



Revista da Tulha

2019 · JAN-JUN · VOLUME 5 · NÚMERO 1 · ISSN 2447-7117

dedicato al violinista Ricardo Palmezano

Concerto per violino, percussioni e archi

(Ribeirão Preto, Brasil - 2017)

Lucas Eduardo da Silva Galon (*1980)



Timpani $\text{♩} = 110$

Brazilian Tamborim $\text{♩} = 110$

Triangle

Indian Tabla or Bongo

Solo Violin

Violin I (a) *ppp* \leftarrow *mf* \rightarrow *ppp*

Violin I (b) *ppp* \leftarrow *mf* \rightarrow *ppp*

Violin II (a) *ppp* \leftarrow *mf* \rightarrow *ppp*

Violin II (b) *ppp* \leftarrow *mf* \rightarrow *ppp*

Viola *ppp* \leftarrow *mf* \rightarrow *ppp*

p



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-GERENTE

Luis Alberto Garcia Cipriano
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

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

IMAGEM DA CAPA: Figura 2 da p. 177 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 5, Número 1, 2019
ISSN 2447-7117 (versão *online*)



EDITOR-GERENTE

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), Anaïs 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), John Rink (Cambridge Faculty of Music), 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)

Cônsul 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, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Mara Elisa Ferreira Oliva, Sonia Regina de Oliveira 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. 5, n. 1 (jan/jun 2019), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2019 – 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 Olivier Toni, s/n - Campus da Usp, Ribeirão Preto - SP, 14040-901
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

SUMÁRIO

7 EDITORIAL

9 UMA REFLEXÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA PERFORMANCE MUSICAL PELA PERSPECTIVA DO INTÉRPRETE DE MÚSICA INDETERMINADA

33 PERFORMANCE: MÚSICA EM MOVIMENTO / DA PRÁTICA COMO EXISTÊNCIA E DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA

60 DISSONÂNCIA MÉTRICA COMO ELEMENTO DE CONVERGÊNCIA ENTRE O ERUDITO E O POPULAR

87 A METÁFORA COMO RECURSO EXPRESSIVO NA SONATA N.º 1 PARA VIOLINO E PIANO DE ALMEIDA PRADO

119 O EMPREGO DE FIGURAS RETÓRICAS DE INTERRUPTÃO E SILÊNCIO EM JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

142 LUCAS GALON'S CONCERTO FOR VIOLIN, PERCUSSION AND STRINGS: A COMPOSER IN SEARCH OF HIS VOICE

174 JAZZ EM CISMA: A DISPUTA PELA MEMÓRIA E MÚSICA DE THELONIOUS MONK

195 GANGA-ZUMBI: ANÁLISES E PERSPECTIVAS SOBRE A CANÇÃO

233 A SAGA — ENTRE O DITO E O NÃO DITO —: LINGUAGEM, MÚSICA E OBRA, EM PERSPECTIVA TEMPORAL

EDITORIAL

Em junho deste ano, a comissão CAPES de avaliação do Qualis da área de Artes reuniu-se para a qualificação da produção bibliográfica em periódicos dos Programas de Pós-graduação, no biênio 2017-2018 e esta RT foi classificada dentro do estrato B1, o que recompensa o esforço do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, junto com toda a equipe editorial e dos inúmeros colegas de todo o país e do exterior que nos cedem parte de seu precioso tempo para emitir pareceres sobre os trabalhos a nós submetidos, cujo número vem aumentando proporcionalmente à visibilidade da revista.

Recentemente, tivemos a honra de incluir o Dr. John Rink (Cambridge) no Conselho Científico da RT, que aceitou fazer parte deste projeto depois de passar uma semana em Ribeirão Preto, em que participou do VIII Encontro de Musicologia de Ribeirão, além de ministrar Masterclasses.

Neste número, publicamos questionamentos sobre o conceito de autonomia da obra musical — uma questão que tem aflorado nas últimas décadas com a “virada performática” da musicologia —, além de análises de obras — o que demonstra que a musicologia sistemática está tão viva quanto a jovem musicologia da performance.

Em Zomer, discute-se os desdobramentos desse tipo de estudo na perspectiva do intérprete da “música indeterminada”, em que retoma as reflexões sempre atuais de Umberto Eco em *Obra Aberta*. Palermo resgata a obra de Sexto Empírico (séculos II e III a. C.) — médico e filósofo grego que foi lido por Montaigne (1533-1592) —, em busca das origens do idealismo pregnante no pensamento musical do ocidente, contrapondo os pensamentos de Pitágoras, Platão, Aristóteles, Boécio ao do ceticismo pirrônico.

Cumboski encontra na dissonância métrica um ponto de convergência entre os diversos gêneros e estilos. Caixeta e Corvisier analisam a Sonata n. 1 para violino e piano, de Almeida Prado, no sentido da elaboração de uma performance. Soares e Ricciardi expõem exemplos de figuras retóricas em Pe. Garcia, utilizando métodos de análise adequados aos textos que tratam. O Concerto para Violino, Percussão e Cordas, de Lucas Galon, é objeto de análise de Palmezano e Caixeta, que identificam nas influências de Bartók, Stravinsky e Villa-Lobos o percurso do compositor em busca de sua própria voz.

Brandão discute a obra de Thelonious Monk como “um emblema capaz de influenciar e pautar as discussões ligadas ao jazz”.

Por fim, Souza analisa, a partir de uma perspectiva histórica, semiótica, rítmica e harmônica, a canção mineira Ganga-Zumbi, de Sérgio Santos e Paulo Cesar Pinheiro, que conta a história de Zumbi dos Palmares.

Ao empregarem o termo heideggeriano “Saga”, Marin e Castro desenvolvem a ampliação da linguagem para além de suas funções comunicativa e de significado, abrindo espaço para o não dito. O texto faz dialogar Sexto Empírico, Heidegger, Derrida e Small.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
Editor-gerente

UMA REFLEXÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA PERFORMANCE MUSICAL PELA PERSPECTIVA DO INTÉRPRETE DE MÚSICA INDETERMINADA

A REFLECTION ABOUT THE CONSTRUCTION OF MEANING IN MUSICAL PERFORMANCE FROM THE PERSPECTIVE OF THE INDETERMINATE MUSIC PERFORMER

Ana Leticia Crozetta Zomer
Universidade de São Paulo
analeticiazomer@gmail.com

Resumo

Este trabalho é um desdobramento da pesquisa de doutorado ainda em andamento, intitulada *Acaso e indeterminação na música brasileira: uma análise do repertório violinístico após 1950*. Aqui, discutiremos a genealogia do conceito de obra musical até sua cristalização por volta de 1800 e seus reflexos no desenvolvimento da notação e performance musical; as transformações estético-composicionais que surgiram a partir da segunda metade do século XX e suas principais vertentes; e por fim, procuramos oferecer uma breve reflexão sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete de música indeterminada, ou seja, aquela que está sujeita a múltiplas interpretações e relações intersubjetivas. Três trabalhos nos deram suporte filosófico: *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992) de Lydia Goehr, que se empenhou em traçar a genealogia do conceito de obra musical; *Estética: Teoria da Formatividade* (1993) de Luigi Pareyson, em que o autor analisa a obra de arte a partir de um ponto de vista formativo – a obra como um objeto em construção e em permanente formação; e *Obra Aberta* (2003) de Umberto Eco, que apresenta estreita relação com a leitura anterior e trata, entre outras coisas, da dicotomia entre obra aberta e fechada.

Palavras-chave: Música do Século XX; Indeterminação; Performance Musical; Genealogia do Conceito de Obra; Notação musical.

Abstract

This work is an offshoot of the ongoing doctoral research entitled, *Acaso e indeterminação na música brasileira: uma análise do repertório violinístico após 1950*. Here we will discuss the genealogy of the concept of musical work until its crystallization around 1800 and its reflections on the development of musical notation and performance; the aesthetic-compositional transformations that emerged from the second half of the twentieth century and its main aspects; finally, we seek to offer a brief reflection on the construction of meaning in musical performance from the perspective of the indeterminate music interpreter, that is, the one that is subject to multiple interpretations and intersubjective relations. Three works provided us philosophical support: Lydia Goehr's *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), which endeavored to trace the genealogy of the concept of musical work; *Estética: Teoria da Formatividade* (1993) by Luigi Pareyson, in which the author analyzes the work of art from a formative point of view - the work as an object under construction and in permanent formation; and *Obra Aberta* by Umberto Eco (2003), which presents a close relationship with the previous reading and deals, among other things, with the dichotomy between open and closed work.

Keywords: 20th Century Music; Indeterminacy; Musical Performance; Genealogy of the Concept of Work; Musical Notation.

1. Introdução

Apesar de sua forte tradição textual, a música de concerto ocidental tem sido gradualmente aceita como expressão, apresentando alto grau de dinamismo e variabilidade por conta de sua dimensão performativa (cf. ALMEIDA, 2011). No entanto, a performance musical é um assunto muito pouco discutido pela literatura musical, “a não ser no sentido limitado de seguir as notações do compositor e percebê-las no som” (SMALL, 1998, p. 5, tradução nossa)¹.

¹ “We read little in music literature about performance other than in the limited sense of following the composer’s notations and realizing them sound” (SMALL, 1998, p. 5).

Este trabalho é um desdobramento da pesquisa de doutorado ainda em andamento, intitulada *Acaso e indeterminação na música brasileira: uma análise do repertório violinístico após 1950*. Aqui, discutiremos a genealogia do conceito de obra musical até sua cristalização por volta de 1800 e seus reflexos no desenvolvimento da notação e performance musical; as transformações estético-composicionais que surgiram a partir da segunda metade do século XX e suas principais vertentes; e por fim, procuramos oferecer uma breve reflexão sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete de música indeterminada, ou seja, aquela que está sujeita a múltiplas interpretações e relações intersubjetivas. Três trabalhos nos deram suporte filosófico: *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992) de Lydia Goehr, que se empenhou em traçar a genealogia do conceito de obra musical; *Estética: Teoria da Formatividade* (1993) de Luigi Pareyson, em que o autor analisa a obra de arte a partir de um ponto de vista formativo - a obra como um objeto em construção e em permanente formação; e *Obra Aberta* (2003) de Umberto Eco, que apresenta estreita relação com a leitura anterior e trata, entre outras coisas, da dicotomia entre obra aberta e fechada.

2. O conceito de “obra” e seus desdobramentos

Na música de concerto ocidental, o conceito de obra musical sofreu importantes transformações ao longo da história. Essas transformações definiram regulamentos, expectativas e padrões de comportamento que caracterizaram sua prática. Em *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), Lydia Goehr empenhou-se em traçar a genealogia desse conceito. Para a autora, a música instrumental era predominantemente entendida e regulada por conteúdos de qualidade extramusicais. O conceito de obra não regulava a prática, existindo implicitamente durante o ato performático.

Foi por volta de 1800, mediante transformações no entendimento da teoria estética, da sociedade e política, que uma nova concepção emergiu, abrangendo a criação, performance e recepção. O novo

conceito recebeu um papel regulador e limitador². “A produção musical passou a ser vista como o uso de material musical, resultando em unidades completas e discretas, originais e fixas, de propriedade pessoal” (GOEHR, 1992, p. 206, tradução nossa)³. Assim, o conceito cristalizou-se sob o que muitos teóricos da época chamavam de “princípio da separabilidade”. Este princípio se refere às emancipações variadas da música instrumental e suas correlações.

A pretensa autonomia das belas-artes, garantida pela sua colocação em museus, levantou problemas particularmente interessantes para a música. Isso se torna evidente à medida que começamos a refletir como a música chegou a reproduzir algumas das características das artes plásticas, da pintura e da escultura. Ao ingressar no mundo das belas-artes, a música necessitava encontrar uma mercadoria plástica ou equivalente, um produto valioso e permanentemente existente, que pudesse ser tratado da mesma maneira que os objetos das já respeitáveis belas-artes (GOEHR, 1992, p. 173, tradução nossa)⁴.

A busca por uma “mercadoria plástica ou equivalente” ao das artes plásticas contribui para o surgimento da partitura. A música, que até então era uma manifestação quase que exclusiva da cultura oral, passou a ser registrada em documento físico e passível de distribuição em larga escala através de um mercado editorial em ascensão. “As obras musicais começaram a ser comercializadas da mesma forma que as belas-artes, em termos estéticos, a serem valorizadas e contempladas

2 “Now we can make sense of the basic argument lying behind my central claim that prior to 1800 (or thereabouts), musicians did not function under the regulation of the work-concept. To be sure, they functioned with concepts of opera, cantata, sonata, and symphony, but that does not mean they were producing works. It was only later when the production of music began to be conceived along work-based principles that early operas, cantatas, symphonies, and sonatas acquired their status as different kinds of musical work. And this is why we can meaningfully say, nowadays, that Bach composed musical works” (GOEHR, 1992, p. 115).

3 “musical production was now seen as the use of musical material resulting in complete and discrete, original and fixed, personally owned units” (GOEHR, 1992, p. 206).

4 “The purported autonomy of the fine arts, guaranteed by their placement in museums, raised particularly interesting problems for music. These become apparent as we begin to consider how music came to replicate some of the characteristics of the plastic arts of painting and sculpture. As it entered the world of fine arts, music had to find a plastic or equivalent commodity, a valuable and permanently existing product, that could be treated in the same way as the objects of the already respectable fine arts” (GOEHR, 1992, p. 173).

como criações permanentemente existentes de compositores/artistas” (GOEHR, 1992, 174, tradução nossa)⁵. Logo, a partitura alcançou uma classe consumidora específica, qualificando-a como bem de consumo. As artes plásticas existentes em seus museus físicos e, portanto, as obras musicais existentes em museus imaginários.

É por causa desse significado imutável e imanente que pinturas, livros, peças de escultura e outros objetos de arte (incluindo obras musicais e partituras que, não se sabe bem o porquê, deveriam ser os portadores delas); são cuidadosamente exibidos em museus com ar-condicionado (e salas de concerto), vendidos por preços exorbitantes (a partitura autografada do *Concerto para Piano em Lá Menor* de Schumann foi vendida em Londres em 1989 por quase um milhão e meio de dólares), impressa em edições luxuosas, com o manuscrito do compositor (e performada em versões “autênticas”) (SMALL, 1998, p. 5, tradução nossa)⁶.

Conseqüentemente, a notação passou por um crescente processo de especialização técnica, atingindo um grande rigor a fim de alcançar um suposto resultado sonoro estrito e invariável. De acordo com Goehr (1992) a necessidade de uma especialização da escrita musical se tornou urgente, principalmente quando a música começou a ser executada independentemente da presença do compositor e quando a mesma composição passou a ser reproduzida inúmeras vezes, tornando os estilos mais pessoais. Logo, o intérprete se tornou mão-de-obra qualificada e especializada através da formação em conservatórios. “O músico prático perdeu sua parte criativa quase que inteiramente para o compositor e se tornou um intérprete. Com isso, estabeleceu-se a

5 “Musical works also began to be marketed in the same way as other works of fine art and, in aesthetic terms, to be valued and contemplated as permanently existing creations of composers/artists” (GOEHR, 1992, p. 174).

6 “It is the sake of that unchanging, immanent meaning that paintings, books, pieces of sculpture and other art objects (including musical works and the scores that in some not quite understood way are supposed to be the bearers of them) are cared for, lovingly exhibited in air-conditioned museums (and concert halls), sold for exorbitant prices (the autograph score of Schumann’s Piano Concerto in A Minor was sold in London in 1989 for nearly one and a half million dollars), printed in luxurious editions, pursued to the creator’s manuscript (and performed in ‘authentic’ versions)” (SMALL, 1998, p. 5).

norma de se aderir exatamente à figura de nota e tornar inalterável o que estava prescrito” (WJORA, 1965, p. 132, tradução nossa)⁷.

A notação ocidental tende para uma figura de nota grafada, um desenho que chama a atenção. É um “desenho” da composição com seus altos e baixos na melodia e suas vozes mais altas e mais baixas em contraponto. Assim, é visível e abstrato ao mesmo tempo: “abstração visível”, como um mapa (WJORA, 1965, p. 131, tradução nossa)⁸.

Assim, ocorreu um processo de separação cada vez maior das funções compositor e intérprete. Diminuiu-se a mediação humana e afastou-se o objeto de seu contexto. De acordo com Deliège apud Costa (2009), isso ocorreu devido à progressiva divisão do trabalho após a Revolução Industrial e ao advento do pensamento liberal que levou o compositor à condição de “profissional liberal, dependente de um agente”.

Importante lembrar que na música ocidental o impulso criativo do instrumentista se colocava presente de diferentes formas em épocas distintas da história, caracterizando-se pela liberdade de interpretação devido à maneira aproximativa como a música era notada, porém, tais “atos de liberdade consciente” (POUSSEUR apud ECO, 2003, p. 41) estavam sujeitos a um universo estilístico e a um conjunto de regras em constante negociação com a liberdade dos músicos.

Sem dúvida a música europeia anterior ao século XVIII conheceu várias formas inacabadas, mas que não eram menos determinadas. Esse acabamento é virtual, sempre implícito e obedece a normas bem precisas. Se alguma liberdade estilística subsiste no responsável pela execução, jamais isto porá em causa a base morfológica e sintática e nem mesmo a infraestrutura formal (DELIÈGE, 1971, p.156 apud COSTA, 2009, p. 18).

7 “The practical musician lost his creative share almost wholly to the composer and became an interpreter. With this was established the norm of adhering exactly to the note-picture and rendering unaltered what was there prescribed” (WJORA, 1965, p. 132).

8 “Western notation tend towards a graphic note-picture, a design to strike the eye. It is a ‘drawing’ of the composition with its ups and downs in melody and its higher and lower voices in counterpoint. Thus it is visible and abstract at the same time: ‘visible abstraction’, like a map” (WJORA, 1965, p. 131).

Como diz Bojan Bujic (apud Cook, 2013, p. 11, tradução nossa)⁹, “todo o curso subsequente da notação ocidental representa um afastamento da memória em direção ao estado em que um documento escrito pode representar, por assim dizer, a obra como tal”. A escrita musical tornou-se um elemento determinante no estabelecimento de parâmetros composicionais, estéticos e performáticos. Tornou possível o fortalecimento das teorias e transformou a partitura em um objeto autossuficiente que poderia ser estocado, distribuído e comparado. “Significou um passo importante na difusão de composições musicais entre as pessoas, outros países, partes do mundo e futuro adentro” (WIORRA, 1965, p. 131, tradução nossa)¹⁰. Criou-se “um imenso campo de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes, estudiosos e, sobretudo, entre épocas musicais distintas” (ALMEIDA, 2011, p. 65).

Onde antes era “um cenário neutro, não concebido para instrumentos específicos [...] agora se tornava um opus completamente especificado em que o timbre era tão passível de composição quanto a estrutura tonal” (WIORRA, 1965, p. 133, tradução nossa)¹¹. A excessiva valorização da partitura “é a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical [...], entendida como texto é considerada objeto estático” (ALMEIDA, 2011, p. 66). Entretanto, o controle de todas as variáveis presentes numa performance é algo que escapa a qualquer tipo de notação.

De fato, é difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunda ao considerar não apenas o que nela há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de resultantes interpretativas a partir de uma única partitura (ALMEIDA, 2011, p. 66).

9 “the whole subsequent course of Western notation represents a move away from memory towards the state in which a written document can stand on its own, as it were, representing the work as such and offering to the performer clear indications how to recreate it in musical sounds” (COOK, 2013, p. 11).

