renovava com a nova realidade, a arte abria para si um novo horizonte técnico-estilístico. Essa atmosfera de transformação desencadeou certo tipo de recusa ao passado, uma vez que as novas forças, além de irreversíveis, se propagaram, criando, assim, novas linguagens poéticas, novas relações com o mundo, uma crítica da sociedade e, especialmente, do papel desempenhado pela arte como ornamento de uma burguesia refratária às transformações.

A *Semana de Arte Moderna* e os manifestos de Oswald, além de terem sido um dos pontos de partida para a discussão em torno da identidade musical brasileira, foi também terreno fértil para o desdobramento e a formulação de respostas. Formou-se, desse modo, um cenário para a percepção entre uma arte já estabelecida e as novas propostas de transformação, dando espaço para uma construção pretensamente de caráter nacional em seu tempo.

O autodidata Gilberto Mendes é fruto desse terreno polêmico. Esteve, eventualmente, sob a orientação de Cláudio Santoro e Oliver Toni, mesmo que, em ambos os casos, as aulas não tenham sido numerosas nem sistemáticas. Após uma produção de juventude que se encontrava em sintonia com o melhor dos neofolclorismos⁴ de Villa-Lobos e Cláudio Santoro, participou também, logo em seguida, dos Cursos de Férias de Darmstadt, no início da década de 1960, tendo assistido a concertos e a aulas de Boulez, Stockhausen e Pousseur. O próprio Gilberto Mendes confessa como aquelas viagens à Alemanha foram importantes nos rumos posteriores de sua poética:

Nós viemos de Darmstadt assim devidamente dispostos a não fazer aquela música que a gente ouviu lá. Não que estivéssemos contra aquilo, de jeito nenhum, aquela música até nos impressionou muito, foi até um grande choque, choque no bom sentido da palavra, porque abriu as nossas mentes mais ainda, porque elas já estavam abertas neste sentido, para o novo. A lição deles era fazer o novo, mas a gente queria fazer uma música que não tivesse nenhuma coisa a ver com a música européia (depoimento no DVD *Odisséia Musical de Gilberto Mendes*, 2002-2005).

4 O conceito de “neofolclorismo” remonta a Igor Stravinsky (*Poética musical em seis lições*) 1996.

Paralelamente a esse processo de busca por uma poética pessoal construída a partir de influências cosmopolitas, Gilberto Mendes se encontra com outro agitador cultural, ávido também na procura de questões instigantes em relação à modernidade: Hans-Joachim Koellreutter. Koellreutter nasceu em Freiburg, na Alemanha, em 1915, e atuou inicialmente como flautista. Radicou-se no Brasil em 1937, período de Getúlio Vargas, em virtude do regime nazista que assolava seu país; é conhecido por sua atuação como agitador cultural e professor de vários compositores e educadores de música no Brasil, desde o final da década de 1930 do século passado.

Na década de 1940, ao lado de Eunice Catunda, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, tomou parte do movimento *Música Viva*⁵. Koellreutter entrou em contato pela primeira vez com a música do Oriente na década de 1950, principalmente com a música clássica da Índia e com o *Gagaku*⁶ do Japão, o que permitiu reforçar alguns ideais já implícitos como a “estética do impreciso (tendências substituem ocorrências definidas) e do paradoxal (fundem-se conceitos estéticos aparentemente contraditórios)” (KOELLREUTTER, 1983, p. 11).

Koellreutter encontrou no Japão um modelo que poderia ser chamado de um amalgamento de contradições entre o tradicional e o novo, o ocidente e o oriente, e que se entrelaçam de uma forma harmoniosa. E essa poética não se deixou levar pelos rumos pré-estabelecidos:

Tais ideais são, por exemplo: concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido,

5 *Música Viva* foi um movimento musical brasileiro iniciado no Rio de Janeiro em 1939, por um grupo de compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger e sob liderança de Hans-Joachim Koellreutter, introdutor da estética atonal-dodecafônica, responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural (KATER, 2001, p. 15)

6 *Gagaku Japanese court music is the oldest continuous orchestral music in the world today, with a history in Japan of more than 1300 years. The term gagaku itself, which means elegant or ethereal music, refers to a body of music that includes both dance (bugaku) and orchestral music (kangengaku) handed down over the centuries by professional court musicians and preserved today by musicians belonging to the Imperial Household Agency in Tokyo.*

Gagaku — “Elegant music” — Ritualized music and dance introduced from China and Korea during the Nara period. Took root as the ceremonial music of the imperial court (COLLCUTT, JANSEN; KUMAMURA, 1988, p. 230).

assimetria, forma aberta e variável e outros conceitos mais
(*op. cit.* p. 17).

São afirmações que se revelaram nas correspondências com o Prof. Satoshi Tanaka — professor de alemão na Universidade Meisei, Tóquio — e resultaram em uma publicação que ele nomeou *Estética: à procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. Trata-se de uma coletânea de doze cartas entre ambos, entre 1974 e 1976, nas quais fazem reflexões em torno das artes do oriente e do ocidente. Ambos também analisam os parâmetros que estabelecem os processos culturais do conservadorismo e da renovação. Assim, Gilberto Mendes encontra, nessa fusão cultural de Koellreutter, um motivo para a sua composição musical.

Análise



O meu amigo Koellreutter contempla a forma A-B-B1-B2-Coda. Não há armadura de clave e muito menos qualquer tonalidade definida na obra, uma vez que se trata de uma rara apropriação de certo gosto melódico japonês — e o uníssono, predominante entre marimba e canto, é antes um tempero timbrístico de linguagem — com um acompanhamento ao piano efetuado por acordes com fundamentos tonais, mas não funcionais, mesmo que às relações tonais estejam sempre acrescentadas notas estranhas ao contexto tonal da nota fundamental de cada acorde. Na parte B, a mão esquerda do piano prossegue em quintas paralelas ou acordes, sem as terças de Dó maior, Ré maior, Lá maior (as terças estão nos acordes na parte da mão direita do piano ou na melodia entoada pela voz), nos compassos 9 a 12; 21 a 24; 25 a 28; 29 a 32; 33 a 36; 37 a 40. Ou seja, como módulos que se repetem.

O conjunto pentatônico que aparece nessa obra é formado pelas notas Dó, Mi, Fá Sustenido, Lá, Si e uma pequena variação de Mi, Fá, Lá, Si e Dó que, em se tratando de conjuntos pentatônicos, poderíamos classificar também como o segundo conjunto, pois há uma transposição do primeiro conjunto para o segundo e uma alteração da nota Fá Sustenido para Fá, como se pode verificar na Figura 1.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'O meu amigo Koellreutter'. The first system, labeled '9', shows a vocal line with a melodic phrase starting on a whole note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a quarter note G4. A box labeled 'B' is placed above the first measure, and a sharp sign (#) is placed above the second measure. The piano accompaniment consists of a treble clef with a whole note chord of G4 and B4, and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2. A 'Ped.' marking is placed below the bass line. The second system, labeled '13', shows a similar vocal line. The piano accompaniment in the bass clef has a 'Ped.' marking below it.

Figura 1: Compassos 9 e 13 de *O meu amigo Koellreutter* (MENDES, 1984, p.1).

Gilberto Mendes oferece sugestões na partitura para sua execução da seguinte forma:

Para piano, voz feminina e marimba (em uníssono) com baquetas de feltro trançado – sempre piano, igualmente sonoro, tudo na mesma intensidade, tranqüilo, sem acentuar tempos fortes – voz *senza vibrato*, como um instrumento, bem *legato*, canta sobre a vogal “a”, com a boca preparada para “o” – marimba realiza: ≠ tremolo sobre a nota indicada e  (símbolo abreviado ) este ritmo – ordem de execução: ABB1B2 Coda, somente na parte B repetir 4 vezes os 4 compassos iniciais, isto é, dobrar *ritornello*.

Gilberto Mendes apresenta Koellreutter inserido numa atmosfera sonora oriental nos 44 compassos da obra. Expressa ainda uma sonoridade “oriental” identificada pela estrutura minimalista e pentatônica da obra. A década de 80 é marcada pela introdução do minimalismo no Brasil. Segundo o compositor Rodolfo Coelho de Souza

(PRADO, 2009), a primeira fonte de impacto do minimalismo foi a obra de Gilberto Mendes e não, como às vezes se imagina, a música dos americanos. O minimalismo faz lembrar aspectos orientais de sonoridade, pela sua característica repetitiva, remetendo à atmosfera meditativa das religiões e filosofias orientais.

A voz *senza vibrato*, em uníssono com a marimba, entoia vocalizada a frase melódica que se inicia sempre com um conjunto pentatônico ascendente, seguido de uma pausa, o que gera um estado de suspensão e sugere questionamento. Essa frase melódica se constitui de quatro compassos que se repetem regularmente com pequenas variações até a coda (Figura 2). O aspecto timbrístico etéreo, gerado pela junção da voz e pela marimba, se harmoniza com o acompanhamento acordal minimalista do piano.

The image shows a musical score for measures 9 to 12. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right hand (middle), and a piano left hand (bottom). The vocal line starts with a box labeled 'B' and a sharp sign. The piano right hand has a dynamic marking 'p' and features eighth notes with ties. The piano left hand has a dynamic marking 'p' and features chords with the word 'Rea' written below them. The score includes various musical notations such as notes, rests, ties, and dynamic markings.

Figura 2: Compasso 9 a 12 de *O meu amigo Koellreutter* (MENDES, 1984, p.1).

Em compasso 2/4 e semínima igual a 52, os acordes da mão direita do piano são de semínimas com ligaduras, e os da mão esquerda, colcheia e colcheia com ligaduras. Sobre esses acordes, a voz se desliza em semicolcheias. Em síncope, quase todos os acordes da mão direita provocam o deslocamento da acentuação rítmica, gerando certa instabilidade, uma sensação flutuante que caracteriza com sutileza a atmosfera japonesa, um estado de vir-a-ser sucessivo.

A voz é entoada ao longo da obra em “a”, com boca preparada para o “o”, conforme orientações do próprio compositor. Gilberto Mendes sugere, assim, uma sonoridade velada e oculta. Mesclando-se com a marimba, transcende a identificação da cor sonora isolada de cada meio de emissão.

Uma canção sem palavras, como essa de Gilberto Mendes, amplia nossas dimensões interpretativas, justamente por não ter uma esfera delimitada pelo poema. São sugestivas como tantas outras obras suas. Há aquelas sem partituras determinadas, compostas como se fossem “receitas de música” (ou bulas). A exemplo, temos em *Blirium* (1965; 1969, com revisão em 1973), *Objeto Musical* (1972), *Pausa e Menopausa* (1973) ou ainda a *Ópera Aberta* (1976), esta em especial, cuja execução é indicada exclusivamente por instruções.

Em uma das correspondências de Koellreutter para o Prof. Tanaka, ele afirma ter rejeitado sempre a ideia do som pelo som. Para ele, o som e o silêncio formam polos complementares. O silêncio é considerado como elemento fundamental da música, sem a qual a vivência musical não é possível. Mas não é o silêncio no sentido da não existência do som, e sim no sentido de *seijaku*, ou seja, calma interior e equilíbrio, como fundo originário da vivência espiritual.

O silêncio, nessa obra de Gilberto Mendes, aparece como pequenas pausas de semicolcheias entre os grupos de notas de semicolcheias na parte vocal, determinando respirações curtas e rápidas. Esse movimento rítmico sugere um estado de ansiedade ou de busca “À procura de um mundo sem ‘vis-à-vis’” (nome dado à publicação das correspondências entre Koellreutter e Tanaka). No entanto, a estrutura minimalista concedida ao piano, apesar de sincopada, vai acalmando, finalizando sem a parte vocal nos últimos seis compassos, levando finalmente à atmosfera de quietude, de calma interior.

Pode-se afirmar que Gilberto Mendes escreve o que ouve dentro dele, sem estar engajado por este ou aquele movimento poético, quer seja pensando na música brasileira ou japonesa, como afirmou Caio Pagano em uma de suas considerações em relação ao compositor santista. O próprio Gilberto Mendes declara: “Fazer arte, para mim, é pôr em ordem o material que eu tenho à minha mão” (*in* DVD *A Odisséia Musical*, 2002-2005). E exemplifica, ao discorrer sobre a sua obra *Blirium*, fundamental na sua produção musical, pois foi composta quando

estava preocupado com a estrutura, construção, rigidez e série; com ela conseguiu superá-las, mesmo mantendo todos os fundamentos. *Blirium* é nome de um remédio da época, objetivando dar um nome pop, quebrando, assim, um pouco da rigidez das estruturas. Na obra, Gilberto permite citações e elementos, tanto da *neue musik* à Darmstadt como também da música de John Cage. Mas suas citações eram músicas de qualquer tipo: da Antiguidade grega à Idade Média, da *Ars Antiqua e Ars Nova* ao Romantismo, de manifestações populares (um tango ou um saudosismo do lídio nordestino tipicamente sincopado), de linguagens ocidentais ou orientais, ou ainda, não raramente, aquelas que remontam às mais complexas estruturas eruditas ou “maquinações de vanguarda”. Todas essas fontes são temperos de linguagem para Gilberto Mendes. Nessa conjuntura, ele sentiu, então, a possibilidade de conviver, num mesmo tempo em sua obra, com os mais variados sistemas musicais de diferentes épocas históricas e lugares geográficos, e, assim, viabilizar, em sua monumental obra, os vários estilos poéticos da música de todos os tempos, num conglomerado que não deixa de sustentar paradoxalmente uma singular unidade.

Essa é a sua maneira de introduzir, de maneira descompromissada, elementos alienígenas, aparentemente paradoxais, em um processo de desfocamento das bordas e muros, permitindo livre acesso a qualquer contexto musical, através dos tempos e por meio dos mais diversos costumes do cotidiano humano, por mais distantes que pareçam estar. E com maestria consegue inserir, às vezes, uma pitada de humor, o espírito lúdico e a identificação de uma linguagem solitária.

É dessa forma que podemos identificar *O meu amigo Koellreutter*, escrita pouco depois do lançamento do filme *Furyō*, que se passava num campo de prisioneiros no Japão, durante a Segunda Guerra, e que tinha como atores, entre outros, Takeshi Kitano, Tom Conti, Ryuichi Sakamoto e David Bowie. Esses dois últimos são músicos populares (aliás, de alguma sofisticação), mas também atores que desempenharam muito bem seus papéis. A composição da música do filme era do próprio Sakamoto, de notável presença, utilizando sons sintetizados de maneira inteligente e fazendo referências musicais às culturas orientais (numa composição evidentemente pentatônica). Está claro que a música-tema do filme, executada por meio do timbre de marimba e de seus contornos melódicos, é diretamente revisitada na essência estrutural de *O Meu amigo Koellreutter*. E como esta peça de Gilberto Mendes foi diretamente influenciada por essa trilha sonora, tal processo se caracteriza como

pós-modernista, pois a música de concerto dialoga, antes de mais nada, com o universo paralelo da música para cinema.

Rui Vieira Nery, musicólogo português, define a construção de Gilberto Mendes:

é um autor que junta o cosmopolitismo, o acompanhamento das tendências de vanguarda mais importantes de seu tempo com uma capacidade de inserção na comunidade, nas raízes locais, que nunca passa por folclorismo, mas que está presente numa identidade muito forte brasileira, sem precisar agitar a bandeira, que consegue digerir todas as escolas sem ficar preso a nenhuma e que consegue marcar uma individualidade artística muito forte ao longo de toda sua carreira. E essa independência de espírito, essa capacidade de ser cidadão do mundo, e cidadão do Brasil ao mesmo tempo e de ser um criador independente, que soube achar suas próprias diretrizes, eu acho que é realmente, um exemplo (in DVD *A Odisséia Musical*, 2002-2005).

A compreensão dessa obra aponta para seu caráter de liberdade poética contemporânea, em um momento de plena superação da “velha antinomia vanguarda versus nacionalismo” (MENDES, 1991, p. 40). *O meu amigo Koellreutter* transcende qualquer proposta neofolclorista, tendências do *Ensaio* (1928) de Mário de Andrade e do *Discurso* (1948) de Andrei Alexandrovitch Jdanov⁷ (PRADO, 2009). Avesso ao hermetismo à Darmstadt, tendo-se em vista a moda geral dos anos 60 e 70 de seguir as linhas ditas de vanguarda de Stockhausen, Boulez

7 Jdanov foi uma espécie de ministro da cultura da URSS nos tempos de Stalin. Seu *Discurso* pelo realismo na música (em suas próprias palavras, a tradição popular, a melodia, a tonalidade, o folclore) e contra o formalismo (entendido enquanto cosmopolitismo burguês ou decadência capitalista), ou seja, contra toda e qualquer espécie de experimentalismo moderno na música (atonalidade, técnica dos doze tons ou mesmo outros sistemas não tonais), influenciou diretamente vários compositores brasileiros, desde Camargo Guarnieri (que em 1950 publica sua *Carta Aberta aos músicos e críticos brasileiros* no jornal *O Estado de São Paulo*, de fato um plágio de Jdanov) até Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, sendo que este último foi professor de Gilberto Mendes. Para Camargo Guarnieri, as linhas jdanovistas serviam perfeitamente à sua poética musical de sempre. No caso de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, que antes estavam atrelados ao Grupo *Música Viva*, a nova postura jdanovista que eles assumiram foi devida à militância deles no Partido Comunista do Brasil (PCB, fundado em 1922).

& Cia, podemos falar de seu caráter pós-vanguarda ou, como querem alguns, pós-moderno (MENDES, 1991, p. 37-42).

Conclusão

O meu amigo Koellreutter, condizente com tendências referenciais da música do século XX, reflete o amálgama de concepções, só aparentemente divergentes, entre sistemas e linguagens, sobrepostos e multifacetados, assim como a reverberação da miscigenação de várias representações humanas. Todo esse percurso, construído nessa obra de Gilberto Mendes, reverbera matizes da sonoridade japonesa. Ele recria de forma lúdica, a partir de uma perspectiva brasileira, um modo de traduzir o Japão. Da imanência à manifestação, a atmosfera japonesa ganha corpo na produção da canção brasileira.

Referências

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1928.

ANDRADE, O. *Manifesto Pau Brasil*. *Jornal Correio da Manhã*, p. 5, março, 1924.

ANDRADE, O. *Manifesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia*, Ano-I, n.1, p. 1-6, maio de 1928.

BONNARDOT, J. *Le professeur de chant: un luthier qui construit une voix*. Paris, Editions Henry Lemoine, 2004.

COLLCULT, M.; JANSEN, M.; KUMAKURA, I. *Cultural atlas of Japan*. Nova Iorque, Facts on File, 1988.

KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa & Atravez, 2001.

KIMBALL, C. *Song: a guide to art song style and literature*. Milwaukee, Hal Leonard, 2006.

KOELLREUTTER, H. J. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis” — reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo, Novas Metas Ltda, 1983.

MENDES, G. “Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda”. *Revista Música*, São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP, v. 2, nº 1, p. 37-42, 1991.

ORTIZ, R. *O próximo e o distante. Japão e modernidade — mundo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007.

NERY, R. V. in *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. DVD.

PRADO, M. Y. A. *A poética japonesa na canção brasileira*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

ROJAS, G. V. E.; PRADO, Y. A.; DRAHAN, S.; ONOFRE, F.; AGUIAR-RICZ, L. N. O fonoaudiólogo na formação de cantores. In FERREIRA, L. P.; SILVA, M. A. A.; GIANNINI, S. P. P. *Distúrbio de voz relacionado ao trabalho: práticas fonoaudiológicas*. 1. ed. São Paulo, Roca, 2015. P. 259-278

STRAVINSKY, I. *Poética musical em seis lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.

VALENTE, H. A. D. Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - Rio de Janeiro 2004*, p. 1-6. Disponível em: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congresso/?lang=pt>. Acesso em: 20/12/2015.

DVD

A Odisséia Musical de Gilberto Mendes. DVD. Produção Berço Esplêndido. Carlos de Moura Ribeiro Mendes (direção). Gravações realizadas entre 2002 e 2005.

Furyo, em Nome da Honra. DVD. Direção de Nagisa Oshima, 1983.

Sobre a autora

Maria Yuka de Almeida Prado é Coordenadora do Laboratório de *Performance* e Ciências do Canto (LAPECC), Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa do Laboratório de Ciências da Performance (NAP-CIPEM) e Professora de Canto do Departamento de Música da FFCLRP/USP. Mestre e Doutora pelo Departamento de Música da ECA/USP. Bacharel em Canto pela Faculdade de Música Kunitachi, especialista em Canção Japonesa e Francesa pelo Centro de Pesquisa de Canções Japonesas e Francesas em Tóquio, Japão. Tem trabalhos apresentados em Congressos sobre *Performance* em Portugal, Cingapura, Canadá, Turquia e Áustria, além de apresentações das primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos em relevantes teatros do Brasil e no exterior (Japão, Estados Unidos, Suíça, Alemanha, Portugal, Cingapura e Itália).

Recebido em 30/5/2018

Aprovado em 12/9/2018

ENTRE O LEGADO MUSICAL E A REDESCOBERTA DA ESCUITA NA PÓS-MODERNIDADE: OS CAMINHOS DE UMA NOVA MÚSICA EM LUCIANO BERIO

BETWEEN THE MUSICAL LEGACY AND THE REDISCOVERY OF LISTENING IN POSTMODERNITY: PATHS FOR A NEW MUSIC IN LUCIANO BERIO

Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti
Universidade de São Paulo
danielaamaral@usp.br

Profa. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo
silviaberg@usp.br

Resumo

O presente artigo propõe-se primeiramente a examinar o argumento de Seth Kim-Cohen sobre a existência de um divisor de águas nas artes em meados do século XX a que atribui a origem de uma “virada epistemológica e ontológica” cultural profunda – situada, na música, no ano de 1948. Kim-Cohen aponta nessa data a confluência de três eventos decisivos para isso: o início das experimentações sonoras do engenheiro Pierre Schaeffer, nos estúdios da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) e a primeira *composição silenciosa* de John Cage – lançando os princípios da *música concreta* e da *aleatoriedade* na música, como alternativa ao paradigma da música ocidental erudita. O terceiro evento assinalado por Kim-Cohen refere-se às gravações elétricas pioneiras de Muddy Water, em que a tecnologia, usada tanto na gravação como na reprodução sonora, por um lado amplifica e modifica o som acústico, por outro interfere na relação presença/ausência, dada pela interação entre os próprios músicos na *performance* musical, entre músicos e ouvintes, entre produção sonora e espaço acústico, além de tornar possível, a ampla circulação e utilização de músicas.

Sob essa perspectiva, o artigo busca compreender os possíveis efeitos da introdução de tecnologias na produção e reprodução

sonora, no século XX sobre a escuta na pós-modernidade e, de outro lado, sobre a composição musical, em particular, sobre a poética do compositor Luciano Berio, enquanto pensamento musical e estético. A escolha desse compositor entre tantos se justifica primeiramente pelo interesse na maneira como mostra articular muitas das questões que se apresentaram à sua geração, especialmente no que concerne à relação entre legado, ruptura e inovação, entre *som-em-si* e os significados implícitos em suas escolhas, entre o seu itinerário pessoal e a consciência do seu tempo, entre expressão pessoal e o sentimento de responsabilidade histórica, entre a representação da nacionalidade e a alteridade.

Palavras-chave: escuta; sonologia; música contemporânea; Luciano Berio.

Abstract

This paper aims at examining, first of all, Seth Kim-Cohen's argument according to which the mid 20th century represented a hallmark in arts, with the beginning of a deep cultural "epistemological and ontological turn". In music, the turning point was the year of 1948, when, for Kim-Cohen, three decisive events came together. First, the beginning of engineer Pierre Schaeffer's sonorous experiments, in the ORTF studios (*Office of Radiodiffusion Télévision Française*) and, secondly, the first *silent composition* by John Cage. Together, they meant the release of the principles of *concrete music* and of *aleatoric music* as an alternative to western erudite music paradigm. The third event refers to Muddy Water's pioneering electric recordings. In this case the technology used both in recording and in sound reproduction amplifies and modifies, on the one hand, the acoustic sound and, on the other hand, interferes in the presence / absence relation given by the interaction between the musicians themselves in musical *performance*, between musicians and listeners and between sound production and acoustic space, besides making possible the wide circulation and utilization of musical pieces.

For understanding the effect of 20th century's new technology in sound production and reproduction over postmodernity musical listening and composition, we focus such effects in what they relate to composer Luciano Berio's poetics as both a musical and aesthetical thought. The choice of this composer among so many others is justified

first and foremost by the particular way in which he articulates many of the questions that presented themselves to his generation, especially those between legacy, rupture and innovation, between sound-in-itself and the implicit meanings of his choices, between his personal journey and the awareness of his time, between personal expression and the feeling of historical responsibility and, finally, between representation of nationality and alterity.

Keywords: listening, sound studies, contemporary music, Luciano Berio.

Introdução

No presente artigo, examinamos aspectos da música de Luciano Berio que evidenciam a incorporação tanto dos meios técnicos de produção e reprodução sonora à sua composição, quanto da influência dos mesmos na sua obra, enquanto pensamento musical e estético. Em entrevista concedida à Rossana Dalmonte, em que comenta a sua obra e a de seus contemporâneos, Berio assinala a importância da tecnologia e do caráter *experimental* da música da vanguarda da década de 50, pela perspectiva da integração de polaridades, da ruptura do paradigma tradicional da composição erudita, que deu lugar à grande diversidade de poéticas dos séculos XX e XXI. O compositor italiano descreve a estruturação da sua música como um processo de mutação de um material múltiplo e heterogêneo, em contínuo deslocamento entre fronteiras, artísticas, sociais, temporais e políticas. Na música de Berio, por um lado o gesto¹ musical, instrumental ou vocal, com sua expressividade latente, carregado de densidade histórica e emocional e, por outro, o

1 BONAFÉ esclarece que, segundo Osmond-Smith, a noção de gesto é construída como elemento central da criação e da expressão musical para Berio a partir do final dos anos 50, traçando uma relação indissociável entre gesto e história, elemento que remete a escuta a significados externos ao discurso musical e, por isso, de grande potencial comunicativo. (BONAFÉ, Valéria Muelas. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, p. 49). Cabe salientar também que Pierre Schaeffer, em seu *Traité des objets musicaux* (1966), refere-se à unidade do gesto instrumental como foco tanto de uma “escuta natural”, quanto de uma “escuta musicista” (*écoute musicienne*), “energética”, ao contrário de uma escuta musical técnica, análoga a uma escuta linguística-analítica – capaz de discernir “a coerência entre objeto sonoro e evento energético” (SCHAEFFER, 1966, p. 271).

som, com suas características morfológicas imanentes, geram as tensões criativas e impulsionam a construção da obra.

O ano de 1948 é considerado por Seth Kim-Cohen um divisor de águas para as artes. Este mesmo ano é marcado por três eventos decisivos para a música e germinais para a arte sônica²: o início das experimentações sonoras do engenheiro Pierre Schaeffer, primeiramente com o fonógrafo, nos estúdios da ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*) e a primeira composição silenciosa de John Cage — lançando os princípios da *música concreta* e da *aleatoriedade* na música, como alternativa tanto à tradição tonal quanto às técnicas atonais, o serialismo e o dodecafonismo da Segunda Escola de Viena.

Segundo Griffiths, a inquietação diante da suspensão, com a atonalidade, da maioria dos princípios fundamentais da tradição musical, especialmente a inexistência de suportes harmônicos para o desenvolvimento de grandes formas, impeliu a novos “meios de reconquista da ordem” através do serialismo. A música europeia de tradição clássica buscava assim uma sobrevivência na nova ortodoxia das técnicas dodecafônicas e seriais. O anúncio, feito por Schoenberg a seu aluno Joseph Rufer, de “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (GRIFFITHS, 1987, p. 80) remete à histórica disputa eurocêntrica pelo domínio territorial, econômico e político, tendo a cultura e, no caso, a arte como instrumento de afirmação da hegemonia nacional.

2 O termo *arte sonora* ou *arte sônica* abarca formas de criação muito diversas fundadas na exploração do som (“literal ou implícito”) como principal elemento, seja em combinação com artes mais tradicionais, como pintura e escultura, seja com mídia digital e interativa. É uma definição mutante, à medida que inclui mais e mais gêneros emergentes, além de esculturas e instalações sonoras, música eletroacústica, acústica, algorítmica, música de computador e de ruído. Disponível em: <https://www.morleycollege.ac.uk/news/160-what-is-sound-art>. Consultado em 17/08/2018.

O *experimentalismo* na música, na análise de Kim-Cohen no eixo do *som-em-si* e da *escuta não-coclear*³, representados respectivamente por Schaeffer e Cage, abre caminho para uma estética, uma arte e um pensamento diferente, considerada por ele “uma virada epistemológica e ontológica mais profunda” desde o Iluminismo, atingindo as bases dessa cultura – de modo mais dilemático para Schaeffer: o essencialismo e a singularidade dão lugar à pluralidade e à contextualidade (KIM-COHEN, p. xvii). Sob essa perspectiva, parece constituir um segundo impulso modernista⁴.