10 “Printing meant an important step in the diffusion of musical compositions among the people, in other countries and parts of the world, and into the future” (WIORRA, 1965, p. 131).

11 “Instead of a neutral setting, not conceived for particular instruments [...], it now became the fully specified opus in which timbre was just as much composed as the tonal structure” (WIORRA, 1965, p. 133).

3. Indeterminação em música e a desconstrução da própria noção de obra

Quando os músicos trazem acontecimentos fora das salas de concerto, quando eles sugerem que o público traga instrumentos para tocar em momentos musicais, assim como artistas, quando se recusam a produzir partituras ou gravações para impedir a possibilidade de a música sobreviver à ocasião, quando enfatizamos que uma performance é um fim em si mesma e não apenas um canal através do qual um trabalho flui e, quando não impõem limites temporais em uma performance, afinal, parece que estamos observando desafios diretos ao conceito tradicional de obra. Pois não apenas os músicos dizem que estão desafiando o conceito, mas suas direções também têm a intenção explícita de minar as condições tradicionais e formais associadas à música baseada na obra (GOEHR, 1992, p. 268, tradução nossa)¹².

No século XX, experiências voltadas à busca por sonoridades não convencionais, levaram ao surgimento de tendências composicionais e ideológicas a elas inerentes. Compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown e Pierre Boulez, procurando por novas possibilidades de composição, execução e percepção de uma obra musical, encontraram nos processos de *utilização do acaso* um argumento que se tornou uma das correntes musicais mais significativas no pós-guerra (cf. MORGAN, 1991, p. 359).

Diferentes tentativas de libertar o intérprete da exatidão ditada pela notação tradicional foram manifestas (cf. ANTOKOLETZ, 1992, p. 474). O emprego de *clusters* e a eliminação da barra de compasso em obras, como as de Charles Ives, Henry Cowell e Erik Satie, por exemplo, resultaram em um determinado grau de indeterminação harmônica e

12 "When musicians bring about happenings outside concert halls, when they suggest audiences bring instruments to play at musical occasions so as to be performers as well, when they refuse to produce scores or recordings to foreclose the possibility of the music's surviving past the occasion, when they stress that a performance is an end in itself and not merely a channel through which a work flows, and when they impose no temporal limits on a performance, we do, after all, seem to be observing direct challenges to the traditional work-concept. For not only do the musicians say they are challenging the concept, but their directions are also explicitly intended to undermine the traditional, formal conditions associated with work-based music" (GOEHR, 1992, p. 268).

rítmica, enquanto que o uso do *sprechstimme* permitiu um determinado grau de indeterminação das alturas de obras como *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg. Possibilidades mais radicais também já estavam implícitas nos primeiros experimentos futuristas, tal como o controle do compositor sobre a unificação estrutural da obra através da manipulação do ruído.

No entanto, a partir de 1950, com o surgimento de uma base filosófica mais claramente definida, a utilização do acaso como recurso composicional deliberado ganha força e em grande parte por influência de um único compositor: John Cage¹³.

Esta nova poética se distingue por manifestar a consciência do elemento acaso durante o processo do fazer musical, seja ele compositivo e/ou interpretativo. Quando presente no fazer compositivo, é característica elementar a fixação de elementos musicais escolhidos por meio de procedimentos randômicos. A performance se mantém determinada através de uma notação precisa, sem alterações significativas no ato da performance. Quando presente no fazer interpretativo, é legado ao intérprete níveis de liberdade a fim de remodelar o resultado sonoro através da escolha de elementos no momento da execução. Busca-se um discurso que tem como resultado a variabilidade interpretativa. Definidos conceitualmente por John Cage¹⁴,

13 "Ele foi um dos poucos indivíduos de quem se pode dizer, sem contestação, que se ele não existisse, o desenvolvimento de mais de uma arte teria sido diferente" (KOSTELANETZ, 1993, p. 33, tradução nossa). John Milton Cage Jr. nasceu em Los Angeles, Califórnia, em 1912. Estudou com Henry Cowell, Adolph Weiss e Arnold Schoenberg. Compôs, aproximadamente, 315 obras para as mais diversas formações instrumentais. Cage transitou por diferentes poéticas, mas foi em 1951, que o compositor compõe a *Music of Changes*, considerada a primeira obra a fazer uso de operações de acaso como recurso composicional.

14 No decorrer deste trabalho, observaremos que há diferentes maneiras de conceber o emprego do acaso na criação musical, portanto, essa tendência estético-composicional abrange uma série de concepções e discussões terminológicas: indeterminação, acaso, aleatoriedade, improvisação, acaso dirigido, obra aberta e outras. Dada a ampla dimensão a respeito da discussão terminológica, optamos para este trabalho, utilizar a nomenclatura sugerida por John Cage, considerado o precursor dessa tendência estético-composicional. O compositor procurou definir os aspectos dessa música em três conferências proferidas em Darmstadt (1958) na Alemanha, intituladas: *Changes*, *Indeterminacy* e *Communication*. Transcritas em *Silence* (1973), as conferências serviram como referência terminológica para compreender a estética utilizada por alguns compositores, principalmente aos vinculados à chamada Escola de Nova York. Porém, os termos e suas definições variam de autor para autor, por exemplo, o termo indeterminação é empregado por John Cage para se referir às músicas que são parciais ou totalmente indeterminadas, desde Bach até os compositores contemporâneos. Para Francis Bayer, o mesmo termo é utilizado de forma mais restrita, para caracterizar a corrente estética em que o uso de elementos indeterminados produz uma ruptura de sentido e a recusa da noção de obra (TERRA, 2000, p. 135).

'acaso' se refere ao uso de certos procedimentos randômicos no ato da composição. [...] 'Indeterminação', por outro lado, se refere à habilidade de uma peça ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de tal forma que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras únicas de tocá-la (PRITCHETT, 1993, p. 108, tradução nossa)¹⁵.

A proposição a respeito do papel aparentemente passivo do compositor frente ao resultado musical foi tema central de divergências, especialmente, entre dois expoentes desta poética: Pierre Boulez e John Cage¹⁶. A utilização do acaso como recurso composicional por Boulez visou, por um lado, ampliar as possibilidades de permutação geradas pela série e por outro, definir os limites interpretativos a fim de assegurar a integridade da obra. Para o compositor, independente do recurso composicional utilizado, desviar-se da responsabilidade sobre o resultado sonoro mascara uma deficiência técnico-composicional, chamada por ele de “acaso por inadvertência”¹⁷. É por não abdicar da tal “responsabilidade” que seu discurso diverge do de Cage: “em face do acaso por inadvertência, encontramos um acaso por automatismo,

15 “In Cage’s terminology, ‘chance’ refers to the use of some sort of random procedure in the act of composition. [...] ‘Indeterminacy,’ on the other hand, refers to the ability of a piece to be performed in substantially different ways – that is, the work exists in such a form that the performer is given a variety of unique ways to play it” (PRITCHETT, 1993, p. 108).

16 Na década de 50, uma calorosa discussão por diferentes compositores se travou em torno dos processos de utilização do acaso em música e seus desdobramentos estéticos. Seleccionados em função da relevância de seus autores e da abrangência das questões colocadas, os textos *Alea* (1995) de Pierre Boulez, *Indeterminacy* (1958) e *Experimental music* (1958) de John Cage, serão confrontados neste artigo, a fim de discorrer de maneira breve, a respeito da perspectiva do acaso na Europa e na América. Mais especificamente: “[...] verificamos que há um consenso de que existem duas grandes tendências relativas ao emprego da indeterminação na música deste século. Estas tendências são diferenciadas a partir de critérios distintos: geográficos-culturais, manifestos por uma oposição entre Europa e os Estados Unidos da América; estéticos expressos por uma aceitação ou recusa da noção de obra de arte e dos princípios que ela envolve; linguísticos, relacionados ao problema de se/tido implicado na produção e na fruição da obra de arte” (TERRA, 2000, p. 136).

17 “A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição; seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso de veneno sutil que destrói qualquer embrião de artesanato; eu qualificaria esta experiência – se é que isso é experiência, o indivíduo não se sentindo responsável por sua obra, simplesmente se atirando por fraqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril – eu qualificaria então essa experiência de acaso por inadvertência” (BOULEZ, 1995, p. 43).

automatismo puro ou automatismo no qual se introduz uma ideia de bifurcação vigiada” (BOULEZ, 1995, p. 46).

Em Boulez, o acaso no fazer interpretativo se torna um jogo de possibilidades nas quais as alternativas de execução estão muito bem definidas, determinando uma certa estrutura composicional. O compositor defende o uso do “acaso dirigido”¹⁸, ou seja, submeter o acaso a um controle.

É bom lembrar, porém, o quanto esta liberdade precisa ser dirigida, projetada, já que a imaginação ‘instantânea’ é mais suscetível de falhas do que de iluminações; também, esta liberdade não trabalha sobre a invenção propriamente dita, mas sobre o pragmatismo da invenção (BOULEZ, 1995, p. 49).

Se para o compositor europeu, a introdução do acaso visa a ampliação do método serial e o uso do “acaso dirigido”, para Cage, ela implica no rompimento com o determinismo a partir da necessidade de criar para si uma nova maneira de compor e executar uma obra musical. Como elemento essencial na retórica cageana, a superação da influência do compositor sobre a matéria sonora é fruto, praticamente, da não-interferência de sua personalidade e gosto estético sobre o resultado final da obra: “deve-se ceder ao desejo de controlar o som, limpar sua mente da música, e se dedicar a descobrir meios que permitam que os sons sejam eles mesmos no lugar de torná-los veículos de teorias feitas pelo homem ou da expressão de sentimentos humanos” (CAGE, 1973, p. 10, tradução e grifo nosso)¹⁹. É a partir de então que o acaso se torna uma ferramenta que possui a virtude de gerar situações sonoras aparentemente livres de distorções subjetivas, além de configurar-se como ruptura de paradigmas musicais vigentes, o que

18 “Num conjunto dirigido, essas diversas estruturas devem ser obrigatoriamente controladas por um ‘fraseado’ geral, devem comportar sempre uma sigla inicial e um signo final, devem ainda apelar para certas espécies de ‘plataformas’ de bifurcação; isto para evitar uma perda total do sentido global da forma e também para impedir que se caia numa improvisação determinada apenas pelo livre-arbitrio” (BOULEZ, 1995, p. 49).

19 “(...) one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expression. Of human sentiments.” (CAGE, 1973, p. 10).

permite alinhar-se enquanto proposta ideológica afim à noção de liberdade.

A introdução do acaso em música por Cage, implica em uma desconstrução da própria noção de obra. O compositor prioriza o processo e não o resultado. Propõe situações musicais ao invés de impor. O processo abre a possibilidade de o intérprete identificar-se com qualquer eventualidade, afirmando o caráter não-intencional da obra. “E qual é o propósito de escrever música? Um deles, é claro, é não lidar com propósitos, mas lidar com sons. Ou a resposta deve assumir a forma de um paradoxo: uma não-intencionalidade intencional ou uma execução não-intencional”. (CAGE, 1973, p. 12, tradução nossa)²⁰.

Assim sendo, os processos de utilização do acaso em música constituem uma das vertentes estético-composicionais desenvolvidas durante o século XX. Uma dessas tendências origina-se da assimilação do ruído como material composicional em obras como *The Tides of Manaunaun* (1912) e *The Banshee* (1925) de Henry Cowell, *Threnody for The Victims of Hiroshima* (1961) de Penderecki, tendendo para o advento da música eletroacústica. Outra, flui do tonalismo expandido para o pandiatonicismo do neoclassicismo, do minimalismo até o neorromantismo atual. É uma outra tendência, que surgiu com os sistemas alternativos de organização das alturas por processos seriais - por conjuntos, dodecafonismo e serialismo integral²¹ - mantém-se ativa ainda hoje. No entanto, a década de 1950 provocou reativamente o advento da indeterminação, tendência que intensificou a milenar prática da improvisação.

20 “And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purpose but dealing with sounds. Or the answer must be take the form of paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play” (CAGE, 1973, p. 12).

21 Inspirado pelas obras de Anton Webern, entre seus principais representantes encontravam-se Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Posseur e Luigi Nono. Esta tendência eclodiu praticamente ao mesmo tempo que o uso do acaso em música. Dessa forma, o cenário do pós-guerra se dividia em dois grandes blocos, o dos serialistas e o dos não-serialistas. Esse conflito se reproduziu no Brasil, tendo no centro da cena o compositor nacionalista, Camargo Guarnieri e o então serialista, Hans-Joachim Koellreutter. “Os serialistas logo descobriram que, quanto mais predeterminavam certos aspectos de suas composições, mais eles eram forçados a renunciar ao controle sobre outros. Além disso, quanto mais preciso e complexo fosse o sistema de controle, mais difícil seria para os ouvintes perceberem sua influência no que realmente era ouvido; e assim, mais aleatório e arbitrário, o resultado parecia soar. A lógica estrutural elaborada não conseguiu produzir uma lógica aural correspondente” (MORGAN, 1993, p. 22, tradução nossa).

Como consequência desses desdobramentos, a lógica da escrita tradicional se revelou insuficiente para atender às novas filosofias e técnicas instrumentais, encorajando muito compositores a explorar métodos não convencionais. “Naturalmente, essa tendência não só exigia novos sinais de notação, mas uma atitude inteiramente nova em relação à notação como tal” (STONE, 1980, p. XVI, tradução nossa)²². De acordo com Morgan (1991, p. 376), o grau de multiplicidade em que a notação tradicional é modificada varia, obviamente, no quanto a música se afasta das práticas tradicionais. Portanto, novas grafias foram criadas partindo da necessidade de atualização da linguagem e da expressão musical oriundo dos novos procedimentos composicionais, principalmente os relacionados à indeterminação. No entanto, a variedade de novas práticas notacionais dificultou a aceitação de qualquer método único e as tentativas de padronização e codificação tiveram pouco sucesso²³. Segundo Antunes (1989), ao padronizar a notação, padroniza-se o modo de pensar dos artistas, limita-se sua criatividade.

Como salienta Zamprona (2000), a notação musical é vista tradicionalmente como a utilização de signos gráficos *estáveis, reversíveis e previsíveis*, estabelecendo, portanto, uma relação de neutralidade com a matéria sonora, convertendo-a em seu estereótipo; só pode ser superada mediante a eliminação ‘da própria ideia de obra no sentido tradicional’ (*ibidem*, p. 125). O rompimento com o conceito segundo o qual a notação é a obra implica em um novo paradigma que passa a ser a ‘representação’ da obra (SALLES, 2003, p. 90).

O movimento que teve início nos Estados Unidos e na Europa na década de 1950 também repercutiu no Brasil. O uso de operações de acaso em música no Brasil foi introduzido pelos integrantes do grupo Música Nova de São Paulo, em meados de 1960. A organização dedicada a promover as músicas de seu tempo tinha em sua formação

22 “Naturally, this trend not only called for new notation signs, but for an entirely new attitude toward notation as such.” (STONE, 1980, p. XVI).

23 De acordo com Antunes (1989), objetivou-se convencionar as novas grafias em congressos organizados pelo Instituto Italo Latino Americano di Cultura (Roma, 1971, 1973) e na Conferência Internacional organizada por Kurt Stone, no Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek (Bélgica, 1974).

inicial os compositores Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira. A partir do conhecimento da música de John Cage, em Darmstadt, o grupo publica o Manifesto Música Nova na Revista Invenção²⁴. Além dos quatro compositores citados acima, também assinaram: Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. O Manifesto tinha como tema central “o compromisso total com o mundo contemporâneo” e entre seus principais tópicos, o acaso em música se encontrava no “inter-relacionamento da música numa atividade interdisciplinar”:

Música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultural) em que a máquina está incluída. Extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos ‘alea’, acaso controlado). (COZZELLA et al. apud MARIZ, 1983, p. 314).

No Brasil, a primeira obra a fazer uso dessa poética foi escrita em 1955 por um compositor que não pertencia ao grupo, mas que influenciou profundamente sua criação: *Sistática* de Hans-Joachim Koellreutter²⁵.

4. A performance musical na música indeterminada

Com base na perspectiva apresentada, procuraremos trazer para um campo de discussões uma reflexão filosófica a respeito da performance musical de música indeterminada. Alguns questionamentos

24 Podemos encontrar a transcrição do Manifesto Música Nova em Mariz (1983, p. 313-315).

25 Fugindo da estética nacionalista predominante, alguns compositores da época, entre eles, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger, aderiram ao grupo Música Viva (1939), liderado por Koellreutter. Para Neves (2008, p. 129), Koellreutter foi um “[...] organizador dinâmico dos movimentos de renovação e o líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros, que poderiam, assim, libertar-se da orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo”. O compositor introduziu o dodecafonismo no Brasil, entre os anos de 1965 a 1975. Após residir em países como Japão e Índia, Koellreutter criou aquilo que dizia ser a “estética relativista do impreciso e paradoxal, [...] visto como a superação da dualidade de contrários aparentemente opostos” (KOELLREUTTER, 1987, p. 36).

foram levantados: (1) qual o papel do *performer* na música indeterminada? (2) Como se dá o controle do compositor sobre o resultado final da obra? (3) E considerando o papel mais ativo do *performer*, influenciando criativamente sobre o resultado final da obra, a quem pertence sua autoria?

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (ECO, 2003, p. 37).

A autonomia executiva cedida ao intérprete pode variar de diversas maneiras. Os elementos que são deixados à deriva da indeterminação podem ser a escolha do material sonoro; os elementos de expressão (andamento, dinâmica, articulação e acentuação); elementos de duração (tempo, ritmo); altura, silêncio e forma. Na prática, estes elementos podem aparecer sozinhos ou em combinações, conferindo à performance novas possibilidades de conexão. “A liberdade [...] não é dada para permitir qualquer coisa que se queira fazer, trata-se de um convite para que as pessoas se libertem de seus gostos e desgostos pessoais e se disciplinem” (CAGE apud KOSTELANETZ, 2003, p. 108).

Costa (2012) utiliza o termo estratégia de invariância para se referir a todo o “desejo de que determinados itens se repitam a cada execução de uma peça, [...] no sentido de diminuir a probabilidade de que determinados itens musicais considerados essenciais ao projeto composicional deixem de figurar o resultado final” (COSTA, 2009, p. 54). A presença dessas estratégias “aumentam as chances de que se formem, para a obra, limites morfológicos que a diferenciem de um entorno de aspecto distinto” (COSTA apud COSTA, 2018, p. 163).

Logo, a obra é definida em parâmetros de interpretação voltados à casualidade e à níveis indeterminação de resultados. A liberdade concedida ao intérprete não pode ser considerada infinita e muito

menos imprecisa. Estes parâmetros são caracterizados por um contorno suficientemente definido, prefixado e condicionado, conferindo limites ao fazer artístico. “Estamos ainda fora de uma situação de liberdade interpretativa, uma vez que os resultados são medidos em função da expectativa do compositor” (COSTA, 2017, p. 12).

Essa definição compreende as diversas formas de notação musical: partituras, gráficos, instruções, dados impressos uma fita ou mídia digital; compreende ações afirmativas que visem estimular determinado efeito: escolha criteriosa de intérpretes, direção de ensaios e performance, todo tipo de regra transmitida oralmente; e compreende ainda formas de controle de caráter intersubjetivo ou social tais como influência, reputação, repetição de modelos considerado válidos, observância de regras estilísticas definidas por especialistas, etc. (COSTA, 2011, p. 6).

Muitas reflexões filosóficas foram feitas sobre a abertura nas artes. Para este trabalho consideraremos as obras *A Teoria da Formatividade* (1993) de Luigi Pareyson e *Obra Aberta* de Umberto Eco, que possui estreita relação com a anterior. Na coletânea de ensaios lançados em 1962, Umberto Eco afirma que o pressuposto fundamental da arte é a abertura, conferindo um espaço relativamente importante à discussão da arte musical. Após recorrer à diversas fontes com o intuito de defender o princípio básico de que todas as formas nas artes são abertas, o autor sustenta que em virtude da fruição pessoal a obra jamais poderá ser totalmente determinada.

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 2003, p. 40).

Luigi Pareyson, por sua vez, analisa a obra de arte a partir de um ponto de vista “formativo” – a obra como um objeto em *construção*, encontrando-se em permanente *formação*. Constituída pelo processo formativo (a ação de formar) e pelo formante (o sujeito que exerce a ação de formar), todo ato do formante define-se em processo formativo, característica qualitativa pessoal, abarcando suas particularidades, retratando-o e exprimindo-o no processo e resultado final. A *Teoria da Formatividade* também não se limita a uma atividade artística específica, sendo possível relacionar sua obra de maneira bastante estreita com o ato da performance musical.

Para Pareyson (1993, p. 181) “a interpretação é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime”. Desse modo, toda interpretação assume um caráter pessoal e subjetivo, onde não há critério de juízo, tornando-as igualmente legítimas. “Entende-se porque a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, ‘minha, tua, sua interpretação’, sempre personalíssima, por isso múltipla” (PAREYSON, 1997, p. 01). Assim, a participação do formante no processo formativo é identificada como um operar em conjunto através de estímulos entre compositor-intérprete.

Todas as interpretações são definitivas no sentido de que cada uma delas é, para o intérprete, a própria obra, e provisórias, no sentido de que cada intérprete sabe da necessidade de aprofundar continuamente a própria interpretação. Enquanto definitivas, as interpretações são paralelas, de sorte que uma exclui as outras embora sem negá-las: cada uma delas é um modo pessoal e por isso irredutível de penetrar e dar a vida a uma mesa obra (PAREYSON, 1993, p. 223).

O caráter pessoal e subjetivo de uma performance é caracterizado por um contexto sociocultural, pois a percepção que temos de determinado objeto não é fato natural e único, mas dependente de determinados modelos de cultura, hábito, convicção e sensibilidade, que são efeitos “de uma educação devida ao ambiente natural, histórico e social” (ECO, 2003, p. 139). Para Eco (2003, p. 40) “cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”.

Na pessoa se podem encontrar dois aspectos: a totalidade e o desenvolvimento. Por um lado, com efeito, a pessoa é, em cada um de seus instantes, uma totalidade infinita e definida, fixa em uma forma singularíssima e inconfundível dotada de uma validade concluída e reconhecível; e, por outro, é em variar contínuo, aberto à possibilidade de contestações e reelaborações, de revisões e enriquecimentos, de repetições de velhos motivos e novos atos. (PAREYSON, 1993, p. 176).

Para Costa (2011, p. 5) “a obra musical, morfológicamente falando, é frágil, porque nada garante que as indicações presentes numa partitura ou em qualquer outra forma de orientação, serão suficientes para que o projeto composicional se realize”²⁶. Sua execução depende de um trabalho de partilha intersubjetiva. A obra é motivada pelo compositor e dependente de seus intérpretes para ganhar existência. Por conta disso, ao executá-la é importante que o trabalho do compositor seja significativo para o intérprete, que fazendo uso dos estímulos visuais da partitura, confere significado à mesma, produzindo um sentido antes oculto.

Pareyson acredita que existem duas atitudes essenciais a fim de alcançar êxito na interpretação: interesse e respeito. “Graças ao interesse o interpretante se torna capaz de interrogar as coisas, e graças ao respeito é capaz de escutá-las” (PAREYSON, 1993, p. 203) Portanto, é necessário haver diálogo entre *performer* e a obra, a denominada leitura, ação de estudo, análise e interpretação do sujeito para com o objeto, especificamente nas obras indeterminadas, já que esta tendência estético-composicional não possui um princípio único de regras, técnicas e métodos de composição e execução de uma obra.

De acordo com Pareyson (1993), o concluir da performance se dá quando o fruidor atinge a imobilidade. A imobilidade é alcançada por um momento de contemplação da obra. A contemplação, por sua vez, é o agir do sujeito sobre o concluir de um processo de interpretação, em que este acarretou tensão, desejo, tentativa e esforço. “Como se viu,

26 Segundo COSTA (2017) entende-se por morfologia da obra musical o projeto composicional acabado, fixado em partitura, com suas particularidades formais. A morfologia é dada a priori, prerrogativa individual do autor e seria responsabilidade do intérprete transmiti-la através da sua execução, da forma mais íntegra possível, ao ouvinte. Busca-se uma coincidência morfológica entre o dado notacional e o resultado sonoro como se ambos estivessem atados por uma perfeita causalidade.

o movimento da interpretação é um processo de formação, e o repouso em que culmina a interpretação é contemplação” (PAREYSON, 1993, p. 186).

[...] notamos a tendência de fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (ECO, 2003, p. 57).

O resultado alcançado não é definitivo, nem único. O resultado é escolhido dentre outros também possíveis num campo de múltiplas possibilidades interpretativas. Ao aprofundar-se, refinando sua interpretação, o *performer* em um perpétuo movimento de revisão, visa uma melhor adequação de sua interpretação perante o objeto de estudo. Assim, todo resultado sonoro é passível de uma nova releitura e aprofundamento, em que a cada releitura o processo de interpretação e seus resultados são alterados.

É provável que uma obra [...] graças a fatores subjetivos (tais como a recorrência a clichês, as idiossincrasias dos intérpretes a referência à performance de outros trabalhos do autor em questão, à imitação de algum modelo considerado representativo, além de fatores objetivos já referidos anteriormente), adquira uma relativa estabilidade morfológica depois de uma série de execuções (COSTA, 2012, p. 2).

Contudo, podemos perceber que a liberdade delegada ao intérprete instiga e confere um perfil democrático na composição musical, que agora se torna menos baseada em técnicas e regras de composição tradicionais, convencionadas historicamente e culturalmente, e mais decorrente de uma poética. “Em estética, diremos nós, essa constatação é bem mais antiga, pois a relação entre intérprete e obra foi sempre uma relação de alteridade” (ECO, 2003, p.33).

À luz dos critérios da música tradicional ocidental, a democratização e a colaboração entre compositor e intérprete permitem a partilha da criação, mas nega o compartilhamento de propriedade que, ainda assim, pertence a um autor individual. O compositor dá origem à obra, confecciona o texto musical e sobre ela exerce o direito de propriedade, atribuindo a si mesmo o poder de julgamento sobre a interpretação de qualquer performance. A concepção de que seria do intérprete a prerrogativa de coautoria da obra não procede, “pois ele está implicado no processo mais como um operador que, no caso, acumularia as tarefas de ‘gerador de randomismo’ e de executante” (COSTA, 2017, p. 12).

É forçoso reconhecer [...] que é sequestrada mais uma dimensão do processo criativo do intérprete e que a impressão de que algo foi elaborado por ele se deve mais ao fato de que a partitura foi produzida por um ato seu do que por suas ideias musicais interferirem no resultado sonoro (COSTA, 2017, p. 12).

5. Conclusão

Os *processos de utilização do acaso* em música foi uma das tendências estético-compositivas mais influentes na música da segunda metade do século XX. Caracterizando-se por oferecer ao intérprete diferentes níveis de liberdade interpretativa, a indeterminação em música é uma tendência estético-compositiva que se move à procura de um discurso que tem como fim diferentes possibilidades interpretativas. Aqui, o compositor não está mais interessado na singularidade da permanência da obra e sim, na singularidade do momento de execução.

Minha experiência junto à performance de música indeterminada e à pesquisa foi e é um rico campo de questionamentos. Daqui surgiram as perguntas supracitadas que motivaram a elaboração deste trabalho: (1) qual o papel do *performer* na música indeterminada? (2) Como se dá o controle do compositor sobre o resultado final da obra? (3) E considerando o papel mais ativo do *performer*, influenciando criativamente

sobre o resultado final da obra, a quem pertence sua autoria? Na busca de respostas, temas contextuais tornaram-se necessários.

Discutimos de maneira breve a genealogia do conceito de obra musical até sua cristalização por volta de 1800, destacando a influência decisiva no desenvolvimento da notação e performance musical. Abordamos as transformações estético-composicionais que surgiram a partir da segunda metade do século XX e a pluralidade de vertentes existentes a partir dos *processos de utilização do acaso*. E refletimos sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete através dos trabalhos de Luigi Pareyson (1993) e Umberto Eco (2003).

Ao fim deste trabalho, percebo que a partitura da música de concerto ocidental se tornou a própria manifestação da obra, levando-nos a um imaginário dualista: compositor/intérprete e obra/performance. No entanto, o advento da indeterminação nos trouxe importantes transformações e reflexões que implicaram na desconstrução da própria noção de obra, resultando em um novo olhar sobre o fazer musical, seja ele compositivo e/ou interpretativo. Essa nova poética “diluiu a suposição do dualismo abstrato/concreto e a segregação entre compositor, intérprete e ouvinte, que passam a ser compreendidos como agentes colaboradores e co-criadores” (ALMEIDA, 2011, 69).

Diante disso, torna-se necessário ampliar o número de discussões e reflexões a respeito dessa prática musical. Segundo Deltrégia (1991), a ausência de trabalhos dedicados a refletir sobre essa poética se reflete, por exemplo, na performance nem sempre adequada desse repertório. Diversos motivos têm colaborado para a situação no Brasil (mas não somente aqui): a formação tradicional de professores e intérpretes, criando um ciclo didático-pedagógico vicioso; o mercado editorial restrito para novas obras, impondo dificuldades financeiras na edição e na divulgação das mesmas; e a situação em que se encontra a maioria dos compositores atuais, distantes do ensino instrumental.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CAGE, John. *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

COSTA, Valério Fiel da. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 21, p.155-178, nov. 2018.

_____. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.17 - n.1, 2017, p. 07-18.

_____. O “quanto” e o “como” da obra enquanto critério de análise morfológica: um estudo de caso. In: XXII Congresso da ANPPOM, João Pessoa, 2012, p. 1-8.

_____. Considerações sobre a forma em peças de caráter aberto de Cage e Stockhausen. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, Uberlândia, 2011, p. 1-8.

_____. Da indeterminação à invariância: Considerações sobre a morfologia musical a partir de peças de caráter aberto. 197 f. Tese (Doutorado) - Unicamp, Campinas, 2009.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

DELTRÉGIA, Claudia Fernanda. O uso da música contemporânea na iniciação ao piano. 1999. 2v. Dissertação (Mestrado em Artes) - Unicamp, Campinas, 1999.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Org.: Bernadete Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1987

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Routledge, 2003.

_____. *The dictionary of the avant-gardes*. Chicago: Chicago Review Press, 1993.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MORGAN, Robert. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton, 1991.

MORGAN, Robert (Ed.). *Modern Times: From World War I to the present*. Basingstoke: The Macmillan Press Limited, 1993.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins, 1997.

_____. *Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1993.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover, London: Wesleyan University Press, 1998.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC/ FAPESP, 2000.

WIJORA, Walter. *The four ages of music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1965.

Sobre a autora

Ana Leticia Crozetta Zomer é doutoranda em Teoria e Análise Musical (2018) pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da Prof. Dr. Adriana Lopes da Cunha Moreira; Mestre em Musicologia e Etnomusicologia (2017), sob orientação do Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros; e Graduada em Música (2013), pela mesma instituição. Sua pesquisa tem por finalidade discutir o emprego de operações de acaso e indeterminação na música de compositores brasileiros, mais especificamente, em obras do repertório violinístico a partir de 1950. Atua nos seguintes temas: Análise musical; Músicas do século XX e XXI; Acaso e Indeterminação; John Cage; Repertório violinístico.

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 26/08/2019

PERFORMANCE: MÚSICA EM MOVIMENTO DA PRÁTICA COMO EXISTÊNCIA E DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA

PERFORMANCE: MUSIC IN MOTION PERFORMANCE AS EXISTENCE AND DEVELOPMENT OF MUSIC

Silas da Luz Palermo Filho
Universidade de São Paulo
silaspalermo@usp.br

Resumo

A música é uma atividade; e como tal, exige-se o fazer humano. A despeito das abstrações teóricas, ela não é simplesmente algo conceitual, mas pensamento em ação. Música somente se dá a partir do movimento de pessoas imbuídas no processo do fazer, do *performar*. O objetivo do presente trabalho é abordar a origem do pensamento idealista ocidental em música e como este influenciou todo o desenvolvimento musical gerando uma hierarquização entre teoria e práxis, valorizando mais um em detrimento de outro, resultando em reducionismo no significado do fazer música, antes de se pensar no significado da música em si, mas da música para nós. O conceito de Obra musical apega-se somente a notação musical e seu autor sem considerar o intérprete e sua contribuição ativa, não apenas reativa, é restrito e idealizado. Contrapomos o pensamento de Platão, Aristóteles, Pitágoras, Boécio, entre outros, com o de Sexto Empírico, como pensadores precursores no ocidente; o neoplatonismo da era cristã, e ainda musicólogos modernos que se defrontaram sobre questões estéticas da música. Entendemos que o fazer-música é cerne da existência dela, a música.

Palavras-chave: Música; Estética; Performance.

Abstract

Music is an activity and therefore requires human doing. Despite theoretical abstractions, it is not simply conceptual, but thought in action. Music only comes from the movement of people imbued in the process of doing, performing. The aim of the present paper is to address the origin of Western idealist thinking in music and how it influenced all musical development generating a hierarchy between theory and praxis, valuing one over the other, resulting in reductionism in the meaning of making music, before to think about the meaning of the music itself, but the music for us. The concept of Musical Work attached only to musical notation and its author without considering the performer and his active, not just reactive, contribution is restricted and idealized. We contrast the thinking of Plato, Aristotle, Pythagoras, Boethius, among others, with that of *Sextus Empiricus*, as precursor thinkers in the West; Neoplatonism of the Christian era, and even modern musicologists who confronted the aesthetic issues of music. We understand that making-music is at the core of her existence, music.

Keywords: Music, Aesthetics; Performance.

Introdução

"Música é movimento. Música é vida."¹

A música carrega significações extramusicais que não possui intrinsecamente e que lhe são atribuídas. O som é a matéria prima da música. Em si mesmo, o som já é movimento de corpos vibrantes, de partículas do ar em compressão e rarefação, impulso e repouso. A onda sonora então é uma energia viva se propagando no movimento entre corpos. Por sua vez, a música é a forma de organizar estes sons. Assim como há muitos sons distintos no mundo, também há diferentes modos de organizar a música. As afirmações acima são um tanto tautológicas, porém com isto queremos apenas afirmar uma obviedade: Música lida com movimentos. Como em todo o movimento, há energia, há vida. Na música há pensamento que ordena, organiza e direciona, mas há acima

1 Manifesto Música Viva (1946).

de tudo o fazer. Música somente se dá a partir do movimento de pessoas imbuídas no processo do fazer, do *performar*. Não existirá sem o movimento das partículas de ar que carregarão tal energia ondulatória; o mesmo com a música que não será, no sentido de existir, sem o movimento do *musicar* dos executantes que darão vida, trarão à existência. Portanto, a música não é gerada do nada, mas é um parturir humano, gerada pela expulsão de ideias em movimento que se aglutinam e se expandem, expressão do homem.

Small² exemplifica este fato na abrangência de fazer musical humano, onde a música se dá nas salas de concertos com músicos preparados, nos estádios e seus shows ao vivo, nos supermercados com sua música mecânica, em jovens andando pelas ruas com seus fones-de-ouvidos, nos comícios, na dona de casa cantarolando enquanto trabalha, entre outros. Manifestações diversas com algo em comum, a música. Ordenada de modos diferentes e em contextos diversos, mas sempre significando algo, e algo para alguém, não algo em si mesma. Música é vida, mas não tem vida própria. É vida compartilhada. *Ideia* -ação - a música não é algo estático como uma escultura, como alguns tendem a sedimentar e cristalizar em uma coisa em si mesma. Dada a fluidez da música e a sua dialética com o humano, ela se forma e se transforma de acordo com o tempo-espaço e cultura. Música do homem e entre homens.

O Ponto: Da Essência

Música é uma atividade, e uma atividade humana. A despeito deste aspecto, desde os tempos remotos em várias religiões e culturas carregamos a ideia da inspiração divina na música. Para os antigos gregos a música é um dom divino (este conceito ainda é amplamente considerado dentro e fora no âmbito religioso), não sendo a técnica, arte ou ciência que o faz homem capaz de criar. Citemos um texto de Platão:³

2 SMALL, 1998, p.1.

3 PLATÃO. Ion, 533e.

οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέουσι μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶνες

Da mesma maneira, a Musa também inspira os homens, e então, por meio dessas pessoas inspiradas, a inspiração se espalha para os outros e os mantém em uma cadeia conectada. Pois todos os bons poetas épicos expressam todos esses belos poemas não da arte, mas como inspirados e possuídos, e os bons poetas líricos da mesma forma.

Nesta perspectiva, os poetas são como catalizadores, são mensageiros dos deuses, instrumentos da vontade deles e por eles inspirados; e estes poucos “escolhidos” têm que espalhar o que fora doado pela dádiva dos deuses. A fonte dos poetas, músicos, artistas, é divina, a técnica é um meio facilitador para o agente. Aquilo que cantam provém da divindade e não da mente ou capacidade pessoal. É o entendimento tácito de que “a própria divindade é que fala, através deles, pois, se manifesta a nós”.⁴ A palavra grega usada para “manifesta” está referindo a uma ação audível, ou seja, sons por palavras ou música, poética do *poiesis* da ação gerativa e inteligível do *logos* que fala, não qualquer fala displicente ou desconexa mas com propósito, *telos*, e este propósito é um *querigma*, isto é, uma proclamação.

Na antiga cultura judaica, algo semelhante se dava. Ao verificarmos os relatos dos cânticos judaicos, os Salmos⁵, lemos que o poeta descreve como a música⁶ foi elevada em sua importância social e religiosa e também ordenada em turnos de serviços de forma que houvesse música continuamente, tanto no templo como à vista do povo da cidade de Jerusalém, capital do reino. A ideia central é que a música também fosse uma proclamação, assim como o *querigma* dos gregos. Os antigos israelitas consideravam que música e profecia eram elementos

4 Ibid., Ion, 534d: *ὁ θεὸς αὐτὸς ἐστὶν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.*

5 Termo originário do grego *psalms* - Ψαλμός. O saltério é o nome de todo o livro que reúne os salmos, termo este ligado ao instrumento de cordas. Portanto, o ato de salmodiar, a grosso modo, era cantar ao som de um instrumento de cordas a poesia tipicamente hebraica – poesia que se valia de paralelismos que contrapunham a vivência humana e a crença religiosa, as angústias cotidianas com o favor divino, e faz uma síntese em forma de canto a ser proclamado e ensinado. A importância da música em forma de salmodia se evidencia, pois, muitos salmos foram para culto religioso, já outros eram didáticos.