Após as vanguardas

No livro *O mal-estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman analisa as *vanguardas* como portadoras de um paradoxo *suicida*: se por um lado, sua função, bélica desde a origem do termo, se define como um vetor de força que deflagra a batalha, rasga o flanco

3 Kim-Cohen deriva esse termo da expressão de Marcel Duchamp em defesa de uma arte visual “não-retinal”, “que rejeitava julgamentos de gosto e beleza” (KIM-COHEN, 2009, p. xxi) para abarcar o aspecto conceitual, além do meramente visível. O autor faz um paralelo desse conceito, aplicado à música, salientando a *antinomia* entre a *música concreta* e a *aleatoriedade* de Cage. O primeiro representa para Kim-Cohen a fixação aurál, ou seja, no controle e na pura fruição da matéria sensível, enquanto o segundo abre a perspectiva para uma arte dos sons que pode até mesmo não soar ou silenciar e em que o compositor coloca-se na posição de ouvinte do mundo. Nesta perspectiva, a arte não-coclear” abre espaço para a emergência de questões políticas, econômicas, sociais, de gênero e poder.

4 Seth Kim-Cohen, ao localizar o ano de 1948 como ponto de viragem na arte e na música, que resulta, por sua vez, segundo ele, em uma “genuína e significativa reivindicação pela definição e identidade de cada mídia (*medium*) por volta de 1960”, reconhece seus precedentes na segunda década do século 20: em 1913, no primeiro *readymade* de Duchamp, *Bicycle Wheel*, que subverte as noções de arte e fazer artístico; no mesmo ano, no manifesto futurista *A Arte dos Ruidos* de Luigi Russolo, convocando a música para um paralelo “à crescente proliferação de maquinários”; e em 1916, a inauguração do *Cabaret Voltaire* em Zurique, por Emmy Hennings e Hugo Ball, abrindo a cena cultural ao Dadaísmo. Ele entrevê um contínuo ou uma realimentação nessas atitudes germinais do pensamento crítico do século XX: “Nós encontraremos, no entanto, Duchamp, Russolo e Dada, recebidos por artistas, músicos, críticos e teóricos, tendo início em 1948 e continuando, com força sempre maior, atravessando os anos 1960 até os dias de hoje”. E conclui: “Esse movimento – se nos permitirmos ver essas várias atividades no singular – derivou sua energia, confiança e direção do seu momento, de um reabastecimento nas fundações formais, ideológicas e ontológicas da história da arte e estética (KIM-COHEN, 2002, p. 6 – tradução minha)”.

inimigo e conduz as tropas em determinada direção, por outro ela não pode ser confundida ou fundir-se com aqueles a quem conduz, tem de permanecer distinta e tem de dar as linhas do progresso. Analogamente, as *vanguardas artísticas*, segundo Bauman, por terem a função de operar a ruptura dos cânones do passado, incitam o anseio revolucionário daqueles a quem inspiram o ímpeto de mudança – por isso, estão fadadas à própria destruição.

Para Kim-Cohen, com a atitude experimental na música adotada por Schaeffer e Cage caem por terra os alicerces discursivos históricos da música: a defesa da autonomia da música e da *música pura*, a ideia de música como linguagem, a ideia de verdade e da justificativa científica – ainda fortemente presentes em Schaeffer. O caráter errante e múltiplo da arte conceitual, da perpétua mutação e instabilidade do pós-modernismo abre fendas em todo o lugar onde se cristaliza uma instituição, crivando a dúvida onde se afirma a verdade.

Assim, se Pierre Schaeffer busca catalogar, distinguir, classificar, compreender e organizar, reconstruir um sistema de outro modo depois de remover as condições *a priori* impostas à invenção musical, John Cage propõe no seu *experimentalismo* ser um *ouvinte*, “deixar os sons serem eles mesmos” (CAGE, 1973, p. 10), vendo em Schaeffer uma nova consciência do espaço-sonoro total, em que estamos imersos, enquanto seres da natureza e não demiurgos. Cage convoca a força alusiva própria aos sons, com todo o seu poder de deflagrar memórias e imaginações. “O compositor se assemelha ao construtor de uma câmera que autoriza outrem a fazer a foto” (ibid., p. 11- tradução minha). Cage, embora reconheça a importância da *música concreta* em seus vários efeitos sobre a música experimental, observa: “Se alguém usa fita ou escreve para instrumentos convencionais, a presente situação da música mudou para o que era antes da fita” (sic CAGE, 1973, p. 11 – tradução minha). Cage preconiza a *indeterminação* e o *acaso* em música.

O terceiro evento assinalado por Kim-Cohen refere-se às gravações elétricas pioneiras de Muddy Water, em que a tecnologia, usada tanto na gravação como na reprodução sonora, por um lado amplifica e modifica o som acústico, por outro interfere na relação presença/ausência, dada pela interação entre os próprios músicos na *performance* musical, entre músicos e ouvintes, entre produção sonora e espaço acústico. Na gravação, as qualidades do som e o equilíbrio sonoro entre o grupo é reconfigurado em estúdio, com o som *capturado*;

sons antes inaudíveis, como sussurros e inflexões sutis da voz, podem ser colocados no plano mais próximo para serem percebidos como uma emissão numa distância de intimidade com o ouvinte. Isso permitiu, por sua vez, por exemplo, que músicas caracterizadas por seu elemento racial e regional pudessem ser desvinculadas da sua origem e tivessem um alcance potencialmente ilimitado no mercado fonográfico, em termos geográficos, socioeconômicos, históricos e políticos. A música de Muddy Water (1913-1980), negro numa sociedade de segregação racial reconhecida legalmente⁵, premiada com seis Grammy Awards entre 1971 e 1979, na categoria “étnica ou folk tradicional”, representa, pelo uso de recursos elétricos como o microfone, a introdução do ouvinte na era da experiência virtual com a música.

A música na era da produção e reprodução técnica

A amplificação elétrica cria uma nova percepção do espaço sonoro e gera adaptações na emissão vocal e no próprio equilíbrio sonoro entre os instrumentos, além de tornar possível a alienação entre o som e o artista, e, por conseguinte, a ampla circulação e utilização de músicas que, sem isso, poderiam ficar confinadas a guetos ou grupos muito restritos. A reproduzibilidade técnica neste caso não só eliminou o *hic et nunc* da obra de arte, tal qual aponta Walter Benjamim (BENJAMIM, 1975, p. 13), como ampliou a gama de parâmetros que definiam a matéria da música, apondo uma multiplicidade heteróclita de *objetos sonoros* aos fundamentos acústicos consagrados pela física como princípios da música tradicional. Também subverte e potencializa a relação entre gesto musical e produção sonora, fazendo com que um som sussurrado, por exemplo, praticamente inaudível numa sala de

5 As leis Jim Crow (portando o escárnio aos negros em seu próprio nome), de 1877, instituíram a discriminação e segregação racial nos estados sulistas norte-americanos, opondo-se frontalmente à Lei federal dos Direitos Civis, de 1875, não só social, política e economicamente, como pela impossibilidade de coexistência física, reafirmando-se pela doutrina “separados, mas iguais”, a partir da decisão da Suprema Corte, em 1896, no caso *Plessy versus Ferguson*. Durante seis décadas, essa decisão, revertida apenas em 1954, no caso *Brown versus Topeka Board of Education*, deu bases legais para a segregação entre brancos e negros em instalações públicas e privadas, como escolas, igrejas, hospitais, moradias e transportes, além de oportunidades e serviços (BATISTA, José Carlos. *As políticas de igualdade racial nos Estados Unidos e no Brasil: constituição, diferenças e similaridades*. Tese: UFGM (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), 2016).

concertos, tanto mais se emitido com acompanhamento instrumental, pudesse dar a impressão de proximidade e intimidade com um ouvinte incógnito que nem mesmo vê o cantor. A essa dissociação entre som e emissor por mediação tecnológica o compositor canadense Murray Schafer referiu-se com o neologismo *esquizofonia* (SCHAFER, 1991, p. 172), emprestando da palavra esquizofrenia “o mesmo sentido de aberração e drama” do distúrbio mental complexo que denomina.

Para Benjamin, a perda da *aura* da obra de arte, antes dada pelo seu caráter único, *autêntico*, inspirando uma atitude ritualística de contemplação, é substituída pela “atualidade permanente” do que é capturado e infinitamente reproduzido pelos meios técnicos. Os critérios de verdade, realidade e originalidade, assim como o próprio culto à natureza artística da obra de arte ou a “teologia da arte pela arte” deixam de ter sentido no contexto moderno e pós-moderno. Sob o ponto de vista progressista de Benjamin, sua inevitável alteração funcional, tendo a política como sua nova forma de *práxis* (BENJAMIN, 1975, p. 17), são sinais da *evolução* das artes, que deixam de se restringir ao domínio de uma *aristocracia* de especialistas e aproximando as *massas* da perspectiva da criação, popularizando-a como forma de poder. O mesmo autor ainda observa uma transformação essencial no modo de intuição e percepção da obra de arte:

Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa (em relação à pintura), pois ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento — o que se trata de exigência legítima de toda a obra de arte — ela só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade (BENJAMIN, 1975, p. 27).

De modo análogo, na música a amplificação elétrica, de um lado, e os modos de registro e reprodução, de outro, primeiramente com o fonógrafo e os discos, seguindo-se a fita magnética e o computador, também geraram outras concepções, definições e abordagens sobre a música, o som, a composição e instrumentos. Pierre Schaeffer (1910-1995) investiu tão amiúde na investigação experimental dos sons, operando uma série de manipulações do material gravado — cortando e emendando pedaços de fita, acelerando-o, retardando-o

e retrogradando-o, a fim de despojar o som de qualquer tipo de referencialidade — que faz dele um *objet trouvé* ou *objet concret*, uma espécie de entidade isolada, sem nenhuma identidade senão suas características morfológicas imanentes. Schaeffer substitui assim o valor conferido pela tradição musical, ou pela força alusiva do próprio som, pelo foco na *escuta pura*, instituindo a primazia do *som em si*. Schaeffer sugeria uma música *acusmática* (*acousmatique*), por herança da mesma ideia pitagórica. A prática de “escuta reduzida” levava ao extremo a importância da exclusividade da percepção auditiva e, em Schaeffer, a autonomia da sua *musique concrète*, livre tanto da associação com outras artes como da interferência de outros fatores, apreendidos pelos outros sentidos, como se prejudicassem a atenção votada ao som.

A escuta como experiência

Schaeffer tratava das suas experiências com os sons como um *empirista* — como ele próprio se denominava, em oposição aos “*voluntaristas alemães*” — em seu laboratório de física, comparando-se ao botânico sueco Lineu⁶, do século XVIII, considerado o “pai da taxonomia moderna”. Por seu ideal asséptico em relação à matéria sonora e sua atitude científica, Schaeffer coloca-se, porém, em uma posição conservadora em relação aos seus contemporâneos alemães, os compositores de música eletrônica filiados a Herbert Eimert e Meyer-Eppler, que se dedicavam a experiências de síntese sonora e à aplicação dos princípios da música serial às novas e infinitas possibilidades combinatórias da composição no computador. No entanto, paradoxalmente, Pierre Schaeffer, ao vislumbrar o potencial sensorial latente em sons do mundo — os sons do cotidiano, os sons naturais e especialmente os sons mecânicos e eletrônicos que

6 Carlos Lineu (Carls Nilson Linnaeus, 1707-1778) foi um botânico, zoólogo e médico sueco, considerado “pai da taxonomia moderna”, uma nomenclatura binominal e classificação científica. Sob o conceito de *divisio et denominatio* organizou as descrições de animais e vegetais, além de amostras de espécies encontradas em diversos locais do mundo por estudantes enviados por ele para a pesquisa, incluindo Índias Orientais, China, Japão e Ártico. No total escreveu mais de 70 livros, incluindo relatos de viagem e cartas de valor literário, e 300 artigos científicos. Disponível em: <https://biologo.com.br/bio/lineu/>. Consultado em 15/12/18.

emergiam na nova paisagem industrial e pós-industrial⁷ do século XX — excluídos do espectro de sons musicais consagrados pela tradição clássica ocidental, dá margens à expansão da escuta e das múltiplas possibilidades criativas que se seguem à sua *musique concrète*.

Suas próprias pesquisas e classificações do seu acervo de *objets sonoros* conduziram, sobretudo, a reflexões sobre a complexidade do fenômeno da escuta. Ao explicar seu *método* de catalogação através da identificação de semelhanças e sinais distintivos entre os sons descritos no seu *Traité des objets musicaux*, Schaeffer conclui: “Sem uma orientação de escuta, um grupo de pesquisadores praticamente não teria chances de “se entender””(SCHAEFFER, *La musique par exemple*, p. 36). Schaeffer sugere a necessidade de uma “psicoacústica” ou uma fenomenologia experimental da escuta, advertindo que a descrição da acústica *dita* musical, de Helmholtz à Fletcher, que designava os sons de “frequências puras”, como sons ‘autorizados’ a serem empregados

7 Segundo o conceito de De Masi, adotado por Dantas, o nascimento da sociedade pós-industrial — também chamada de sociedade programada, sociedade da informação, sociedade tecnocrática, revolução informacional, terceira onda — pode ser datado de 1956, levando em conta a superação nesse ano do número de funcionários da produção pelo número dos funcionários administrativos, nos EUA. Continua: “Podemos indicar três fenômenos que, ao emergirem, prenunciaram o final da era industrial: a convergência progressiva entre países industriais, independentemente de seu regime político, principalmente Rússia e EUA, o que deu início à globalização; o crescimento da classe média na sociedade e das tecnoestruturas nas empresas e a difusão do consumo de massa e a sociedade de massa. A sociedade pós-industrial, ao contrário da industrial, fundamenta-se na formulação social de questões e problemas, mais do que sobre a descoberta técnica de soluções.” De Masi ainda explica que não há uma substituição radical de uma pela outra, mas antes uma convivência dos dois arranjos, em que um conjunto de características assume o controle no lugar do outro (DANTAS, Denise. *O cenário pós-industrial: modificações no ambiente do objeto na sociedade contemporânea e seus novos paradigmas*. Revista Pós, n.22. São Paulo, Dezembro de 2008, p. 122-140. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43536>. Consulta em 20/12/2018).

na composição da *música séria*⁸, não correspondia de fato ao que é percebido pelo ouvinte:

É, ao invés disso, absolutamente falso que as características desse mesmo som musical, tal qual ele é percebido, possam se deduzir dessa descrição física-matemática. Mesmo na música tradicional, baseada, conforme o catecismo musical, em sons puros, de altura definida, de duração métrica, de timbre determinado, não se pode estabelecer facilmente correspondência entre os parâmetros físicos da “triade de referência” (tempo, frequência, intensidade) e os três valores do solfejo (altura, duração, dinâmica) (SCHAEFFER, 1976, p. 36, tradução minha).

Além disso, continua o autor, concordando com as premissas da *Gestalttheorie*: “a percepção do conjunto precede e condiciona a dos elementos. É sobre ela que se fundam os refinamentos de uma escuta musical que varia com as civilizações” (SCHAEFFER, 1972, p. 33). Schaeffer traz a lume igualmente a “intenção de escuta” como fator decisivo para a percepção. Ele levanta assim críticas que podem ter um alcance para além das práticas da música concreta, não só à limitação da gama de sons musicais a serem empregados na composição, segundo o paradigma da escritura musical, como à limitação da notação musical na descrição ou sugestão de sons, reduzindo-se a mero esboço cuja riqueza de realização dependerá do intérprete, invertendo a preeminência dada pela tradição à fidelidade à notação do compositor como parâmetro crucial da qualidade da *performance*.

8 A expressão *música séria* é muito enfatizada em Theodor W. Adorno em oposição à *música ligeira*, como a dicotomia entre música superior e música inferior, para diferenciar dois pólos por critérios como autonomia contemplativa x funcionalidade, complexidade de estrutura x banalidade/ vulgaridade, relacionada à música comercial, *standard*, cujo principal elemento é o *hit* fetichizado pela difusão massiva radiofônica (ADORNO, 2011). Schaeffer, especialista em telecomunicações, tem uma relação bastante diferente com as mídias eletrônicas, vendo-as, ao contrário disso, como um caminho para uma maior acuidade da escuta e uma música artística que se estruturaria rigorosamente a partir das descobertas do jogo experimental (SCHAEFFER, 1977). Seria mais adequado talvez assinalar a oposição entre música da tradição clássica ocidental/ europeia e a emergência de uma nova música, construída a partir de ampliação de materiais sonoros na pesquisa empírica, propiciada pela tecnologia, ressignificando os sons acústicos pela intencionalidade de percebê-los concretamente, por sua qualidade morfológica.

Nesse mesmo sentido, pode ser entendida a sua crítica aos *voluntaristas*, modo como designa os músicos da vertente de Colônia e Darmstadt: “partem das estruturas e demandam à técnica que lhes forneça os elementos sob medida” (SCHAEFFER, 1972, p. 37). Ao contrário disso, a atitude do *empirista* seria a de permitir aos *objetos sonoros* insinuar-se ao *instinto* criativo do músico, que parte então da sugestão sensorial de *jogo* que eles oferecem — “de onde emergirá ou não um sentido” (ibid., p. 37). Ou seja, Schaeffer sugere aí uma atitude mais livre ou menos controladora, partindo da percepção sensorial, admitindo que a *pregnância* imanente ao próprio som dê as linhas à composição ao invés de induzi-la pelo rigor de uma estrutura prévia, dada pelo pensamento, como no caso dos *serialistas* na música eletrônica, que muitas vezes dispunham de sons senoidais muito pobres ou elementares. À música desses atribui a característica de impenetrabilidade, criando apenas *idioletos*⁹ (SCHAEFFER, 1976, p. 37).

Evidencia assim também, por outro lado, sua preocupação com a inexistência de um sistema que unificasse a música “redescoberta”: às rupturas promovidas pelas vanguardas, manifestando cada compositor “a vocação de inventar uma música de época”, só poderiam seguir-se a suspensão de todo e qualquer critério de organização, restando apenas êxitos ou encontros fortuitos. Entre as demasiadas divergências e dilemas das vanguardas, como aponta Schaeffer, o criador da *musique concrète* empreendia um esforço de catalogar, classificar e descrever seus *objetos sonoros* tais quais se apresentassem à sua percepção de pesquisador, como única realidade acessível e elementos preliminares para que se criasse posteriormente um novo sistema musical ou uma música “redescoberta”, a partir da perspectiva dada pelas tecnologias sobre o fenômeno sonoro. A “experiência para escutar” (“*expérience pour entendre*”), comparável à “experiência para ver” dos cientistas daria lugar à “emergência do musical”.

9 Pierre Schaeffer usa o termo *idioleto*, referindo-se à multiplicidade de criações, estilos e métodos composicionais novos, não vinculados à tradição musical europeia, para significar uma variação da *linguagem* musical única para determinado autor. Em seu artigo “La musique par exemple”, Schaeffer faz analogia entre música e linguagem ao mesmo tempo em que adverte sobre a distinção entre as duas. Argumenta que para que a música pudesse seguir o exemplo da linguística na organização do seu material musical seria condição, de acordo com o autor do *Cours de Linguistique Générale*, Ferdinand de Saussure, que houvesse um “tesouro comum”, premissa da sua teoria — o que, no caso da música, mesmo antes do advento da tecnologia, só existiria de modo fragmentário (SCHAEFFER, 1976, p. 36-37).

Luciano Berio: entre o legado da tradição e a *música nova*

O compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), nascido entre duas guerras, na pequena cidade de Oneglia, tinha a música entre suas primeiras lembranças familiares, tendo-a como principal referência até os 17-18 anos: “Até certo ponto do meu desenvolvimento, a música para mim identificava-se com a personalidade de meu pai Ernesto, de um lado, e de meu avô Adolfo, de outro” (BERIO, 1981, p. 34). Descendente de duas gerações de compositores, Berio, segundo conta, não havia ainda nessa idade adquirido o sentido de expressão e identidade própria na composição musical. A música era para ele uma experiência cotidiana viva e uma sedimentação dia-a-dia de memórias sociais, culturais, familiares e afetivas.

Tinha pelo avô a admiração do organista improvisador *virtuose*, com uma formação profissional mais incompleta, mas uma música mais *autêntica*, enquanto refere-se ao pai, numa bem-humorada comparação metafórica, como um “pão de padaria, mais refinado, mas menos saboroso” (BERIO, 1981, p. 35). Fazia-se em sua casa muita música de câmara, de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms e Dvorák — tocavam com seu pai excelentes instrumentistas, pequenos comerciantes locais, de óleo, sabão e produtos afins. Desde muito cedo, Ernesto exercia a profissão tocando piano no pequeno cinema da cidade e acompanhando pequenas orquestras e alunos de canto, embora o primeiro concerto sinfônico de Oneglia tenha sido regido pelo próprio Luciano Berio em 1976.

Luciano conta que se ouvia muito o rádio “e até demais”, sua “única ponte com o exterior”, que transmitia sobretudo músicas de ópera. No entanto, foi só aos 20 anos, em 1945, quando estudante no Conservatório de Milão, que escutou pela primeira vez Darius Milhaud, Stravinsky, Hindemith, Bartók, Schoenberg e Webern. Berio, ao se pronunciar sobre esse período, identifica nesses autores as aquisições mais essenciais para a sua cultura e imputa ao fascismo daquelas décadas a “falsificação da realidade espiritual”, ao ter-lhe privado até então disso. A partir de então, seguem-se encontros e influências decisivas, nos Ferienkursen em Darmstadt, com Boulez (“o espírito analítico”), Stockhausen (“o eixo teórico”), Pousseur (“a engrenagem especulativa”), Maderna (“o bom pai”), Nono e especialmente com Luigi Dallapiccola, “ponto de referência não só musical, mas também espiritual,

moral e cultural no sentido mais amplo do termo”. Berio assim define sua ligação com esses contemporâneos:

Durante os primeiros anos dos “agitados anos cinquenta” havia a necessidade geral de mudar, de esclarecer de aprofundar e de desenvolver a experiência serial; para alguns havia a necessidade de recusar a história, para outros, mais responsáveis, havia a necessidade de reler a história e não aceitar mais nada de olhos de fechados (BERIO, 1981, p. 51).

Para Berio, sem dúvida, tratava-se de “redescobrir e reorganizar o já conhecido”. O ponto central da sua paixão musical naqueles anos era “a possibilidade de pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou procedimento” (BERIO, 1981, p. 53). As primeiras experiências eletroacústicas valeram-lhe a introdução de novas dimensões musicais e acústicas. Para Berio, era atrativa a possibilidade de explorar a continuidade dos processos musicais, inclusive em seus aspectos morfológicos, ou seja, de estruturar a música de modo diferente, coadunando “diferentes “verdades” musicais”.

As possibilidades fornecidas pelo aparato tecnológico que permitiram o aprofundamento e o desenvolvimento das experiências seriais, no entanto, levaram em pouco tempo ao excesso de abstração, reduzindo muitas vezes os parâmetros acústicos a símbolos numéricos, nas palavras de Berio. A experiência serial, segundo Berio, rumava à sua auto degradação, assim descrita pelo compositor: “ a ausência total de relação entre material e matéria (...): uma espécie de processo meta-aleatório, enfim, que atraiu a atenção para a matéria, a matéria acústica, a matéria bruta, isolando-a do material, ou seja, dos procedimentos (...)” (BERIO, 1981, p. 61).

A tecnologia fascinava-o pela ampliação da gama de possibilidades de transformação do material musical. Conta que seu primeiro contato com os novos recursos não foi através de Meyer-Eppler e Eimert nem de Schaeffer, mas em um concerto de *tape music*

em 1952¹⁰, no Museum of Modern Art de New York. A novidade sonora e a “possibilidade de cortar o som com a tesoura” impressionaram-no profundamente. Esse tipo de manipulação do material vinha ao encontro da sua concepção de processo musical como uma totalidade mais complexa, não-linear à maneira de um discurso construído com um antes e um depois, ou, em suas palavras: “um todo orgânico, não cronológico, como um grande processo de mutação (BERIO, 1981, p. 58)”.

Porém o procedimento serial de construção aditiva — e não de “filtragem” subtrativa — a partir da separação de parâmetros abstratos “contribuiu para instituir certa indiferença entre material e forma”. Para Berio, era claro que um material não-criado, não necessário mas “funcionante” não se equiparava a um material “denso de experiências e intenções musicais” (BERIO, 1981, p. 60). Essa indiferença veio a constituir a seu ver o grande problema do seu tempo: a divisão entre a dimensão conceitual e a dimensão material da música, gerando um *impasse* para o *pensar* musicalmente “não apenas em seus aspectos técnicos, históricos e expressivos, mas também em seus aspectos imediatos e sociais (BERIO, 1981, p. 109)”. Berio entende o gesto cageano, como “gratuito e renunciatório”, uma derivação dessa crise.

A multilateralidade e a reunião mediada pela tecnologia

Para Berio, o pensamento musical novo, para manifestar-se através dos recursos novos, deve conhecer a experiência musical não-nova e reincorporar os gestos habituais do trabalho musical. “As novas tecnologias devem propor-se em primeiro lugar uma aproximação ao trabalho musical dos executantes, inserindo-se nele, estendendo-o e não se opondo a ele” (BERIO, 1981, p. 111). É nessa medida que se pode entender a contribuição das novas tecnologias para a concepção de obras como as *Sequenzi* de Berio, em que trava “um contato concreto e talvez mais aprofundado embora diferente com o mundo

10 Entre 1951 e 1953, como assinala Palombini, o primeiro estúdio de música eletroacústica, fundado na ORTE, como corolário das pesquisas de Schaeffer, é também usado por compositores como Stockhausen, Boulez e Olivier Messiaen (PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. **Revista Eletrônica de Musicologia** (Departamento de Música da UFPr), Curitiba, vol 3/outubro de 1998. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br_REM/REMc3.1/vol3/Schaeffer.html. Consulta em: 24/01/2019..

das vozes e dos instrumentos” (ibid., p. 111). Berio salienta muitas vezes, em entrevista com Rossana Dalmonte, a importância de uma “relação dialética de real e profunda necessidade” com as novas tecnologias, em que a concepção musical impulsiona à melhoria dos recursos para sua realização. A seu ver, o desenvolvimento tecnológico segue suas leis próprias e as do mercado, porém quem seleciona os recursos, como no caso dos materiais arquitetônicos, são as determinações e funções do pensamento que dá sentido à sua utilização, criando, assim, novas perspectivas poéticas.

Um dos aspectos mais importantes das novas tecnologias digitais para Berio é o fato de poder controlar com perfeição a dimensão temporal *microscópica* e a dimensão global, *macroscópica* (que estimula diferentes camadas da memória humana) e a dimensão intermediária, da articulação das durações perceptíveis enquanto *ritmo* (BERIO, 1981, p. 118). Berio retorna à voz, em obras como *Circles*, *Visage* e *Sequenza III*, como modelo de som acústico, sob a perspectiva das oposições fonológicas de Jakobson, a partir da experiência com a música eletroacústica, a fim de gerar um “espaço musical mais amplo”. Berio refere-se à sua própria busca musical, por si, inalienável da história, como “extração e transformação consciente de “minérios” históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não-historicizados”. O amálgama disso dá origem ao material, que, tratado sob os critérios da *organicidade*, *coerência* e *redundância*, tenciona atingir, em seu desenvolvimento musical, graus diferentes de familiaridade e níveis perceptivos do ouvinte, com um desenho expressivo ampliado (ibid., p. 57).

Berio demonstra uma preocupação, nesse ponto, com o ouvinte que remete à concepção schaefferiana sobre a complexidade do fenômeno sonoro e da percepção auditiva, enquanto processo de apreensão e compreensão de um *objeto sonoro*, conforme múltiplas possibilidades intencionais. Em um movimento que se direciona ao ouvinte, considerado parte fundamental do processo composicional, o autor pensa em *organicidade*, *coerência* e *redundância*, como aspectos relevantes para a percepção da obra em seus diversos níveis de estruturação ou nas diversas perspectivas (*esquisses*) da escuta, tal qual demonstra também a “teoria das quatro escutas” do inventor da *musique concrète*. Schaeffer em sua fenomenologia auditiva expõe categoricamente o som como resultado de uma experiência de escuta, ou seja, sem ouvinte

não há música. A familiaridade, por sua vez, também é incluída entre os elementos de aproximação entre obra e ouvinte.