6 Os judeus passaram a chamar o conjunto de Salmos pelo nome de *mizmor* מִזְמוֹר – que significa “uma melodia” – Muitas das músicas foram perdidas devido as guerras e destruição do templo judaico e todo o serviço de música e seus arquivos no ano de 587 a.C. pelo rei Nabucodonosor. Somente em 517 a.C., aproximadamente setenta anos após, as músicas que restaram foram reorganizadas em cinco livros no atual conjunto dos Salmos na ocasião do retorno de alguns judeus para reconstrução da cidade de Jerusalém liberada pelo rei persa Ciro II em 537 a.C.

interligados⁷. Entenda-se profecia não como algo restrito a vidência futura, mas também como falar em nome de Deus, assim como a questão já exposta acima do pensamento grego clássico em relação a inspiração artístico-divina. Falar ou cantar algo é um ato humano para comunicar aos demais homens, porém, a ignição disto teria uma fonte divina. Platão escreve em *Timeu*:

Concernente ao som também e ao ouvir, mais uma vez fazemos a mesma declaração, que eles foram concedidos pelos deuses com o mesmo objeto e pelas mesmas razões; pois foi para esses mesmos propósitos que o discurso foi ordenado e faz a maior contribuição para ele; a música também, na medida em que usa som audível, foi concedida por uma questão de harmonia. E a harmonia, que tem movimentos semelhantes às revoluções da alma dentro de nós, foi dada pelas Musas àquele que faz uso inteligente das Musas, não como uma ajuda para o prazer irracional, como é agora suposto, mas como um auxiliar para o a revolução interior da alma, quando perdeu a harmonia, para ajudar a restaurá-la a ordenar e a concordar consigo mesma.⁸

Na citação acima lemos a voz e audição como presentes divinos e a música correlata a isto importante para a harmonia da alma, música que está em conexão com a harmonia do cosmos e com os deuses. A música composta e executada segundo a harmonia, no sentido de equilíbrio cosmos-melodia-ritmo, traria paz e moderação a alma do homem mortal, educaria corretamente as crianças e aumentaria o senso crítico e estético. Continua Platão escrevendo na *República*:

[...] e assim, desde a mais tenra infância, insensivelmente guia-os à semelhança, à amizade, à harmonia com a bela razão. “Sim”, disse ele, “essa seria a melhor educação para eles.” E não é por essa razão, Glauco. “Eu disse,” que a educação musical é mais soberana, porque mais do que

7 Podemos verificar isto em vários textos bíblicos dos antigos relatos israelitas que conectam música, canto e profecia numa única ação, como: Livro 1 das Crônicas no capítulo 25, bem como, o livro primeiro do antigo juiz Samuel no capítulo 10 o qual descreve profetas com instrumentos e canto profetizando pelas ruas.

8 PLATÃO. *Timeu*, 47c-d.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DTim.%3Asection%3D47d> (acesso: 17/07/2019).

qualquer outra coisa, ritmo e harmonia encontram o caminho para a alma mais íntima e agarram-se mais a ela, trazendo consigo e concedendo graça, se alguém é corretamente treinado, e de outro modo o contrário? E ainda mais, porque as omissões e o fracasso da beleza em coisas malfeitas ou crescidas seriam percebidos mais rapidamente por alguém que fosse adequadamente educado em música, e assim, sentindo-se desgostoso corretamente, louvaria as coisas belas e se deleitaria nelas e as receberia em sua alma para promover seu crescimento e tornar-se bonito e bom.⁹

Vemos aqui que, além da questão divina, o ensino da música aproxima o homem da *sophia*, que é a sabedoria prática, um ser crítico e entendido, e acima de tudo com a moderação devida, o estado de harmonia da alma. O músico como sábio e o não músico um ignorante. “[...] você reconhece que um homem é músico e outro não musical? ‘Eu sei’. Qual é o inteligente e o que não é inteligente? O músico, eu presumo, é o inteligente e o não-musical, o não inteligente”.¹⁰

Para Platão, no entanto, a música é paracientífica, ela é uma *tékhnē* e uma *sophia*, uma arte prática que serve como um meio para um fim maior que é a real filosofia que leva o homem virtuoso ao discernimento do bem e afastamento do mal e também a moderação da alma, plena harmonia. O aspecto teórico da música e suas relações matemáticas e sua influência (*ethos*) interessa mais ao pensamento platônico, nunca o aspecto prático e virtuosístico.

Platão, nesse sentido, toma dos pitagóricos aquilo que pode auxiliá-lo a compreender o mundo na sua especulação abstrata determinada pelos ideais do bem e do mal. Percebemos, então, que Platão não estava interessado no aspecto prático da música. A arte dos sons e das palavras era importante para ele porque possibilitava a percepção da analogia que existe, de acordo com o que ele pensava, entre a harmonia (ou movimento ordenado) da alma huma-

9 PLATÃO. República 401d-e.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D3%3Asection%3D401d> (acesso: 17/07/2019).

10 Ibid., República 349e.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D1%3Asection%3D349e> (acesso: 17/07/2019).

na e a harmonia do mundo. Se o homem perceber que essa analogia existe e que é necessário alcançá-la, então, ele poderá se chamar de *mousikós* ou *philósophos* (cf. *Timeu*, 47c-e; 80b).¹¹

Por sua vez, Aristóteles tem uma posição mais pragmática a respeito da música e também mais desconfiada de sua importância. No Livro VIII da *Política* (1339a11-1342b34), Aristóteles trata a música como entretenimento e fonte de relaxamento, como algo agradável. Os músicos práticos profissionais são tidos como vulgares. Ainda que a música deva fazer parte da vida do homem, pois é prazerosa e eficaz para o relaxamento e entretenimento, os homens livres não devem se dedicar a música como um fim em si mesma.¹² Contudo, Aristóteles entende a utilidade prática da música para enobrecer o ócio, o divertimento e o relaxamento desde que seja bem conduzida [a música]. Neste sentido, a música deve ser ensinada não como meio profissional, mas para que os jovens a entendam teoricamente e gere discernimento que por fim conduzirá a uma adequada apreciação. Isto porque ele também vê a música como geradora de emoções e estados da alma.

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e de outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera de acordo com a música que escutamos). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos (...). No que se refere às sensações restantes, tais como o tato e o gosto, nenhuma delas imita as disposições morais. No caso da visão, a imitação é tênue: há de fato figuras que imitam disposições morais, mas de modo muito débil (...). Por outro lado, nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, visto que as melodias se caracterizam por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânduidas; outras

11 ROCHA JÚNIOR, 2007, p. 36.

12 *Ibid.*, p.47.

incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto a frigia induz ao entusiasmo.¹³

É essa classe de música que deve ser ensinada e discernida pela juventude, pois ela está ligada ao *ethos* que forma a moral adequada aos cidadãos. Muito embora, assim como Platão, Aristóteles priorize o efeito moral e mimético da música, melodias éticas; ele também considera a música e a catarse (κάθαρσις), melodias patéticas (πάθος), ativas apaixonadas.

Os cantos de entusiasmo servem à catarse e ao relaxamento. Produzem um efeito que se pode ver bem nos cantos sagrados: a alma é perturbada para poder ser apaziguada, como se ela tivesse encontrado um remédio, uma catarse [...] É uma higiene da alma assim como a purgação é uma higiene do corpo. Uma fraca dose de emoção, provocada pelo canto entusiástico, perturba a alma para, em seguida, torná-la leve e imunizada contra as graves fraquezas da paixão. É preciso enfatizar que, para Aristóteles, as melodias entusiastas devem ser excluídas dos programas educacionais; devem ser utilizadas apenas no teatro, nas representações trágicas. E elas servem tanto aos espectadores instruídos quanto aos ignorantes, pois todos têm necessidade do apaziguamento das paixões e do alívio que o teatro oferece.¹⁴

Nas palavras de Aristóteles podemos novamente perceber a separação que faz entre classe de pessoas, sendo os educados e os práticos trabalhadores tidos como vulgares, bem como o ambiente em que cada tipo de música deve ser executado. O romano Boécio (c. 480-524) segue a mesma linha de pensamento ao reconhecer que os verdadeiros músicos eram os filósofos que abordassem a música como teoria, rejeitando os instrumentistas que não fazem uso da razão, e os compositores motivados pelo instinto natural, classes estas consideradas como criados.¹⁵ *Enquanto a música permanecia parte da ordem divina*

13 ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1340 a 15-30.

14 DIAS, 2014, pp.98-99.

15 STRUNK, 1998, p.142.

*imutável, seu servidor terrestre não era muito valorizado.*¹⁶

É claro que devemos empregar todas as harmonias, mas não as empregar todas da mesma maneira, mas usar as mais éticas para a educação, e as ativas e apaixonadas para ouvir quando os outros estão realizando - para qualquer experiência que ocorra violentamente. Em algumas almas, é encontrada em todos, embora com diferentes graus de intensidade - por exemplo, piedade e medo, e também excitação religiosa; pois algumas pessoas são muito sujeitas a essa forma de emoção, e sob a influência da música sacra vemos essas pessoas, quando usam melodias que violentamente despertam a alma, sendo jogadas em um estado como se tivessem recebido tratamento medicinal e tomado um expurgo; a mesma experiência, então, deve vir também para as pessoas compassivas, tímidas e outras pessoas emocionais em geral, de tal modo que acontece a cada indivíduo dessas classes, e todas devem passar por uma purgação e uma agradável sensação de alívio; e da mesma forma também as melodias purgativas proporcionam prazer inofensivo às pessoas. Portanto, aqueles que entram para a música teatral devem ser colocados para executar harmonias e melodias desse tipo - e já que o público é de duas classes, um livre e educado, e o outro a classe vulgar composta de mecânicos e trabalhadores [...].¹⁷

O Contraponto: Da Existência

Para um outro filósofo grego posterior, Sexto Empírico (II d.C.), em seu ceticismo, propõe de forma aporética uma reflexão sobre música, sua essência e função. Em seu escrito chamado *Contra os Músicos*, ele refuta conceitos técnicos da música. Argumenta sobre a Teoria Musical em seu sentido amplo: tanto aspectos técnicos, matemáticos, como aspectos éticos, bem como questiona o que se tem dito sobre a função da música na educação. Mesmo nos primeiros séculos da era cristã, a distinção entre música teórica e prática se evidenciava. Os instruídos eram os que se detinham no pensar música, o ato de tocar um instrumento musical era algo inferior, para pessoas com menor instrução, ou servos,

16 BLANNING, 2011, p.26.

17 ARISTÓTELES, Política, VIII (1342 a 35- 40).

pois estes apenas replicavam o que o verdadeiro músico direcionava. Boécio, fala de três classes de músicos: os que executam os instrumentos, desprovidos de reflexão; os poetas que compõem as canções por um certo instinto natural, e a terceira, e mais elevada, é a dos que julgam os ritmos e melodias das canções.¹⁸ Sexto Empírico inicia seu texto expondo o problema da dicotomia – teoria e prática – em música, além de um terceiro conceito geral.

A música é dita de três maneiras. Na primeira, enquanto ciência das melodias, sons, composição de ritmos e coisas desse tipo, sentido em que dizemos que Aristóxeno filho de Espintaro, é músico. Na segunda, ela diz respeito à experiência em instrumentos, tal como quando nomeamos “músicos” aqueles que usam aulos e saltérios, e “musicistas” aquelas que tocam saltério. De maneira apropriada, a música é dita de acordo com esses significados por muitas pessoas. De modo menos apropriado, às vezes, costumamos chamar com o mesmo nome a realização bem-sucedida de algo. Desse modo, também dizemos que algo é musical mesmo sendo parte de uma pintura, e que o pintor é “musical” por ter sido bem-sucedido nisso. Mas sendo a música concebida dessas maneiras, propõe-se agora que se faça uma refutação, – por Zeus – não contra qualquer outra música, senão contra aquela concebida de acordo com o primeiro significado, pois essa, em comparação com os outros significados de música, parece ter se estabelecido como a mais completa.¹⁹

Dai por diante, Sexto Empírico explora essas diferenciações e a crença dos músicos teóricos na validade do *ethos* da música e da utilidade dela não somente nas leis restritas a educação do bom cidadão, mas a música como uma arte e como tal é útil. Contrário ao pensamento anterior de que a música não pode ser um fim em si mesma, vai além quando diz que as melodias, e certos usos dos modos e ritmos não são por natureza carregados do *ethos*, mas nós mesmos é que imprimimos nela [a música] a nossa perspectiva e sensações. Sexto tende a um certo materialismo, a música deve ser percebida, ao contrário das posições metafísicas de Pitágoras, Platão e Aristóteles.

18 BOÉCIO, *De Institutione Musica*. (480-524).

19 SEXTO EMPÍRICO, *Contra os Músicos* [6.1-3].

Tais são os argumentos a favor da música. Mas, diz-se contra essas ideias, primeiro, que não é prontamente concedido que, por natureza, algumas melodias excitam a alma e outras tranquilizam. Com efeito, tal coisa é contrária à nossa opinião. [...] Visto que outros corpos colidindo uns nos outros igualmente produzem um estrondo similar (como quando um moinho gira ou quando mãos batem palmas), do mesmo modo, algumas melodias musicais não são naturalmente de um tipo e outras de outro, mas essa opinião é acrescentada por nós.²⁰

De modo geral, herdamos alguns pressupostos fundamentais platônicos como o vínculo entre erudição e apreciação musical, sendo diretamente proporcionais. Levado ao extremo, podemos afirmar que o inculto não aprecia a boa música pois não a discerne, pior, não será digno dela. O músico prático é tido ainda como irrelevante, um mero replicador. Entretanto vemos que avanços na música também foram obtidos pelos práticos (como o caso do Jazz). Falaremos disto mais adiante.

[...] Mas a primeira e principal discussão sobre a música é se de fato ela é útil e ela é dita útil na medida em que aqueles que cultivaram o gosto pela música, em comparação às pessoas comuns, têm mais prazer com concertos musicais; ou na medida em que não acontece de os homens virem a ser bons sem antes terem sido ensinados por músicos; ou porque acontece dos elementos da música serem os mesmos do conhecimento dos conteúdos da Filosofia [...].²¹

Espantosa declaração no texto acima já no início da era cristã. Se põe em dúvida a utilidade da música restrita a apreciação e compreensão dela. Ou seja, somente os iniciados, os educados formalmente na teoria musical são capazes de ter o “bom gosto” musical? Somente estes têm o benefício do deleite dos concertos musicais e prazer em frequentá-los? Acima disto, estes são verdadeiramente capazes de julgar o bom e o belo? A utilidade da música estaria em tornar o homem bom...?

20 Ibidem, [6.19-20]

21 SEXTO EMPÍRICO, op. cit., [6.29-30].

Sexto Empírico também põe em suspensão, em dúvida, a ideia generalizada de que a teoria da música está intimamente ligada ao cosmos e como tal sendo capaz de trazer felicidade e moderação. Harmonia celeste, harmonia musical. Segundo o pensamento pitagórico, o cosmos é governado pela harmonia, logo a música teórica é derivada desta harmonia - *harmonike*, o equilíbrio, a ordem, a relação matemática no estudo da metafísica. *Harmonike* na música compreende elementos teóricos como: notas, intervalos, escalas, gêneros, sistemas, modulação, melodia. A nota, o som, como elemento menor e gerador que na sequência acima posta terá um fim, a melodia.²² Não se trata de um tratado de técnicas de composição no sentido prático, ao contrário, é a teórica, o funcionamento das partes. A ideia de que “o universo é ordenado, que a perfeição da alma humana depende de sua apreensão, e de assimilar a si própria a essa ordem, e que a chave para uma compreensão de sua natureza reside no Número.”²³

Assim, essas relações harmônicas fundamentais correspondem a relações matemáticas fundamentais e evidentemente elegantes, e incentivam a ideia de que todos os intervalos propriamente harmônicos recebem seu status musical por causa de suas propriedades matemáticas (...). A ordem encontrada na música é uma ordem matemática; os princípios da coerência de um sistema harmônico coordenado são princípios matemáticos. E, visto que esses são princípios que geram uma beleza perceptível e um sistema de organização satisfatório, talvez sejam essas mesmas relações matemáticas, ou alguma extensão delas, que subjazem à admirável ordem do cosmos, e à ordem à qual a alma humana pode aspirar.²⁴

Aristides Quintiliano, filósofo grego que viveu entre os primeiros séculos da era cristã (entre II – IVd.C.?), segue o estudo sobre o monórdio entendendo a superioridade da música teórica ao dizer que a excelência em música é alcançada antes por via intelectual, através dos números, do que por via sensível, através da audição.²⁵ Espantosamente, Sexto Empírico, que parece ter sido contemporâneo, em seu *Contra os Músicos* não somente contradiz a validade da teoria do cosmos

22 ARISTÓXENO, *Elementa Harmonica*. [2.35-8].

23 BARKER, 1989, p.6.

24 *Ibid.*, p.6.

25 QUINTILIANO, *Da Música*. Livro III, capítulo 2.

segundo a harmonia, pois o cosmos não produziria qualquer som, como também diz que ela não teria influência sobre a prática musical e sobre os instrumentos musicais.²⁶ O pensamento cético pirrônico de Sexto Empírico vai adiante. Ele procura refutar o pressuposto teórico dos músicos com a verificação pragmática musical. A hierarquização entre música teórica e prática há muito existente é posta em xeque. Sexto faz uma contundente afirmação:

De tal tipo é o primeiro modo de refutação contra os músicos, já o segundo, atacando os princípios da música, envolve uma investigação mais pragmática. Por exemplo, visto que a música é uma ciência daquilo que é melódico e não melódico e do que é rítmico e do que não é rítmico, se mostrarmos plenamente que nem as melodias existem e nem os ritmos são coisas existentes, nós teremos mostrado que também a música não existe.²⁷

A música não existe, segundo ele, em substância²⁸, em essência²⁹, à parte de nossas representações. O som é o sensível próprio da audição. A música existe somente na medida em que existe a prática dela e sua recepção. Ela não “é” de forma autônoma em existência. De forma semelhante Small escreve:

Não existe tal “coisa” chamada música. Música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente “coisa/música” é uma invenção. Uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto. Esse hábito de pensar em abstrações – de tirar de uma ação o que parece ser sua essência e de dar um nome a essa essência – é provavelmente tão antigo quanto a linguagem; é útil na conceitualização do nosso mundo, mas tem seus perigos. É muito fácil pensar na abstração com mais real do que a realidade que ela representa. [...] Esta é a armadilha da reificação, e tem sido uma falha constante do pensamento ocidental desde Platão,

26 SEXTO EMPÍRICO, Op. cit., [6.37].

27 Ibid., [6.38].

28 No sentido Aristotélico da essência do ser. “Aquilo de que todo o resto é afirmado, mas que não é afirmado por outra coisa”. *Metafísica*, Z,3.

29 Em grego *ousia* – termo substantivo feminino

que foi um dos seus primeiros perpetradores.³⁰

Ao adentrar a era medieval protagonizada pela igreja cristã, o pensamento neoplatônico rege o conceito de música ideal, sendo o canto gregoriano um herdeiro deste pensar. A síntese entre o pensamento platônico e a teologia influi sobre a música também, de modo que a música superior deveria de alguma forma ser compatível com a música das esferas, cosmológica, suprassensível, análoga ao *harmonike*. Toda a música prática, instrumental, todo o ruído, o pulso, o ritmo que apontava para o corpóreo, era considerada inferior, mundana, já que o pecado habita e se expressa pelo corpo. O simples prazer e deleite do ouvido era rechaçado, indigna música que inflamava as paixões pecaminosas da alma. O corpo sendo tido como sede de todo o mal, do pecado, deve ser banido das manifestações cúlticas, assim, o pulso, o ritmo musical é inapropriado para a verdadeira devoção pois tira o foco no divino e na música que deveria elevar a alma, e não o corpo em sua satisfação.