Embora evite definições para a música, Berio enuncia sua própria concepção:

Para mim, música é preencher de sentido o percurso entre os termos de uma oposição e entre oposições diferentes, é inventar para eles uma relação e fazer com que uma oposição fale com a voz de outra (...). Enfim, fazer com que os elementos das oposições se tornem uma mesma, idêntica coisa. O que me interessa é colocar os elementos em regiões cada vez mais distantes entre si, tão distantes que a busca de uma complementaridade e de uma unidade entre os elementos se torna uma operação muito perigosa e complexa (BERIO, 1981, p. 125).

É complementa mais à frente: “é nessa perspectiva de mobilidade e risco que a própria consciência do tempo musical, como *qualidade* em contínuo devir, se torna representação da consciência da história”. Desse modo, através da perspectiva da música eletroacústica, torna-se possível a integração entre gêneros e materiais muito diversos. Berio, que reconhecia em si a tendência à multilateralidade e à reunião (BERIO, *idem*, p. 87), encontra na relação dialética, essencialmente dinâmica, entre o que designa como matéria sonora e material musical, bem como história e inovação, “descobertas” de matérias novas, a fonte de resistência ou tensão geradora da obra musical. O compositor, que conheceu o cinema e o rádio antes da *modernidade* em música, representada por compositores como Stravinsky, Milhaud e a tríade de Viena¹¹, encontra nesse ponto também a possibilidade de encontro entre “dois mundos musicais aparentemente distintos entre si”.

11 A Segunda Escola de Viena é o epíteto dado ao grupo formado em torno de Schoenberg caracterizado pela música atonal e dodecafônica. Seus principais discípulos e integrantes da escola foram Alban Berg e Anton Webern, embora sejam dessa mesma geração Ernst Krenek, Heinrich Jalowetz, Erwin Stein e Egon Wellesz, e um pouco depois, Eduard Steuermann, Hanns Eisler, Roberto Gerhard, Norbert von Hannenheim, Rudolf Kolisch, Paul A. Pisk, Karl Rankl, Josef Rufer, Nikos Skalkottas, Viktor Ullmann, e Winfried Zillig. (**Second Viennese School**. In Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053872>. Consulta em: 20/12/2018).

A música popular, especialmente folclórica, também criou, segundo ele, raízes profundas na sua identidade musical, movendo-o desde a juventude, quando compunha também “falsas canções populares” até a pesquisa técnica dos processos no folclore siciliano, serbo-croata e nas “heterofonias” da África Central. Além disso, Berio se autodefine: “sou onívoro e há algum tempo me interessa até por bandas” (BERIO, 1981, p. 87). Nas suas palavras: “Talvez a música seja justamente isto: a procura de uma fronteira constantemente deslocada” (BERIO, 1981, p. 8).

Tendo em vista o pensamento sociológico sobre a música de Theodor Adorno, cuja importância analítica Berio reconhece, o compositor demonstra fazer uma diferente elaboração a respeito da descontinuidade ou das contrariedades que denunciariam para Adorno os antagonismos sociais manifestos em comportamentos musicais específicos e na cristalização de tipos. Entre os polos distintos pela lógica do mercado e do consumo, própria ao contexto da música pós século XX, Berio entrevê a possibilidade de integração, de mútua e necessária ou enriquecedora complementaridade para a música e o ouvinte. Ele interessa-se pelas expressões e técnicas populares, em busca de uma unidade subjacente a esses mundos, numa assimilação “sem rupturas”, criando a partir das fusões e também através da tecnologia, com suas ampliações e detalhamentos, seus alubramentos, um material mais complexo e denso de experiências humanas.

Considerações finais

Se por um lado, essa *multilateralidade* de Berio desvela um *essencialismo* e um ideal de *universalismo*, a dimensão política e sua declarada posição de esquerda também é uma preocupação evidente na sua música, especialmente na sua relação com o teatro, sempre fazendo menção a Bertold Brecht. Berio não exclui nem subjuga os materiais heterogêneos nem as tecnologias, porém a reunião sob a técnica composicional, sob um novo ponto de vista, é parte inerente à sua história emocional, pessoal, familiar e formativa, cultural, europeia. O microfone, por exemplo, permite a consideração de sons vocais, ruídos expressivos, triviais, cotidianos, emissão cantada não lírica e mesmo o uso da voz com unidades fonéticas dilatadas temporalmente, dissolvendo pela extensão o sentido semântico que se torna latente e é absorvido globalmente em obras como a sua *Sinfonia*. As inovações e a pluralidade não são rechaçadas sob uma ótica adorniana, mas

assimiladas como outras “verdades” na sua desconstrução e reinvenção sem a anulação de si.

Berio assinala sua preocupação com a necessidade do compositor muitas vezes se desatrelar do seu passado para fazer algo *diferente* e excepcional, com o advento da música eletrônica. Isso justifica a valorização em sua poética, em oposição a isso, de um nexos profundo, da continuidade das decisões musicais e da sua própria presença na obra, sem impor-se a ela com a preocupação estilística. O compositor, a seu ver, tem essa função dialética de preservar e mudar. Mudar é uma necessidade imanente a ela, à sua mobilidade característica; é a forma de manter os processos vivos — enquanto muitos gêneros já se extinguíram.

A música, para Berio, por outro lado, é portadora de uma memória e traz algo de *vital, universal, de identidade* humana, como um pensar e agir, relacionar-se poeticamente às matérias diversas que continuamente se renovam e oferecem ao jogo. A pluralidade gera oposição, resistência e a própria criação; é o componente e ativador do seu processo criativo vivo, feito de reinvenções de si mesmo, da música, da forma, dos instrumentos e técnicas. Essas assimilações do *outro* não se dão de modo vertical, hierárquico com relação à técnica e aos procedimentos composicionais da música tradicional erudita europeia, de modo a reduzir ou *estetizar* o *outro*. O *outro* é fonte de aprendizado para Berio, que observa seus processos, suas técnicas, estilos e características, compondo a obra ora de modo subjacente e global, ora de modo explícito e dramático.

Luciano Berio, em meio à voragem dos tempos no século XX, entre visões otimistas, fetichistas, místicas e apocalípticas, vê a cultura pós-moderna como uma emulsão muito instável de transformações, tendências e choques, com poucas perspectivas de amálgama. Contudo, não a rechaça. Em contraste a isso, desenha a música como um reservatório de coisas verdadeiras e historicamente responsáveis, em que cada elemento do material musical é mais do que som para a fruição dos sentidos ou expressão da sua individualidade — sem deixar também de sê-lo: é portador de uma memória latente de muitos *jogos livres*, de muitas relações humanas, sociais, políticas e culturais em que se inscreve.

A tecnologia, para Berio, representa a expansão de recursos para operar com a matéria sonora, deslocar fronteiras, artísticas, geográficas

e históricas, ampliar a gama de nuances do seu material musical, enriquecer sua poética de significados, para além do seu próprio controle, transformar o legado e conceber de outro modo a forma. Sob esse ponto de vista, a tecnologia ressignifica o que já é historicamente conhecido e aprofunda o olhar sobre o humano.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

BATISTA, José Carlos. *As políticas de igualdade racial nos Estados Unidos e no Brasil: constituição, diferenças e similaridades*. Tese: UFMG (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), 2016.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial (Os pensadores), 1975.

BERIO, L. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Tradução: Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1981.

BONAFÉ, Valéria Muelas. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

DANTAS, Denise. *O cenário pós-industrial: modificações no ambiente do objeto na sociedade contemporânea e seus novos paradigmas*. Revista Pós, n.22. São Paulo, Dezembro de 2008, p. 122-140. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43536> Acesso: 19/12/2018.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ltda, 1987.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2009.

PALOMBINI, Carlos. "Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental". **Revista Eletrônica de Musicologia** (Departamento de Música da UFPr), Curitiba, vol 3/outubro de 1998. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy3.1/vol3/Schaeffer.html. Consulta em: 24/01/2019.

POZZANA, Marco. "Lineu, o pai da taxonomia moderna". Disponível em: <https://biologo.com.br/bio/lineu/> Consulta em: 20/12/2019.

SALAZAR, Camilo. "What is exactly sound art?". Dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.morleycollege.ac.uk/news/160-what-is-sound-art>. Consultado em 17/08/2018

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa T. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHAEFFER, Pierre. "La Musique Par Exemple. Positions et Propositions Sur Le Traité Des Objets Musicaux." *Musique En Jeu*, 25, November 1976, 32-38. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/12jpb-oTPNOsJqx5SnF4ZmjT3r8rsim3tAc>

_____. *Traité des objets musicaux — essais interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SECOND VIENNESE SCHOOL. Grove Music Online/ Oxford Music online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053872>. Consulta em: 20/12/2018.

Sobre as autoras

Daniela Nicoletti — Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da USP e mestre pela mesma instituição, é bacharel em Composição e Regência, pelo Instituto de Artes da UNESP e formada em Canto pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Sua carreira de musicista desdobra-se em três focos: o canto, a regência e a educação musical. Atua, como educadora musical, no Ensino Formal e Informal, com crianças, desde 2004. Foi ministrante de oficinas de Canto-Coral pela Secretaria Municipal de Cultura de São Bernardo do Campo e pelo SESC, preparadora vocal do Coro Municipal do Guarujá, coordenadora e artista-educadora do Programa de Iniciação Artística (PIÁ) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. É fundadora do Coral Patois da Aliança Francesa, em 2010, sendo responsável pela sua direção e preparação vocal até 2014 e do Núcleo Tessituras. Dedicase à Música de Câmara, em diversas formações.

Silvia Berg — natural de São Paulo, é Bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo (ECA-USP). Como bolsista pelo CNPq, realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de Oslo, onde fixou residência por 24 anos em Copenhague, Dinamarca. Fundadora e regente do Ensemble Øresund de 1999 a 2000. Regente titular até janeiro de 2008, do tradicional Københavns Kammerkor e do Grupo AmaCantus. Realizou mais de duzentos concertos na Europa antes de seu retorno ao Brasil em 2008. Como compositora, têm tido suas obras executadas regularmente em concertos e festivais na Europa, América Latina e USA, destacando-se sua participação no ISCM World Music Days de Zagreb em 2005, e “Dobles del Páramo” para piano solo. Desde maio de 2008 é docente do Departamento de Música da ECARP (atualmente Departamento de Música da FFCLRP), na área de Educação Musical, atuando ainda nas áreas de Percepção Musical e Regência e Canto Coral.

Recebido em 20/12/2018

Aprovado em 29/01/2019

PERCUSSION STUDIES DE ARTHUR KAMPELA: CONTRIBUIÇÕES PEDAGÓGICAS À PERFORMANCE E À COMPOSIÇÃO MUSICAIS

ARTHUR KAMPELA'S PERCUSSION STUDIES: PEDAGOGICAL CONTRIBUTIONS TO MUSICAL PERFORMANCE AND COMPOSITION

Ricardo Henrique Serrão
Universidade Estadual de São Paulo
ricardo-hs@hotmail.com

Resumo

As peças musicais intituladas “Estudos” demonstram ainda formar um campo vasto de investigação nas áreas da música. Uma delas situa-se no fato de que no século XX, o gênero Estudo potencializa-se por sua diversidade de propostas e, principalmente, por seu suporte como ambiente de experimentação nas áreas da composição e performance musicais. Neste artigo, nos concentramos no *Percussion Study II* (1993) para violão solo de Arthur Kampela — dedicado ao compositor Elliott Carter —, nos quais destacamos uma diversidade de abordagens pedagógicas voltadas à escuta, à performance e à composição musicais. Nesse sentido, nos concentramos no *Percussion Study II*, abordando três principais aspectos da obra: (i) a relação som-ruído na obra de Kampela; (ii) temática morfológica e desfamiliarização instrumental e, por fim, (iii) implicações ergonômicas do gesto na complexidade rítmica.

Palavras-chave: Arthur Kampela; temática morfológica; desfamiliarização instrumental; gestualidade; complexidade rítmica.

Abstract

The musical pieces titled “Studies” also demonstrate to form a vast field of investigation in the areas of music. One of them is the fact that in the twentieth century, the genre study is strengthened by its diversity of proposals and, mainly, by its support as an experimentation environment

in the areas of musical performance and musical composition. In this article, we focus on Percussion Studies by Brazilian composer Arthur Kampela in which we highlight a diversity of pedagogical approaches focused on listening, performance and musical composition. In this sense, we focus on the Percussion Study II (1993) – dedicated to the composer Elliott Carter –, addressing three main aspects of the work: (i) the sound-noise relationship in Kampela's work; (ii) morphological themes and instrumental defamiliarization, and finally, (iii) ergonomic implications of gesture in rhythmic complexity.

Keywords: Arthur Kampela; morphological theme; instrumental defamiliarization; gestuality; rhythmic complexity.

1. Repensar sobre a complexidade do gênero Estudo nos séculos XX e XXI.

As peças musicais intituladas “Estudos” demonstram formar um campo aberto a exploração nas diversas áreas da música. O pragmatismo de Estudos compostos pelo viés da escola do mecanismo no século XVIII se mantém em diversos programas de curso de instituições de ensino de música na atualidade, de forma a enquadrar um amplo repertório de Estudos sob uma ótica engessada e mecanicista. A diversidade de propostas encontradas em Estudos de Chopin, Debussy e Arthur Kampela são exemplos de perspectivas complementares que favoreceram um olhar expandido para a profundidade do gênero, que contribuíram para repensarmos as multifacetadas do gênero na música dos séculos XX e XXI. No século XX, o gênero musical Estudo potencializa-se por sua diversidade de propostas e, principalmente, por seu suporte como ambiente de experimentação composicional. É possível, nesse momento, observar abordagens mecânicas instrumentais, estilísticas e também, outras essencialmente composicionais. Essa diversidade de abordagens presentes no gênero reflete, inevitavelmente, sua trajetória histórica e, também, as diferentes perspectivas que o título “Estudo” pode evocar, podendo significar desde o exercício prático por repetições e imitações até o aprendizado pela compreensão, reflexão, experimentação e criação. Portanto, torna-se comum, no século XX, que um(a) compositor(a) investigue uma determinada escrita composicional e não utilize o título “Estudo”. Destacamos esta complexidade do termo “Estudo”, pois, no contato com uma obra escrita nos séculos XX e XXI, é comum nos depararmos com singularidades composicionais que não serão retomadas

em outras obras do mesmo compositor e inevitavelmente trarão um ambiente de investigação sem que necessariamente receba o título de Estudo. Porém, ainda assim, o século XX parece trazer um momento de maior produção de obras intituladas como “Estudos”. Podemos citar alguns exemplos importantes, como os 50 *Studies* (1948-1988), de Colon Nancarrow, escritos para piano mecânico — sem performer — sob uma intensa investigação sobre o tempo e as chamadas “dissonâncias temporais”; ou então o *Studie I* (1953), primeira peça eletrônica de Karlheinz Stockhausen sobre a composição e a transformação do timbre através da manipulação de ondas senoidais sobrepostas; e os *Cinq études de bruits* (1948), de Pierre Schaeffer, como obras protagonistas na emergência de movimentos estéticos musicais na Europa, como a *elektronische musik*, *concrete musique* e a música espectral.



Fig. 1. Colon Nancarrow, Estudo 15 — Canon com proporção de andamento $\frac{3}{4}$ (compasso 1-4)

2. Os *Percussion Studies* de Arthur Kampela

Neste artigo, nos concentraremos nos *Percussion Studies* do compositor brasileiro Arthur Kampela. Estes Estudos formam um conjunto de sete peças escritas para violão entre os anos de 1990 e 2003, nas quais encontramos uma diversidade de abordagens pedagógicas voltadas à escuta, à performance e à composição musicais. Nosso objeto será o *Percussion Study II* (1993) — dedicado ao compositor Elliott Carter —, em que abordaremos, em linhas gerais, três principais aspectos da obra: (i) a relação som-ruído e as possíveis influências na obra de Kampela; (ii) temática morfológica e desfamiliarização instrumental e, por fim, (iii) implicações ergonômicas do gesto na complexidade rítmica.

2.1. Morfologia acabada

Um primeiro aspecto importante na compreensão da obra de Kampela, e também nos antagonismos pedagógicos que envolvem certos Estudos no século XX, está em uma crítica à “morfologia acabada”, seja essa na lutheria, na composição ou na performance musicais. Em outras palavras, o compositor passa a questionar a existência de temáticas morfológicas rígidas que limitam o seu fluxo criativo e, de certa maneira, a própria escuta. Essa temática morfológica fixa significa que toda a tradição histórica que o instrumento carrega em sua construção e na maneira de tocá-lo torna-se uma espécie de verdade incontestável de forma a, muitas vezes, determinar a intérpretes e compositores, desde seu primeiro contato com os instrumentos, em seguirem esta temática como único ponto de partida.

Essa série das Danças Percussivas ou *Percussion Studies*, como o nome indica, é um caminho para estender a gama de sons encontrados no instrumento, incorporando sons percussivos e efeitos ruidosos idiomáticos. Essa ideia normalmente incomoda os puristas, que consideram essa inserção inaceitável e indesejável, pois explora radicalmente limites do que é considerado, via de regra, uma maneira de tocar aceita e compatível com o instrumento em questão [...]. A própria ideia de instrumento perfeito é, a meu ver, equivocada. Para mim, nada é definitivo ou terminado ou gratuito. Todas as coisas estão em um estado de incompletude, independente do grau de funcionalidade que exibem. (KAMPELA apud MARLON, TITRE, 2009 apud MURRAY, 2013, p. 24).

Nessa proposta de Kampela em favorecer em seus Estudos uma ampliação da gama de sons do violão, o compositor nos sugere uma série de diferentes abordagens com relação às maneiras de se tocar o instrumento, como, por exemplo, *Tapping Technique*, *Extended Techniques* e *Prepared Guitar* — recursos de expansão timbrística desenvolvidos a partir de instrumentos tradicionais, nesse caso essencialmente construídos junto ao violão.

Portanto, os *Percussion Studies* confrontam-se com uma questão para além da propriamente composicional, mas

do instrumento propeler tais pontos de vista por meio de seus próprios sons, como se mais importante que expor a composição fosse reexpor o instrumento a fim de despertar a percepção de seu torpor, suas expectativas e suas repetições. (KAMPELA apud MARLON, Titre, 2009 apud MURRAY, Daniel, 2013).

3. Percussion Studie II

3.1. Família de timbres

Podemos observar que os *Percussion Studies* de Kampela refletem discussões iniciadas pelos movimentos da música eletrônica e da música concreta e, posteriormente, pela música concreta instrumental na segunda metade do século XX. Em linhas gerais, um ponto em comum nesses movimentos está no interesse pelo timbre enquanto unidade de discurso e um certo rompimento com as regras de consonância e dissonância, até mesmo com vertentes estruturalistas do atonalismo e do serialismo. Sua proposta de “reexpor” o instrumento acaba por favorecer uma classificação das potencialidades timbrísticas do violão em uma espécie de “família de timbres”. No exemplo abaixo — primeiro compasso do *Percussion Study 2* — o performer deve friccionar uma colher nas cordas metálicas do violão a partir da primeira casa e seguir em movimento ascendente sob ritmo livre. Essa unidade sonora pode ser compreendida como integrante da família timbrística de maior ruído dentro do Estudo.

The image shows a musical score for the first measure of 'Percussion Study II'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. On the treble staff, there is a '1' above the first line and a 'Spoon' icon to the left. The text 'Spoon Tremolo-gliss.: from first fret on strings E, A and D up to the middle of the neck.' is written above the staff, with a dashed line indicating the glissando path. A 'straight gliss.' label is also present. The bass staff has 'pppp' at the beginning and 'ffff' at the end.

Fig.2. Kampela, *Percussion Study II* – Tremolo-glissando com colher sobre as cordas metálicas. (Compasso 1)

Estes recursos timbrísticos confluem não somente na ampliação da diversidade de componentes sonoros, mas, também, no próprio questionamento sobre a relevância em questionarem-se as morfologias instrumentais rígidas. De maneira resumida, estes novos timbres são genericamente enquadrados como “técnicas estendidas”, porém podem ser classificados em subgrupos um pouco mais definidos no intuito de compreendermos suas singularidades.

I) Técnica Estendida: hibridização de técnicas tradicionais ou derivação destas, como exemplo, um *Martelatto* de mão esquerda é um golpe percussivo em uma determinada casa similar à técnica do ligado de mão esquerda, porém no *martellato* o performer busca evidenciar os componentes transientes assim como o golpe percussivo.

II) *Tapping Technique*: transporta gestos de instrumentos de percussão para o violão de forma a percutir com golpes diversas regiões do corpo e das cordas do instrumento.

III) Técnica Expandida: não possui sua origem em técnicas tradicionais do instrumento, como exemplo, friccionar uma colher metálica ou um arco de violino nas cordas do violão.

IV) Violão Preparado: trata-se de fixar objetos no violão, como parafusos, cartões, borrachas, abafadores, etc., com intuito de produzir alterações timbrísticas na morfologia do instrumento.

3.2. Som e ruído

A relação entre som e ruído é apresentada por Kampela na primeira sessão macroformal de *Percussion Study II*. Logo nos compassos iniciais do Estudo, a unidade sonora ruidosa do *tremolo-glissando estendido/expandido* é finalizada no compasso 2 e, então, articula-se o contraste sonoro a partir de uma nova unidade regida por técnicas tradicionais de execução — *campanellas* (melodias tocadas uma nota por corda consecutivamente para que se tenha a ressonância harmônica dos intervalos relacionados) com ligados. No exemplo abaixo, podemos observar, na relação das unidades sonoras, perfis energéticos distintos entre as intensidades e entre os níveis de ruído/transientes, contrastes que sugerem uma reflexão da escuta som-ruído para além de seu desafio mecânico instrumental.

3.3. Desfamiliarização das técnicas instrumentais

O conceito de “desfamiliarização das técnicas instrumentais” comentado por BONAFÉ (2016, p. 77) é de grande importância na compreensão da obra de Kampela. Em linhas gerais, ele significa a complementação de novas maneiras de se tocar, advindas de outros instrumentos ou, então, criadas a partir da fisicalidade de gestos. O primeiro impacto pedagógico deste conceito está no questionamento sobre a existência de um certo “dogmatismo” na literatura didática dos instrumentos, que acabaria por limitar o pensamento e a escuta do(a) s performers, compositore(a)s e conseqüentemente, do público. Como exemplo, dificilmente encontramos nos livros de iniciação ao violão propostas para emissão de percussões ou ruídos, mas, sim, escalas e arpejos, ou seja, a morfologia instrumental está fixa em grande parte da literatura bibliográfica da pedagogia da performance. Este pensamento encontra ambiente de reflexão em diversas propostas estéticas musicais do século XX, principalmente sobre aquelas voltadas à composição pelo timbre e pela síntese do som. “Para mim o instrumento é um objeto achado [*found object/object trouvé*], que dialoga com o pensamento de Pierre Schaeffer em que o instrumento serve de ponto de partida para uma investigação sonora e não como uma morfologia acabada”. (KAMPELA, 2011)

No caso da música eletroacústica, observamos uma influência relevante na escrita para instrumentos acústicos, não somente pela ampliação da gama de sons, mas pela ampliação da notação, do gesto e da escuta, aspectos evidenciados nos Estudos de Kampela.

Essa abordagem *concreta* possibilitaria tanto o alargamento da paleta sonora instrumental através da utilização sistemática e radical do ruído — na maior parte das vezes em trabalhos destinados a formações instrumentais tradicionais, como quarteto de cordas e grande orquestra — quanto o estreitamento com a noção de *fisicalidade* — isto é, a ação corporal dos/as performers em seus instrumentos —, duas características bastante caras a Lachenmann. De modo complementar, Lachenmann passaria também a repensar questões ligadas à técnica instrumental e à notação musical. É nesse período então que é possível observar o desenvolvimento de uma notação prescritiva e um grande

aprofundamento na pesquisa de técnicas de execução em diversos instrumentos. (BONAFÉ, 2016, p. 77)

Um exemplo desta influência pode estar nos reflexos que as investigações sobre morfologia e síntese sonora na música concreta e eletrônica de Pierre Schaeffer e Stockhausen exerceram na tendência de uma “música concreta instrumental”, pelo compositor alemão Helmut Lachenmann.

Ainda que as abordagens de Lachenmann e Pierre Schaeffer sejam bastante distintas, ambas partem de pressupostos similares, como pode-se perceber já no início de *Klangtypen der Neuen Musik* quando Lachenmann declara o envelhecimento de concepções tonais baseadas em consonância e dissonância e afirma: “Hoje a experiência empírico-acústica imediata do som deslocou-se para uma posição privilegiada da experiência musical” (LACHENMANN, 1996, p. 1). [...] Ela [música concreta instrumental] significa uma extensa desfamiliarização da técnica instrumental: o som musical pode ser tocado com arco, pressionado, batido, rasgado, talvez engasgado, friccionado, perfurado e assim por diante. [...] Tal perspectiva demanda mudanças na técnica composicional, de modo que os parâmetros-base clássicos, tais como altura, duração, timbre, volume, e seus derivados mantenham a sua significação apenas como aspectos subordinados à categoria composicional que lida com a manifestação da energia. (RYAN, LACHENMANN, 1999, apud BONAFÉ, 2016, p. 77)

No compasso 48 de *Percussion Study II*, observamos essa perspectiva concreta instrumental por Kampela, na simulação de efeitos eletrônicos — *wa-wa pedal* ou *eletronic reverb* — em uma espécie de processo tecnomórfico. No exemplo, o performer deve utilizar a parte de trás de uma colher metálica sobre a corda mais grave do violão em um gesto semelhante ao tremolo tradicional, enquanto a mão esquerda improvisa com ataques percussivos — *martelato* — sobre a mesma corda grave.

30-40° spoon always

R.H: place the back of a spoon over the bass E string making pressure against the bridge and performing a tremolo-like movement. The LEFT Hand plays ligado (hammering) over the E bass string improvising small and fast rhythmic cells. The effect should be similar of a wa-wa pedal or an electronic reverb. See Guidelines!

~48 First note required reverb-like effect! *smfz* ~ *sffz* sempre

Fig. 5. Kampela – P.S. II – Tecnomorfismo: Wa-Wa effect (compasso 48)

3.4. A “musicalidade versátil”

Um ponto relevante nas investigações de Kampela com relação a desfamiliarização das técnicas instrumentais está em *Percussion Study V* (2007). Se observamos a desfamiliarização instrumental por tecnomorfismo na última sessão do *Percussion Study II*, no *Percussion Study V* encontramos um completo transporte das técnicas tradicionais, estendidas e expandidas investigadas no violão para outro instrumento: uma viola de arco. Nesse “insight” de Kampela, o violonista — que talvez nunca tenha tocado uma viola — passa a tocar a viola e, o violista — que talvez nunca tivesse se deparado com a desfamiliarização instrumental da viola — se depara com novas famílias timbrísticas e gestuais para seu instrumento.

O *insight* desta peça segue a trajetória de “Exoeskeleton”, na qual eu exportei a técnica do violonista, isto é, transporte o violonista para a viola. Esse “curto circuito” desta vez é prolongado no final da peça, onde permito que o instrumentista continue tocando sem o instrumento enquanto o tape continua. O “desaparecimento” final do instrumento do performer em frente à plateia o ressignifica. A plateia é subitamente confrontada com um especialista cujo “instrumento desaparecido” o expõe em uma “nudez” momentânea, como um frágil “cantor” de sua canção interior... Isso é para mim um insight sobre a própria condição daquele que faz música. Somos entidades sonoras, seres

vibratórios: não somos necessariamente definidos pelos limites de nossos instrumentos! Em desaparecendo o instrumento ao final da peça, surge em primeiro plano a condição humana. (KAMPELA, Arthur apud MURRAY, 2013 apud TITRE, Marlon. 2009)

Dessa maneira, ocorre uma alteração na realidade morfológica, e também social, da viola, alargando seus limites e, para o violonista, uma expansão de sua performance para outros instrumentos, o que Kampela irá chamar de *malleability of musicianship*, ou seja, o performer é desafiado a um novo meio instrumental.

No *Percussion Study V para viola alla chitarra and tape* (2007) de Kampela, o papel do violonista é questionado pela extensão que o faz tocar em outro instrumento que não seja o seu propriamente dito. *Percussion Study V* foi escrito para viola para ser tocado por um violonista usando as *tapping techniques* criadas no violão. Essa ação subversiva é um exemplo do que Kampela chama de “*malleability of musicianship*”, um tema recorrente em toda sua obra. A performance cria um espaço cênico onde o violonista está presente, o violão é retirado da cena e a viola passa a ser tocada de uma forma completamente expandida. (HORNSBY, 2015: p. 34)

As pesquisas de Kampela dentro do território dos Estudos passam a reverberar-se em toda sua obra. Um exemplo da proposta de uma “*musicalidade versátil*” pode ser observada na obra *Macunaíma for 20 players* (2009) de Arthur Kampela em que instrumentistas são desafiados por novos meios instrumentais em especial, músicos não percussionistas tocando instrumentos de percussão. Como exemplo, no compasso 19 observamos o flautista ser desafiado a tocar e percutir garrafas afinadas microtonalmente.