“A música não deixa de ser o território de uma luta entre a elevação ascética e a sedução pelo ouvido: a oferenda ao imaterial e o sacrifício do corpo lutam com a vingança sinuosa do corpóreo e seu retorno irresistível por meio da música”.³¹ O reformador francês João Calvino, herdeiro do pensamento neoplatônico e agostiniano via também a prática musical como algo temerário e que deveria ser controlada, não somente na esfera de domínio da igreja, como também na sua disseminação, pois se mal empregada poderia provocar prazer excessivo, lascívia, desenfreadas paixões; Calvino compara o poder da melodia com o vinho num coração volúvel e destemperado.³²

Agradam-me ainda, eu o confesso, os cânticos que tuas palavras vivificam, quando executados por voz suave e artística; todavia eles não me prendem, e dele posso me desvencilhar quando quero. Para assentarem no meu íntimo, em companhia com os pensamentos que lhe dão vida, buscam em meu coração um lugar de dignidade, mas eu me esforço ou me ofereço para ceder-lhes só o lugar conveniente. Às vezes parece-me tributar-lhe mais atenção do que devia:

30 SMALL, 1998, p.3.

31 WJSNIK, 2017, p.107.

32 BLANNING, 2011, p. 24.

sinto que tuas palavras santas, acompanhadas do canto, me inflamam de piedade mais devota e mais ardente do que se fossem cantadas de outro modo. Sinto que as emoções da alma encontram na voz e no canto, conforme suas peculiaridades, seu modo de expressão próprio, um misterioso estímulo de afinidade. Mas o prazer dos sentidos, que não deveria seduzir o espírito, muitas vezes me engana. Os sentidos não se limitam a seguir, humildemente, a razão; o mesmo tendo sido admitidos graças a ela, buscam precedê-la e conduzi-la. É nisso que peço sem o sentir, embora depois o perceba. Outras vezes, porém, querendo exageradamente evitar este engano, peço por excessiva severidade; chego ao ponto de querer afastar de meus ouvidos, e da própria Igreja, a melodia dos suaves cânticos que habitualmente acompanham os salmos de Davi.³³

A aparente digressão neste texto, no exposto acima, é para mostrar como o ideal musical grego adentrou a era cristã da Idade Média ao Renascimento num pensar neoplatônico, de maneira que, a música fosse qualificada como superior se levada ao campo mais abstrato, imaterial, metafísico, celestial, e a toda carga teórica que isto envolvesse, relegada como inferior toda a prática musical de fato – música para o corpo, dança, popular, efêmera, deleite. De modo que, a verdadeira apreciação estética se dava pela razão, e toda música prática musical que envolvesse a técnica como fim em si mesmo, a música como som no tempo, a música como performance (sem liberdade), como inferior.

Não é à toa que ainda hoje herdamos tal forma de estudar e fazer música em nossas universidades e conservatórios. A música posta em um pedestal quase que inacessível, seja pelo luxo dos considerados “grandes repertórios da civilização ocidental”, seja no refinamento exigido em sua apreciação e execução, na complexidade ou vulgaridade, e sobretudo na carga teórica despejada aos pretendentes que iniciam sua trajetória no aprender música. De fato, a trajetória se torna ainda mais árdua, como se não bastassem as dificuldades inerentes ao ofício, quando o ensino-aprendizado de música não leva em conta o mais importante e natural – fazer musical. Fazer música implica em prática para que, ouvidos, mente, corpo, tudo e todo o ser experimente realmente a música em sua totalidade e a apreenda. A teoria servirá ao seu propósito se prestando como firme alicerce ao conhecimento prático, como

33 AGOSTINHO. *Confissões*. Capítulo XXXIII.

um “aio” que conduz ao escrutínio dos intrincados e plurais opções recônditos que a música fornece mundo afora.

A música ensinada e praticada não pode estar circunscrita a um espectro obtuso, onde a grande música em cânones ocidentais consagrados seja a única opção do diletante. Pensamento supervalorizado dada a arrogância do meio em privilegiar a música clássica ocidental, e um curto período de tempo histórico-musical restringido pelo senso comum e por “especialistas”. A reverência extremada a aspectos formais da música, ao aprendizado destes como pré-requisito para uma apreciação digna e inteligível transbordam as salas de concertos, templos, teatros, enfim, mentes impregnadas da mentalidade neoplatônica e seu idealismo. Os que disto se afastam são incultos, vulgares, música menor. O que dizer então da experimentação? Da música criada e muito desenvolvida a partir disto, como cientistas procurando novos caminhos metodológicos? E acerca da improvisação que ora forneceu material novo, ora desenvolveu estilos já sedimentados? Da improvisação como meio de estudo e desenvolvimento auditivo, teórico-prático, cognitivo?

Síntese: Do Movimento.

Moisés, no hebraico *Moshe* (מֹשֶׁה) – que por sua vez deriva da antiga língua egípcia: *Mes* ou *Mesu* (que significa primariamente filho ou criança) – compreensível, pois o nome fora dado por uma filha do Faraó que adotou um menino tirado das águas. A própria egípcia deu o nome Moisés, que significa – criança [tomada] das águas.³⁴ A criança recebe um nome que está ligado a águas, símbolo de movimento vibratório para os antigos egípcios, onde toda a existência é vibração, movimento, o princípio dos seres³⁵. Como as águas, a música trabalha com vibrações, a música é viva, é arte suprema pois expressa movimento que é um princípio ativo da vida para os egípcios. Apartando de toda a ideia mítica, o que importa é que música se faz com movimento e para tal este precisa ser gerado, e gerado por vidas, pessoas, um ciclo

34 Segundo o importante dicionário-léxico de hebraico BDB (*Brown-Drive-Briggs*). A raiz do nome hebraico deriva do verbo *Masha*, que é: tomar, retirar, como alguém tirado do útero, limpar ou lavar o útero, as mãos ou a si mesmo pela água. Referência da história bíblica deste episódio encontra-se no livro bíblico chamado *Exodus* no capítulo 2.10.

35 SANTOS, 1966, p. 87.

que vai do compositor ao ouvinte. Entretanto a pessoa do intérprete é essencial, pois não há música sem o fazer música, e fazer música envolve execução, trabalho, movimento, performance, envolvimento emissão-recepção.

A música é uma arte temporal, fluida. Para o filósofo Hegel a estrutura temporal da música é uma deficiência.³⁶ A compreensível preocupação da filosofia estética da música é a reflexão sobre o objeto musical e seu trajeto histórico. Obviamente essa volatilidade e multiplicidade da música tem criado dificuldades analíticas na historicidade, na escrita, e no reconhecimento como obra de arte. A forma largamente usada para se ter a música de maneira estática, assim como um quadro ou escultura, é o registro musical escrito, a partitura; embora ela mesma contenha muitas limitações. Por outro lado, ao contrário do que pensou Hegel, entendemos que a temporalidade e fluidez da música é um trunfo. Exatamente no moto contínuo do ser-da-música está a prerrogativa da performance como música-movimento; sem o *fazer-música* ela não existirá.

Cook, no primeiro capítulo chamado *Plato's Curse* de seu importante livro sobre performance, cita uma frase de Leopold Stokowski: "Nós chamamos isso de música, mas isso não é música: isso é apenas papel". E ainda registra Nicholas Kenyon dizendo que "durante gerações, os musicólogos se comportaram como se as partituras fossem a única coisa real sobre música".³⁷ Cook segue citando importantes músicos e professores:

Basicamente, escreveu o pianista, crítico e professor vienense do fin-de-siècle, Heinrich Schenker, "uma composição não requer desempenho para existir [...] a leitura da partitura é suficiente". [...] De acordo com Dika Newlin, Arnold Schoenberg - que teve ideias de escrever um livro sobre performance - uma vez observou que o artista era "totalmente desnecessário, a não ser que suas interpretações tornassem a música compreensível para um público infeliz o suficiente para não ser capaz para lê-lo na impressão". Rudolph Kolisch, o violinista e líder do quarteto que estava intimamente associado com Schoenberg - e que planejou co-autor de um livro sobre performance com T. W. Adorno -

36 FUBINI, 2008, p.23.

37 COOK, 2014, p.1.

ecoou isso em 1978: “toda a necessidade de desempenho desaparece se se pode ler música.”³⁸

É inegável a importância da documentação do processo criativo musical, esta nos tem proporcionado estudos históricos importantes, além das possibilidades de execução e ensino musical pelo mundo. A questão é que nossa cultura musical está tacitamente alicerçada num discurso platônico do ser da música, abstrato, refletido na notação e consequente execução. A notação musical servindo como intermediário e juiz da interpretação, apontando todo o desvio. A figura do intérprete sendo então meramente reprodutora do pensamento do autor. Quanto mais “fiel” ao pensamento do compositor tão melhor a interpretação. Primeiro cabe salientar alguns aspectos ainda discutidos, e realmente discutíveis, pois não há convergência de parecer: 1] A notação musical é capaz de dar conta de todo o pensamento do autor? 2] A obra musical se resume a escrita musical? 3] Uma análise musical, por mais profunda que seja, é capaz de escrutinar os meandros da obra musical com o objetivo de torna-la inteligível e/ou melhorar a interpretação?

Como posto acima, essas são algumas das muitas inquietações musicológicas que vêm sendo discutidas e com multiplicidade de asserções. Não cabe neste presente trabalho uma discussão aprofundada em cada umas das problemáticas, o intuito é levar a uma reflexão e exortar o pensamento a se mover diante de qualquer passividade como se tais dilemas não houvessem. No entanto, cabem algumas observações. A despeito da notação musical claramente ter suas virtudes e importância, ela como via comunicativa carrega alguns percalços: os trajetos – pensamento do compositor ao registro no “papel”; da partitura ao entendimento do intérprete; da influência pessoal de cada intérprete. Todas essas etapas, por assim dizer, demandam conhecimento não somente da partitura em si, mas de todo o entorno – histórico, técnico, expressivo, etc. O compositor precisa ter domínio e clareza para tal registro ser “bem-sucedido”, por sua também o intérprete em compreender para executar. Na mediação da partitura em papel reside um desafio e também um perigo: o abandono da memória, do pensar música.

[...] todo o curso subsequente da notação ocidental representa um afastamento da memória em direção ao estado

38 COOK, loc. cit.

em que um documento escrito pode representar, por assim dizer, o trabalho como tal e oferecer o executor claro indicações de como recriá-lo em sons musicais.³⁹

Além disso, a nossa notação musical por mais que a consideremos universal, ou pelo menos a tendência de universalizá-la, corresponde a um fragmento de um período histórico de um grupo de povos ocidentais e de gêneros musicais circunscritos e regidos por tal linguagem. É um sistema de codificação apropriado a certos tipos de linguagem musical orientada pela altura e duração do som; porém, para outras propriedades do som, como o timbre, intensidade, ou transformações, se faz necessário o uso de elementos textuais para completar a deficiência e tentar traduzir o que se pretende. Fazendo uma analogia com o nem tanto atual modo tecnológico de fazer música e a busca pela “fidelidade”⁴⁰, o caminho som-sinal-som conterà mais ou menos ruídos comunicativos dependendo de quem *escreve-interpreta*. O percurso dessa transformação, *som-sinal* (notação musical como proposta pelo compositor), já terá alguma perda; em seguida a conversão *sinal-som* (leitura do texto musical para a execução dada pelo intérprete), possivelmente outra camada de maior ou menor perda se dará. Nessa difícil dinâmica a notação musical vem sendo atualizada e ampliada visando dar mais detalhes para a... execução! Enfim, é a “fidelidade” no fazer música que gerou a necessidade de grafá-la; num processo de via dupla a grafia pode intervir na interpretação, conferindo se há ou não desvios. Interessante ler a posição de Bosseur a respeito da importância, limitação e desmedida confiança atual na escrita:

Na verdade, criação e notação musical se influenciam mutuamente e as metamorfoses da escrita dependem fortemente de suas interações e de suas tensões. Conduzido pela necessidade de uma estética em constante evolução, o compositor é levado sem cessar a transgredir as regras de notação existente. [...] A ambiguidade dos sinais à disposição dos músicos para transmitir suas ideias composicionais representa também para a notação a oportunidade de se adaptar aos contextos estilísticos e pessoais

39 *Ibid.*, p.4.

40 Busca constante pelo mito da fidelidade na captação, gravação e reprodução sonora nas mídias por meio de conversores analógicos-digitais-analógicos (ADA). Em seu livro, o professor Dr. IAZZETTA discorre sobre a veracidade do conceito de “fidelidade” em áudio. Cf. IAZZETTA, F. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

diferentes. [...] Mas, a confiança na escrita parece por vezes demasiada onipresente, porque a notação não se procura senão um quadro teórico abstrato, virtual, que finalmente não encorpa, após a intervenção do intérprete.⁴¹

Cabe ao intérprete apenas buscar, através da partitura e da contextualização histórica, a maneira coerente de representar o compositor através da obra deixada, como um “testamento” escrito. A notação musical posta é elevada ao grau de escritura, quase que sagrada, ou ganha valor cartorial. Salientamos que todo o avanço da escrituração musical tem um valor inestimável para a musicologia. O que temos discutido é a hierarquização ou polarização entre compositor-intérprete, obra como escritura e não como performance. Citando o organista-compositor Marcel Dupré que reflete o pensamento generalizado ao dizer que:

O intérprete nunca deve permitir que sua própria personalidade interfira. Assim que ele penetra, o trabalho foi traído. Ao se esconder sinceramente diante do personagem do trabalho, a fim de iluminá-lo, ainda mais antes da personalidade do compositor, ele serve o último e confirma a autoridade da obra.⁴²

A aparente independência entre “obra musical” e intérprete é uma falácia na medida em que o fazer musical, o trazer a obra à existência, demanda atividade interpretativa posterior a atividade criativa do compositor. O fazer musical do intérprete não, ou não deveria ser, meramente reativa, deve ser criativa na medida em que há consciência deste todo do fazer, pensar música, e personalidade impressa. Parece não ser de balde que os músicos eruditos se colocam vestidos com roupas escuras, comportamento comedido no palco, gestos curtos, nada de voz ou falas, exceto quando há cantores obviamente, e mesmo o maestro se reserva, tudo isso para que a música e somente ela resplandeça no palco num envolvimento quase cômico e compenetrado da audiência. Mesmo havendo algumas raras exceções e certas mudanças de comportamento, o distanciamento ainda prevalece. Não digo distanciamento somente entre *orquestra-plateia*, mas quanto a temática

41 BOSSEUR, 2014, p.7-8.

42 COOK, 2014, p.10.

envolvida aqui, ou seja, o músico invisível para que se veja a obra musical apenas.

Isto não se sustenta, apesar da insistência, pois ao compararmos a mesma peça musical entre vários intérpretes notaremos grandes diferenças entre as execuções. O fato é que inevitavelmente há interferência da personalidade do intérprete na composição. Nisto consiste a beleza também. Nesta multiplicidade do fazer musical humano. Quando as diferenças são mínimas, é porque um certo intérprete se baseou em outro sem buscar, infelizmente, a sua própria música, sua interpretação viva. Inexoravelmente isto tem se ensinado a cada geração de músicos. A interpretação “correta” não passa de uma imitação de outra, ou a tal busca pela fidelidade histórica (que pode ser um mito), se é que isso é possível ou necessário. Aliás, o próprio compositor é um ser histórico, fadado ao que lhe envolve (ou envolveu) em todo o modo de pensar da sociedade e arte em que vive (ou viveu); sua música é determinada pelo seu próprio “eu” em movimento, quando compôs e mais movimento quando reformula seu *modus operandi* composicional o longo do tempo. Então o porquê se exigir do intérprete postura alienada? Interpretar não é simplesmente *pensar-como-o-autor-pensou*, mas também *pensar-com-o-autor*. Um sinergismo. O monergismo em música remete ao monoteísmo e seu aparato radicalizador.

A performance musical está mais para um grande diálogo (ou uma grande conversa) entre *autor-intérprete-audiência*. O intérprete sendo também uma audiência, um público presente, não um mero canal. A exclusão do intérprete por ramos do fazer musical tem se mostrado intrigante ou pior, tem afastado a plateia, pois quando se vai a um concerto ou show “ao vivo”, literalmente se busca esse “vivo”, o ser, o humano que comunica ao outro. A exigência técnica e sofisticada com o pretexto, ou presunção, de se eliminar quaisquer erros cometidos pelo(s) intérprete(s), algo característico na música eletrônica mais radical, gerou rejeição do público porque não houve comunicabilidade. Alguns podem alegar que seja por falta de conhecimento suficiente, neste caso voltamos ao pressuposto platônico... A culpa estaria no ouvinte. Muitos têm repensado esta postura intransigente de “performance das máquinas”. O fato é que o intérprete e o fator humanizante são necessários para o fazer musical num todo, e neste todo está o ouvinte. A depender da interação *executante-ouvinte* o fazer musical sofrerá certas influências; expressividade do intérprete, repertório, resposta do público, entre outras. Num pleno processo comunicativo, o público alvo também

influencia, não somente é influenciado.

A ideia (de ideal mesmo) de separação abstrata entre “obra” e interpretação tem determinado nossa conduta *poiética* (gr. *poiésis*) e na estética musical, exatamente em decorrência de uma visão de mundo. O compositor Gilberto Mendes citando uma análise do musicólogo Gunther Schuller sobre a música africana nativa e o velho Jazz diz que:

Origina-se ambos de uma visão total da vida, na qual a música, ao contrário da música artística da Europa, não constitui um domínio social separado, autônomo. A africana, como as artes coirmãs – a escultura, desenhos naturais etc. –, é condicionada pelos mesmos estímulos que animam não apenas a filosofia e religião, mas toda a estrutura social. [...], a música africana não possui ainda hoje uma função separada abstrata. Não surpreende que nem mesmo exista nas línguas africanas a palavra arte.⁴³

Aliás, música como o Jazz, surgiu e se desenvolveu à margem da notação musical ocidental apesar de ser um fenômeno musical do ocidente. Embora tendo como base a tradição africana, o Jazz é uma miscigenação de matrizes opostas musicalmente. A fronteira foi se tornando cada vez mais incerta. No Jazz há tratamentos diferenciados e coexistentes entre som-ruído, a pulsação deslocada, a *perspectiva ritualista que não separava a música da dança e do canto, inflexões sonoras instrumentais ora imitando as vocalizações ora explorando novos timbres*.⁴⁴ No nascedouro do jazz, todos estes elementos agregando-se ao fazer performático, independente de uma escritura musical formal, sem escolas com ensino acadêmico para este fim, pois seria (e continua sendo) praticamente difícil ou impossível por em notação todas as possibilidades rítmicas, melódicas e timbrísticas do Jazz. O grande apelo do Jazz é o desenvolvimento da música a partir da performance. O ensino se dá na convivência e prática entre músicos e aprendizes; há liberdade de exploração, da inventividade, sendo a improvisação não somente através do uso de elementos do fraseado, mas também o desenvolvimento temporal e estrutural da música pela capacidade de criação em *real time*. A fronteira tradicional entre *compositor-intérprete* é quase irrelevante. A obra musical sendo um todo, da concepção te-

43 MENDES, 2013. p.158.

44 BELLEST; MALSON, 1989, p.10.

mática de um autor à performance de um ou mais intérpretes que pode, e deve, tecer suas ideias musicais próprias. Conteúdo e Forma musical não são estáticas, apesar de se partir de uma ideia temática, no sentido amplo, a elaboração diferenciada deste material pelo *performer* é o que se espera e o que se acredita ser o mais importante. Disto podemos ouvir várias apresentações e até gravações distintas de um mesmo tema original, porém com desenvolvimentos diversos; além disso, o mesmo intérprete pode explorar a música diferentemente em outras ocasiões.