Fig. 6. Kampela, *Macunaíma* – Malleability of musichianship: flautista 2 deve tocar e percuir garrafas (c. 19)

O mesmo ocorre, no compasso 3, com o fagotista que deve tocar percussão

Fig. 7. Kampela, *Macunaíma* – Malleability of musichianship: fagotista deve tocar percussão (compasso 4)

A proposta de expansão da musicalidade vai além do multi-instrumentismo buscando também a teatralidade do performer. O final de *Macunaíma* traz diversas indicações para que o(a)s performers se levantem, caminhem pelo palco simulando estarem indo embora, improvisem e voltem a seus lugares de forma a criar uma expressão cênica na obra.

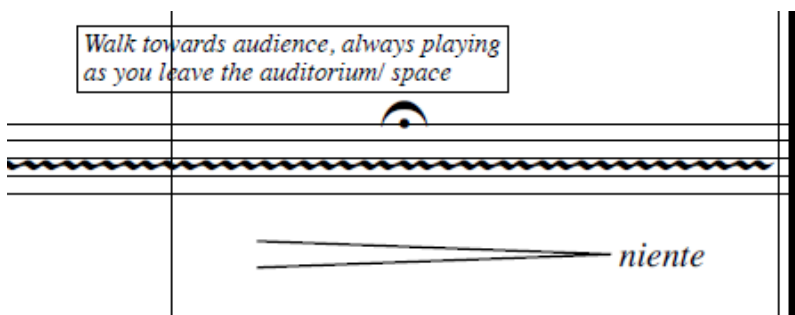


Fig. 8. Kampela, *Macunaima* – teatralidade enquanto versatilidade musical (compasso 272)

4. Complexidade e gestualidade

4.1. Três notações rítmicas

Voltando ao foco do *Percussion Study II*, destacamos a forma com que expõe as diferentes perspectivas rítmicas e gestuais a partir de três notações rítmicas distintas. Uma notação mais livre rítmicamente — *Open rhythmic form* — em que não se estabelece uma métrica bem definida ou uma fórmula de compasso.

Fig. 9. Kampela, *PS.II* — Notação em *Open rhythmic form*. (Sessão A — compasso 3)

Uma notação mais precisa a partir de modulações métricas e quiálteras de até três níveis — *nested rhythms*. Nessa notação o compositor separa um sistema para as alturas definidas e outro para as *tapping techniques*.

Fig. 10. Kampela, *PS.II* — . Notação com modulações métricas e quiálteras. (Sessão B, compasso 3)

Por fim, a terceira sessão do Estudo utiliza de uma notação gráfica proporcional em uma espécie de improvisação guiada.

Fig. 11. Kampela, *PS.II* — . Notação com modulações métricas e quiálteras. (Sessão C, compasso 3)

Um aspecto que nos chama a atenção é que essas notações não estão hibridizadas no desenvolvimento da peça, mas sim organizadas cada uma dentro de uma sessão formal da macroforma que acabam por evidenciar as singularidades sonoras, rítmicas e gestuais de maneira quase didática.

4.2. Modulação micro métrica

Sobre as notações mais complexas, buscamos investigar suas características partindo da influência de Elliott Carter – compositor ao qual o Estudo foi dedicado. *Percussion Study II* contribui pedagogicamente para o um aprofundamento no estudo dos aspectos rítmicos e temporais. Parte das influências citadas pelo compositor e pelos diversos pesquisadores de sua obra são: (i) Cowell – sobreposições temporais a partir pela abordagem acústica do tempo; (iii) Brian Ferneyhough e a Escola da Nova Complexidade; (ii) Carter e as modulações métricas. Elliott Carter, compositor ao qual Kampela dedicou seu *Percussion Study II*, trouxe em suas obras um olhar sobre os aspectos temporais, em especial, ao que chamou de “modulação temporal”.

O termo “modulação métrica” como o conhecemos é desenvolvido por Elliott Carter ao ponto de repensá-lo como “temporal modulation”. Este novo termo do qual o compositor preferiu utilizar traz o objetivo de alterar o tempo para além de variações métricas. Modulação temporal é um dos procedimentos principais abordados na obra de Elliott Carter. O compositor cita diversas influências para seu interesse com a modulação temporal como a música europeia do século XIV, os madrigais elizethanos, a música tardia de Beethoven, os conceitos rítmicos de Henry Cowell em seu livro *New Musical Resources* e os Estudos de Colon Nancarrow. (LOTHSON, 2012, p. 1)

Na redução da *Cello Sonata* – por Bernard (1988, p. 169) – de Elliott Carter podemos observar um processo de modulação temporal de 70 colcheias por minutos para 60 através de modulações métricas.



Fig.12. Elliott Carter, *Cello Sonata*, III – Modulação temporal (compasso 6-13)

No caso de Kampela, investigamos o seu interesse em sobrepor camadas de velocidades através do trabalho composicional com quiálteras. No exemplo, abaixo buscamos introduzir o conceito de modulação micro métrica elaborado pelo compositor partindo do cálculo do andamento resultante das quiálteras com relação ao andamento pré-estabelecido para o Estudo – 70bpm.

Gesto 1			
70.5 = 87,5 BPM	70.8 = 112 BPM	70.8 = 163,3 BPM	70.5 = 87,5 BPM
4	5	5	4

(Acelerando) -----

Fig. 13. Kampela, Percussion Study II – Proposta para cálculo do andamento pelas quiálteras sobrepostas (compasso 1-3)

Segundo SILVA (2014, p. 7), as quiálteras de dois ou mais níveis, muito recorrentes na escrita de Kampela, podem ampliar o nível da escuta e, dessa forma, dialogam com a dilatação e a modulação temporal desenvolvidas por Henry Cowell e Elliott Carter.

Quiáltera nível 1

Quiáltera nível 2

$\text{♩} = 60$

cup mute *kiss* *air* *kiss* (acel. 90bpm)

Mesmo andamento $\text{♩} = 112,5$

Fig. 14. Andamento da quiáltera de nível 2.

Para calcular o andamento implícito em uma quiáltera de dois níveis podemos utilizar o seguinte procedimento matemático:

$$\text{Tempo 2} = \text{Tempo 1} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{3}{2}$$

Quiáltera 1 (nível primário)
Quiáltera 2 (nível secundário)

$\text{♩} = 70 \text{ (Tempo 1)}$
→
Tempo 2 = 112,5

Fig.15. Calculando andamento implícito na quiáltera de dois níveis

4.3. Gestual e teatralidade

Calculando os andamentos implícitos nas quiálteras de dois níveis, chegamos à técnica desenvolvida por Kampela chamada *Micro-Metric Modulation*. Trata-se basicamente de uma técnica de modulação temporal a partir da relação entre determinados tipos de quiálteras de dois níveis – ou mais. Na modulação micro-métrica é possível suspender o andamento do primeiro nível em detrimento do andamento resultante do segundo nível, favorecendo pequenas modulações temporais que reformulam a gestualidade do performer. Apesar da sessão B do *Percussion Study II* explorar modulações métricas e uma ampla utilização de quiálteras sob até três níveis, não encontramos o uso propriamente dito da *Micro-Metric Modulation* na peça. Alguns autores, como HORNSBY (2016) e WEISS (2018), buscam associar a complexidade rítmica e sonora de Kampela com a teatralidade do performer, ou seja, é possível relacionar a elevação da complexidade rítmica com a elevação da carga de tensão do gesto cênico.

Podemos observar nas obras de Kampela um recorrente componente estrutural, o qual o movimento dramático varia segundo o material musical empregado. Assim, nos momentos de notação rítmica mais estrita, observa-se uma maior

tensão sonora e gestual, e uma teatralidade milimétrica, calcada na ergonomia do jogo instrumental, e mais focada na coordenação das ações das duas mãos (frequentemente independentes uma da outra). Por outro lado, a tensão se torna relaxada nos momentos ritmicamente mais livres, permitindo ao performer uma maior expressividade individual. A dificuldade técnica que a escrita de Kampela traz, especialmente nas passagens ritmicamente mais estritas, também é fonte de teatralidade, pois o compositor “não deseja uma performance “confortável”, mas ao contrário, uma luta teatral entre o intérprete e o instrumento” (HORNSBY, 2015: 132 apud LEDICE, 2018).

Apesar de considerar que essa perspectiva da teatralidade pode contribuir a performance das obras de Kampela, discordo parcialmente que seus ritmos complexos buscam evocar uma “luta teatral entre o intérprete e o instrumento” pois, acredito que a complexidade foi gerada a partir de uma racionalização dos gestos enquanto fisicalidades espontâneas, relaxadas e naturalmente irregulares. Os performers costumam memorizar essas obras e portanto, a tensão poderia estar no primeiro contato com a partitura o que, naturalmente, pode se desfazer na medida em que esses gestos vão sendo memorizados e encontram sua familiaridade gestual na realidade do corpo do(a) performer. Portanto, é possível repensar essa perspectiva, associando a complexidade rítmica como a tentativa de “racionalização” do gesto enquanto fisicalidade imanente do performer. Nesse sentido, passamos a observar a obra de Kampela fora da perspectiva escolástica da nova complexidade mas sim, sob a perspectiva das implicações ergonômicas no tempo.

Segundo Kampela (2018), existe uma irregularidade rítmica imanente no gesto ou, em outras palavras, nossos gestos cotidianos trazem naturalmente uma irregularidade rítmica, não pulsamos em colcheias e semínimas. O autor cita como exemplo que, qualquer gravação em áudio de uma performance considerada muito precisa ritmicamente, quando desacelerada por um software computacional, pode demonstrar essa irregularidade rítmica imanente do gesto, aspecto que o compositor passa a lidar como uma questão de composição. Portanto, as implicações rítmicas derivam das implicações ergonômicas e Kampela nos deixa pistas dessa premissa ao dizer que só compõe para um instrumento que ele tenha em sua casa e possa compor tocando – “hands on”.

5. Considerações finais

É evidente que os *Percussion Studies* de Kampela trazem inúmeras propostas aos performers porém, vale considerar a coexistência de suas contribuições no âmbito composicional tendo em vista que as investigações de Kampela nos *Percussion Studies* foram, posteriormente, exploradas em peças para outros instrumentos¹, o que reforça nossa hipótese de que o gênero Estudo é, também, um importante laboratório de criação à música do século XX. Acreditamos que os *Percussion Studies* de Arthur Kampela são exemplos que nos permitem observar o caráter que historicamente o gênero Estudo alcançou. Encarar os Estudos de Kampela como um estudo de técnicas estendidas é abordá-lo de maneira pragmática. A ampliação timbrística é sobretudo uma expansão da escuta e do gesto a partir da desfamiliarização morfológica, um questionamento das limitações historicamente consolidadas aos performers e compositore(a)s. Os Estudos de Kampela são, acima de tudo, uma profunda e convergente reflexão sobre linguagem, composição e performance musicais, um território de grande contribuição pedagógica.

Referências bibliográficas

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

BERNARD, Jonathan. *The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*. *Perspectives of New Music*, Vol. 26, No. 2. Summer, 1988.

BONAFÉ, Valéria. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte*. Mestrado, USP, 2011.

BONAFÉ, Valéria. *A casa e a represa, a sorte e o corte*. Doutorado, USP, 2016.

BORTZ, Graziela. *Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, 2006, p.85-99

¹ Layers for transparente orgasmo for solo horn (1991); Gestures for solo violin (1993); Phalanges for solo Harp (1995); Bridges for viola (1995); Quimbanda for electric guitar (1999); Naked singularity for tuba (2003-4); Not I for solo horn and light (2011); A máquina do mundo for contrabass clarinet (2012).

BORTZ, Graziela. *Rhythm in the music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy and Arthur Kampela: a guide for performers*. University of New York, 2003.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre a composição para Violão*. Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Música, 1999. 268 fls. Mimeo. Dissertação de Mestrado em Música.

CASTELLANI, F. M. *Análise da obra Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough*. Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 24-34

CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Doutorado, USP, 2003.

COSTA, Valério Fiel da. *O Piano Expandido no Século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Dissertação (Mestre em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

CURY, Fernando Sávio da Conceição. *Percussion Study I, de Arthur Kampela: Um guia para intérpretes*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2006.

FERRAZ, Silvio; PADOVANI, José Henrique. *Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Artigo, Revista Músicahodie, Vol. 11 n° 2. UFG, 2011.

HORNSBY, Sarah Brook. *A flauta explodida de Arthur Kampela: Um guia interpretativo para Elastics II and Happy Days*. Tese (Doutorado em música). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015. 161 p

INDA, Amilcar Rodriguez. *Varias posibilidades sonoras de la guitarra em la música contemporanea*. Uruguay: Imprenta Matutina S.A, 1984.

KAMPELA, Arthur. *Micro-Metric modulation: new directions in the theory of complex rhythms*. Columbia university, 1998.

KAMPELA, Arthur. *Recital-Palestra de Arthur Kampela*. ANPPOM. UFU, Uberlândia, 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IMWYxl_5Vjc&t=1727s - Último acesso em: 28/12/2018

KAMPELA, Arthur. *Timbre ergonomics and Micro-Metric Modulation: a compositional assessment*. Séminaires Recherche & Création, IRCAM, 2013.

KAMPELA, Arthur. *Timbre, Ergonomia e Modulação-Micrométrica: uma perspectiva Composicional*. UFRJ, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/liquino.pitombeira/videos/10213990546620218/> - Último acesso em: 28/12/2018

LANCHENMANN, Helmut. *Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute*. Inharmoniques. N8-9. 1991

WEISS, Ledice. A teatralização da performance instrumental na música para violão de Arthur Kampela. Revista DEBATES | UNIRIO, n. 20, p. 148-176, mai., 2018.

MANOURY, P. *La note et le son*. Contrechamps. N. 11, 1990.

MURAIL, Tristan. *Questions de cible*. Entretiens n. 8, 1989

PERGAMO, Ana Maria Locatelli de. *La Notacion de la Musica Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi, 1972.

SILVA, Mario. *Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela*. Artigo, Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2008.

SILVA, Mario. *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. Tese de Doutorado. Unicamp, 2014.

SIMURRA, Ivan Eiji. *Contribuição ao Problema da Orquestração Assistida por Computador com Suporte de Descritores de áudio*. Doutorado, Unicamp, 2017.

TITRE, Marlon. *Interview with composer/guitarist Arthur Kampela*, 2009. Acesso em 09/2012.: http://www.kampela.com/interview_marlon.htm

TITRE, Marlon. *Thinking through the guitar : the sound-cell-texture chain*. Mestrado, Leiden University, 2013.

ZANON, Fabio. *Violão com Fabio Zanon: Harry Crowl e Arthur Kampela, n.82*. Cultura FM: São Paulo, 2006.

SOBRE O AUTOR

Ricardo Henrique Serrão — Bacharel em Violão Clássico pela Unicamp e mestre em Composição sob orientação da Profa. Dra. Denise Garcia, Ricardo Henrique desenvolve pesquisas em música nas áreas de performance, composição e análise musicais. Em música de camera, conquistou os prêmios de 1º lugar no Concurso Nacional Musicalis (2013); 2º lugar no Concurso internacional Raul Sánchez Clagett de Violão (Uruguai, 2013) e 1º lugar no Concurso de Violão Souza Lima (2017) além de, no ano de 2014, ter sido solista convidado pela Orquestra Comunitária da Unicamp para a performance da “Suíte concertante para Violão e orquestra” de Edino Krieger. Nas áreas de ensino, foi professor assistente da graduação em música da Unicamp nas disciplinas de Harmonia do Classicismo, Harmonia do Romantismo e Harmonia do século XX. Tem atuado como pesquisador desde 2014 em pesquisas voltadas ao repertório musical dos séculos XX e XXI junto ao NICS e CDMC Unicamp.

Recebido em 28/12/2018

Aprovado em 07/04/2019

SOBRE RÍTMICAS “COMPLEXAS” E MÉTODOS DE ENSINO

ABOUT “COMPLEX” RHYTHMICS AND TEACHING METHODS

Natália Brunelli da Silveira
Universidade de São Paulo
nanabrunelli@gmail.com

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Resumo

Este artigo é uma pesquisa bibliográfica teórica sobre rítmica e seus métodos de ensino, realizada por meio de levantamento de definições e conceitos relacionados a ritmo e às chamadas rítmicas “complexas”, que compreendem assimetrias, síncopes, quáteras e/ou estruturações polirrítmicas; análise de métodos utilizados por universidades estaduais paulistas, nas disciplinas de percepção musical e rítmica, sendo eles: Guia Teórico-Prático para o Ensino do Ditado Musical partes I e II de Ettore Antonio Pozzoli; Rítmica de José Eduardo Gramani; Manual de Rítmica de Abelardo Mato Alonso; Ritmo de Bohumil Med; e Treinamento Elementar para Músicos de Paul Hindemith; quanto aos seus respectivos princípios norteadores para elaboração dos exercícios propostos como também, quanto às suas abordagens com relação à subdivisão e à organização do tempo musical. Desta forma, busca-se entender como tais métodos e, por consequência, o ensino superior de música no estado de São Paulo, trabalham questões referentes a assimetrias possíveis de ocorrerem tanto na macroestrutura do compasso, expressa por meio da fórmula de compasso, quanto em sua microestrutura, compreendida pela acentuação e subdivisão do tempo. Observa-se com relativa frequência nos estudantes de música dificuldades para execução de tais assimetrias e, sendo assim, é importante compreender primeiro a forma que são pensados os exercícios de rítmica para futuramente apontar alternativas para sanar essas dificuldades.

Palavras-chave: Métodos de ensino de rítmica; Organização do tempo musical; Assimetrias rítmicas.

Abstract

This article is a theoretical bibliographical research about rhythmic and its teaching methods, carried out by means of a survey of definitions and concepts related to rhythm and to the chosen rhythmic cut; and analysis of methods used by state universities in São Paulo, in the disciplines of musical perception and rhythmic, being: Theoretical-Practical Guide to Teaching Musical Dictation Parts I and II by Ettore Antonio Pozzoli; Rhythmic by José Eduardo Gramani; Manual of Rhythm by Abelardo Mato Alonso; Rhythm by Bohumil Med; and Paul Hindemith's Elementary Training for Musicians; as well as their respective guiding principles for the elaboration of the proposed exercises as well as their approaches to subdivision and manipulation of musical time. In this way, it is sought to understand how such methods and, consequently, higher education of music in the state of São Paulo, deal with questions regarding possible asymmetries occurring both in the macrostructure of the measure, expressed by the time signature, and in its microstructure, understood by the accentuation and subdivision of time. It is often observed in music students difficult to carry out such asymmetries, and so it is important to first understand the way in which rhythmic exercises are designed in order to point out alternatives to solve these difficulties in the future.

Keywords: Rhythmic teaching methods; Musical time's organization; Rhythmic asymmetries.

Introdução

As questões relativas ao ritmo sempre me intrigaram, talvez por ser percussionista, ou talvez tenha me tornado percussionista por conta de tal fato. As contagens assimétricas – seja pelo numerador da fórmula de compasso, seja pelo número representativo das quíaltas –, ritmos sincopados e/ou polirrítmicos despertam meu interesse. Tanto por uma dificuldade pessoal em executá-los, quanto por fugirem das contagens simétricas das músicas às quais estamos mais frequentemente expostos. Conversando com meus colegas de turma e observando de forma geral a prática dos colegas músicos, percebi que esta dificuldade não é tão pessoal assim.

A maioria dos músicos formados no ocidente aprende a teoria musical segundo a tradição europeia, o que implica em algumas heranças no nosso modo de tocar e compreender a música. Mesmo no Brasil, onde a música popular está mais próxima da estruturação musical africana, o ensino é dado segundo esta forma tradicional.

O recorte rítmico escolhido para este trabalho, — ou seja, rítmicas que apresentam assimetrias, síncope, quiálteras e/ou polirritmias —, representa uma aproximação com a música não ocidental. Ana Luisa Fridman diz que há uma “desestabilização do músico de formação tradicional europeia ao se deparar com outros formatos de performance”. Atrelado a isso,

mesmo constatando a existência de um processo de assimilação de materiais da música não ocidental na composição, na performance, e em outros fazeres musicais desde o início do século XX, podemos dizer que grande parte das universidades e institutos de artes que formam os músicos do ocidente não absorveu este processo em sua grade formativa (FRIDMAN, 2015, p. 6).

Para que se possa atuar sobre tais dificuldades de compreensão e performance do recorte rítmico em questão, é necessário primeiro entender os prováveis motivos de tais dificuldades existirem. Desta forma, fizemos primeiramente um levantamento das definições sobre ritmo e depois, sobre os conceitos envolvidos nesta rítmica resultante da aproximação musical com o oriente. Por fim, com base nisso, analisamos alguns dos métodos de ensino de rítmica adotados em universidades públicas paulistas nas disciplinas de percepção e rítmica (quando estas constam na grade).

Ao se entender melhor o pensamento norteador dos métodos de ensino de rítmica, pode-se entender melhor quais habilidades estes trabalham, e, assim sendo, escolher quais deles utilizar para cada fim pretendido pelo músico ou educador, ou pensar em adaptações para que estes fins sejam atingidos.

Sobre ritmo

O problema ao iniciar esta pesquisa foi discutir e compreender o que é ritmo. Buscando em diversas fontes, é bastante difícil encontrar unanimidade quanto à sua definição. Ele não é restrito somente à música, o que ajuda a diversificar a formulação de seu conceito.

A origem da palavra ritmo, segundo o *Online Etymology Dictionary*¹, dá-se no grego *rhythmos*, e significa movimento no tempo; do latim *rhythmus*, tem-se verso rimado ou movimento métrico; sendo também relativa a *rhein*, o mesmo que fluir. No *Google Search*², encontramos que ritmo é um arranjo sistemático dos sons musicais principalmente de acordo com sua duração e tensões periódicas. No Dicionário Musical de Ernesto Vieira, tem-se que é a “disposição dos sons quanto à sua duração” e “condição primária na combinação dos sons, porque eles não existem sem duração maior ou menor”. Para o *Harvard Dictionary*, ritmo é tudo que pertence à qualidade temporal do som musical. Seu fator fundamental é a acentuação, visto que, o mesmo padrão rítmico tem sentido completamente diferente dependendo das notas acentuadas ou não. Segundo o *Collins Dictionary*³, é o efeito de um movimento ordenado, padrão de movimento ou de forma de fluir, um padrão regular de mudanças.

Segundo Curt Sachs, alguns professores inferem ritmo como o rigor intransigente dos valores de tempo, reforçando-o por meio da contagem e do bater de palmas, por exemplo; enquanto outros músicos nos dizem o contrário, que ele seria o toque humano de liberdade que transforma a métrica em não metronômica, não mecânica (1952, p. 384)⁴. Charisius, gramático romano, formulou que ritmo é o tempo fluido, e o tempo, conectado por ele, já Aristoxenos de Tarentum, um dos primeiros propriamente ditos teóricos do ritmo, diz que é a ordem do movimento. Andreas Heusler acrescenta a este dizer colocando ritmo como a organização do tempo em partes acessíveis aos sentidos (apud SACHS, 1952, pp. 385-387).

1 Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/rhythm>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

2 Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=rhythm+definition&oq=RHYTHM+DEF&qgs=chrome.1.69i57j0l5.5548j1j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

3 Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rhythm>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

4 A diferenciação das afirmações dos músicos se assemelha à levantada por Lucas Ciavatta ao dizer que seu método “O Passo” utiliza o tempo pulsante em oposição ao tempo metronômico, citada por Loyola Filho e Araujo (2016, p. 3).

O ritmo pode se enquadrar em três categorias: 1. Métrico, onde todo valor de tempo é um múltiplo ou fração de uma unidade de tempo fixa e onde a acentuação normal é recorrente em intervalos regulares, ou seja, em compassos; 2. Compassado, que se difere do anterior por não ter acentos regulares recorrentes, levando para uma livre alternância entre diferentes compassos, sendo frequentemente notado como síncope, como um deslocamento temporário do tempo e acentuação; 3. Livre, que é o uso de valores temporais que não têm uma unidade de tempo padrão (*Harvard Dictionary*). Há ainda uma outra classificação mencionada por Sachs (1952, pp. 391-392): a) Divisivo, que atua de forma reguladora, mostrando onde as figuras musicais, que expressam as durações do tempo, devem ser colocadas; b) Aditivo, que atua de maneira formativa, mostrando como as figuras musicais – durações – estão realmente dispostas.

Observa-se, portanto, que o ritmo se encontra na grandeza física do tempo, na medida em que se relaciona com a duração, no caso da música, dos sons musicais, e que envolve, de certa forma, movimento mais ou menos fluido, presente no tocar do instrumento ou canto; no movimento musical propriamente dito (não fazendo referência aqui aos movimentos, por exemplo, das sinfonias, mas sim do fluir da música em si); ou ainda, na ação de alguém que porventura esteja a movimentar o corpo juntamente com alguma música.

Observa-se também um fator importante associado a ele, a acentuação, como dito acima no *Harvard Dictionary*. As diferentes entonações e respirações na fala são de extrema importância para que possamos diferenciar, por exemplo, uma frase exclamativa de uma interrogativa e, por consequência, para que possamos compreender o discurso falado. De forma semelhante funciona a acentuação no ritmo, é ela que diferencia impulsos sonoros randômicos dos sons organizados dentro de uma estrutura musical, ou seja, é ela que nos permite diferenciar se um compasso é ternário ou quaternário, se o estilo tocado pertence ao gênero do samba ou do choro, entre outros.

Contudo, ela não é o único, mas sim um dos fatores importantes. Simha Aron, etnomusicólogo especialista em música africana, diz que para existir ritmo, a sequência de eventos auditivos deve ser caracterizada por elementos contrastantes ou marcas que podem ser de três tipos: alternância de durações; presença de acentos; e/ou alternância de timbres (apud RIVIÈRE, 1993, pp. 243-248). Tais marcas podem ocorrer

de maneira regular ou irregular, ou seja, em um intervalo de tempo constante ou não.

Nota-se, portanto, que nem sempre a palavra ritmo é usada popularmente de acordo com seus significados pesquisados e encontrados, embora seja possível estabelecer uma relação entre ambas as colocações. Por exemplo, quando popularmente se utiliza a expressão “ritmo quebrado” fazendo referência a ocorrências assimétricas, polirrítmicas ou sincopadas. Observando-se o movimento de marcação dos tempos, a impressão que se tem é de um movimento “manco”, ou seja, a fluidez do movimento é interrompida, quebrada, relacionando desta forma a expressão popular às definições que colocam ritmo como movimento e/ou forma de fluir.

Não se pode esquecer que ritmo tem uma relação direta com as alturas, não somente pelo fato destas não existirem sem uma duração, por mais curta que seja, mas também pelas alturas melódicas serem, na verdade, um salto qualitativo do ritmo ao ultrapassar um determinado limiar de frequência que o nosso ouvido não encara mais como repetições isoladas, mas como uma determinada nota. Como diz José Miguel Wisnik em *O Som e O Sentido*,

o bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as frequências rítmicas foram tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da altura melódica (WISNIK, 2002, p. 20).

Outro detalhe importante é que a música é percebida através de um mecanismo psicoacústico referente ao funcionamento biológico da escuta humana, ou seja, a forma de ouvir humana está diretamente ligada à percepção, por cada ouvinte, dos sons. Dito isso, as referências pessoais de utilização das alturas musicais e distribuição das notas no tempo, estão relacionadas às referências musicais culturalmente construídas e assimiladas por cada indivíduo.

Henry F. Orlov (1979, pp. 371-373) traz o conceito de “ângulo de visão” (talvez melhor nomeado “ângulo de escuta”), como o fator que mede o grau de interesse do ouvinte e que relaciona o tempo real da obra com seu tempo de duração estimado ao ouvi-la, chamado pelo autor de “tempo projetado”, e com o “tempo de contemplação” de seu conteúdo, seja ele objetivo (relacionado à teoria musical) ou subjetivo (relacionado ao gosto pessoal). De uma forma ou de outra, a percepção continua ligada a referências e conhecimento que o ouvinte possui.

Com a Revolução Industrial, ritmo passou a ser sinônimo também de mera repetição de padrões, diminuindo assim sua diversidade e transformando as questões a seu respeito de metafísicas para políticas e pragmáticas (HUI, 2017, pp. 321-322). Embora esse mecanicismo rítmico esteja originalmente relacionado à forma de trabalho dos operários e das máquinas a fim de otimizar a produção da indústria, ele foi transposto também para o contexto musical com a queda de variedade rítmica ocorrida pela colocação cada vez maior da música como mercadoria de fácil e rápido consumo, visto que, estruturas mais simples são de mais fácil compreensão e, portanto, não exigem da escuta maior atenção. Este processo de estabelecimento de clichês e estereótipos musicais é discutido por Theodor W. Adorno no conceito de Indústria da Cultura e Érica Giesbrecht, fazendo referência a ele no artigo *Música de Preto*, diz que:

com a finalidade de tornar este consumo [da música] fácil e imediato, o processo de padronização invariavelmente empobrece o material estético, tornando-o previsível e impondo este padrão aos consumidores, que bombardeados pela completa ausência de fantasia e imaginação, experimentam a atrofia de sua atividade mental, tornando-se desvirtuados e catatônicos ao longo de seu desenvolvimento (GIESBRECHT, 2008, p. 3).

Tal fato, atrelado ao que foi dito acima sobre a escuta estar relacionada às referências musicais, torna possível entender melhor a dificuldade algumas vezes encontrada em músicos de trabalharem com estruturas assimétricas e/ou sincopadas da duração das notas no tempo, com quiálteras e/ou polirritmias. Principalmente no caso das polirritmias, tem-se maior exigência da coordenação motora, o que serve

como fator de dificuldade. Fora a questão mecânica, as referências musicais a que estamos mais frequentemente expostos não estimulam a escuta e percepção de maiores complexidades rítmicas. Portanto, ao nos depararmos com elas, é normal reagirmos com certa estranheza.

Contudo, tal princípio de estranheza é relativo. Só se pode dizer o que é ou deixa de ser estranho a partir de um determinado referencial de observação. A noção de pulso é abstrata até o aparecimento do metrônomo e os conceitos, estando aqui incluído o de ritmo, variam de cultura para cultura e, até mesmo dentro de uma determinada cultura, de tempos em tempos. Sachs diz que:

quando o psicólogo alemão Dictze, por exemplo, descobre que números pares de batidas ou estímulos são mais facilmente compreendidos que os ímpares, sua afirmação só é válida para cerca de cinquenta por cento da humanidade: toda a parte oriental da Europa, o norte da África, a porção sudoeste da Ásia, Índia e outras regiões dão preferência para ritmos de números ímpares e parecem compreendê-los prontamente (SACHS, 1952, p. 390).

Adorno propõe a subversão e inovação da música “industrializada” como saída para que ela volte a promover a reflexão. Grupos de prática musical atrelados à cultura popular vêm tentando permanecer fora da indústria fonográfica afim de manterem sua tradição, que vai além de determinado ritmo característico, estando muitas vezes ligada a religião ou tradição cultural diferente da europeia canônica e difundida. A ideia aqui não é dar ferramentas para simplesmente dificultar a composição musical, sua escuta e compreensão. Afinal de contas, a questão musical vai além de mero exibicionismo intelectual e virtuosístico. Além disso, quando o excesso de racionalidade técnica tende a determinar verdades absolutas, este torna-se, tal como os clichês e estereótipos, um fator alienante.

É sabida a existência de repertório que lide com a temática escolhida, no entanto, ele não é muito executado, e sua escuta é muitas vezes restrita àqueles que já se interessam e têm contato com a questão das imparidades rítmicas e, portanto, já manifestariam menor dificuldade para executá-las, não dependendo tanto da abordagem dos métodos teóricos que estes venham a utilizar.

O que foi descrito e discutido aqui sobre ritmo e música no geral servirá de base para análise e discussão, nos tópicos seguintes, de métodos de ensino de rítmica utilizados em universidades estaduais paulistas, escolhidos para serem estudados neste trabalho. A proposta aqui é entender como os referidos métodos abordam a questão rítmica escolhida, afim de atuar futuramente na compreensão e prática deste tipo de estrutura pelos músicos, dando ferramentas para que este tipo de repertório seja mais difundido, formando um ciclo de ensino, escuta, compreensão, execução e criação.

Sobre conceitos

No Brasil, utilizamos a teoria musical elaborada a partir da tradição europeia, que utiliza como base, a rítmica divisiva. Nela o ritmo estava a priori contido nos pés métricos da poesia e foi quando a música passou a se desvencilhar dessa que o ritmo começou a existir também à parte do texto. Por muito tempo tal música, base para o ensino até hoje, foi sujeita aos dogmas da igreja, que imprimiram nela algumas características. Uma delas é que, por conta da trindade, as estruturas ternárias eram tidas como perfeitas.

Com a vinda dos escravos no período de colonização, veio também a música tocada por eles que obviamente iria influenciar a música que seria feita e tocada aqui. Essa influência é um dos fatores que compõem o surgimento das síncopes, característica marcante da música brasileira. Pelas palavras de Sandroni:

quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados. Ora, como ficou dito acima, tal sistema não prevê (entre outras características da música africana) a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) — em uma palavra, como síncopes (SANDRONI, 2001, p. 20).

Essa citação mostra também que, às vezes, os termos utilizados para referenciar tal tipo de estruturação rítmica carregam uma concepção preconceituosa ao se apropriarem dela e taxarem de irregular ou anormal o que difere do tradicional europeu. Visto que, o conceito de regularidade é relativo. Faz-se então necessário a discussão de alguns termos envolvidos na questão rítmica abordada, tanto para melhor compreendê-la, quanto para melhor referenciá-la.

Sandroni relaciona ritmo e métrica de forma que esta seria a infraestrutura sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Na rítmica divisiva, a métrica é como uma régua que gradua o intervalo de tempo com o qual iremos trabalhar em determinada música ou trecho musical, nos dando a relação de proporção entre as durações. O ritmo nesta metáfora seria as marcações que decidimos fazer sobre essa régua. Assim sendo, a métrica representa uma constante e por este motivo restringimo-nos às questões relativas à rítmica.

Talvez toda a questão estudada aqui se inicie com a estruturação do compasso, visto que, no pensamento divisivo depois de se ultrapassar os pés métricos, é ele quem rege as acentuações esperadas pelo ouvido. Esther Scliar (1985) lida com a acentuação em termos de impulso e apoio, sendo este o mesmo que sustentação e aquele, expansão de energia. Quanto à expectativa da escuta, diz que “o ouvido espera ouvir o som no momento do apoio para que este se justifique” (SCLIAR, 1985, p. 5).

Considerando que nossas percepções estão de certa forma interligadas, diria que não só o ouvido possui tal expectativa como também o movimento ao tocar e isso seria uma das justificativas para se ter dificuldade em tocar compassos de contagem ímpar. Tomando como exemplo um compasso de cinco tempos, tendemos a ter dificuldade para não acentuar seu último tempo e acentuar o primeiro de fato, pois a maioria das referências musicais as quais estamos expostos colocam apoio depois de quatro tempos e, por consequência, impulso depois de cinco.

A partir dos conceitos de impulso e apoio se desenvolvem os de contratempo e síncope. Contratempo seria o som tocado no impulso, precedido de pausa no apoio; e síncope, o som tocado no impulso que se estende para o apoio, ou seja, uma antecipação deste. Ela ainda classifica as síncofes em regular, quando o som do impulso tem a

mesma duração da prolongação e em irregular quando isso não ocorre (SCLiar, 1985, pp. 5-6).

Voltando aos compassos, estes são classificados em: Primitivos; Derivados diretos ou indiretos, também chamados de Alternados; e Mistos. Os compassos Primitivos são o binário e o ternário, unidades básicas para a formação dos demais derivados. Os Derivados diretos resultam da soma de primitivos iguais e os indiretos, de primitivos diferentes. Nestes não há periodicidade no apoio e por isso são chamados também de alternados. Os compassos mistos ocorrem quando há superposição de compassos diferentes, representando assim um caso de polirritmia (SCLiar, 1985, pp. 34-37).

Nota-se na exposição de Scliar um pensamento aditivo para a formação dos compassos derivados. No entanto, a rítmica com a qual ela trabalha continua sendo divisiva, pois o ritmo continua sendo pensado com a divisão de determinada duração em partes iguais. Ainda se pensa em um compasso subdividido em tempos que são subdivididos em durações menores cujas figuras que as representam são regidas por um sistema de proporção 2:1. Além do mais, o conceito de síncope só faz sentido em um contexto de rítmica divisiva. Pensando-se em termos de agrupamentos que vão se somando, não ocorrerá o deslocamento do apoio, visto que ele quem mostrará o início de um novo agrupamento.

Simha Arom, também citado por Sandroni, observou que a mistura de agrupamentos binários e ternários formando períodos rítmicos pares dava origem a um fenômeno chamado por ele de “imparidade rítmica”. Isto porque “qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares” (apud SANDRONI, 2001, p. 18). Por exemplo, um período de oito tempos não seria formado por 4+4 e, portanto, não poderia ser dividido de tal forma, apenas em 3+5 ou 5+3, ou seja, 3+ [3+2], 3+ [2+3], [3+2] +3 ou [2+3] +3.

Tais imparidades servem como formadoras de síncofes, se pensarmos nos agrupamentos binários e ternários como deslocadores do acento padrão esperado nos períodos rítmicos pares. Vale lembrar que as síncofes podem ocorrer tanto com relação à distribuição de apoios e impulsos nos tempos do compasso quanto nos tempos consequentes da subdivisão destas unidades de tempo.

No caso da música brasileira, a síncope muitas vezes é elevada a norma, passando a fazer parte característica de determinados estilos musicais. Sandroni observa a partir disso que “a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser” (SANDRONI, 2001, p. 20).

Percebe-se que a constatação de imparidade rítmica por Arom se enquadra como um dos casos de compassos derivados indiretos ou alternados de Scliar. No entanto, se restringe a compassos de somatória total par presentes originalmente na música africana.

Enquanto Scliar fala em termos de apoio e impulso, Sandroni utiliza cometricidade e contrametricidade, empregadas, embora em sentidos diferentes, por Arom e Mięczyślaw Kolinski, etnomusicólogo naturalizado canadense.

Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte.

Caso ocorra articulação em posição seguinte, ainda assim uma articulação nas posições pares poderá ser contramétrica, mas à condição de apresentar algum tipo de marca acentual (SANDRONI, 2001, pp. 20-21).

Assim sendo, os conceitos de síncope e contratempo representam casos de contrametricidade.

Gerstin e Dalluge (2014) dizem que o termo síncope — qualquer coisa com notas acentuadas fora do tempo — é vago, o que dificulta sua execução. Desta forma, preferem trabalhá-la utilizando a noção de suspensão rítmica que, tal como a suspensão harmônica, são notas que se esticam através do tempo ou o evita, fazendo com que sua resolução demore mais do que o esperado (GERSTIN; DALLUGE, 2014, p. 18).

Fazendo uma comparação com o proposto por Scliar, a suspensão rítmica seria notas tocadas no impulso evitando o apoio ou se estendendo ao longo dele, quebrando a expectativa de ouvir o som apoiado para que este faça sentido.

Um agrupamento binário é composto de um apoio seguido de um impulso e um ternário, de um apoio seguido de dois impulsos. Estas distribuições acontecem em todos os níveis de subdivisão e por este motivo Gerstin e Dalluge falam de níveis teoricamente infinitos de suspensão.

Por exemplo, em um compasso 4/4 tem-se apoio no primeiro tempo, impulso no segundo, meio apoio no terceiro e impulso no quarto. Subdividindo-se a unidade de tempo em quatro semicolcheias, essa distribuição de apoio e impulso se mantém e assim por diante ao longo dos níveis de suspensão ou subdivisão. No entanto, se pensado nos tempos do compasso em relação às subdivisões, estes todos representam uma condição de apoio, pois é a partir deles que seguirão os apoios e impulsos das subdivisões.

Com relação às subdivisões, quando se tem uma figuração rítmica de divisão diferente da esperada pelo padrão dado com a fórmula de compasso, esta figuração representa uma quiáltera. Scliar as classifica em: aumentativas ou diminutivas; uniformes ou desiguais; regulares ou irregulares; e de tempo, parte de tempo, vários tempos ou compasso.

Quiálteras aumentativas são aquelas cuja divisão é maior do que a normal. Quando ocorre o contrário, são diminutivas. A proximidade da divisão normal esperada para o determinado compasso com a divisão quiáltérica é o que vai determinar em qual categoria esta se encontra. Por exemplo, em um compasso 4/4, uma quintina de semicolcheias é aumentativa, visto que o esperado são quatro semicolcheias e não cinco. Já uma quiáltera de sete colcheias no mesmo compasso é diminutiva, pois o esperado são oito.

Quando as figuras que a formam possuem durações iguais, ela é chamada de uniforme. Quando não, de desigual. Já o que determina a sua regularidade, é o fato de seu número representativo ser igual à soma de um número e sua metade. Uma tercina tem o número representativo $3 = 2+1$, portanto, é regular. A quintina, de número representativo $5 = 3+2$,

é então irregular. Geralmente as quiálteras regulares são aquelas cujos números representativos são múltiplos de três.

A última classificação dada por Scliar é mais autoexplicativa. Quiálteras de tempo são aquelas que preenchem uma unidade de tempo; as de parte de tempo, que preenchem apenas parte dessa unidade. Quiálteras de vários tempos preenchem duas ou mais unidades de tempo e; de compasso, um compasso inteiro.

Sobre polirritmia, Ève Poudrier e Bruno H. Repp (2013, p. 370) a definem como sendo a superposição de dois ou mais ritmos que se distinguem em alguma dimensão, seja ela timbre, altura ou tempo. Classificam-na como simples ou complexa, de acordo com a sua isocronia, ou seja, conforme a igualdade temporal das linhas rítmicas superpostas, sendo que estas podem estar em fase ou fora de fase em ambas as classificações.

As polirritmias simples são isócronas, formadas por sobreposição de pulsos de períodos relacionados por uma razão de frequência diferente de determinado número N para 1 ($\neq N:1$), onde N é um número inteiro. Em contrapartida, polirritmias complexas não são isócronas, mesmo podendo existir relação de proporção entre os pulsos das linhas subjacentes. Por serem formadas por linhas rítmicas distintas, ambas são potencialmente polimétricas. No entanto, por existir relação de proporção entre os pulsos formadores da polirritmia simples, esta geralmente é percebida como um ritmo composto dentro de uma mesma métrica. Tal fato pode ser explicado pelo conceito de *Gestalt*, transposto da psicologia, que faz referência à tendência de se agrupar ou organizar objetos que podem ou não estar associados e à tendência do observador de perceber qualquer objeto a partir do contexto em que este está inserido (BROWNE, 2006).

Para Elvis Pauli e Rodrigo C. Paiva (2015), o polirrítmico é um híbrido contrastante, devido ao fato de ser um fenômeno musical resultante da soma de elementos — vozes — distintos, ou seja, reconhecíveis como elementos separados. A partir desta definição não se tem uma comparação clara com os conceitos de polirritmia simples ou complexa, pois, embora a percepção da polirritmia simples seja geralmente do todo e não das linhas separadas, estas ainda são reconhecíveis se escritas.

Fridman ao falar dos aspectos relativos à construção rítmica, traz os conceitos de métricas combinadas; assimetria; polimetria e polirritmia. As métricas combinadas ocorrem no âmbito horizontal e envolvem a mudança de acentuação rítmica ao longo de uma música. Sendo que estas podem ocorrer dentro de uma mesma fórmula de compasso ou alterando-a. Assimetria faz referência aos compassos de fórmulas com numerador ímpar, sugerindo uma pulsação resultante de proporções irregulares (FRIDMAN, 2013, p. 22).

Se comparados à teoria de Scliar, observamos que assimetria é um caso particular de compassos derivados, só abordando aqueles de somatória final ímpar. As métricas combinadas podem envolver também um caso de compasso derivado, visto que ele implica, no caso das fórmulas de compasso com numerador par, uma acentuação diferente da geralmente esperada; o conceito de síncope; ou ainda o de hemiola – acentuação de 2:3 ou 3:2, podendo assim, ser considerada um caso particular de síncope.

Fridman diz que polimetria é “qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma fórmula de compasso, sendo este então um fenômeno restrito ao aspecto vertical”. Polirritmia para ela é “também um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso”.

Relacionando o proposto pela autora com o proposto por Poudrier e Repp, nota-se que a polimetria é semelhante à polirritmia complexa, evidenciando a característica não isócrona desta e a existência de hierarquias métricas independentes. Em contrapartida, sua definição de polirritmia a restringe à polirritmia simples, evidenciando a percepção desta como uma unidade rítmica composta por duas partes distintas, mas sem hierarquia métrica marcante entre elas.

A partir das comparações feitas nesta seção, observa-se que diversos termos podem ser utilizados para se referirem à mesma coisa. Desta forma, percebe-se que talvez o mais importante seja sermos claros para dizer o que queremos e, a partir disso, a mensagem passada será tão clara quanto o termo escolhido para dizê-la. Contudo, ainda assim se faz necessário o cuidado na escolha das palavras para que não

se passe com elas concepções equivocadas e/ou preconceituosas, de forma objetiva ou subjetiva.

Análise dos métodos de ensino de rítmica

Os cinco métodos foram escolhidos para análise com base nas equivalências de bibliografia que encontramos disponível em pesquisa na internet, utilizada em universidades públicas estaduais paulistas. Não foi possível um levantamento maior envolvendo todas as principais universidades que oferecem o curso de música no estado, pois algumas delas disponibilizam a ementa das disciplinas em campo exclusivo para membros.

Vale lembrar que nenhum método é perfeito, pois implica em uma sistematização e, portanto, em generalizações. No entanto, cada um deles pode oferecer alguma ferramenta de trabalho.

1) GUIA TEÓRICO-PRÁTICO PARA O ENSINO DO DITADO MUSICAL – ETTORE POZZOLI

Ettore (ou Heitor no Brasil) Antonio Modesto Pozzoli nasceu em 1873 na cidade de Seregno, província de Milão, onde faleceu em 1957. Foi compositor e pianista italiano graduado pelo Conservatório de Milão, onde também lecionou. Dedicou-se ao ensino e difusão da cultura musical, atuando como professor, teórico, compositor e revisor⁵.

Ao todo o *Guia Teórico-Prático Para O Ensino Do Ditado Musical* é composto de quatro partes, escolheu-se trabalhar apenas com as duas primeiras, pois o foco das duas últimas é o solfejo melódico, distanciando-se então da proposta desta pesquisa.

Como o próprio subtítulo da primeira parte diz — *Noções Gerais* —, esta apresenta noções gerais sobre música, iniciando com uma introdução de como o autor a considera. Para ele, a música é uma linguagem formada por sons que se distinguem pelos seus graus e

5 In SCALFARO, Anna. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016. Disponível em: <

durações. Eles são indicados com exatidão por um sistema de escrita, cuja compreensão se atinge por meio do solfejo (através da leitura dos sinais) e por meio do ditado musical (através da percepção dos sons). Em seguida, aponta as principais dificuldades encontradas pelos alunos no ditado e propõe para saná-las, a divisão do mesmo em rítmico, melódico e harmônico.

Ainda na primeira parte, o autor começa a apresentar a questão do ritmo, divisão ordenada do tempo, e seus componentes. É importante considerar que Pozzoli foi europeu e viveu entre o século XIX e começo do século XX, o que reflete na sua forma de teorizar a música. Isso é observado por exemplo, quando ele diz que só existem duas formas de dividir a unidade de tempo: por três ou por dois (o que ele chama respectivamente de ritmo ternário e ritmo binário) podendo ser um resquício do *prolatio* perfeito e imperfeito utilizado na idade média. Tal pensamento é semelhante à classificação dos compassos primitivos por Scliar.

Outra característica que extraímos aqui, é que ele utiliza a noção de ritmo divisivo, onde os padrões rítmicos acontecem de acordo com uma certa duração ou unidade de tempo a ser dividida em partes iguais (SACHS, 1952, p. 392). Nas palavras de Pozzoli, “o ritmo binário realiza-se em dois momentos de igual duração, enquanto que o ritmo ternário realiza-se em três momentos, sempre de igual duração” (POZZOLI, p. 7).

Em seguida, o autor apresenta as figuras musicais (pontuadas ou não); a proporção existente entre as suas durações; o compasso — definido como “agrupamento ordenado de diversos momentos, sujeitos às leis do ritmo” (p. 10) — simples e o composto; e as divisões da unidade de tempo, encerrando assim a base teórica.

Pelo contexto sociocultural em que Pozzoli está inserido também podemos entender o fato de ele só considerar os compassos binários, ternários e quaternários, sendo este a duplicação do binário com pequena atenuação no acento forte do terceiro tempo. Como visto anteriormente, as marcas rítmicas representativas de aproximação com a música não ocidental foram intensificadas na música europeia pelos compositores do século XX e, mesmo Pozzoli tendo vivido em parte deste século, na época em que elaborou esse método, não fazia parte dessa geração.

Na segunda parte do método, o autor reúne os conceitos teóricos apresentados na primeira na forma de exercícios de ditado rítmico. Ao todo o livro conta com dezessete lições — *séries* — onde trabalha com os compassos binário, ternário e quaternário, sendo que da primeira série até a sétima série estes são simples e da oitava à décima quarta, compostos.

Da décima quinta à décima sétima série, o autor trabalha dentro da mesma lição os compassos simples e em seguida, os compostos. Na décima quinta série exercita trechos — *proporções* — iniciados na parte fraca da célula — *grupo* —, na décima sexta, trecho com o que ele chama de ritmos mistos: “proporções formadas de grupos de ritmos binários e ternários alternando-se” (POZZOLI, 2003, p. 50). Na décima sétima e última série, o autor utiliza células rítmicas feitas a partir da subdivisão de um valor menor que a unidade de tempo utilizada anteriormente. Ou seja, mantém-se a subdivisão por dois ou por três, obtendo desta forma os mesmos grupos rítmicos, porém com uma duração menor.

Como complemento do que foi estudado nas dezessete séries, Pozzoli sugere mais dois exercícios, sendo que o primeiro “consiste em fazer o aluno achar o compasso de uma melodia onde não haja sinais que o indiquem” (POZZOLI, 2003, p. 54) e o segundo, “em dar ao aluno uma série de sons, aos quais ele deverá procurar dar diferentes vestes rítmicas, escolhendo e transformando oportunamente os valores e os compassos” (p. 56).

Observa-se que este método traz os grupos ou células rítmicas de forma gradual e acumulativa, ou seja, parte da unidade de tempo, subdividindo-a primeiramente por dois, depois por quatro e assim por diante. Introduzindo em sequência as respectivas pausas e, em sequência ligaduras. Desta forma, percebe-se que é enfatizada a divisão e a proporcionalidade das durações. Por só lidar com subdivisões por dois e por três, só se utilizam ao longo dele duinas e tercinas.

A partir do que foi exposto, conclui-se que o *Guia Teórico-Prático Para O Ensino Do Ditado Musical* é bastante didático para iniciar o aluno na teoria musical e na prática da leitura e do solfejo, tendo um papel importante na formação de base. Porém, também por conta do contexto sociocultural em que se encontra, não aborda as questões referentes ao recorte rítmico escolhido, não sendo o mais indicado para este fim.

2) RÍTMICA – JOSÉ EDUARDO GRAMANI

José Eduardo Ciochi Gramani viveu entre os anos de 1944 e 1998, atuou como professor, regente e concertista. A rítmica de Gramani trabalha de um jeito inovador no contexto brasileiro, além de existirem várias publicações a seu respeito.

Influenciado por Jacques-Dalcroze, Rolf Gelewsky e Igor Stravinsky, o autor utiliza o pensamento rítmico aditivo, de encontro com o ensino tradicional europeu. Para o autor, a rítmica tradicional divisiva considera o ritmo como um elemento meramente matemático, representando-o parcialmente e o afastando do discurso musical. Pelas palavras de Gramani na introdução do livro em questão:

a ideia que aqui apresento tem relação muito mais com Contraponto do que com Harmonia. Apesar de existir aquela relação vertical, sem a qual não haveria possibilidade de uma perfeita medição das durações, a frase rítmica não se subordina ao tempo; ela acontece sobre ele, horizontalmente, conservando assim suas características básicas (GRAMANI, 2007, p. 11).

Um conceito não abordado no tópico anterior, mas importante na rítmica aditiva é o do *ostinato*, repetição de um padrão musical. O autor o utiliza “com a finalidade de contraste e oposição de movimentos”, exercendo “uma função de unidade polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas” (RIBEIRO; COELHO, 2011, p. 111).

O método está dividido em basicamente seis capítulos, a partir dos quais o livro como um todo se desenvolve. São eles: *Séries*; *Estruturas de Pulsações*; *Divertimentos*; *Pavanas*; *Alternando*; e *Leituras com Ostinato Rítmico*.

Em *Séries* são estudadas proporções de durações, cujo número representativo será equivalente ao nome dado a cada uma delas. Cada série é formada por três períodos e cada um deles, por quatro estruturas, onde se mantém e se acrescentam durações.

Por exemplo, a série 2-1 será construída a partir da proporção dois para um (2:1), ou seja, uma unidade de semicolcheia para duas colcheias. O primeiro período será construído de forma a manter a colcheia e acrescentar uma semicolcheia por estrutura, podendo ser representado por: 2-1; 2-11; 2-111; 2-1111. No segundo período será acrescentada uma colcheia e, em cada estrutura, uma semicolcheia, tal como no anterior: 22-1; 22-11; 22-111; 22-1111. E assim por diante até se completar a série. Juntamente com o exercício, Gramani propõe também formas para se estudá-lo.

Primeiramente a série é apresentada sozinha, depois é sugerido que junto a ela seja executada uma sequência de valores iguais que funcionará como uma espécie de ostinato. Tanto as séries quanto as sequências e formas de execução das mesmas vão sendo apresentadas de forma progressiva.

Vale ressaltar que o objetivo são as células formadas e, portanto, a acentuação deve respeitá-las, caindo sobre as longas, e não ser feita de acordo com a acentuação do compasso. Outro apontamento feito pelo autor é o de não subordinar a série à sequência de notas que for executada com ela. Cabe aqui uma crítica, pois há um questionamento a respeito do quanto conseguimos de fato separar a atenção em atividades distintas. Como diz Pompeu (2013), “a atenção tem uma capacidade limitada em dividir seus recursos entre tarefas concorrentes de acordo com a complexidade, familiaridade e importância das ações envolvidas”.

A seção referente a *Estruturas de Pulsações* é dividida em duas partes. Gramani a respeito delas diz:

são exercícios de fácil realização que têm função, em sua 1ª fase, de decodificar uma célula rítmica em sua estrutura menor, as pulsações. Na fase seguinte, vai possibilitar que se adquira uma consciência musical da relação entre ritmo e tempo. E ainda, em uma última fase, é um ótimo exercício para treinamento de polirritmos (GRAMANI, 2007, p. 57).

Os exercícios são constituídos por células rítmicas de valores iguais cuja acentuação — feita pelo bater das mãos e pelo movimento alternado dos pés — varia de forma regular ou irregular. A primeira faz

referência ao tempo, enquanto a segunda, à linha rítmica propriamente dita.

Diferentemente de Pozzoli que apenas lida com compassos e pulsações binárias, ternárias e quaternárias, Gramani só utiliza fórmula de compasso a partir do tópico *Divertimentos* e trabalha com pulsações que incluem as contagens em sete e em cinco, sendo as de $7 = (3 + 4)$ ou $(4 + 3)$ e as de $5 = (2 + 3)$ ou $(3 + 2)$, lembrando os compassos alternados de Scliar.

Como já dito, os *Divertimentos* compõem o primeiro tópico no qual o autor utiliza a fórmula de compasso, utilizando os compassos: binário, ternário quaternário e de sete tempos. Tal como as *Séries*, são formados por uma linha rítmica em cima de um ostinato. No entanto, a estrutura do compasso só é aplicada à linha superior, ou seja, o ostinato a ultrapassa, acontecendo de forma quase independente.

O objetivo com esses exercícios é separar a atenção de forma consciente em dois hemisférios. “Em um deles se encontram o ritmo, os tempos do compasso e a regência; no outro, a sequência de colcheias pontuadas, o ostinato” (GRAMANI, 2007, p. 94). Resumidamente, é para separar no cérebro a rítmica tradicional do ostinato.

Rodrigues (apud RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017, p. 3) comenta que os *Divertimentos* representam “processos de oposição métrica” onde, até mesmo compassos de metricidade equivalente, apresentam “diferentes padrões de articulação rítmica interna”.

Pavanas é um capítulo onde “o ostinato é formado por dois valores: semínimas e colcheias pontuadas, e variações” (GRAMANI, 2007, p. 123), além de conter duas alturas, tal como os últimos divertimentos. É composto por dois exercícios em compasso binário. No primeiro, apenas o ostinato varia, no segundo, a voz superior também.

Alternando é composto por exercícios onde a marcação da fórmula de compasso se alterna. Ora esta alternância é indicada no começo do exercício e o estudante deve perceber quando ela ocorre ao longo dele, ora está indicada pela mudança de compasso. Em ambos os casos o ostinato permanece constante.

O capítulo *Leituras com Ostinato* é composto por

leituras rítmicas com acompanhamento de um ostinato. As frases contêm muita mudança de compasso, e aí está o maior interesse — a contraposição do ostinato a estas mudanças, sem mudar o caráter da frase rítmica, sem subordinar a voz superior ao ostinato (GRAMANI, 2007, p. 135).