○ papel cognitivo do *performer* é essencial na prática musical e em como a música será transmitida. Seja na música tradicionalmente escrita, ou em estilos experimentais, ou onde a inventividade da improvisação prevalece, “pois a maneira que o performer organiza e realiza o fluxo dos eventos musicais gera o próprio tempo da música”.⁴⁵ Montague propõe que o “fluxo temporal na performance é construído pela sucessão ordenada dos gestos do performer formam uma rede flexível de retenção e protensão [...], pois este tem que saber através do gesto o que vem depois e o que veio antes”.⁴⁶

○ significado musical, portanto, não reside unicamente ou hierarquicamente no objeto sonoro. O pressuposto reducionista de desvelamento do funcionamento das obras ao analisar seus componentes básicos, num método cartesiano, e na análise sintática das estruturas musicais audíveis, como proclamou Hanslick, não respondem questões acerca da recepção, em como o ouvinte percebe a coerência da obra musical. O perigo que ronda a análise musical teórica é torna-la um fim em si mesmo, provar muito mais do funcionamento da teoria analítica do que a própria música. Segundo exposto acima, toda a *performance*, todo o fazer musical em tempo real, exige *retenção e protensão*, ou seja, perceber o objeto sonoro num *continuum* estruturado por um passado imediato e por um futuro antecipado – *retenção*, sendo a incorporação da experiência passada ao presente, e *protensão*, o efeito de eventos futuros na experiência presente⁴⁷. Esse fenômeno se dá entre intérprete e ouvinte (sendo que o próprio intérprete também é um ouvinte), e nesta ação, ou conjunto de ações há significação, há o *fazer-desenvolver* música de forma plena e concreta.

45 DOMENICI; SCHRAMM, 2019, p. 97.

46 MONTAGUE, 2011, p.36.

47 MONTAGUE, 2011, p.36.

Conclusão

Estamos impregnados do dogma platônico em música. A prerrogativa teórica muitas vezes sublima o desenvolvimento e envolvimento com a performance como um dos meios de aprender e pensar música. As vias deveriam ser ampliadas. Uma criança não aprende o idioma nativo por princípios gramaticais somente, antes, é pelo convívio que a cerca, pela audição e fala, em seguida, os suportes de toda a carga sintática e morfológica servirão como pedagogos a conduzi-la corretamente. Entretanto, são ações conjuntas e recíprocas. Muitas são as teorias musicais e muitas são as músicas deste mundo, não devemos, pois, reduzir a um compêndio teórico ocidental como sendo superior ou exclusivo. Nossa notação musical atual tem seu lugar. Contudo, se somente os que conseguem ler uma partitura têm acesso aos significados internos da música, por que deveríamos nos incomodar em tocar obras musicais? Poderíamos apenas nos sentar em casa e lê-las como se fossem romances! Small cita alguns mitos sobre a via unilateral do objeto sonoro que são verdadeiros corolários que resumimos aqui⁴⁸: O primeiro, é que a performance musical não desempenha nenhum papel no processo criativo, sendo apenas o meio pelo qual o trabalho isolado e autônomo deve passar para atingir seu objetivo final, o ouvinte. O segundo corolário, é que uma performance musical é pensada como um sistema de comunicação unidirecional que vai do compositor ao ouvinte individual por meio do intérprete. Um terceiro corolário, é que nenhuma performance pode ser melhor do que o trabalho interpretado. A qualidade do trabalho estabelece um limite máximo para as qualidades possíveis da execução, portanto, uma obra singela não pode dar origem a uma boa performance. Um quarto corolário, é que cada obra musical é autônoma, isto é, ela existe sem referência necessária a qualquer ocasião, qualquer ritual, ou qualquer conjunto particular de crenças religiosas políticas ou sociais. Verdadeiros mitos. A existência da música está na ideia em prática; não somente na música ideal pois é ainda protótipo, música em potência, que surgirá à existência ao ser manejada, compartilhada, expressa. Compositor-intérprete-ouvinte, todos são parte do todo criativo da música, todos ouvem e recebem a música e contribuem para a existência dela no mundo real. A música se desenvolve pelo pensamento em ação, e ação que gera o pensamento e envolvimento em conseqüente renovação e ampliação. O ser da música está na existência da performance, da *poiesis* para a *aisthesis* e retroalimentando. Música é movimento.

48 SMALL, 1998, p.8-12.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Política, VIII.

BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory*. Vol. II. Britain: Cambridge University Press, 1989.

BELLEST, Christian; MALSON, Lucien. *Jazz*. Tradução: Paulo Anderson Fernandez Dias. Campinas: Papirus, 1989.

BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música. A Ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Tradução: Ivo Korytowsky. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal. História da notação musical*. Tradução de Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De Institutione Musica, de Boécio, Livro 1: tradução e comentários*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford Scholarship, 2014.

DIAS, Rosa. *A Música no pensamento de Aristóteles*. Ensaios Filosóficos, Volume X, p.92-100. Dezembro, 2014.

DOMENICI, Catarina; SCHRAMM, Rodrigo. *Uma Perspectiva Corporificada de Conceitos da Teoria e Análise Musical na Preparação da Performance da Clair De Lune de Claude Debussy*. A Experiência Musical: Perspectiva Teóricas Salvador. Congressos da TeMA III, p. 96-109, UFBA, 2019.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

GREAVES, D. D. *Sextus Empiricus ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ: Against the musicians*. Edited and translated, with introduction and notes. London: University of Nebraska Press, 1986.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MENDES, Gilberto. *Música, Cinema do Som*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MONTAGUE, Eugene. *Phenomenology and the Hard Problem of Consciousness and Music.in: Music and Consciousness: Philosophical, Psychological and Cultural Perspectives*. David Clarke and Eric Clark (eds.) Oxford: Oxford University Press, 2011.

PLATÃO. *Ion*. Perseus Digital Library. Editor: Gregory R. Crane. Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0179%3atext%3dIon>

_____. *Timeu*. Perseus Digital Library. Editor: Gregory R. Crane. Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0180%3atext%3dTim>.

_____. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

_____. *Institutio Oratoria*. Tradução de H. E. Butles. Cambridge: Harvard University Press, 1930. (Loeb Classical Library).

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt. *Música e Filosofia em Platão e Aristóteles*. Discurso, n. 37, p. 29-54, dezembro, 2007.

ROEDER, Sarah. *O Contra os Músicos de Sexto Empírico: introdução, tradução e comentários*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música): Musicologia histórica - UFPR, Curitiba.

SANTOS, Mario F. *Convite a Estética*. 4ª. Ed. São Paulo: Editora Logos, 1966.

SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. Ed. Revisada por Leo Treitler. Nova Iorque, Londres, 1998.

WISNIK, Jose Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. 3ª. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Sobre o autor

Silas da Luz Palermo Filho, nascido em 1970, formou-se em Piano Erudito no Conservatório Musical Beethoven (1985); Técnico em Música (1988); Piano Popular & Jazz (ULM 1991); Bacharelado em Piano - Universidade Fundação Lusiadas (UNILUS 1993); Música Contemporânea com o Dr. Prof. Gilberto Mendes (1994); Composição com o Dr. Prof. Edmundo Villani (EMESP 2007); Licenciatura em Artes/Música (UFSC 2010); Livre Improvisação com o Dr. Rogério Costa (PPGMUS-USP 2009); Teologia - Seminário Teológico Presbiteriano JMC/SP (2013); Filosofia Estética em Música (PPG-UNESP 2014);

Mestre em Educação, Arte e História da Cultura (Universidade P. Mackenzie 2016); Doutorando em Música (USP). Atuou como Professor convidado do ACOM - *Atlanta Conservatory of Music* (USA-2008); e no *Instituto Canzion Atlanta/USA* (2008-2009). Atualmente é Professor Titular da Escola Técnica de Música IRS - Prefeitura de Cubatão, e Professor Assistente na Universidade Católica de Santos (UNISANTOS), nas áreas de: Piano, Harmonia e Contraponto, Análise, Composição e Arranjo, e Música e Tecnologia. Participou de várias gravações musicais ao vivo e em estúdios como produtor e arranjador.

Informações sobre o autor:

<https://www.silaspalermo.com>

E-mail: silaspalermo@usp.br

<https://www.youtube.com/silaspalermo>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6482669830391607>

Recebido em 28/07/2019

Aprovado em 13/08/2019

DISSONÂNCIA MÉTRICA COMO ELEMENTO DE CONVERGÊNCIA ENTRE O ERUDITO E O POPULAR

METRICAL DISSONANCE AS A CONVERGENCE ELEMENT BETWEEN THE CLASSICAL AND THE POPULAR

Leandro Gumboski
Instituto Federal do Paraná – Campus Paranaguá
leandro.gumboski@ifpr.edu.br

Resumo

A música dos séculos XX e XXI apresenta um conjunto grande de especificidades, dentre as quais está a tensão entre os campos erudito e popular, conceitos que têm sido revisados no âmbito da emergência de uma indústria cultural, da reinvenção da orquestra clássica, do isolamento da chamada música “séria” contemporânea em centros universitários e do plano popular abrangendo um número cada vez maior de manifestações, muitas das quais díspares entre si, sob certos aspectos. A dissonância métrica é um elemento fortemente presente na sonoridade romântica da música de concerto do século XIX, sistematizada enquanto conceito a partir dos escritos de Hector Berlioz, com ampla contribuição da teoria musical recente. É, como tal, um dos tantos elementos que permanecem insistentemente nas mais diferentes manifestações musicais dos séculos XX e XXI. Este trabalho tem como objetivo indicar a existência de dissonâncias métricas em repertórios múltiplos, comumente identificados em contextos distintos a partir dos amplos e difusos campos do erudito e do popular. Revisa-se, inicialmente, definições e categorias de culturas, partindo-se para a identificação dos espaços fronteirizos entre cada categoria. Por fim, após se relacionar certo número de exemplos dos mais distintos contextos, conclui-se que a separação do erudito e do popular se torna inoperante, e que a dissonância métrica pode ser compreendida como um elemento de convergência entre ambos.

Palavras-chave: Dissonância métrica; Música Erudita; Música Popular; Séculos XX e XXI.

Abstract

The music of the 20th and 21st centuries presents a great set of specificities among which is the tension between the classical/art and popular fields. These two concepts that have been revised in the context of the emergence of a cultural industry, of the reinvention of the classical orchestra, of the called contemporary "serious" music being isolated in university, and of the popular field covering a growing number of manifestations, many of which are antagonistic in some respects. Metrical dissonance is an element strongly present in the romantic sonority of nineteenth-century concert music, and it was systematized as a concept from the writings of Hector Berlioz, with a broad contribution of recent music theory. It is one of the many elements that persistently remain in the most different musical manifestations of the 20th and 21st centuries. This paper aims to indicate the existence of metrical dissonances in multiple repertoires commonly identified in distinct contexts from the broad and diffuse fields of the classical/art and the popular. Definitions and categories of cultures are reviewed; frontier spaces between each category are identified. Finally, after relating several examples of the most distinct contexts, one concludes that the separation of the classical/art and the popular becomes inoperative, and that metrical dissonance can be understood as an element of convergence between the both.

Keywords: Metrical Dissonance; Classical Music; Popular Music; 20th and 21st Centuries.

Das categorias de cultura(s)

Cultura(s) – no plural –, nos diz Certeau (1998), é o trabalho resultante das formas de diferenciação que se articulam e cuja essência é mesmo maior que suas próprias representações ou suportes. Que se evite o princípio da autonomia à cultura, que estaria, para o filósofo francês, além dos sujeitos (MENESES, 1993), o que permanece é o reconhecimento da sua multiplicidade, sua própria pluralidade. Nosso pensamento cartesiano nos leva, desse modo, a propor – nominalmente – categorias de culturas. Tais categorias surgem variavelmente e, por vezes, tangem objetos mais ou menos similares, convergindo na divergência dada por supostos limiares *a priori* que nos dariam respaldo para identificar aquilo que pertence a uma categoria e, por consequência,

seus Outros. Não proponho nada diferente do habitual nesse sentido, embora eu me sirva, desta feita, dos conceitos *erudito e popular* na intenção final de turvar o limiar entre uma categoria e outra, apontando para a identificação de dissonâncias métricas em repertórios múltiplos. Na contramão de qualquer perspectiva universalista, portanto, acabo por salientar que, num contexto de cultura de massas, a distinção entre erudito e popular se torna inoperante (FRANCFORT, 2014).

Em que pese Alfredo Bosi (1992a; 1992b) voltar sua atenção para a realidade brasileira, seus apontamentos sobre cultura(s), do singular ao plural, são inequívocos: “Pode-se passar da raça para nação, e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária), mas, de qualquer modo, o reconhecimento do plural é essencial” (BOSI, 1992b, p. 308). O autor, ademais, propõe uma análise de cultura(s) a partir de quatro campos, delimitados pelo erudito e pelo popular.

Se pelo termo cultura entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma cultura popular, basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna (BOSI, 1992b, p. 308).

Os quatro campos propostos, a partir daquela definição, seriam: *cultura universitária, cultura criadora extra-universitária, indústria cultural e cultura popular* (BOSI, *op. cit.*). Quatro eixos, ainda que distintos, também são propostos por Rössel e Otte (2010): alta cultura, cultura popular, cultura folclórica e cultura jovem. A terminologia que nos chama a atenção pela insistência na utilização de adjetivos sintomáticos de uma perspectiva hegemônica – “alta” cultura, pois que está acima simbolicamente das demais –, demonstra, a partir dos eixos restantes, uma fragmentação tripartite de todo o espectro que Bosi (1992b) anteriormente identificava em dois campos, o popular e o da indústria cultural. O folclórico, aqui (RÖSSEL; OTTE, 2010), é toda manifestação de caráter popular, porque espontâneo, que não se utiliza de amplos

meios de gravação e reprodução, configurando aquilo que por vezes nos referimos como “regional” e que, em geral, é objeto direto da atenção de organizações cuja função é a de estabelecer e salvaguardar patrimônios culturais. A “cultura jovem”, por sua vez, compreende um espaço específico dentro do genérico campo do popular, consistindo em paradigma por vezes estereotipado da indústria cultural; seus exemplares seriam demasiadamente efêmeros, em conteúdo e recepção. Tal efemeridade, ainda, parece reprimir qualquer sentido de tradição, favorecendo a falta de pertencimento por aquilo que está, afinal, de passagem; é o próprio não-lugar (Cf. AUGÉ, 2013) cultural. Na anedota composta por Sérgio Britto e Branco Mello para Os Titãs na faixa título do álbum, é “a melhor banda de todos os tempos da última semana”¹. Nos escritos de Adorno (Cf. CARONE, 2003), são os “Babbitts”² musicais.

Há ainda quem vislumbre funcionalidades epistemológicas num modelo tripartite, afeiçoado pelos planos *popular*, *erudito* e da *indústria cultural* ou *cultura de massa* (SOUZA, 2010), ao passo que outros optam por um paradigma tripartite alicerçado pelos campos *erudito*, *folclórico* e *popular* (BÉHAGUE, 2006). Voltamo-nos, enfim, ao modelo bipartite *erudito* e *popular*, que parece ser mais recorrente na bibliografia disponível (GOMES, 1992; ZUMTHOR, 1997; WISNIK, 2007, 2017; ROSA; BERG, 2018). Um modelo conceitual em dois planos permite-nos maiores generalizações que ora ou outra são relativizadas conforme o propósito de quem fala e é compreendido, espera-se, por seu interlocutor. Digna de nota é a proposta de Lahire, citado por Francfort (2014), ao apresentar os conceitos de cultura “fria” e “quente”; a primeira associada à contemplação passiva; a segunda ao consumo ativo, agitado e, por vezes, dançável. Logo, uma suite em seu contexto original configuraria exemplo de cultura quente, manifestada aos passos de danças sob festas aristocráticas com consumo de comida e bebida, enquanto uma apresentação de João Gilberto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro concebe um exemplo de cultura fria. Nem sempre o erudito é “frio” e nem sempre o popular é “quente”.

1 O exemplo é propositado uma vez que a própria banda, no entendimento geral do academicismo musicológico, figura como um dos tantos exemplos do que identifiquei, agora, como “cultura jovem”. A metacrítica não proposital, portanto, ainda traz versos sarcásticos como “quinze minutos de fama / depois descanse em paz”, como se o nível e o tempo de fama de uma dada peça ou compositor/grupo musical devesse configurar critério de juízo de valor.

2 “Referência ao personagem George Babbitt, de Sinclair Lewis, que simboliza a mediocridade cultural do homem norte-americano” (CARONE, 2003, p. 491).

Desse modo, essa breve exposição inicial nos serviu para demonstrar a existência do plural – insisto – e nos lembrar de práticas que não raramente são imediatamente esquecidas quando iniciamos a escrita ou leitura de um texto musicológico que se propõe analítico, como no presente caso. Antes de partir para tais exemplos analíticos, chamo a atenção para os espaços fronteirços, que surgem do diálogo entre campos aparentemente distintos.

Na verdade, o que a palavra erudito designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas. Popular, tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior dos costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

Das mediações entre as categorias de cultura(s)

A tarefa de pensar conceitualmente categorias de culturas a partir de espaços delimitados não é, como vimos, tarefa fácil. Em geral, no esforço de ponderar as mais distintas manifestações culturais a partir de aspectos gerais que ora se repetem em outras, ora singularizam a própria manifestação, acabamos por identificar certo número de práticas que transitam entre categorias distintas aparentemente bem delineadas. Os caminhos aqui são muitos, de mão simples e dupla. Esbarraríamos, igualmente, numa leitura mais aprofundada da situação, em conceitos centrais, tais como *enculturação*, *inculturação*, *aculturação*, *transculturação*, que não tratarei aqui.

Os séculos XX e XXI, conquanto não exclusivamente, compreendem um período particularmente rico no que tange às mediações entre categorias culturais distintas, visto que “há um vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular” (WISNIK, 2017, p. 13). Francfort (2014), ao reconhecer pela insignia de *transferência* o processo de apropriação de valores do contexto popular pelas práticas eruditas, propõe o conceito de *contratransferência* para identificar o movimento contrário: o erudito no popular. Nesse sentido, Bessa (2010) aponta para um processo de “contaminação da música

popular por um tipo de escuta e de valoração estética oriundos da chamada ‘música culta’” (BESSA, 2010, p. 57). Esta última “se caracterizaria pela busca da abstração, pelo cultivo da música pura, desvinculada tanto da palavra (texto poético), como do corpo (dança/ritual)” (*Ibid.*, p. 57). Tal definição, contudo, é tanto mais coerente ao grupo de compositores independentes, não mais músicos-artesões, “de Beethoven a Stravinsky, *grosso modo*” (CASTRO, 2010). Prática musical que se torna, enfim, fria (LAHIRE *apud* FRANCFORT, 2014). A esta música popular muito particular, que se apropria de valores tipicamente associados ao erudito e, mais propriamente, àquele do século XIX, Fischerman (2004) dá a alcunha de “música artística de tradição popular” – “um grupo de músicas que, muito além de suas funcionalidades sociais, são escutadas como música” (FISCHERMAN, 2004, p. 19, tradução minha).