Depois o autor segue com leituras com ostinato em estilos brasileiros e outros ritmos, ostinato com a voz superior variando de andamento e sobreposições de estruturas quialtéricas — por exemplo, uma quialtera aumentativa de quatro tempos em uma marcação ternária.

Observa-se que a rítmica de Gramani trabalha questões referentes à aproximação com a música não ocidental. Distancia-se, principalmente nos capítulos que precedem os *Divertimentos*, da teoria tradicional europeia, ficando bem evidente seu modo de pensar aditivo. Desta forma, nota-se também que nem sempre é possível uma comparação direta entre o proposto pelo autor e os conceitos fundados a partir da teoria tradicional.

A sobreposição de linhas rítmicas a ostinatos gera uma relação polirrítmica. Contudo, ela nem sempre fica evidente, visto que um dos objetivos do autor é a dissociação de ambas as partes. Como nem sempre se utiliza a fórmula de compasso, Ribeiro e Fiaminghi analisam a polirrítmia de Gramani em função de um período. “Uma estrutura polirrítmica contém dois ou mais períodos em proporções diferentes”, sendo que “um período compreende uma estrutura simétrica que pode ser medida pelo pulso, um padrão isócrono que fornece pontos de referências regulares ordenando os eventos rítmicos” (RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017, p. 4).

Diferentemente de Pozzoli, Gramani representa o recorte rítmico aqui abordado. Entretanto, por lidar com um pensamento diferente do qual somos formados na maioria das vezes, pode ser difícil transpô-lo de imediato para o repertório escrito na forma tradicional.

3) MANUAL DE RÍTMICA – ABELARDO ALONSO

Não foi encontrado muito material a respeito de Alonso nem de seu método, tal como não se encontrou muito sobre Pozzoli. No início do livro consta que Abelardo Mato Alonso é

espanhol venezuelano. Reside na Venezuela desde 1955. Timpanista e percussionista da Orquestra Sinfônica Venezuelana. Professor de percussão no conservatório “Juan José Landaeta” e da Escola Superior de Música “José Angel Lamas” (ALONSO, p. 5).

O objetivo do autor é ajudar o aluno “na solução da maioria dos problemas que se apresentarem, principalmente nos compassos e grupos irregulares, com a aplicação de ‘matemáticas’ (em alguns casos) e da ‘métrica indicada’” (ALONSO, p. 5).

Alonso trabalha sempre com mudanças de compasso, porém mantendo o pulso de alguma das unidades de tempo constante. Por este motivo, este método é utilizado também para o estudo da regência. As unidades de tempo utilizadas são as mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias e os numeradores da fórmula de compasso variam de 1 a 12, em compassos simples e compostos.

Ao todo conta com quarenta e cinco lições distribuídas da seguinte maneira: da 1 à 4, o foco é na variação do metro, apresentando portanto, distribuição rítmica mais simples; 5 e 6 trabalham com as ligaduras, a partir da onde podem ocorrer síncopes segundo a definição de Scliar; da 7 em diante faz-se o uso da “métrica indicada”, indicação na pausa ou célula rítmica da contagem a se fazer; na lição 11 começa-se a utilização da subdivisão irregular do pulso, ou seja, de quiálteras.

As lições de 34 a 36 são exercícios a duas vezes que envolvem ação combinada, ou seja, as vezes não são tocadas juntas. Desta forma, ainda não ocorrem polirritmias em termos de exercício propriamente dito. Anteriormente foi mostrada a relação polirrítmica para exemplificar como a quiáltera se relaciona com o pulso do compasso.

De 37 a 39 compreendem-se lições a três vezes sugeridas para serem executadas com voz, mãos e pés. Porém, sem indicação quanto ao movimento dos mesmos tal como faz Gramani. Nelas são onde de fato se exercitam as polirritmias. Da lição 40 ao final, volta-se o exercício a uma voz só.

O autor trabalha com quiálteras que variam de duínas a septinas, não só no âmbito das colcheias e semicolcheias, como — principalmente no caso das tercinas — das mínimas e semínimas. Desta forma, elas se enquadram em praticamente todas as classificações quiáltéricas propostas por Scliar.

Quanto às polirritmias, se restringem às simples de Poudrier e Repp, pois são isócronas, em fase e de linhas rítmicas proporcionais. Exercita também o que Scliar chama de compassos derivados indiretos. Entretanto esta derivação não fica evidente quando se trata de compassos com numerador ímpar e semínima como unidade de tempo.

Tal como Gramani, Alonso faz o uso das questões rítmicas abordadas aqui, porém, com o pensamento da rítmica divisiva. Isso possibilita uma correspondência direta com a teoria tradicional ocidental.

4) RITMO – BOHUMIL MED

Bohumil Med nasceu em 1939 na Tchecoslováquia, obteve graduação no Conservatório de Música de Praga e pós-graduação na Academia de Artes de Janáček. Atuou como trompista em seu país natal como também no Brasil, onde atuou como professor no Instituto Villa-Lobos e na UnB (MED, 1984, p. 9).

O autor define ritmo como “resultado da organização sistemática da duração do som em suas múltiplas possibilidades” sendo que, seu objetivo com este método é “desenvolver o senso rítmico por meio de exercícios progressivos apropriados” (MED, 1984, p. 11). Ele deixa evidente seu pensamento divisivo ao dizer que “o ponto essencial desse método consiste da execução dos exercícios em sincronia com a contagem, em voz alta, dos tempos, das frações de tempo e/ou das pulsações” (MED, p. 11).

A rítmica divisiva na qual se fundamenta também está presente no título dos capítulos: *Tempos Inteiros; Metades de Tempo; Quartos de Tempo; Oitavos de Tempo; Terços e Sextos de Tempo; Alternâncias de Tempos Diferentes; Quiálteras; e Variação de Compassos*. Além de estar na regra geral de “subdividir sempre o tempo inteiro em frações correspondentes ao menor valor nele existente” (MED, p. 57).

Med inicia cada capítulo com uma introdução teórica sobre os pré-requisitos necessários para seu estudo. A progressão dos exercícios práticos segue semelhante à de Alonso, com exceção da constante variação de compasso que este utiliza. Além disso, evidencia a derivação dos compassos com a utilização da métrica indicada.

São propostos exercícios a uma e a duas vezes, porém, sem polirritmias a princípio. A partir de *Metades de Tempo* — mais especificamente da oitava aula que o compõe —, com a utilização das colcheias, as sínopes são utilizadas.

Em *Terços e Sextos de Tempo* há foco nos compassos de numeradores múltiplos de três cuja unidade de tempo é a figura pontuada. Em *Alternância de Tempos Diferentes*, enfoca-se as figuras pontuadas representando a parte ternária na derivação dos compassos. Estes exercícios servem como preparação para execução das quiálteras no capítulo seguinte.

Quanto às quiálteras, utiliza de dúinas a septinas e quiálteras com número representativo nove, em colcheias, semicolcheias, mínimas e semínimas, tal como Alonso. Encaixando-as assim, nas classificações propostas por Scliar. Contudo, difere-se dele não deixando tão explícita a relação polirrítmica que elas têm com o pulso do compasso.

Nos exercícios desse capítulo a duas vezes, trabalha-se com polirritmias simples — segundo a classificação de Poudrier e Repp — isócronas e dentro da mesma fórmula de compasso, enquadrando-se assim na classificação de polirritmia de Fridman.

Variações de Compassos apresenta um título autoexplicativo e irá exercitar a variação de tempos no compasso, mantendo o pulso constante, com fórmulas de compasso de unidades de tempo iguais, ou não.

Observa-se que as abordagens utilizadas por Med são próximas às abordagens de Alonso. No entanto, por mostrar de forma clara a relação entre as subdivisões quialtéricas e os tempos do compasso, talvez o *Manual de Rítmica* seja mais didático. Outro ponto no qual os métodos se diferem, é na alternância de compassos como já mencionado.

O autor ainda faz críticas sobre algumas das formas de trabalho escolhidas por Gramani em *Rítmica*, ao dizer que:

o modo de ensino do ritmo sem compasso é interessante, mas pouco prático, pois 99% da música usa o sistema de compassos.

Todos os métodos que se preocupam somente com o início do valor – bater palmas, bater o pé, etc – levam o aluno a não adquirir a consciência da duração exata do valor, uma vez que não se observa o limite final da duração do som (MED, 1984, p. 12).

5) TREINAMENTO ELEMENTAR PARA MÚSICOS – PAUL HINDEMITH

Paul Hindemith nasceu em 1895 e morreu em 1963 na Alemanha. Foi compositor, regente, violinista e violista, professor e teórico da música. *Treinamento Elemental Para Músicos* é a última das três publicações pedagógicas que escreveu (ORON, 2008)⁶.

O livro traz em seu prefácio uma crítica quanto o preparo dos músicos e os métodos teóricos até então empregados. Diz que o estudante “está, em geral, insuficientemente preparado no que diz respeito aos princípios básicos que regem o ritmo, o compasso, os intervalos, as escalas, a notação e sua correta aplicação” atribuindo tal preparo ao fato dos métodos empregados para o ensino de base, salvo poucos casos excepcionais, serem deploráveis (HINDEMITH, [s.d.], p. 7).

6 Bach Cantata Website. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Hindemith-Paul.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

Diz que neste livro será encontrado “tudo o que um músico necessita como preparação para estudos superiores, teóricos e práticos, oferecido sem rodeios ou subterfúgios” (HINDEMITH, p. 9). Propõe uma utilização ativa do método, tanto pelo professor, quanto pelo aluno. Isto pode ser observado no conselho que dá ao primeiro: “Nunca ensine nada sem demonstração escrita, cantada ou tocada, e reforce sempre cada exercício com outro que utilize outros meios de expressão” e para o segundo: “Não acredite nunca em qualquer afirmação, a menos que esta lhe seja demonstrada e provada, e nunca comece a escrever, cantar ou tocar qualquer exercício, sem antes ter compreendido totalmente sua finalidade” (HINDEMITH, p. 10).

Quanto à organização interna do método:

cada capítulo deste livro está dividido em três partes: A. ASPECTO RÍTMICO, B. ASPECTO MELÓDICO e C. AÇÃO COMBINADA (de ambos os aspectos). A primeira parte [onde se encontra o interesse deste trabalho] compreende exercícios de ritmo e compasso, em sua forma básica. Teorias e exercícios atinentes ao mais alto aspecto do Ritmo – Forma Musical – não pertencem a este material de ensino elementar, mas têm seu lugar no programa de alunos mais adiantados, que deverão ser ensinados pelo método dedutivo da Análise Formal, ou pelo método indutivo da composição (pelas mesmas razões não são incluídos fatos históricos) (HINDEMITH, [s.d.], p. 11).

Da citação acima se extrai que o conceito de ritmo para o autor é referente à forma musical e que não será estudado por este método questões rítmicas mais complexas, pois estas competem a alunos mais avançados e a outras formas de ensino.

A pedagogia mais atual critica a postura do autor de se referir ao nível intelectual dos alunos como mais ou menos dotados para execução dos exercícios propostos. Outro ponto que sustenta a crítica quanto tal postura é o de – como já dito anteriormente – a complexidade rítmica ser uma construção sociocultural.

O livro é formado por uma parte teórica e uma parte de ditados referentes ao estudo de cada capítulo. Ao todo são onze capítulos distribuídos da seguinte forma – quanto a parte rítmica: 1. Seminimas,

mínimas e semibreves (e suas pausas); II. Compassos 2/4 e 4/4; III. Colcheias e semicolcheias; IV. Compasso 3/4, mínimas pontuadas, ligaduras de prolongamento; V. Semínimas e colcheias pontuadas (e suas pausas); VI. Fórmulas de compassos simples que levam como denominador 1, 2, 8 e 16, indicações para andamentos lentos e moderados, breve e semibreve pontuada; VII. Notas com duplo ponto de aumento (e suas pausas), fusas e semifusas, indicações para andamentos rápidos; VIII. Acentos métricos, compasso e ritmo, esquemas gráficos para marcar o compasso, síncopa [sic], compassos compostos; IX. Tercinas e outras divisões não compreendidas nas fórmulas de compasso; X. Compassos cujo numerador é 5, 7, etc., e esquemas correspondentes para marcá-los; XI. Forma musical.

Hindemith inicia o método, representando os pulsos com traços verticais e ligando-os de acordo com a duração que deve ser solfejada. Em seguida apresenta as figuras musicais referentes às durações do exercício anterior, porém, atribui a elas valores fixos, não fazendo referência direta ao sistema proporcional. Na lição seguinte introduz a estrutura do compasso, mas lida somente com a organização binária e quaternária.

No capítulo III, o autor faz a observação de nunca se unir as colcheias em um compasso quaternário de forma a ficarem, por exemplo, 5 + 3. Isso demonstra um distanciamento dos compassos derivados indiretos propostos por Scliar e da possibilidade de imparidade rítmica de Arom (apud SANDRONI). “A distribuição dos traços, na fórmula de compasso 4/4, segue a regra de que as duas metades de um compasso 4/4 devem ser reconhecíveis” (HINDEMITH, p. 18). Isso acontece, porque o autor julga esses casos complexos, além de prezar pela clareza na identificação dos tempos dos compassos, preferindo também ligaduras de prolongamento a notas pontuadas em alguns casos.

O compasso ternário aparece apenas no capítulo IV, juntamente com o conceito da nota pontuada. Mostrando assim que o autor os organizou segundo as notas representantes da unidade de compasso. É apenas no capítulo VI que se fala da possibilidade de se ter a unidade de tempo como qualquer figura além da semínima, e apenas no capítulo VII que se mostra o quadro que relaciona a proporção entre as durações das figuras musicais.

A questão da acentuação interna do compasso — apoios e impulsos — que Scliar utiliza como ponto de partida para a sua teoria, é abordada por Hindemith no capítulo VIII e relacionada à percepção do indivíduo.

Mesmo em séries de sons, idênticos em todos os aspectos, que se repetem em intervalos uniformes, o ouvido tende a perceber agrupamentos regulares, e dá, a certos sons, mais importância que a outros, ouvindo, portanto, a série completa, como uma ondulação de tempos acentuados e não acentuados (HINDEMITH, p. 93).

Desta forma, é apenas neste capítulo que é introduzido o conceito de síncopa [sic], causada pela mudança do acento métrico que, “em vez de coincidir com o início de um som, aparece mais tarde, durante seu prolongamento” (HINDEMITH, p. 97).

Para ele, os compassos compostos são aqueles provenientes da soma de agrupamentos binários e/ou ternários — tal como os compassos derivados de Scliar — não fazendo referência apenas àqueles cuja primeira divisão padrão é ternária, como geralmente é dito. Embora estes também estejam incluídos nessa definição.

O capítulo IX aborda as quáteras, solução para “encontrar na nossa notação uniformemente binária, um meio para expressar os valores métricos de terços, nonos, etc.” (HINDEMITH, p. 115). São compreendidas nele aquelas cujo número representativo varia de 2 a 11, sendo assim, o método que trabalha as quáteras mais longas. Nele ainda é comentada a relação polirrítmica existente entre a quátera e o pulso do compasso ou ainda entre ela e outra quátera de número representativo diferente. O método utilizado é o do Mínimo Múltiplo Comum (M.M.C.) entre os valores diferentes e a acentuação dele de acordo com o agrupamento final desejado.

No capítulo X são feitos exercícios com os compassos de numerador diferente dos múltiplos de 2 ou 3, ou seja, com os compassos derivados indiretos segundo a classificação de Scliar.

Nele também é comentada a possibilidade de se ocorrerem “outros agrupamentos métricos irregulares, cuja soma de valores dá

um composto simétrico [par] com um dos mais altos numeradores (8, 9, ou 12) na fórmula de compasso” (HINDEMITH, p. 139). Ou seja, a possibilidade de haver imparidade rítmica. Nesse caso, o autor diz que é imprescindível o uso de barras de divisão auxiliares. Percebe-se pela colocação de ‘compasso simétrico’ para aqueles cujo numerador é par, semelhança de pensamento com Fridman ao classificar ‘assimetria’ com a ocorrência de compassos de numeradores ímpares.

O último capítulo, referente à Forma Musical, não contém exercícios práticos no aspecto rítmico, pois o autor julga que “o que é ensinado, habitualmente, nas escolas de música, como ‘forma’ é, apenas, o processo analítico de separar elementos de formas pré-construídas e não tem nada a ver com o processo criador de construí-las” (HINDEMITH, p. 159). Ao invés disso, são apresentados tópicos para estimularem a reflexão em torno dela.

Conclusão

A partir do que foi exposto pode-se concluir primeiramente que a rítmica, bem como a música no geral, é uma construção sociocultural. Devido a este fato, o título traz o adjetivo “Complexas” entre aspas. Não só a música, como também a complexidade são conceitos relativos às diferentes culturas e épocas.

Conclui-se que, provavelmente, um dos fatores que contribuem para a manifestação de dificuldade em executar as chamadas rítmicas “complexas” é a simplificação que ocorreu após a música se transformar em um produto de fácil e rápido consumo com o surgimento da indústria da cultura. Isto fez com que as questões rítmicas abordadas aqui ficassem destinadas a um público específico, não sendo o tipo de repertório que normalmente se está exposto fora desse nicho. Dessa forma, podem faltar referências para execução de tais rítmicas por aqueles que não têm tanto contado com elas.

Entende-se que, com a aproximação que se intensificou a partir do século XX da música ocidental com a música oriental, a teoria musical tradicional europeia foi desenvolvendo conceitos que envolvessem os resultados de tal aproximação; e que nem sempre o ensino e estudo de tais rítmicas feito de forma mais próxima da teoria rítmica aditiva (não ocidental) apresenta fins práticos imediatos, visto que, a maioria do

repertório é escrita com a notação tradicional e provém da tradição europeia.

Percebe-se que há várias formas de lidar sobre o mesmo assunto — tanto conceitualmente quanto na forma de exercícios práticos. Assim sendo, cabe ao educador, estudante e/ou pesquisador escolher qual forma melhor se adequa ao seu propósito.

Referências

ALONSO, A. M. *Manual de Rítmica*. São Paulo: Novas Metas, [s.d.].

APEL, W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

COLLINS Dictionary. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rhythm>>. Acesso em: 4 jul. 2018.

FRIDMAN, A. L. *Diálogos Com a Música de Culturas Não Ocidentais: Um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. São Paulo: A. Fridman, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-02022015-152204/en.php>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

GERSTIN, J. ; DALLUGE, K. *Rhythmic Suspension: Balancing off the beat*. *American Music Teacher*, [s.l.], v. 63, pp. 18-22, abr/maio 2014. Disponível em: <www.jstor.org/stable/43540343>. Acesso em: 10 jun. 2018.

GOOGLE search. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=rhythm+definition&og=RHYTHM+DEF&aqs=chrome..69i57j0l5.5548j1j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

GRAMANI, J. E. C. *Rítmica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HINDEMITH, P. *Treinamento Elementar Para Músicos*. 3. ed. São Paulo: Ricordi, [s.d.].

HUI, Y. *On the Synthesis of Social Memories*. [s.l.]: Amsterdam University Press, 2017. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/i.ctt1jd94f0.16>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

LACERDA, M. B. *Transformação dos Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil*. Opus, [s.l.], v. 11, pp. 208-220, dez. 2005. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/529/448>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

MED, B. *Ritmo*. 3. ed. Brasília: MusiMed, 1984.

ONLINE Etymology Dictionary. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/rhythm>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

ORLOV, H. F. *The Temporal Dimensions of Musical Experience*. The Musical Quarterly, [s.l.], v. 65, pp. 368-378, jul. 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741491>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

ORON, A. *Paul Hindemith (Composer)*. Bach Cantatas Website, 2008. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Hindemith-Paul.htm>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

POMPEU, S. M. A. A. *Elaboração e Aplicação do Teste de Divisão de Atenção em Tarefas Funcionais*. São Paulo: USP, 2013.

POZZOLI, E. *Guia Teórico-Prático: para o Ensino do Ditado Musical*. São Paulo: Ricordi, 1983.

RIBEIRO, A. P.; COELHO, M. P. *Medida e Desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani*. Música em Perspectiva, [s.l.], v. 4, pp. 108-126, set. 2011.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H. *Divertimentos de Gramani: uma visão a partir do conceito de timeline, pulso elementar e da rítmica de matriz afro-brasileira*. Campinas: XXVII Congresso ANPPOM, 2017.

RIVIÈRE, H. (1993). *On Rhythmical Marking in Music*. Ethnomusicology, Illinois, v. 37, pp. 243-250, primavera/verão 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/852422>>. Acesso em: 13 de maio de 2018.

SCALFARO, A. *Dizionario Biografico Degli Italiani*. Treccani, [s.l.], v. 85, 2016. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-antonio-modesto-pozzoli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-antonio-modesto-pozzoli_(Dizionario-Biografico)/>) Acesso em: 30 jun. 2018.

SACHS, C. *Rhythm and Tempo: An Introduction*. The Musical Quarterly, [s.l.], v. 38, pp. 384-398, jul. 1952. Disponível em: <<http://www.istor.org/stable/739766>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, [s.d.]. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/download-feitico-decente-carlos-sandroni-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

VIEIRA, E. *Diccionario Musical*. 2. ed. Lisboa: Lambertini, 1899.

WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Sobre os autores

Natália Brunelli da Silveira graduou-se em agosto de 2018 em Educação Artística com Habilitação em Música pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP) e foi aprovada no programa de pós-graduação em Música da Universidade de Campinas na linha de Música, Cultura e Sociedade, para início em 2019.

Marcos Câmara de Castro é Professor Associado do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP), responsável pelas disciplinas de Educação Musical, Canto Coral e Etnomusicologia. Tem Graduação, Mestrado e Doutorado pelo Departamento de Música da ECA/USP de São Paulo e frequentou, como auditeur-libre, as classes de Michel Philippot, no Conservatório de Paris (CNSM), com bolsa de Aperfeiçoamento do CNPq.

Recebido em 18/12/2018

Aprovado em 22/01/2019

SEREIAS, AMOR E ARTE: O PODER DA MÚSICA NA MITOLOGIA GRECO-ROMANA A PARTIR DOS VERSOS 311 A 328 DO LIVRO III DA ARTE DE AMAR, DE OVÍDIO

SIRÈNES, AMOUR ET ART: LE POUVOIR DE LA MUSIQUE DANS LA MYTHOLOGIE GRÉCO-ROMAINE, DANS LES VERS 311 À 328 DU LIVRE III DE L'ART D'AIMER, D'OVIDE

Paulo Eduardo de Barros Veiga
Universidade de São Paulo
pebveiga@gmail.com

Resumo

Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 d. C.), poeta romano da época de Augusto (27 a. C. – 14 d. C.), escreveu a obra intitulada *Ars amatoria* ou, em português, *Arte de Amar*, que se divide em três livros que tratam da sedução. Visa-se à percepção poética, mais especificamente, dos versos de número 311 a 328 do Livro III, nos quais o poeta, entremeando narrativas míticas, recomenda às mulheres o canto para fazer um homem apaixonar-se, como desejam. Levantam-se, também, outras referências míticas de tema semelhante: o poder da música, quer para seduzir, quer para transformar os ânimos.

Palavras-chave: Poesia latina; Ovídio; *Ars Amatoria*; Canto; Sedução.

Resumé

Publius Ovide Nason (43 avant J.-C. – 17 après J.-C.), poète romain de l'époque d'Auguste (27 av. J.-C. – 14 apr. J.-C.), a écrit l'ouvrage intitulé *Ars amatoria* ou, en français, *l'Art d'Aimer*, qui est divisé en trois livres qui traitent de la séduction. On s'intéresse à la perception poétique des vers, plus précisément, de numéro 311 à 328 du Livre III, dans lesquels le poète, intercalant des narratives mythiques, on recommande aux femmes de chanter pour faire l'homme tomber amoureux, selon leur désir. De plus, on liste une relation d'autres références mythiques qui peuvent corroborer

le découpage thématique: le pouvoir de la musique, à la fois de séduire et de transformer les humeurs.

Mots-clef: Poésie latine; Ovide; Ars Amatoria; Chant; Séduction.

Trabaiava o dia inteiro,
feliz sem si lastimá.
Mas quando a lua formosa
no céu pegava a briá,
toda gente aproximava
pra ver o preto cantá.
Sua viola de pinho
fazia as pedra chorá.

(Zequinha Torres, *Coração de Violeiro*, interpretado por Murilo Alvarenga e Delamare de Abreu, 1954).

A *Arte de Amar*, ou *Ars Amatoria* no original, é um livro de poemas, dividido em três partes, que tratam da sedução. Além de ensinar sobre o amor, em sentido mais terreno, e de narrar encontros amorosos, que ocorrem no espaço da urbe, propício ao galanteio, o poeta dirige-se, também, às mulheres, no terceiro livro, dando-lhes conselhos para atrair e assegurar o parceiro desejado. Com este tema, Ovídio (43 a.C. – 17 d. C.), poeta romano da época de Augusto (27 a. C. – 14 d. C.), burila dísticos elegíacos de alto nível artístico, renovando a linguagem poética e estabelecendo seus preceitos amorosos, independentemente de moral.

O amor, nessa obra, transcende à categoria artística. Ovídio, pois, antes de ensinar sobre o amor, prosaicamente, fá-lo mediante uma forma poética com alta configuração artística. Amar torna-se, antes de tudo, uma *Arte*, uma τέχνη (*tékhnē*), a que o amante deve se submeter. Já no início, após a cesura do quarto verso do Livro I, o poeta, de modo emblemático, escreve: *Arte regendus Amor*¹, ou seja, o Amor deve ser guiado pela Arte. Dessa forma, ele é realizado mediante preceitos, experiência prática e inventividade, sendo altamente persuasivo, para que se encante um amante. Portanto, por meio do dístico elegíaco, forma

1 O texto latino da *Ars Amatoria* foi retirado das edições *Les Belles Lettres*, estabelecido por Henry Bornecque (2008). Além disso, todas as traduções sem menção foram feitas pelo autor do artigo.

eleita por Ovídio nessa obra, os ensinamentos sobre o amor ganham a sua mais elevada expressão.

De acordo com Conte (1999, p. 342), os principais poetas elegíacos da literatura latina são Tibulo, Propércio e Ovídio, o último grande poeta da época de Augusto. Esses autores escreveram poemas valendo-se do dístico elegíaco, que se forma com dois versos, quais sejam, um hexâmetro e um pentâmetro, que se alternam. Por sua vez, o hexâmetro datílico é um verso composto por seis pés, sendo o quinto

obrigatoriamente um dátilo, uma vogal longa e duas breves (- - -); já o pentâmetro é um verso de cinco pés ou duas vezes dois pés e meio (CART *et al.*, 1986). Trata-se da configuração formal da Elegia, que se desenvolveu amplamente em Roma, advinda de modelos gregos. De teor mais lírico e amoroso, serve, porém, a variados temas, incluindo lamentos, exortações, descrições, sentimentos pessoais e reflexões. Ovídio foi responsável por refinar a elegia latina, ampliando-a a diversos outros assuntos e explorando o seu potencial expressivo (HOWATSON, 2005). Assim, para visualizá-lo, o dístico elegíaco pode ser esquematizado da seguinte forma, considerando todas as suas possibilidades expressivas:

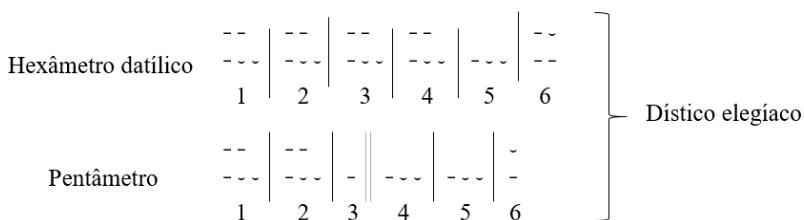


Figura 1 – Esquema métrico do dístico elegíaco

O excerto em estudo apresenta nove dísticos, conforme se demonstra no segundo anexo (“Anexo II – Escansão dos versos 311 a 328 do Livro III da *Arte de Amar*”), em que foi feita a escansão dos versos selecionados para destacar visualmente os elementos métricos. Infelizmente, sabe-se pouco sobre a qualidade acústica das vogais longas e breves do sistema latino, as quais constituem os pés métricos,

para que se possa ter uma percepção mais sensorial do poema. No entanto, o texto original apresenta os elementos formais necessários à apreensão da expressividade dos versos, tendo em vista o sistema métrico. Neles, expressão e conteúdo arranjam-se de modo inventivo para que se cantem as conquistas amorosas.

Além da composição formal do poema elegíaco, Ovidio ensina sobre a sedução permeando diversas narrativas míticas conhecidas pelos romanos, como argumento retórico a favor da voz feminina. O poeta, nos versos selecionados, ilustra o poder do canto, um dos mais eficazes recursos de enleio, valendo-se da figura de Odisseu ou, segundo os romanos, Ulisses. Na *Odisseia* de Homero, Ulisses, rei de Ítaca e marido de Penélope, experimenta ouvir o fatal canto das Sereias, em uma de suas aventuras. Filhas de Calíope, essas aves marinhas, metade mulher, metade pássaro, arrastavam os marinheiros para a morte, por meio do canto sedutor (GRAVES, 2000).

A “Figura 2” mostra a imagem de um vaso grego em que as sereias são detalhadamente retratadas. Na cena, Odisseu está preso ao mastro do navio ouvindo o canto mavioso desses monstros. Trata-se de um vaso de cerâmica pintado, do século V a.C., de origem ática, escavado em Vulci, na província de Viterbo, região do Lácio, na Itália. No objeto, pode-se observar a embarcação navegando para a esquerda, a remos impulsionados pelos marinheiros, representados por cinco homens de barba, sendo um deles o timoneiro, que segura os remos de direção e controla as cordas que se ligam ao mastro para condução do movimento da nau. Nota-se que há seis remos e um posto vazio (possivelmente o lugar de Odisseu, que se encontra amarrado), sendo possível visualizar cinco marinheiros, devido à posição. Um dos marinheiros fita Odisseu, enquanto três outros remam. O timoneiro está com um dos braços erguidos, possivelmente dando ordens à tripulação para que continuem remando. O mar é representado por uma estreita faixa em primeiro plano, sombreado a ponto de notar-se parte dos remos submersa. Além disso, o movimento das águas é sugerido pelas ondulações. O navio, por sua vez, próximo do timoneiro, exibe uma tapeçaria enfeitada com cruzes e, do outro lado, um grande olho, de forma arcaica, pintado de preto. É possível ver, claramente, os braços de Odisseu amarrados no mastro, enquanto ele fita as sereias. Duas delas estão em cima de rochedos, cantando. Uma parece movimentar as asas, enquanto a outra encontra-se estática. Há uma sereia, em destaque, mais próxima de Odisseu, a qual se encontra com os olhos

fechados como se estivesse caindo, já morta, tendo sido vencida pelo herói. Metade pássaro, metade mulher, essas sereias possuem cabelos enrolados com uma única trança pendurada perto da orelha. O vaso foi comprado por Alexandrine Bonaparte, princesa de Canino, na Itália, e adquirido pelo Museu Britânico em 1843 (Catálogo antigo 785 Vaso E440 CVA Museu Britânico 2 III lc Pl. 10, Ogden, 1994, p. 44).



Figura 2 — As sereias. Fonte: The Siren vase. 480 - 470 a. C (circa). The British Museum.

Homero, na *Odisseia* (XII, 39-54), refere-se ao fatal canto desses monstros marinhos. Para vencer o canto atrativo das Sereias, em suma, o marido de Penélope deve ordenar a todos os marinheiros que tampem os

ouvidos com cera e jamais o desamarrem do mastro, independentemente de suas ordens; em seguida, ser preso nele. Segundo o poeta grego (*Od.*, XII, 39-54), na tradução de Christian Werner:

Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa, pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam, sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos ossos de varões e suas peles ressequidas.
Passas ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros com amolecida cera melosa, para que nenhum outro as ouça; mas tu mesmo, se quiseres, ouve após te prenderem as mãos e os pés na nau veloz, reto no mastro, e nele se amarrarem os cabos, para que te deleites com a voz das duas Sirenas.
Se suplicares aos companheiros que te soltem, que eles com ainda mais laços te prendam.

Nesse trecho, a narradora é Circe, uma feiticeira poderosíssima, que dá uma série de instruções a Odisseu, indicando-lhe a rota, para que ele saiba vencer os próximos obstáculos e prosseguir sua viagem, sem sofrer infortúnios. A primeira dificuldade a ser enfrentada pelo herói, sobre a qual Circe alerta, é o canto mavioso das Sereias.

Nos quatro primeiros dísticos, Ovídio (*Ars*, III, 311-314), sucintamente, refere-se à cena descrita por Homero:

*Monstra maris Sirenes erant, quae uoce canora
Quamlibet admissas detinuere rates ;
His sua Sisyphides auditis paene resoluit
Corpora ; nam sociis inlita cera fuit.*

As Sereias eram monstros do mar que, com voz canora, detinham as embarcações ainda que rápidas; Sisífidés, depois de tê-las ouvido, quase desamarrou os seus membros, pois foi untada cera nos companheiros.

Sisírides, ou seja, Ulisses, amarrado ao mastro por seus companheiros, que estavam com os ouvidos tampados, pôde saciar a curiosidade de ouvir os fatais cantos das sereias. A voz melodiosa, portanto, de alto poder encantatório, é capaz de alucinar o ouvinte, levando-lhe à morte. Sendo um grande herói, Odisseu consegue vencer o canto funesto, passando incólume por essa experiência. Nota-se que o repertório mítico corrobora o tema maior da obra e, no fragmento selecionado, o elogio à música e à sedução. Trata-se de um recorrente engenho de Ovídio, tal qual se percebe em sua outra obra, as *Metamorfoses*, um longo poema sobre transformações, em que um eixo temático ganha inúmeras sequências narrativas aparentemente distintas, mas coerentemente relacionadas. Menciona-se que esse estudo, voltado, porém, às *Metamorfoses* de Ovídio, foi feito em âmbito de Doutorado (VEIGA, 2017).

Já nos dísticos de número 315 a 320, o poeta não faz alusões míticas, pois são os versos que, mais diretamente, instruem as mulheres que desejam conquistar seus amantes. Assim, o poeta sugere que aprendam a cantar e a tocar um instrumento.

*Res est blanda canor ; discant cantare puellae
(Pro facie multis vox sua lena fuit),
Et modo marmoreis referant audita theatri
Et modo Niliacis carmina lusa modis.
Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra
Nesciat arbitrio femina docta meo.*

Agradável é o canto. Que as meninas aprendam a cantar (a muitas, em lugar da beleza, a voz foi sua própria alcoviteira). E ora repetem os cantos ouvidos nos teatros de mármore, e ora os cantos tocados nos ritmos Niliacos². Que a mulher instruída pelo meu conselho saiba segurar a cítara na esquerda e o plectro³ na direita.

Destaca-se, do canto, a blandícia, auxílio à sedução. O poeta afirma, pois, que a voz (*vox*) é capaz de substituir a beleza física (*pro*

2 Do Nilo, rio localizado no Egito.

3 Palheta.

facie) a quem não a tem. O canto, portanto, tem a capacidade de persuadir o parceiro desejado, tal qual uma alcoviteira tem a função de mediar encontros amorosos, independentemente da atração física. Ainda, por meio das conjunções alternativas, *et modo*, a mulher amada seria capaz de repetir as árias conhecidas, tocadas em ritmos distintos, sejam aqueles consagrados, sejam os mais sedutores e exóticos ao gosto romano, de sabor mais oriental. Por fim, o poeta, mantendo a correlação verbal subjuntiva (*discant, nesciat*), desdobra o seu primeiro conselho – aprender a cantar – em outro: que a mulher toque um instrumento, no caso, a cítara, instrumento de maiores proporções do que a lira (SINZIG, 1959).

Já no dístico seguinte, versos 321 e 322, o poeta retorna às narrativas míticas, que funcionam como argumentos retóricos ao tema central, o poder da música. Assim a mulher pode comover os ânimos do amante com a voz; assim Orfeu, cantando aos mortos, comove quer seres animados, como as feras, quer inanimados, como as pedras.

*Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
Tartareosque lacus tergeminumque canem ;*

As pedras e as feras, com a lira, Orfeu do Ródope⁴ comoveu e os lagos do Tártaro⁵ e o cão de três cabeças⁶.

Orfeu, filho de Éagro e da musa Calíope ou, em outras versões, de Apolo e de outras musas, como Clío e Polímnia, consagra-se como um dos maiores músicos da mitologia. Dizem que acrescentou na lira de sete cordas, que ganhou de Apolo ou de Hermes, mais duas cordas, em homenagem às nove musas⁷. Outros consideram Orfeu o próprio inventor da lira. A sua habilidade com a música era tamanha que conseguia acalmar animais ferozes e dava vida a pedras e árvores, que se moviam e aproximavam-se do vate para escutá-lo. Infelizmente, no dia de seu

4 Ródope é um monte da Trácia, região onde teria nascido Orfeu (GRAVES, 2000).

5 Tártaro é uma região dos Infernos, onde os grandes criminosos são castigados.

6 Cérbero era o cão de três cabeças que guardava a entrada dos Infernos.

7 As nove musas são: Clío (História), Euterpe (Música), Talia (Comédia), Melpômene (Tragédia), Terpsicore (Dança), Erato (Poesia lírica), Polímnia (Retórica), Urânia (Astronomia) e Calíope (Poesia heróica). (COMMELIN, 19-- , pp. 62-63).

casamento, viu a esposa morta, picada por uma serpente ao fugir de Aristeu, um famoso apicultor. Não suportando a dor da perda, desceu ao reino de Plutão, senhor dos mortos, a fim de tentar resgatar a vida de sua amada, Eurídice. Para conseguir encontrar-se com o deus subterrâneo, pela música, convenceu Caronte, que, em sua barca, leva as almas até as moradas dos mortos, a deixá-lo atravessar o rio Estige – travessia proibida aos vivos. Orfeu, tocando e cantando, acalmou Cérbero, o cão terrível de três cabeças, e conseguiu percorrer todo o caminho árduo do mundo infernal. Diante de Plutão e de Perséfone, rainha dos mortos, tocou a lira e cantou palavras tristes, a fim de convencê-los a permitir que Eurídice voltasse a viver. Enquanto tocava, as almas choravam comovidas, e até os famosos supliciados do Tártaro, região cruel do Hades, condenados a castigos ininterruptos por causa dos crimes hediondos cometidos, acalmaram-se. Virgílio e Ovídio, nas obras, respectivamente, as *Geórgicas* e as *Metamorfoses* narraram, com mais fôlego, o mito de Orfeu, descrevendo todo o efeito que a música fabulosa do esposo de Eurídice provocou nos Infernos. Com seu canto, Perséfone, comovida, autorizou, enfim, o retorno da amada, porém, com a condição de que Orfeu não voltasse os olhos à esposa até concluir o longo retorno ao mundo dos vivos. Próximo à superfície, o amante, sem querer, volta os olhos à Eurídice, que o seguia, e imediatamente ela retrocede. Agora, enquanto viver, Orfeu deverá suportar a ausência da esposa, duas vezes morta. Inconsolável, o vate recolhe-se em terras inóspitas e não quer mais amar as mulheres. Morreu esquartejado pelas furiosas bacantes, que ficaram com ciúmes de Orfeu porque ele as havia rejeitado. Sua cabeça, separada do corpo, enquanto rolava pelo Hebro, rio que corre pela Trácia, chamava por Eurídice. Diz-se que Orfeu, considerado inventor de muitos hinos e poesias, inclusive do verso hexâmetro, foi venerado num templo construído no local onde sua cabeça foi encontrada, a ilha de Lesbos. Por causa dos crimes cometidos pelas mulheres, a presença feminina, nesse templo, era vetada (GRAVES, 2000).



Figura 3 — Orfeu conduzindo Eurídice do Submundo. Fonte: COROT, Jean Baptiste-Camille. *Orpheus leading Eurydice from the Underworld*, 1861. *The Museum of Fine Arts, Houston*.

Orfeu, também, foi um dos Argonautas a participar da venturosa expedição em busca do velocino de ouro, junto com diversos outros heróis, como Jasão, Teseu e Hércules. Nessa viagem, Orfeu, além de ter sido responsável pela cadência do ritmo dos remos, venceu, com sua música, as próprias Sereias.

The Argonauts, on their return Voyage, passed near the Sirens; Orpheus, by playing on his lyre more beautifully than the Sirens sang, saved the other Argonauts from listening to their song (except one man, who sprang overboard but was rescued by Aphrodite)⁸ (HOWATSON, 2005, p. 525).

8 Os Argonautas, na volta de sua viagem, passaram perto das Sereias; Orfeu, tocando sua lira com mais beleza do que o canto das Sereias, impediu os outros Argonautas de ouvir-lhes a canção (exceto um homem, que saltou ao mar, mas foi resgatado por Afrodite).

Além de Orfeu, há outros músicos consagrados na mitologia, presentes em diversos ciclos míticos, para além das lendas tessalianas. O poder do canto, pois, está presente em muitas narrativas da mitologia greco-romana que trazem a música como principal motivo ou, ao menos, responsável por uma fantástica resolução narrativa; afinal, cantando e tocando transformam-se as coisas e, às vezes, solucionam trágicos desfechos. Nos versos 323 e 324 do Livro III da *Arte de Amar*,

*Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
Fecerunt muros officiosa novos ;*

As pedras obedientes ao teu canto,
ó vingador justíssimo da mãe, fizeram novos muros;

Ovídio faz referência ao mito de Anfião, quem, diferentemente do irmão, Zeto, que se dedicou ao labor mais rústico, voltou-se às Musas e à música. Mercúrio havia lhe dado uma lira para que ele pudesse desenvolver seus dons. Por arranjo do destino, junto com o irmão, tornou-se rei de Tebas. Anfião, tocando a lira, construiu uma muralha, em torno da cidade. Sua música era tão harmoniosa que até as pedras caminhavam a bel prazer formando os muros, enquanto tocasse. Trata-se do poder da música sobre tudo, quer os seres animados, quer as coisas inanimadas. Antiópe foi a mãe de Anfião e de Zeto, dotada de uma beleza célebre. Os filhos mataram Lico, que a repudiou, vingando as desgraças da mãe (COMMELIN, 19-- , p. 154), por isso, no verso 323, o vocativo "*uindex iustissime matris*".

Ovídio, dessa forma, relacionando mitos a partir de um eixo temático, qual seja, o canto a favor da sedução, trata, antes de mais nada, do poder da música para comover e transformar. Afinal, o que se canta é a *Arte*, égide do amor. O poeta, sendo inventivo, arranja o verso de tal modo a compor um interessante expediente expressivo nesses versos iniciais (321 e 323): a ordem da palavra *saxa* (pedras), que inicia distintos mitos sob um mesmo tema, unindo-os quer pelo conteúdo, quer pela palavra. Assim, aproximam-se os mitos pela anáfora, haja vista a ordem da palavra no verso:

*Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
Tartareosque lacus tergeminumque canem ;
Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
Fecerunt muros officiosa novos ;
(Ars, III, 321-324)*

Dispostas no início dos versos, não são apenas as pedras que se empilham, senão as próprias palavras. Essas referências sintéticas dos mitos de Orfeu e de Anfião, portanto, são interligadas de um ponto de vista de seu tema — o poder da música, mas também a partir do arranjo do verso, como dado expressivo, pela palavra *saxa*. A recorrência desse expediente confere ao texto um estilo. Afinal, arrolam-se mitos partindo seja do conteúdo expresso, seja da expressividade da palavra, portanto, a partir de algum elemento de coesão.

Quintus Horatius Flaccus (65 a.C. – 8 d. C.) foi um poeta romano que fez parte, assim como Virgílio e Ovídio, do “Círculo de Mecenas”, um grupo de intelectuais e artistas incentivados por Mecenas (*Gaius Maecenas*), conselheiro de confiança de Augusto e protetor das Artes. Horácio, dentre diversos gêneros, dedicou-se às epístolas, dentre as quais, a *Epistula ad Pisones* ou *Ars Poetica*, em que o poeta dirige-se aos Pisões, uma família romana, para ensinar sobre como escrever poesia, seguindo a tradição aristotélica (HOWATSON, 2005). Os conselhos horácianos são expressos em versos, de modo artístico. Valendo-se de alusões míticas, a obra, mais do que instruir a escrever, é um exemplo da inventividade do artista. Nos versos 391 a 396 de sua *Arte Poética*, o poeta venusiano arrola o mito de Orfeu ao de Anfião:

*Siluestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;
dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis,
saxa mouere sono testudinis et prece blanda
ducere quo uellet. (...)*

Orfeu, intérprete sagrado dos deuses, afastou os homens selvagens da matança e do alimento criminoso. Por isso, diziam que amansava tigres e leões ferozes; e diziam que Anfião, fundador da cidade tebana, movia pedras, com o som da lira, e, com doce pedido, conduzia-as para onde quisesse. (...)

Em ambos os poetas, percebem-se as alusões aos dois músicos em quem um mito reforça o outro. Ou seja, pelos símiles retóricos, potencializa-se o argumento. No caso, o de Ovídio é o poder da música a favor da sedução; o de Horácio é a responsabilidade civilizatória consagrada aos poetas, contra a barbárie, a favor dos deuses, que expressam a ordem da natureza. Orfeu, portanto, representa a supremacia da Arte, com destaque à música e à poesia, sobre a barbárie, tanto que amansa feras e afasta os homens da vida selvagem. Não é fortuito Orfeu receber a alcunha de vate, ou seja, o poeta profeta.

Além de Orfeu e Anfião, outro exímio músico foi Arião, que, por ter muitos bens, foi raptado por marinheiros coríntios. Sem poupar-lhe a vida, ordenaram que se atirasse ao mar. Antes de jogar-se do navio, cantou, com a lira, uma ária. Dizem que um golfinho, encantado pela voz, salvou o músico ao carregá-lo até a praia. É o que afirma Heródoto (*Hist.*, I, 23): “*Arion de Méthymne rapporté au Ténare sur le dos d’un dauphin; c’était un citharède qui ne céda à aucun de ce temps, le premier à notre connaissance qui ait composé des dithyrambes, leur ait donné ce nom et en ait fait exécuter à Corinthe*”.⁹ Ovídio, nos versos 325 e 326, do Livro III da *Arte de amar*, vale-se, também, da fábula de Arião:

*Quamvis mutus erat, uoci fauisse putatur
Piscis, Arioniae fabula nota lyrae.*

Embora o peixe fosse mudo, julga-se que ele foi favorável por causa da voz, na conhecida fábula da lira de Arião.

Essas narrativas, como é próprio da poesia e da mitologia, revelam-se por imagens emblemáticas, seja Arião cantando tristemente antes de se atirar de um navio, enquanto um golfinho, aproximando-se por causa da música, salvaria o condenado, seja Anfião, em Tebas, tocando enquanto as pedras caminham formando muros. Essas imagens sintetizam os mitos e proporcionam uma percepção visual do mundo, como um sistema poético-imagético (CHICHEGLÖV, 2010). É antes de tudo o primado da metáfora e da palavra artística, coerentemente arranjada pelo espírito inventivo do poeta, que imagina.

9 Arião de Metimna, levado ao Ténaro nas costas de um golfinho, foi um citarista sem igual, o primeiro de nosso conhecimento a compor os ditirambos; ele lhes deu este nome e fê-lo executar em Corinto.

Por fim, nos versos 327 e 328, último dístico do excerto, o poeta amoroso volta a se dirigir às mulheres, instruindo-as sobre a voz que seduz:

*Disce etiam duplici genialia nablia palma
Verrere ; conveniunt dulcibus illa iocis.*

Saiba varrer, também, os nablos¹⁰ festivos com as duas mãos;
Eles convêm aos doces gracejos.

Mais precisamente, o poeta volta-se à leitora e sugere que ela seja capaz de tocar um instrumento, pois propicia agrados e favorece a beleza. A partir desses versos, os conselhos que enaltecem o canto feminino e as aptidões musicais encerram-se, seguindo com outras instruções, como o conhecimento da poesia elegíaca, gênero mais lírico e amoroso. Enumerando conselhos e entremeando histórias míticas que sustentem o tema e os subtemas, Ovídio compõem a sua *Arte de Amar*, expressando em seus dísticos elegíacos a forma mais artística do amor.

Outras narrativas

Ovídio, na *Arte de Amar*, ao tratar do canto, não pretendeu esgotar as fontes míticas sobre música, se assim se pudesse esgotar. Além das alusões feitas pelo poeta sulmonense, intenta-se, por meio de uma correlação livre de textos, porém sob o mesmo tema – o poder da música –, colocar em diálogo outras referências, não se restringindo, necessariamente, ao mundo greco-romano.

Em primeiro lugar, menciona-se o nome de Lino, outro músico famoso, considerado, em muitas versões, como filho de Éagro e Caliope, o que o faz irmão de Orfeu. Lino foi um prodígio na música, tanto que Apolo matou-o, uma vez que ele quis competir com o deus. Diz-se, também, que Lino chegou a ser mestre de Orfeu (COMMELIN, 19--, p. 197). Em outras versões, Lino foi professor de música de Hércules. Morreu após repreender o jovem que, impetuoso, atirou a lira no professor. (BULFINCH, 2004, p. 232).

10 Instrumento de cordas semelhante ao saltério.

Platão, no Livro III de *A República*, na voz de Sócrates, expõe a importância da música para a educação da formação do espírito dos jovens, já que ela exerce enorme influência no comportamento do indivíduo.

— E não é nisso, precisamente, Glauco, continuei, que consiste a superioridade da educação musical, por calarem fundo na alma o ritmo e a harmonia e aderirem nela fortemente? E porque servem de veículo ao decoro, não deixam honesta a alma, sempre que for bem orientada a educação? Caso contrário, o oposto é o que se observa. E também pelo fato de perceber com acuidade quem nesse domínio desfruta de educação adequada, o que é falho ou menos belo nas obras de arte ou nas da natureza, e com mal-estar justificado, por esse fato, passa a elogiar as coisas belas e a acolhê-las alegremente na alma, para delas alimentar-se e tornar-se nobre e bom, e a censurar, com toda a justiça, o feio, dedicando-lhe ódio nos anos em que ainda careça de entendimento para compreender a razão do fato; mas, uma vez chegada a razão, dar-lhe-á as boas vindas com tanto maior alegria, por se lhe ter tornado familiar em todo o processo de sua educação (PLATÃO, *A República*, 401d-e, 402a, tradução de Carlos Alberto Nunes).

Visto o reconhecimento que os antigos davam à música e ao poder do canto, pode-se inferir o que representa, para o espírito greco-romano, o poder de Orfeu, um dos maiores, senão o maior músico da mitologia, capaz de mover pedras e carvalhos e apaziguar a ferocidade dos animais e dos homens.

Esses mitos são, antes de tudo, histórias, artisticamente arranjadas pela voz individual do poeta. Por meio deles, percebe-se, visualmente, a inteligência do mundo. Nessas imagens, potencialmente, há sabedoria: um modo lúcido e coerente de compreender a natureza dos seres e das coisas, em seu sentido profundo. Os mitos, portanto, não nascem da falta de conhecimento sobre o mundo; pelo contrário, necessariamente expressam um profundo conhecimento sobre ele, em imagens e forma poética. Mitologia é invenção e conhecimento, portanto, não se opõe à Ciência; é, senão, um complexo sistema de pensamento por imagens (SCHELLING, 1996).

Além do eixo greco-romano, é possível ler outras histórias que enaltecem o poder da música ou do som. No “Livro de Josué”, no Antigo Testamento, narra-se a famosa história da queda da muralha de Jericó:

13 Os sete sacerdotes, munidos de sete trombetas de chifre de carneiro e marchando na frente da Arca de Iahweh, tocavam a trombeta durante a marcha; os homens de guerra iam adiante deles e a retaguarda seguia a Arca de Iahweh; enquanto marchavam, as trombetas soavam continuamente. (...). 16 Na sétima vez, os sacerdotes soaram as trombetas e Josué disse ao povo: ‘Gritai, pois Iahweh vos entregou a cidade!’. (...). 20 O povo gritou com força e tocaram-se as trombetas. Quando o povo ouviu o som da trombeta, gritou com força e a muralha ruiu por terra, e o povo subiu à cidade, cada qual no lugar à sua frente, e se apossaram da cidade (BÍBLIA, Josué, 1,6, 13-20).

Nesse relato, menos música, mais som, as sete trombetas dos sete sacerdotes, juntamente com o clamor do povo, fazem ruir uma muralha. Na história de Anfião, alusão presente na *Arte de Amar* (III, 323-324), o poder da música harmoniosa — não mais o ruído bélico das trombetas somado ao clamor do povo — ao invés de destruir, constrói um muro, ao fazer pedras moverem-se pelo canto.

A magia da música não existe somente para o homem antigo. Guimarães Rosa reconhece o poder do canto, místico e comovente, em seu conto “O burrinho pedrês”, em *Sagarana*. Nesse texto, um menino de aproximadamente sete anos é levado para longe de sua terra por um grupo de vaqueiros. Triste pela partida, a criança entoava um canto melancólico que provoca tanta comoção nos bois que eles estouram violentamente, ocasionando mortes.

— Um negrinho, que tinha também. Assinzinho, regulando por uns sete anos, um toquinho de gente preta... (...) E, aquilo, ele chorava, sem parar, e de um sentir que fazia pena... Não adiantava a gente querer engambelar nem entreter... Eu pelejei, pelejei, todo-o-mundo inventava coisa para poder agradar o desgraçadinho, mas nada d’ele parar de chorar...
— Que inferno!

— ... E o gado também vinha vindo trotando triste, não querendo vir. Nunca vi gado para ter querência daquele jeito... Cada um caminhava um trecho, virava para trás, e berrava comprido, de vez em quando... Era uma campanhal. A qualquer horinha a gente estava vendo que a boiada ia dar a despedida e arribar. E era só seu Saulinho recomendando: — “Abre o olho, meu povo, que eles estão com vontade de voltar!”

(...)

... Nós tocamos cinco dias, sem sossego, porque não havia remédio nenhum para o gado perder aquela tristeza. (...)

(...) E foi aí, bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos, que o pretinho começou a cantar...

... Ah, se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste, e que voz mais triste de bonital... Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza, para repartir com a gente... Inda era pior do que o choro de em-antes...

... E, aquilo, logo que ele principiou na toada, eu vi que o gado ia ficando desinquietao, desistindo de querer pastar, todos se mexendo e fazendo redemoinho e berrando feio, quase que do jeito de que boi berra quando vê o sangue morto de outro boi...

... Mas, depois, pararam de berrar, eu acho que para não atrapalhar a cantoria do pretinho. E o pretinho cantava, quase chorando, soluçando mesmo... Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim... Mas, linda, linda como uma alegria chorando, uma alegria judiada, que ficou triste de repente:

... “Ninguém de mim
Ninguém de mim
Tem compaixão...”

Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais. Octaviano pediu a seu Saulinho para mandar o pretinho calar a boca. Mas seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando, mais as cartas... Porque seu Saulinho não sabia ler, mas gostava de receber cartas da mulher, e não deixava ninguém ler para ele: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão... E ele disse:

— “Deixa o menino chorar suas mágoas, que o pobre está com a alminha dele entalada na garganta!”

... Aí, então, eu comecei a me alembra de uma porção de coisas, do lugar onde eu nasci, de tudo... José Gabriel ficou cantando baixinho, para ele mesmo só, e pelo que com os

dedos, do jeito de que estivesse acompanhando o canto do negrinho, numa viola qualqual... (...)

(...)

... Então, eu acho que cheguei a dormir, mas não sei... O canto do pretinho, isso havia!... E sonhei com uma trovoada medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaço de um marruaz nambijul...

(...)

... Foi de verdade? Foi visão de sonho? Eu já estou velho, para querer saber. Muita gente acha que sim, mas só tem coragem de dizer que não! Sei lá... Mas — Virgem Santa Mãe de Deus! — acordei, de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é do gado?! Só o rastro da arrancada. Tinham arribado, de noite!... Mas, ainda foi mais triste: no lugar onde deviam de ter ficado Aristides mais Octaviano, nem cadáver!: os bois tinham passado por cima, e, eles, mais os arreios que estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho... (ROSA, 1971, pp. 54-58).

No conto do escritor mineiro, os bois humanizam-se a partir do canto, pois sentem a tristeza suscitada pela canção. Nessas histórias, seja dos mitos romanos, seja do conto brasileiro, a música é agente de transformação, quer animica, quer física. Assim, também, em Ovídio, na *Arte de Amar*, sugere-se a sedução pela música, pois ela é capaz de persuadir o amante. Entremecendo distintas narrativas míticas, como símiles retóricos, Ovídio tece seus dísticos elegíacos com a inventividade de quem quer cantar o amor sob a sua forma mais artística, valendo-se do potencial imagético dos mitos. Em Ovídio, portanto, o Amor é, de fato, regido pela Arte.

Referências

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução E. M. Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2001.

BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CART, A. *et al.* *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.

CHCHEGLÓV, I. K. Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica russa*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2010, pp. 139-157.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature. A History*. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

COROT, Jean-Baptiste-Camille. *Orpheus leading Eurydice from the Underworld*. 1861 (Óleo sobre tela, 112,7 x 137,2 x 1,9 cm). The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em: <https://www.mfah.org/art/detail/11407?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DOrpheus>. Acesso em: 01/02/19.