Todos esses espaços de transição, de mediação, de privação de certos purismos estéticos, configuram aquilo que Canclini (1995) chama de “fronteiriço”. Além deste último, Bosi (1992a), Rosa e Berg (2018), Martín-Barbero (2001) e Zumthor (1997) também destacam relações de transculturação em situações de encontro do erudito com o popular, ou do erudito no popular, ou do popular no erudito. Esses espaços fronteiriços são particularmente relevantes quando analisamos casos e casos de dissonância métrica na música dos séculos XX e XXI. A dissonância métrica, portanto, não aparece apenas na convergência do erudito com o popular, mas nos espaços fronteiriços, em repertórios que transitam entre um contexto e outro. Aparece, afinal, na própria inoperância da distinção entre o erudito e o popular.

Da dissonância métrica

Há dissonâncias rítmicas, há consonâncias rítmicas e há modulações rítmicas; nada mais óbvio. O emprego engenhoso de um e outro é muito difícil, é verdade, especialmente porque acreditamos que não se pode ensinar mais do que a arte de inventar belas melodias; mas querer reduzir o ritmo ao papel mesquinho que lhe tem sido dado por tanto tempo é tão inútil e insano quanto era, à época de Monteverdi, tentar impedir a invasão da dissonância na harmonia (BERLIOZ, 2015 [1837], tradução minha).

A citação de Hector Berlioz (1803-1869), extraída de um artigo crítico de jornal publicado a 10 de novembro de 1837 (BERLIOZ, 2015), traduz um sentimento de época. Se se propõe tal metáfora a partir da identificação da tensão resultante – tensão a ser resolvida, até então –, é verdade que a correspondência cronológica entre ambos os fenômenos – dissonância harmônica e dissonância métrica – é deveras defasada. A primeira teria sido introduzida no ocidente, para Berlioz, à época de Claudio Monteverdi (1567-1643), enquanto a segunda, somente em sua própria época. É verdade também que há célebres casos anteriores de dissonâncias métricas no repertório de concerto, mas eles parecem configurar situações isoladas sem cumprimento de qualquer tipo de função formal padronizada, como já nos fala Berlioz. Em Mozart encontramos alguns exemplos mais evidentes de casos assim; vide, e.g., o *Minuetto* da sua Sinfonia em Sol menor, K. 550 (COHN, 1992), ou, igualmente, o *Minuetto* ao final da ópera *Don Giovanni*, K. 527, em que presenciamos a sobreposição de três danças – de origens sociais distintas – que, juntas, configuram uma categoria específica de dissonância métrica. Que se observe que, especialmente neste último caso, a dissonância métrica não tange qualquer tipo de função formal de transgressão, de tensão a ser preparada e resolvida, mas sim de função dramática em virtude do quadro da ópera. Situação tão original que não fora mais repetida em outras composições.

Mas o que é, afinal, dissonância métrica? O conceito, como vimos, surge em meio aos escritos teórico-analíticos do século XIX, mas não aparenta ser, ao menos na perspectiva atual, tão óbvio quanto anuncia Berlioz. Há certo número de teóricos mais recentes que procuraram contribuir com o assunto, dos quais poderíamos citar Yeston (1976), que ainda se utiliza do termo “dissonância rítmica”, tal qual Berlioz, e Berry (1987), que lança mão da expressão “dissonância métrica” para se referir a situações de não congruidade vertical, compreendendo um tipo de polimetria em que “a barra de compasso real é disjunta, não ‘perpendicular’ à ‘linha’ da sucessão temporal” (BERRY, 1987, p. 365, tradução minha). O conceito, enfim, ganha novos rumos com o trabalho de Krebs (1999), a primeira e uma das poucas publicações extensas integralmente dedicada ao assunto. Produções recentes afins, como, por exemplo, a de Wilson (2016), no geral têm Krebs (1999) como o principal alicerce referencial. É, portanto, a partir de Krebs (1999) que conceituo metro e dissonância métrica e apresento excertos analíticos ao longo deste artigo.

Para Krebs (1999), metro é, essencialmente, uma estrutura multinevelada resultante da união dos distintos estratos que compõem um dado trecho musical. Note-se que metro não é entendido aqui como uma estrutura *a priori*, necessariamente regular, previsível e redutível às fórmulas de compasso (Cf. GUMBOSKI; MOREIRA, 2018). Aqui, metro está associado, portanto, às diferentes camadas texturais que compõem certo segmento musical e está sujeito às nuances existentes no próprio fluxo musical. O alinhamento entre dois estratos distintos forma uma *consonância primária* (KREBS, 1999). Destarte, uma estrutura métrica, seja ela consonante ou dissonante, apresenta regularmente três setores de estratos métricos: o *estrato de pulso*, os *níveis interpretativos* e o *nível de micropulsos* (KREBS, *Op. cit.*). Uma dissonância métrica, para Krebs (1999), é caracterizada por algum grau de desalinhamento entre os tempos/*beats*/pulsos (doravante, tempos) que compõem estratos métricos distintos, estratos estes em *níveis interpretativos* (acima do *estrato de pulso*). O *estrato de pulso* é, normalmente, um estrato em comum – alinhado – a todos os demais que estão acima dele próprio, inclusive os estratos em desalinhamento métrico. Os níveis de *micropulsos*, portanto, compreendem os níveis mais rápidos, acelerados, de qualquer estrutura métrica, englobando, por vezes, a movimentação – *kinesis* – dada por ornamentos.

Dentre outros meandros da teoria de Krebs (1999), para os quais recomenda-se enfaticamente consultar a obra original³, destaco os elementos principais de sua taxonomia. Inicialmente, distinguem-se as *dissonâncias por agrupamento* das *dissonâncias por deslocamento*: as primeiras caracterizadas por estratos métricos representados por números não múltiplos; as segundas, por estratos com estruturações internas de tempos equivalentes, mas deslocados temporalmente um em relação ao(s) outro(s). Partindo dessas categorias como nosso aforismo, pretendo evitar, nesse momento, qualquer tipo de proselitismo teórico na intenção de introduzir possíveis novos elementos desta teoria ao longo das análises que se seguem, na crença, também, de que os aspectos principais da teoria fiquem mais claros com as exemplificações que trago à luz. Não percamos de vista o objetivo que expus ao início, em pensar a dissonância métrica como elemento em comum a repertórios múltiplos, associados a distintos contextos de produção e recepção.

3 Para uma lacônica revisão dos principais aspectos dessa teoria, posso recomendar a leitura de Gumboski (2018).

Os excertos analíticos a seguir seguem, desse modo, os grafismos da própria teoria de Krebs (1999)⁴.

Dissonância métrica em exemplos de repertórios eruditos e/ou populares

A teoria da dissonância métrica nasce no âmago do repertório de concerto do século XIX. Observemos, a título de exemplo, os trabalhos de Krebs (1999) e Benjamin (2011) sobre Schumann; de Smith (2001) e Bosworth (2012) sobre Brahms; de Dodson (2009) sobre Chopin; de Krebs (2014) sobre Schubert; e de Malin (2010) sobre o *lied* germânico. Todavia, mais recentemente certo grupo de pesquisadores tem se dedicado a analisar a existência de dissonâncias métricas, nos termos de Krebs (1999), em repertórios do século XX, notadamente identificados como manifestações de caráter popular. Novamente, a título de exemplo, notemos os trabalhos de Waters (1996) e Love (2013) sobre o jazz; de Pieslak (2007), McCandles (2010) e Biamonte (2014) sobre o rock; e o de Butler (2006) sobre a *dance music* eletrônica.

Doravante, procuro não mais frisar a partir de critérios particulares se considero que um exemplo tende mais ao popular ou ao erudito. Deixo essa definição a critério do leitor, mas ela, em si, não é mais relevante, dado que meu objetivo é justamente o de salientar a inoperância desta distinção (FRANCFORT, 2014) a partir da identificação de um elemento – a dissonância métrica – estruturalmente em comum. Desse modo, os excertos analíticos a seguir estão organizados basicamente por razões cronológicas, de modo que o contexto de produção e recepção de cada um varia sensivelmente. Ao leitor, pode parecer que recorro ao método indutivo, apoiando-me em casos isolados e peculiares que

4 Neste modelo analítico, os números representam as distâncias temporais entre um instante e outro, instantes alinhados com eventos considerados importantes metricamente em seus próprios contextos – importância que, por sua vez, é atribuída tendo-se como critério tendências da percepção auditiva descritas em trabalhos como o de Lerdahl e Jackendoff (1983) e London (2012). Uma vez que se trata de uma distância temporal, as pausas precisam ser consideradas. Ainda, números entre parêntesis indicam certa diminuição na rigidez da sensação métrica e costumam aparecer visualmente nos exemplos analíticos em situações de dissonância por deslocamento menos acirrada (o evento que gera o deslocamento é efêmero e deturpa ligeiramente a regularidade métrica previsível pela lei da boa continuidade) ou de dissonâncias indiretas (em que a indicação numeral entre parêntesis normalmente está alinhada com o estrato métrico mantido mentalmente pela lei da boa continuidade, em conflito, neste caso, com o estrato métrico que passou a acontecer na superfície melódica).

pouco representariam um quadro geral de repertórios entre os séculos XIX e XXI, nos quais, posso afirmar, as dissonâncias métricas são uma constante. Os exemplos que trago à tona, entretanto, são meramente exemplificativos; um número muito maior de casos pode ser verificado nos trabalhos analíticos que referencio ao longo deste artigo. Há, também, muitos casos de repertórios dos quais não encontramos análises que expõe a existência de dissonâncias métricas, ainda que elas estejam lá. O repertório não depende da análise para existir, afinal.

Inicialmente, sinto-me na obrigação de apresentar ao menos um excerto analítico de uma composição de Berlioz. Uma análise aprofundada nos revelaria um caráter quase didático da sua *Sinfonia Fantástica* (BERLIOZ, 1900 [1830]) no que diz respeito à sistematização de dissonâncias métricas. A Fig. 1 ilustra uma das muitas situações de dissonância *por agrupamento* no segundo movimento da composição. Repare que o desalinhamento identificado pelos agrupamentos em “8” e “6” (tendo como unidade do *estrato de pulso* a figura de semicolcheia) associados às partes do violoncelo e primeiros violinos (em “8”) e violas e segundos violinos (em “6”) coincide com um momento de suspensão harmônica, cuja resolução acontece nos compassos imediatamente posteriores à resolução da dissonância métrica ao final deste excerto. Os sopros presentes neste trecho estão alinhados com o *estrato* já identificado nas partes da viola e segundos violinos.

Mais conhecido por sua fantasia sobre temas brasileiros intitulada *A Sertaneja*, Brasília Itiberê da Cunha compôs, por volta de 1882, sua 6^ª *Mazurka* (ITIBERÊ, ca. 1882). A seção de abertura da peça ilustra uma situação de dissonância *subliminar* (ver Fig. 2) – quando o metro que soa não corresponde ao metro notado, de modo que o conflito métrico em si pode ser mais ou menos explicitado pelo intérprete; daí o caráter *subliminar* da dissonância. Tal desalinhamento, no caso desta peça, ocorre ainda com um *processo* métrico (KREBS, 1999) em que identificamos a alteração de uma dissonância *subliminar por agrupamento* para uma dissonância *subliminar por deslocamento* até, enfim, ser resolvida em consonância (suprimida na ilustração abaixo). Na Fig. 2, com vistas à praticidade da notação analítica, toma-se a colcheia como figura de referência – *estrato de pulso*; já o *estrato* subliminar, associado à própria notação de compassos e ao “anúncio” de que se trata de uma Mazurka, logo em metro ternário, está identificado entre colchetes (agrupamentos em “6”).

Fl.

Clar.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *cresc.* *f*

pizz.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 (6)

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 3

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 (8) (6)

Figura 1: Dissonância por agrupamento no segundo movimento da Sinfonia Fantástica de Berlioz (1900 [1830])

p *Rec.*

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

[6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6]

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 *

6 (6) 6 6 6 6 6 (4)]

Figura 2: Dissonâncias subliminares por agrupamento (compassos 1-3) e por deslocamento (compassos 4-7) na 6ª Mazurka de Itiberê (ca. 1882)

Já no início do século XX encontramos outro caso de dissonância métrica na música brasileira para piano. Composta em 1910, *Odeon* é uma das peças mais conhecidas de Ernesto Nazareth. Identificada em partitura (NAZARETH, 1968 [1910]) como um “tango brasileiro”, a peça apresenta no fechamento (Fig. 3) de seu tema principal uma figura rítmica na iminência de uma dissonância *por deslocamento*; figura rítmica que, ademais, é facilmente encontrada em muitos exemplares de choro.

The image shows a musical score for the closing of the theme in 'Odeon' by Ernesto Nazareth. The score is in 2/4 time and F# major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The treble staff has chords and some eighth notes. The final measure of the treble staff has a '2 (1)' above the eighth note and a '(3)' below it, indicating a displacement in the rhythmic position. There are also some numbers '4' and '2 2' written below the bass staff, possibly indicating fingerings or rhythmic values.

Figura 3: Dissonância por deslocamento em *Odeon* de Nazareth (1968 [1910])

Entre 1914 e 1916 Gustav Holst desenvolveu sua composição mais conhecida: *The Planets*, uma suite em sete movimentos. Em “Saturno”, o quinto movimento da obra, encontramos um bom exemplo de dissonância *por deslocamento*. Escolhi este excerto propositalmente para ilustrar, também, uma situação de *externalização* [*surfacing*] (KREBS, 1999), em que uma dissonância *subliminar* se torna *externa* [*surface*]. A Fig. 4 traz os primeiros compassos do movimento supracitado a partir do arranjo para dois pianos feito pelo próprio compositor (HOLST, 1979).

Figura 4: Processo de externalização no início do quinto movimento (“Saturno”) da obra *The Planets*, Op. 32, de Gustav Holst (1979), em que a dissonância subliminar (compassos 1-3) passa à dissonância externa (compassos 4-6).

Recentemente demonstrei a existência de múltiplas categorias de dissonâncias métricas em *L'Histoire du Soldat*, de Stravinsky (GUMBOSKI, 2017), obra composta em 1918, que se utiliza de um instrumental consideravelmente reduzido, se comparado aos dos ballets anteriores, bem como de materiais como *ragtime*. Um ano depois Pixinguinha finalizava *Um a Zero*, composição que ficou conhecida a partir das gravações feitas entre 1946 e 1950 em contraponto com Benedito Lacerda (CALDI, 1999). O tema da composição, que parece ter sido inspirado na transmissão radiofônica da partida entre Brasil e Uruguai pela final do Campeonato Sul-Americano de 1919, cujo placar final é o título da peça, apresenta uma dissonância *por agrupamento* de estruturação tal que se repete em muitos outros trechos da composição, com algumas variações melódicas. O excerto da Fig. 5 se utiliza do conteúdo da transcrição feita por Sève e Gang (2010-2011).

Figura 5: Dissonância por agrupamento na seção A de Um a Zero, de Pixinguinha [1919] (SÊVE; GANG, 2010-2011).

Ainda no âmbito da música brasileira, não há como deixar Villa-Lobos de fora desse lacônico levantamento de exemplos que ora faço. A título de ilustração, relembro a peça *Choros (N.º 1)* para violão, datada de 1920 (VILLA-LOBOS, 1960), cuja dedicatória a Nazareth aparece não apenas em subtítulo ao início da partitura, mas estruturalmente, entre outros aspectos, em sua cadência final (Fig. 6), com situação de dissonância métrica *por agrupamento* similar à da Fig. 3. Já na peça *Choros (N.º 2)* (VILLA-LOBOS, 1927 [1924]), com dedicatória à Mário de Andrade e com influência mais visível de Stravinsky⁵, observamos uma quantidade muito mais expressiva de trechos em dissonância métrica entre as partes de flauta e clarinete; a peça como um todo é um *continuum* de processos em dissonância métrica. A Fig. 7 exemplifica uma situação encontrada no trecho referente ao número de ensaio “7”.

Figura 6: Dissonância por deslocamento em Choros (N.º. 1), de Villa-Lobos (1960 [1920]).

5 Van Den Toorn (2012) demonstra a existência de dissonâncias métricas em obras do “período russo” de Stravinsky, conquanto não se apoie diretamente no termo e na teoria de Krebs (1999).

The image displays a musical score for the first movement of Béla Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1939 [1936]). The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola I, Violoncello I, Double Bass, Violin III, Violin IV, Viola II, and Violoncello II. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola I, Violoncello I, Violin III, Violin IV, Viola II, and Violoncello II. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and quadruplets, which contribute to the dissonant and metrically displaced character of the piece. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Figura 8: Dissonância por deslocamento no segundo movimento da Música para cordas, percussão e celesta de Bartók (1939 [1936]).

A década de 1960 produziu grande quantidade de práticas metricamente dissonantes. O *Poème Symphonique* (1962) de György Ligeti é emblemático, dado que o símbolo máximo da metrificacão

musical – o metrônomo – é utilizado para gerar uma sonoridade amétrica, essencialmente textural. A relação entre as estruturas métricas exercidas por cada um dos cem metrônimos, todavia, é deveras dissonante. Só percebemos esta relação ao final da performance, quando resta ao ouvinte a energia de alguns poucos metrônimos sobrepostos. Tal dissonância métrica, que chamo aqui de latente, dada sua inaudibilidade, é marcadamente composta. Surgido na mesma década, o movimento minimalista desenvolveu incontáveis situações de dissonâncias métricas, muitas das quais resguardando latência similar à da peça de Ligeti. Este é o caso, por exemplo, de *In C*, de Terry Riley (1989 [1964]), em que são sobrepostos até cinquenta e três motivos melódico-rítmicos com periodicidades desiguais, gerando uma dissonância *por agrupamento* consideravelmente densa. Já em *Piano Phase*, Steve Reich (1980 [1967]) explora complexas relações de dissonâncias *por deslocamento*, num processo conhecido como *phase shifting*. Também dos anos de 1960 podemos ouvir incontáveis situações de dissonância métrica na música para *big bands* de compositores como Don Ellis e Stan Kenton.

De considerável relevância para o desenvolvimento de dissonâncias métricas ao longo da história musical ocidental são o *rock n' roll* e o *rock progressivo*. Prezando pela objetividade, cito o caso relativamente mais simples de *Kashmir*, composta e gravada pela banda *Led Zeppelin* em 1975. Na Fig. 9 apresento uma transcrição simples da relação metricamente dissonante estabelecida entre a parte da bateria de John Bonham e uma redução das partes das cordas que recortam certas seções da peça, como a introdução.

D. S. 4/4

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (4)

6 6 6 6 6 6 6 6 (6)

Figura 9: Dissonância por agrupamento em *Kashmir* de *Led Zeppelin* [1975].

Em *Short Ride in A Fast Machine*, John Adams (1986) se utiliza, tal qual certos compositores do supracitado movimento minimalista, da sobreposição de agrupamentos melódico-rítmicos com durações distintas, gerando desalinhamentos métricos que tendem a passar despercebidos pelo ouvinte cujo foco se dirige à sonoridade geral da composição. Também da década de 1980 são os primeiros bailes de *dance music* eletrônica marcados pela execução de *house* e *techno*, práticas que têm como um de seus aspectos estruturais fundamentais o uso de dissonâncias métricas (BUTLER, 2006). Convido o leitor a escutar um exemplo pouco mais recente, de 1997, do grupo de música eletrônica The Chemical Brothers: a peça *Piku*, que compõe o disco *Dig Your Own Hole* (1997), inicia com uma interessante dissonância por deslocamento, um daqueles tantos casos em que a parte com estrato deslocado aparece antes ao ouvinte do que a(s) parte(s) que se torna(m) referência(s) de percepção do chamado *nível primário* (KREBS, 1999), i.e., aquele nível métrico associado ao próprio *tactus*, na definição de Lerdahl e Jackendoff (1983). Para dar exemplos mais recentes de casos similares, o leitor pode buscar pelas peças *3 Words*, de Cheryl Cole (ft. [will.i.am](http://www.will.i.am)), de 2009, e *Sex On Fire*, gravada em 2008 por Kings of Leon⁶. Para este último, a título de ilustração, transcrevo uma versão simplificada analiticamente na Fig. 10.