GRAVES, R. *The Greek Myths*. London: Folio Society, 2000.

HÉRODOTE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução e introdução de Christian Werner. Colagens: Odires Mlászho. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

HOWATSON, M. C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. New York: Oxford Press, 2005.

OVIDE. *L'Art d'Aimer*. Texte établi et traduit par Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

PLATÃO. *Diálogos*. A República. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1976.

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1971.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Mythologie in drei Vorlesungsnachschriften* (1837/1842). München: Fink, 1996.

SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1959.

THE SIREN Vase. 480-470 a.C. (circa). The British Museum, London, 1994. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399666&partId=1. Acesso: 04/02/2019.

TORRES, Zequinha. "Coração de violeiro". Gravado por Murilo Alvarenga e Delamare de Abreu, 1954. In: BOLDRIN, Rolando. *Caipira*. Intérprete Murilo Alvarenga. Som Brasil, 1981.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *A Cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e Notas*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

VIRGILE. *Georgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres. 2003.

Sobre o autor

Paulo Eduardo de Barros Veiga é pós-doutorando do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (DM-FFCLRP), da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa concedida pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), sob processo de número 2018/01418-2. Fez o doutorado e o mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr). Também por essa universidade, formou-se em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Português e em Latim), voltando-se aos estudos clássicos, com ênfase ao texto latino. Estuda, atualmente, textos medievais, escritos em latim, sobre teoria musical.

Recebido em 07/02/2019

Aprovado em 19/03/2019

Anexo I – Tradução dos versos 311 a 328, do Livro III da *Arte de amar*.

As Sereias eram monstros do mar que, com voz canora,
detinham as embarcações ainda que rápidas;
Sisíftides, depois de tê-las ouvido, quase desamarrou
os seus membros, pois foi untada cera nos companheiros.
Agradável é o canto. Que as meninas aprendam a cantar
(a muitas, em lugar da beleza, a voz foi sua própria alcoviteira).
E ora repetem os cantos ouvidos nos teatros de mármore,
e ora os cantos tocados nos ritmos Niliacos.
Que a mulher instruída pelo meu conselho saiba segurar
a cítara na esquerda e o plectro na direita.
As pedras e as feras, com a lira, Orfeu do Ródope comoveu,
e os lagos do Tártaro e o cão de três cabeças.
As pedras obedientes ao teu canto,
ô vingador justíssimo da mãe, fizeram novos muros;
Embora o peixe fosse mudo, julga-se que ele foi favorável
por causa da voz, na conhecida fábula da lira de Arião.
Saiba varrer, também, os nablos festivos com as duas mãos;
eles convêm aos doces gracejos.

Monstra maris Sirenes erant, quae uoce canora
 Quamlibet admissas detinuere rates ;
His sua Sisyphides auditis paene resoluit
 Corpora ; nam sociis inlita cera fuit.
Res est blanda canor ; discant cantare puellae 315
 (Pro facie multis uox sua lena fuit),
Et modo marmoreis referant audita theatris
 Et modo Niliacis carmina lusa modis.
Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra 320
 Nesciat arbitrio femina docta meo.
Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
 Tartareosque lacus tergeminumque canem ;
Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
 Fecerunt muros officiosa nouos ;
Quamuis mutus erat, uoci fauisse putatur 325
 Piscis, Arioniae fabula nota lyrae.
Disce etiam duplici genialia nablia palma
 Verrere ; conueniunt dulcibus illa iocis.

¹ Mōnstrā ² mǎ|rīs ³ Sī|rēnēs ⁴ ě|rānt, ⁵ quāe | ⁶ uōcē cǎ|nōrǎ
¹ Quāmlībēt | ² ādmīs|sās || ³ dētīnū|ērē ⁴ rǎ|tēs ;
¹ Hīs sǔǎ | ² Sīsŷphī|dēs ³ āu|dītīs | ⁴ pāenē ⁵ rě|sōluīt
¹ Cōrpōrǎ ; | ² nām ³ sōcī|īs || ⁴ īnlītǎ | ⁵ cērǎ fū|īt.
¹ Rēs ēst | ² blāndǎ cǎ|nōr ; ³ dīs|cānt ⁴ cān|tārē ⁵ pū|ĉllāe 315
¹ (Prō ² fǎcī|ē ³ mūl|tīs || ⁴ uōx ⁵ sǔǎ | ⁶ lēnǎ fū|īt),
¹ Ĕt mōdō | ² mǎrmōrē|īs ³ rěfē|rānt ⁴ āu|dītǎ ⁵ thē|ātrīs
¹ Ĕt mōdō | ² Nīlǎ|cīs || ³ cārminǎ | ⁴ lūsǎ mō|dīs.
¹ Nēc plēc|trūm ² dēx|trā, ³ cīthǎ|rām ⁴ tēnū|issē ⁵ sī|nīstrǎ
¹ Nēcīǎt | ² ārbītrī|ō || ³ fēmīnǎ | ⁴ dōctǎ ⁵ mē|ō. 320
¹ Sǎxǎ fě|rāsquē ² Lŷ|rǎ ³ mō|uīt ⁴ Rhōdō|pēiūs | ⁵ Ōrphēus
¹ Tǎrtǎrē|ōsquē ² lǎ|cūs || ³ tērgēmī|nūmquē ⁴ cǎ|nēm ;
¹ Sǎxǎ tū|ō cǎn|tū, ² uīn|dēx ³ iūs|tīssīmē | ⁴ mǎtrīs,
¹ Fēcē|rūnt ² mū|rōs || ³ ōffīcī|ōsǎ ⁴ nō|uōs ;
¹ Quāmūis | ² mūtūs ³ ě|rāt, ⁴ uō|cī ⁵ fǎ|uīssē ⁶ pū|tātūr 325
¹ Pīscīs, ² Ā|rīōnī|āe || ³ fǎbūlǎ | ⁴ nōtǎ ⁵ lŷ|rāe.
¹ Dīsc(e), ² ětī|ām ³ dūplī|cī ⁴ gēnī|ālǎǎ | ⁵ nǎblǎǎ | ⁶ pǎlmǎ
¹ Vērrērē ; | ² cōnuēnī|ūnt || ³ dūlcībūs | ⁴ īllǎ ⁵ iō|cīs.

GRAVAÇÕES PERFORMADAS: MATERIAL FONOGRÁFICO E APRIMORAMENTO TÉCNICO EM UMA RODA DE CHORO

PERFORMED RECORDINGS: PHONOGRAPHIC MATERIAL AND TECHNICAL IMPROVEMENT IN A RODA DE CHORO

Renan Moretti Bertho
Universidade Estadual de Campinas
renanbertho@gmail.com

Resumo

A presente comunicação busca observar como o uso do material fonográfico influencia o aprimoramento técnico dos músicos que participam de uma roda de choro. Assim, analiso aspectos e mudanças ocorridas entre as décadas de 1920 e 1960 e como essas transformações impulsionaram a construção de concepções morais, convenções estéticas e pressupostos ideológicos que se perpetuaram ao longo do tempo e continuam presentes até hoje na prática do choro. Para tanto, utilizo dados etnográficos construídos ao longo da minha pesquisa de mestrado (Bertho, 2015), relacionando-os a autores como Bessa (2010), Saraiva (2008) e Turino (2018).

Palavras chave: choro; indústria fonográfica; etnografia

Abstract

This paper seeks to observe how the use of the phonographic material influences the technical improvement of the musicians participating in a *roda de choro*. Therefore, I analyze aspects and changes that occurred between the 1920s and 1960s, and how these transformations fostered the construction of moral conceptions, aesthetic conventions and ideological presuppositions that have been perpetuated over time and are still present in the practice of *roda*. To do so, I use ethnographic data constructed during my master's research (Bertho, 2015), relating them to authors such as Bessa (2010), Saraiva (2008) and Turino (2018).

Keywords: choro; phonographic industry; ethnography

Introdução

Choro é um gênero instrumental da música popular brasileira surgido no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX. Historicamente, esta música vem sendo praticada no formato de rodas, isto é, grupos de músicos amadores e/ou profissionais que se unem pelo prazer de tocarem juntos¹. Pode acontecer tanto em ambientes públicos, como uma praça ou um calçadão, quanto em espaços de direito privado, como bares ou restaurantes. Independente do local, a roda é muito mais uma situação de interação social do que uma obrigação formal; é muito mais um espaço voltado para as práticas culturais do que um ambiente orientado por relações comerciais. Em linhas gerais, uma roda de choro é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por instrumentistas capacitados, de variadas faixas etárias e de distintas classes sociais que desempenham as funções harmônica, melódica e rítmica. Uma vez consolidado o grupo base, podem haver revezamentos com músicos profissionais ou amadores que frequentam o espaço onde esta prática acontece, geralmente em um bar, uma praça ou um restaurante. Atualmente, estas rodas são encontradas em diversos estados e países, sendo que, no interior do estado de São Paulo, muitas surgiram apenas na última década. Apesar do curto espaço de tempo, a prática do choro nesta região iniciou um movimento que agrega músicos de diferentes cidades, respondendo assim a um anseio cultural desta localidade. Embora a roda seja um espaço de sociabilidade musical, marcada por seu caráter informal e participativo, os instrumentistas buscam um constante aprimoramento técnico para valorizar suas performances. Tais práticas são orientadas por pressupostos culturais, estéticos e ideológicos construídos ao longo do tempo e perpetuados por variados fatores, entre eles os materiais fonográficos. No presente texto, busco apontar alguns desses pressupostos e elucidar de que maneira contribuem para a construção dos significados e dos valores que permeiam a performance dos músicos nas rodas de choro contemporâneas.

1 A lista de autores que abordam a história do choro é vasta e compreende trabalhos com diferentes orientações teóricas: desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais (CAZES, 2010; DINIZ, 2007) até a historiografia crítica (BESSA, 2010; LIMA REZENDE, 2014) passando inclusive pela análise do discurso (ARAGÃO, 2013).

Considerações teórico-históricas

Em 1900, com a fundação da Casa Edison, o mercado de música gravada começa a se formar no Brasil. Logo, variados gêneros da música popular passam a ser comercializados, entre eles o samba, a marcha, o maxixe e o choro. Passados alguns anos, em 1922, temos a primeira transmissão pública de rádio em território nacional. Após este fato, rapidamente as emissoras se estruturaram e se tornaram importantes meios para veiculação da música popular urbana. (ZAN, 2001, 107-109). Há de se mencionar um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas, como nos explica Contier (2004, p.5-8) e Wisnik (1983, p.159-161). Em meio a tais mudanças, observamos a relação dos instrumentistas populares com os novos espaços de sociabilidade, como as casas de shows e os teatros de revista². Com a estruturação destes espaços, a performance dos músicos de choro – que até então era baseada nas dinâmicas informais e espontâneas das rodas – começa a incorporar elementos apresentacionais, como o profissionalismo e a seriedade.

Em diálogo com Thomas Turino (2008), entendemos que estas características são típicas de um processo de adaptação, no qual performances originalmente participativas passam a ocupar espaços cada vez mais apresentacionais. Em outras palavras, práticas musicais que até então possuíam características flexíveis e coletivas (TURINO, 2008, 36-48) começam a apresentar estruturas sonoras mais rígidas e a enfatizar o virtuosismo individual. De um lado, a intenção de envolver o maior número de pessoas no fazer musical; de outro, a crescente demanda por separar um grupo de pessoas – os músicos – que fornece música para outro grupo – a audiência. Apesar das diferenças, tanto o modelo participativo quanto o apresentacional constituem o que Turino chama de campo social³ da música ao vivo, mais à adiante discuto como este campo se relaciona como o campo social da música gravada. O autor nota ainda que, no âmbito da música popular,

2 Temas amplamente investigados por Tiago de Melo Gomes no livro *Um espelho no palco* (2004).

3 O conceito de campo social aplicado aqui é uma referência direta ao pensamento de Pierre Bourdieu, ou seja: “domínio específico da atividade definido pelo propósito e pelos objetivos da atividade, tanto quanto valores, relações de poder, e tipos de capital (...) determinando o papel das relações, posicionamento social, e status dos atores e das atividades dentro do campo.” (TURINO, 2008, 26)

processos de adaptação no campo social da música ao vivo ocorreram em diferentes partes do mundo, como nos Estados Unidos, na Bolívia e no Zimbábue (TURINO, 2008, 59-60).

Com o advento do sistema elétrico de gravações no Rio de Janeiro, que perdurou entre as décadas de 30 e 40, a captação dos instrumentos passou a ser feita com qualidade superior. Tal inovação permitiu, por exemplo, que os violões dos conjuntos de choro fossem gravados com maior precisão, consagrando assim a instrumentação que ficou conhecida como regional, formada por 2 violões – geralmente um de sete e um de seis cordas –, cavaco, percussão e um solista. Neste período, os regionais atuaram principalmente nos programas de rádio, garantindo o acompanhamento de cantores, entre outras funções (PESSOA e FREIRE, 2013, 52-54).

Paralelo às reformas urbanas e aos avanços tecnológicos, começa a ganhar força o conceito de “brasilidade”, impulsionado por um projeto político comprometido com o ideário de construção da identidade nacional para formação de um povo-nação. Dessa maneira, as letras de canção passam a ser porta voz do discurso político trabalhista e assumem cada vez mais espaço no mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2007, p.138-139). Diante desta situação, o choro, que é uma música fundamentalmente instrumental, começa a perder espaço na indústria fonográfica, pois não possui o suporte narrativo-literal que é vinculado audaciosamente através da estrutura cada vez mais complexa das rádios. Já na segunda metade dos anos 40, observamos que as canções comercializadas em discos e rádios se afastam paulatinamente das práticas musicais urbanas, distanciando-se então das origens populares e valorizando compositores e intérpretes da crescente classe média. Virgínia Bessa faz uma análise pertinente sobre essa situação:

○ típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno – que já não era mais associado às tecnologias miraculosas, ao primitivo ou à última moda, como nos frenéticos anos 1920, e sim ao sofisticado, ao cosmopolita, ao internacional. (BESSA, 2010, p.236)

Na visão desta autora, a consolidação dos ideais modernos na segunda metade dos anos 1940 caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, com a

profissionalização e o desenvolvimento do meio radiofônico; no plano estético, com a *jazzificação* dos gêneros populares; e no plano ideológico, com a construção de uma memória da música popular brasileira. (*ibid*). As consequências destes 3 planos no universo do choro são inquestionáveis, de maneira que se faz necessário discorrer sobre o impacto de cada um destes planos. Logo, apresento alguns exemplos de como esses três movimentos trouxeram inovações para o mercado fonográfico e de que maneira influenciam a prática desta música.

No plano econômico-cultural temos em 1947 o primeiro disco que Jacob do Bandolim grava como solista. Em 1948 tem início a gravação em alta fidelidade (Hi-Fi) e em 1949 a gravação, e o posterior sucesso, de *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo. Anos mais tarde, em 1958, surge a estereofonia, tecnologia que permite gravações em dois canais. A partir deste momento foi possível a prática do *playback*, ou seja, a gravação da melodia e do acompanhamento em diferentes sessões. Esta tecnologia foi utilizada, por exemplo, por Jacob do Bandolim, nas gravações dos LP's *Chorinhos e Chorões*, de 1961 e *Primas e Bordões*, de 1962. Ambos foram lançados originalmente pela RCA Victor e posteriormente reeditados em 2006 pelo Instituto Jacob do Bandolim em parceria com a editora Irmãos Vitale. A reedição traz ao público a possibilidade de reproduzir faixas apenas com acompanhamento do regional, sem o solo de Jacob, permitindo a escuta mais detalhada dos violões, do cavaco e da percussão. O material serve ainda como base de *playback* para os solistas que desejam praticar junto com áudio.

No plano estético temos as importações de elementos do jazz e suas implicações na forma e no conteúdo do choro. A aproximação com o jazz é encarada tanto como fonte de modernização quanto como elemento desnacionalizador. Tal paradigma é apresentado por Joana Saraiva:

Essa situação de incorporar o jazz, (...) será discutida entre os “especialistas” e polarizada entre aqueles que desautorizavam, por princípio, qualquer realização do jazz no cenário carioca e aqueles que não só promoveram esta nova “moda” como defenderam a incorporação desta linguagem para “modernização” da música brasileira (SARAIVA, 2008, p.89).

Entre os compositores que incorporaram elementos do jazz, está Sebastião de Barros, também conhecido como K-Ximbinho. A relação entre choro e jazz na obra deste compositor é observada no trabalho de Pablo Garcia Costa, segundo o qual: “A trajetória de adaptações e negociação entre jazz e choro na obra de K-ximbinho é verificada numa linha temporal sobre seus discos de carreira e algumas composições publicadas fora desses discos.” (COSTA, 2009, p.20). Entre os choros mais significativos de sua obra está *Ternura*, que será mencionado mais adiante.

Por fim, temos no plano ideológico a intensificação de uma memória da música popular brasileira, que constrói e atribui autenticidade à categoria *velha guarda*, na qual estariam inseridos os compositores ícones como Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha entre outros. Essa construção, quando consolidada na atualidade, assume a forma e a proporção de “tradição”, que orienta o fazer musical e legitima o que é considerado “choro tradicional”.

Mais do que orientar os ideais modernos na segunda metade dos anos 1940, as transformações ocorridas no choro nos planos econômico-cultural, estético e ideológico foram essenciais para o desenvolvimento e manutenção desta música. Muitas das características desenvolvidas neste período encontram-se presentes até hoje nas rodas, seja influenciando o modo de tocar, seja legitimando a construção dos discursos. Não por acaso, Thomas Turino (2018) observou situações e movimentos semelhantes nos Estados Unidos. Em *Participatory performance and the authentic of place in old-time music*, o autor associa o campo social da música ao vivo ao campo social da música gravada e observa de que maneira algumas gravações das *old-time string bands* influenciaram as performances participativa e apresentacional. Se associarmos as reflexões deste autor aos planos que acabamos de ver, encontraremos correspondências com a difusão cultural e econômica das gravações, bem como a criação dos cânones (TURINO, 2018, 24); as inovações estéticas e estilísticas (*ibid*, 25); e ainda questões ideológicas, como a elegibilidade de critérios de autenticidade (*ibid*, 22).

Convém observar ainda que, nos anos que se passaram, o choro oscilou entre o centro e a margem da indústria cultural, ou seja, independente dos fluxos de mercado. Livingston-Ishenour e Garcia (2005), por exemplo, identificam dois períodos nos quais o gênero esteve distante da grande mídia, inicialmente de 1950 até o início de 1970 e

posteriormente na década de 80. Segundo Souza (2009), o período da segunda metade da década de 70 ficou conhecido como o momento no qual houve uma revitalização do gênero, um movimento tão forte que a imprensa chegou a denominá-lo *Boom do choro*. Cabe aqui um novo paralelo com as *old-time string bands* estudadas por Turino, visto que esta música também sofreu ações de revitalizações por meio da ação de novos entusiastas, que organizavam eventos específicos para prática desta música e que estavam fortemente influenciados por repertórios canônicos gravados anteriormente (TURINO, 2018, p. 24-25). De volta ao *Boom do choro*, foram ações de músicos, intelectuais, jornalistas e entusiastas que tinham como objetivo dialogar com a lógica de mercado para dar visibilidade e reconhecimento ao gênero (SOUZA, 2009, p. 31-36). Como resultado destes esforços, podemos destacar a publicação de *songbooks*, as fundações de clubes do choro, a valorização de grupos “esquecidos”, as gravações de discos inéditos, os relançamentos de Lps que estavam fora de catálogo e a garantia de espaço na mídia mais importante da época, a televisão.

Apontamentos etnográficos

Em minha pesquisa de mestrado, realizei uma etnografia com foco na performance e no fazer musical da roda de choro promovida pela Academia do Choro, AdC, em um bar na cidade de São Carlos, SP (BERTHO, 2015). Ao longo da pesquisa observei que uma das principais referências que os participantes da roda — tanto os músicos quanto a audiência — possuíam era construída a partir da relação com o material fonográfico. Pouco a pouco, compreendi que esta relação vai desde a entrega e troca de mídias (Cds, Dvds e pendrives), até a comparação entre gravações de diferentes períodos, incluindo ainda classificações de discos, grupos ou artistas, bem como a seleção das versões obrigatórias que todo chorão deve ouvir. Essas ações orientam a performance e as escolhas interpretativas dos músicos, assim os participantes das rodas utilizam esses materiais tanto como escuta individual — para o desenvolvimento pessoal do repertório — quanto como referencial próprio — para compartilhamento de opiniões que serão expressas em conversas e discussões.

Tais formas de se relacionar com o material fonográfico não são recentes, nem tão pouco exclusivas da roda mencionada. No caso específico do choro, vale recordar que o impacto do processo de

gravação mecânica foi essencial para formatar a instrumentação dos regionais, conforme apontado anteriormente neste texto. Diante das diversas consequências estruturais e históricas, atualmente podemos pensar em uma relação dialógica entre estilo de performance e tecnologia, ou seja: “Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte” (PESSOA e FREIRE, 2013, p.41). No caso específico da AdC, algumas situações observadas ao longo da minha pesquisa exemplificam como se dá a relação entre materiais fonográficos e os diferentes significados e valores presentes em uma roda de choro contemporânea. Seguem três apontamentos etnográficos:

1-) De imediato, apresento a descrição de uma situação vivenciada no dia 10/09/2013:

Quando terminamos de tocar *Ternura*, choro composto por K-Ximbinho, um dos músicos exclamou:

— Nossa que facada hein?

“Facada” é uma referência à expressão “facada no peito” ou “facada no coração”. Os músicos utilizam esses dizeres para demonstrar que ouvir e/ou tocar uma música triste seria o equivalente a sentir a dor de ser esfaqueado.

Logo em seguida começou uma conversa sobre o choro *Ternura* ser ou não uma “facada”:

— Não é porque o choro é lento que é necessariamente triste.

— Realmente, mas depende da gravação que escutamos. Algumas são mais para trás e isso dá um ar melancólico. Por fim, os músicos concluíram que *Ternura* pode até parecer solene dependendo do intérprete e da instrumentação usada na gravação.

Essa discussão expressa as diferentes impressões dos músicos participantes de uma roda de choro frente às possibilidades de classificar uma composição de K-Ximbinho, que foi gravada pela primeira vez em 1977 e que possui características idiomáticas que remetem à sonoridade jazzista. Entretanto, é interessante observar que tais questionamentos não são feitos ao atribuir a definição de *facada* aos choros dolentes de Pixinguinha, como *Sofres porque queres*, que foi gravada pela primeira vez em um fonograma de 1917 e que possui características idiomáticas fundamentais do choro. A incompatibilidade ao classificar como *facada* choros com andamentos e intenções semelhantes, mas compostos em diferentes períodos, revela que as modificações ocorridas ao longo da história são percebidas, avaliadas e classificadas pelos músicos que atualmente praticam esse repertório, influenciando conseqüentemente as suas performances.

2-) Em outro momento da dissertação, apontei dois pré-requisitos necessários para participar da roda promovida pela AdC: o estudo e a preparação. Enquanto o primeiro – estudo – foi apontado como essencial para o desenvolvimento do conhecimento musical com ênfase na prática instrumental, o segundo – preparação – foi descrito como um processo que implica na compreensão dos valores necessários para participação – é o caso do compromisso e do respeito. Em relação ao estudo, pontuei que os conhecimentos teóricos não são essenciais: “É possível que um músico sente na roda e toque um choro que aprendeu “de ouvido”, ou seja, através do processo de imitação de uma gravação, sem que haja o conhecimento teórico acerca de leitura de partituras.” (BERTHO, 2015, p.91) Tais influências são, evidentemente, baseadas nos materiais fonográficos desde os discos de vinil até canais de vídeo na internet e sites de *streaming*.

3-) Antes de apresentar o último exemplo etnográfico, faz-se necessário esclarecer que o pandeiro é considerado a base rítmica da roda, enquanto que a percussão, por sua vez, executa uma função complementar. Nas palavras do músico Ricardo Cury: “Se tiver algum outro cara que toca pandeiro eu faço alguma percussãozinha só como acompanhamento, é uma coisa leve, porque a base do choro é o pandeiro.” Esta fala enfatiza uma importante característica da roda: só

é permitido tocar um pandeiro de cada vez. Tal postura visa o equilíbrio acústico, pois a potência sonora do pandeiro é muito superior à de outros instrumentos. Em relação à percussão, observamos a presença de prato, tamborim e bloco. Esta quantidade varia a cada roda, sendo possível ainda o acréscimo do reco-reco, bem como a inexistência de qualquer um, ou ausência de todos os citados. Diferente da restrição ao uso de mais de um pandeiro, duas ou mais percussões podem tocar ao mesmo tempo entretanto é preciso discernimento para escolher o instrumento mais apropriado. Dito isto, apresento um trecho da entrevista realizada no dia 26/02/2014 com o percussionista Ricardo Cury.

Renan – Como você escolhe percussão que vai tocar? Se vai ser tamborim, reco ...

Ricardo – Na verdade depende da música. Se for uma música mais rápida que tem um ritmo mais pro lado do samba, um swingue pro samba, aí você põe um tamborim, até um reco você pode colocar. Às vezes o que você ouviu na gravação você lembra alguma coisa. O *Assanhado*, por exemplo, que tem um tamborim na música, você automaticamente tem que tocar o tamborim (...)

Ressalto, por fim, que são as gravações que orientam a escolha do instrumento bem como a maneira de tocar. Durante sua performance na roda, o músico está quase que automaticamente se dirigindo às lembranças das sonoridades que foram escutadas anteriormente. Esta prática não é exclusividade dos percussionistas, mas também se mostra presente nos discursos dos outros músicos.

Concluindo

As considerações teórico históricas traçadas no início deste trabalho demonstraram como o choro se flexibilizou em relação à indústria cultural. Se considerarmos a relação entre “o choro das rodas” e o “choro dos discos”, notaremos que em meados dos anos 20, o primeiro influenciou e alimentou o segundo. Entretanto, as alterações na própria estrutura de produção contribuíram para que houvesse um novo eixo alimentando as rodas, ou seja, o choro que se profissionalizou, se alinhou ao mercado, assistiu à politização do samba e se modernizou com parâmetros do jazz.

Finalmente, gostaria de retomar brevemente os três movimentos paralelos e interdependentes apontados por Virgínia Bessa na modernização da segunda metade dos anos 1940: o plano econômico-cultural, o plano estético e o plano ideológico. Acredito que este tripé possa ser útil para observarmos a influência das gravações nas rodas de choro contemporâneas. Assim teríamos no plano econômico-cultural o consumo de gravações de choro através de novas plataformas, bem como o uso de *smartphones* para registro e gravação de áudio e vídeo das próprias rodas. Já no plano estético, prevalece a diversidade de gêneros e estilos musicais: são polcas valsas, tangos brasileiros, maxixes e, evidentemente, choros que retratam variados períodos da música instrumental brasileira, incluindo ainda choros contemporâneos e de autoria dos próprios participantes das rodas. Diversidade esta que inclusive dificulta a classificação sensório-emocional de um choro com elementos *jazzistas* como é o caso de *Ternura*. Por fim, no plano ideológico, temos as gravações que se cristalizaram como cânones e que orientam desde a escolha dos instrumentos até as formas de tocar.

Bibliografia

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2013.

BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo, Alameda, 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 4. ed. São Paulo, Editora 34, 2010.

CONTIER, A. D. "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural". *Fênix, Uberlândia*, v. 1, p. 1-22, 2004.

COSTA, Pablo Garcia. *Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional: Tradição e Inovação em K-Ximbinho* (Sebastião Barros). 2009. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música do Instituto de Arte, Universidade Federal de Brasília.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2004.

LARA FILHO,IVALDO; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. "Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking". *Per Musi*. Belo Horizonte, No. 23, p. 148-161, 2011.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington, Indiana University Press, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. "Ary Barroso, Aquarela do Brasil " In NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. *Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013.

SARAIVA, Joana M. "Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50". In GIUMBELLI, E., DINIZ, J. C. V., NAVES, S. C., (org.) *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.

_____. "Participatory performance and the authentic of place in old-time music". In REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. Nova Iorque, Taylor & Francis, 2018.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Musica*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ZAN, José Roberto. "Música popular brasileira, indústria cultural e identidade". *Eccos Rev. Cient., UNINOVE*, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122. 2001.

Sobre o autor

Renan Moretti Bertho é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui mestrado em Música pela mesma instituição (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). É pesquisador do projeto temático "Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia", coordenado por Suzel Ana Reily. Desenvolve a pesquisa "Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista" e ocupa o cargo de 2º Tesoureiro da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET – gestão 2017/2019. Como flautista, atua em grupos de música brasileira (com ênfase em choro e samba) tendo participado de importantes festivais, como Virada Cultural Paulista e Brasil Instrumental.

Recebido em 21/12/2018

Aprovado em 29/01/2019



Revista da Tulha

USP