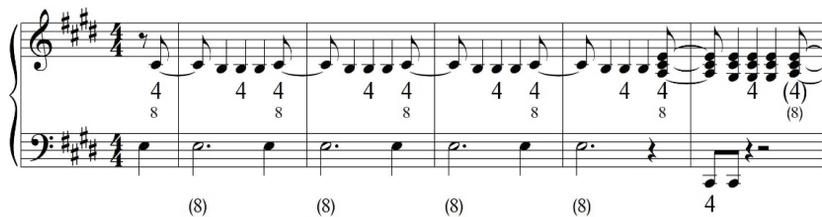


Figura 10: Dissonância por deslocamento no início de *Sex On Fire*, de Kings of Lion [2008].

6 Desta peça, especificamente, já presenciei a tentativa frustrada de execução de algumas bandas, em geral de caráter amador, por conta desta dissonância por deslocamento.

Por fim, voltando nossa atenção ao interiorano e ao suburbano, descritos por Bosi (1992b), que evito associar ao *popular* neste momento, encontraremos exemplos de *hemiolas* que, se entendidas enquanto conflitos entre agrupamentos não múltiplos, como 2x3 ou 4x6, são, em suma, estruturas métricamente dissonantes. As diferentes bases rítmicas que ouvimos em manifestações do Funk Carioca (*Volt Mix*, *Tamborzão*, *Beatbox*, *Pancadão*, etc.), são, em geral, com estruturas de relações binárias entre os níveis métricos (Cf. as transcrições de CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014). Entretanto, não é difícil encontrar estas mesmas bases em conflito com estratos de agrupamentos ternários, exercendo algum tipo de *hemiola*. Em alguns casos, como *Hoje eu não vou dar - Eu vou distribuir* (2013), de Valesca Popozuda, o estrato ternário até mesmo predomina sobre o binário. Um exemplo muito menos suburbano, já bem internacionalizado, é o de *Bola Rebola*, lançado por Tropkillaz, J Balvin, Anitta e Mc Zaac em 2019, em que a base rítmica é predominantemente binária, mas partes dos trechos cantados por J Balvin (e.g., entre 1'57" e 2'13") criam situações de dissonâncias métricas *por agrupamento* a partir de *hemiolas*, sejam diretas (sobrepostas à própria base), sejam indiretas (sobrepostas à sensação binária já interiorizada pelo ouvinte a partir de inúmeras outras frases cantadas ao longo da música). A Fig. 11 procura ilustrar analiticamente este tipo de desalinhamento métrico. O mesmo tipo de dissonância métrica pode ser encontrado em práticas brasileiras mais interioranas, como, por exemplo, em manifestações de Maculelê nos estados das regiões nordeste e sudeste, ou do Siriri mato-grossense.

The figure shows a musical score for a 4/4 piece. It consists of three staves. The top staff (labeled '1') represents the vocal line and features a 6/8 hemiola pattern, with notes grouped in threes (trios) and labeled with '6' and '3'. The middle staff (labeled '2') represents the bass line and features a 4/4 pattern with notes grouped in fours (quads) and labeled with '4'. The bottom staff shows a drum pattern with 'x' marks for accents and 'y' marks for other rhythmic elements. The notation is divided into two measures by a vertical bar line.

Figura 11: Dissonância por agrupamento entre base rítmica e voz no Funk Carioca (exemplo genérico).

A dissonância não dissonante

Das inúmeras lacunas que me obriguei a deixar entre os repertórios que trouxe para discussão, alguns aspectos nos saltam mais aos olhos. O primeiro deles é a total ausência de exemplos pautados na descoberta que “asseguraria a supremacia da música alemã para os próximos 100 anos” (SCHOENBERG, 1921 *apud* MORGAN, 1991, p. 187, tradução minha). Uma busca por exemplos em Schoenberg, Berg ou Webern, para ficar no trio hegemônico da Segunda Escola de Viena, nos revelaria mais imediatamente alguns poucos casos de dissonâncias métricas em peças que não têm nada de serial e, muitas delas, sequer de atonalismo. As *12 Variationen über ein eigenes Thema* (Doze variações sobre um Tema original para piano) (1908) de Alban Berg configuram um bom exemplo destes casos, que, não por acaso, é datada anteriormente ao desenvolvimento do sistema dodecafônico de Schoenberg. Nossa questão central aqui é que os procedimentos seriais, especialmente aqueles levados à cabo por Boulez, Stockhausen, entre outros tantos, comumente deturpam, senão o sentido métrico como um todo, certamente sua previsibilidade dentro do contexto da composição. Não há, portanto, como falar em dissonância métrica nestes termos.

Ainda neste sentido, a música eletrônica de pista atual, que frequentemente é associada, devido ao material composicional, com a música eletrônica ou eletroacústica iniciada essencialmente em Paris e Colônia na metade do século passado, guarda, na realidade, relações mais próximas com a música de Stravinsky, Bartók, Pínguinha e outros do que com as bases serialistas de Schoenberg. A dissonância métrica, *grosso modo*, recorta o repertório dos “modernistas independentes” destacados por Born (1995). Quanto ao caso brasileiro, Câmara de Castro (2014) reforça nossa relação mais óbvia com Debussy e Bartók, que chegou a chamar a atenção do público de música de concerto para o jazz norte-americano, do que com o conjunto de produções de inspiração germânica, de Schoenberg à Escola de Frankfurt. É preciso observar, ainda, que o ametrismo de peças como a de Ligeti, ilustrada anteriormente, configura uma situação *sui generis*, dado que as dissonâncias métricas se fazem presentes, ainda que de modo latente.

Da abertura pouco dançável da Mazurka de Iltiberê ao Funk de Valesca, Anitta e outros, parece-se acertado observar que estudos muito mais aprofundados quanto às questões de causalidade de cada prática tornam-se necessários. Berlioz nos fala em dissonância rítmica já

nas primeiras décadas do século XIX pensando e analisando a música europeia de concerto; a *hemíola* e a *polimetria*, que demarcam casos importantes de dissonâncias *por agrupamento*, são vitais na música africana subsaariana estudada por Arom (1991). É difícil falar, portanto, se em Pixinguinha, para ficar num único exemplo, as dissonâncias métricas têm origem a partir de um ou outro contexto. Tal causalidade, afinal, não compreende o escopo deste artigo, e sua difícil definição acaba por reforçar a ideia de inoperância da distinção entre o erudito e o popular, tendo-se a dissonância métrica como um elemento de convergência.

A partir dos exemplos que listei em ordem cronológica, certas expansões de contextos da dissonância métrica ao longo dos séculos XX e XXI são observadas. Entretanto, afirmar que as dissonâncias métricas aparentemente apenas migram de um contexto ao outro é uma conclusão que, por ora, parece-me equivocada, uma vez que é perfeitamente possível encontrar exemplos contemporâneos entre si de contextos de produção e recepção distintos – e.g., *Trail of Tears* (2005), de Luigi Antonio Irlandini, e *Octavarium* (2005), de Dream Theater.

É preciso observar, finalmente, que a terminologia, aqui, torna-se obsoleta, para não dizer equivocada. O fundamento de qualquer dissonância – soar transgressora, como algo a ser resolvido – simplesmente não existe mais tal qual o paradigma romântico. Uma parte considerável do repertório metricamente dissonante produzido ao longo dos séculos XX e XXI se aproxima do *Metro dual* proposto por Wilson (2016): estruturas métricas desalinhadas que soam como consonâncias, ao menos para o grupo social que comunga daqueles valores cotidianamente. Dissonância não dissonante; não dissona, soa junto.

Referências

ADAMS, John C. *Short Ride in a Fast Machine*. New York: Boosey & Hawkes, 1986. 1 Partitura.

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9 ed. Campinas: Papyrus, 2013.

BARTÓK, Béla. *Music for Strings, Percussion and Celesta*. New York: Boosey & Hawkes, 1939. 1 Partitura.

BÉHAGUE, Gérard. "Música 'Erudita', 'Folclórica' e 'Popular' do Brasil: Interações e Inferências para a Musicologia e Etnomusicologia Modernas." *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 27, n. 1, p. 57-68, 2006.

BENJAMIN, William. "Hypermetric Dissonance in the Later Works of Robert Schumann." In: KOK, Roë-Min; TUNBRIDGE, Laura (Eds.). *Rethinking Schumann*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 206-234.

BERLIOZ, Hector. "Strauss: Son Orchestre, Ses Valses – De L'Avenir Du Rythme". In: *Journal de Débats*, 2015 [Nov. 1837]. Disponível em: <<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm>>. Acesso em: 16/03/2019.

_____. *Phantastische Symphonie: In 5 Sätzen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900. 1 Partitura.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BIAMONTE, Nicole. "Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music". *Journal of Society for Music Theory*, v. 20, n. 2, 2014.

BORN, Georgina. *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. London: University of California Press, 1995.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992a.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

BOSWORTH, William Thomas. *Metrical Dissonance in Brahms's Second Piano Trio, Opus 87 in C Major*. Dissertação (Mestrado). College of Arts and Law, The University of Birmingham, Birmingham, 2012.

BUTLER, Mark J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. "A era Lula/Tamborão: política e sonoridade". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 58, p.157-207, 2014.

CALDI, Alexandre. "Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda – primeiras reflexões". *Cadernos do colóquio*, p. 82-90, abr. 1999. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/13>>. Acesso em: 27/03/2019.

CASTRO, Marcos Câmara de. "Música erudita e música contemporânea: valor estético e valor simbólico". In CONGRESSO DA ANPPOM, XX, Florianópolis. Anais... Florianópolis, ANPPOM, 2010. p. 568-572.

_____. "Alguns escritos de Debussy e Ravel, a Carta Aberta de Guarnieri e as sagradas escrituras da Escola de Frankfurt". In CONGRESSO DA ANPPOM, XXIV, São Paulo. Anais... São Paulo, ANPPOM, 2014.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CARONE, Iray. "Adorno e a educação musical pelo rádio". *Educação & Sociedade*, v. 24, n. 83, Campinas, p. 477-493, 2003.

CERTEAU, Michel de. *La culture au pluriel*. Paris: Editions du Seuil, 1998.

COHN, Richard. "Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart's Symphony in G minor, K. 550". *Intégral*, v. 6, p. 1-33, 1992.

DODSON, Alan. "Metrical Dissonance and Directed Motion in Paderewski's Recordings of Chopin's Mazurkas". *Journal of Music Theory*, v. 53, n. 1, p. 57-94, 2009.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FRANCFORT, Didier. *Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante? Tradução de Marcos Câmara de Castro*. Tradução de: *La musique savante manque à notre désir* (Rimbaud, *Illuminations*). [S.l.]: [s.n.], 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2BGfyVV>> . Acesso em: 16/05/2019.

GOMES, Plínio Freire. "Notas sobre a mediação entre o erudito e o popular". *Revista de História*. São Paulo, n. 125-126, p. 05-80, 1992.

GUMBOSKI, Leandro. "Dissonâncias métricas em obras do início do século XX: o caso de *L'Histoire du Soldat*, de Igor Stravinsky". In CONGRESSO DA ANPPOM, XXVII, Campinas-SP. Anais... Campinas-SP, ANPPOM, 2017.

_____. "Aspectos da Teoria da Dissonância Métrica". In CONGRESSO DA ANPPOM, XXVIII, Manaus-AM. Anais... Manaus-AM, ANPPOM, 2018.

GUMBOSKI, Leandro; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. "Entre apoios e impulsos: uma revisão histórico-analítica do metro musical em textos teóricos". *Opus*, v. 24, n. 3, p. 271-292, set./dez. 2018.

HOLST, Gustav. *The Planets: Arranged for two pianos by the composer*. London: J. Curwen & Sons Limited, 1979. 1 Partitura.

ITIBERÊ, Brasílio. *6ª Mazurka*, Op. 31. Milão: F. Lucca, ca. 1882. 1 Partitura.

KREBS, Harald. *Fantasy Pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. "Functions of Metrical Dissonance in Schubert's Songs". *Musicological Explorations*, University of Victoria, v. 14, p. 1-26, 2014.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LONDON, Justin. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. 2 Ed. New York: Oxford University Press, 2012.

LOVE, Stefan Caris. "Subliminal Dissonance or "Consonance"?" Two Views of Jazz Meter. *Music Theory Spectrum*, v. 35, n. 1, p. 48-61, 2013.

MALIN, Yonatan. *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University Press, 2010.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

MCCANDLLES, Gregory Richard. *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater*. Tese (Doutorado). College of Music, The Florida State University, Tallahassee, 2010.

MENESES, Paulo. "A cultura no plural". *Síntese Nova Fase*, v. 20, n. 63, p. 445-458, 1993.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music: a history of music style in modern Europe and America*. New York: W. W. Norton and Company, 1991.

NAZARETH, Ernesto. *Odeon: tango brasileiro*. Rio de Janeiro/São Paulo: E.S. Mangione, 1968. 1 Partitura.

PIESLAK, Jonathan. "Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah". *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2, 2007, p. 219-245.

REICH, Steve. *Piano Phase: for two pianos or two marimbas*. London: Universal Edition, 1980.

RILEY, Terry. *In C*. Tucson: Celestial Harmonies, 1989. 1 Partitura.

ROSA, Luciana Fernandes; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. "Entre o erudito e popular: aproximações e distanciamentos na formação da

música urbana brasileira”. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, pp. 69-90, 2018.

RÖSSEL, Jörg; OTTE, Gunnar. “Culture”. In: German Data Forum (RatSWD). *Building on Progress: Expanding the Research Infrastructure for the Social, Economic, and Behavioral Sciences*, 1st ed., Verlag Barbara Budrich, p. 1153-1172, 2010.

SÊVE, Mário; GANG, David (Coord.). *Choros duetos: Pixinguinha e Benedito Lacerda*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010-2011, 2 v.

SMITH, Peter. “Brahms and the Shifting Barline: Metric Displacement and Formal Process in the Trios with Wind Instruments.” In: BRODBECK, David (Ed.). *Brahms Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 191-229, 2001.

SOUZA, Arão de Azevêdo. “Debates sobre cultura, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa”. In XII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE. Anais... INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Campina Grande, 2010.

VAN DEN TOORN, Pieter C. *Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros (N.º. 1): à Ernesto Nazareth*. Paris: Max Eschig, 1960.

_____. *Choros (N.º. 2): à Mário de Andrade*. Paris: Max Eschig, 1927.

WATERS, Keith. “Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock”. *Annual Review of Jazz Studies*, v. 8, p. 19-37, 1996.

WILSON, Andrew. *Dual-Aspect Meter: A Theory of Metrical Consonance, Dissonance, Weight, and Variety*. Tese (Doutorado). Graduate Faculty in Music, City University of New York, New York, 2016.

WISNIK, José Miguel. "Entre o erudito e o popular". *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p.55-72, 2007.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

YESTON, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A literatura medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jussara Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo, Educ, 1997.

Sobre o autor

Leandro Gumboski é Licenciado em Música pela Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR (2012) e Mestre em Música (Musicologia-Etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2014). Atualmente é docente efetivo do Instituto Federal do Paraná – Campus Paranaguá (2015-) e doutorando em música (Musicologia/Teoria e Análise) pela Universidade de São Paulo (2018-), sob orientação de Adriana Lopes da Cunha Moreira. Como pesquisador, tem atuado na área de Musicologia, com ênfase em Teoria e Análise Musical, especialmente com o estudo de modelos teóricos e analíticos voltados à compreensão de estruturações temporais. leandro.gumboski@ifpr.edu.br

Recebido em 04/07/2019

Aprovado em 03/09/2019

A METÁFORA COMO RECURSO EXPRESSIVO NA SONATA Nº 1 PARA VIOLINO E PIANO DE ALMEIDA PRADO

METAPHOR AS AN EXPRESSIVE RESOURCE IN ALMEIDA PRADO'S SONATA NO. 1 FOR VIOLIN AND PIANO

Luciana Caixeta
Escola de Música de Brasília
lucianacaixeta@hotmail.com

Fernando Corvisier
Universidade de São Paulo
corvisier@usp.br

Resumo

Este artigo aborda o processo de elaboração de uma interpretação da Sonata nº 1 para violino e piano de Almeida Prado, numa abordagem que procura esclarecer questões relacionadas à performance do ponto de vista do intérprete e da sua prática performática. A partir do modelo operativo proposto por Correia (2007), investigou-se a escrita da parte do violino e suas implicações interpretativas, assim como o uso da metáfora enquanto recurso expressivo. Elementos recorrentes na parte do violino indicam uma preocupação do compositor em explorar efeitos de ressonância e o aspecto lírico do instrumento. Seu uso particular de indicações metafóricas aparece intrínseco ao gesto musical, revelando uma especificidade que transcende a notação musical.

Palavras-chave: Almeida Prado; Práticas interpretativas; Música brasileira; Música de câmara.

Abstract

This article discusses the process of elaborating an interpretation of the Sonata n^o 1 for violin and piano by Almeida Prado, in an approach that seeks to clarify questions related to performance from the interpreter's point of view. Considering the operative model proposed by Correia (2007), this work investigates the particularities of the composer's writing of the violin part and their interpretative implications, as well as the use of metaphor as an expressive resource both by the composer and by the interpreter. Recurring elements in these works indicate a concern of the composer in exploring effects of resonance and the singing quality of the violin. His particular use of metaphorical cues appears intrinsic to the musical gesture, revealing a specificity that transcends musical notation.

Keywords: Almeida Prado; performance practice; Brazilian music; chamber music.

Introdução

José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) é um compositor de indiscutível relevância para a música brasileira. Embora tenha escrito uma extensa obra dedicada ao piano – através da qual desenvolveu sua linguagem musical própria por meio da exploração das ressonâncias do instrumento, do uso racional da série harmônica e da sobreposição de ritmos, acordes e melodias, que utiliza para criar atmosferas sonoras diversas (CORVISIER, 2000; FERRAZ, 2009) – sua produção camerística é bastante considerável, “comparável apenas àquela de Osvaldo Lacerda” (RODRIGUES, 2006, p. 43) e constituem um “repertório merecedor de nossa cuidadosa atenção” (BARANCOSKI, 2005, p. 18).

Dentre as mais variadas formações instrumentais, nota-se uma preferência pelo piano e instrumentos de cordas (BARANCOSKI, 2005). Além de *O Livro Mágico de Xangô* (1985) para violino e violoncelo, escreveu dois trios para violino, violoncelo e piano – o *Trio de Fontainebleau* (1971) e o *Trio Marítimo* (1985) –, uma *Sonata para viola e piano* (1983), uma *Sonata para violoncelo e piano* (2003) e quatro sonatas para violino e piano, formação a que também dedicou várias obras curtas.

A primeira sonata para violino e piano “é a obra de maior dimensão da produção de Almeida Prado para violino e piano” (RODRIGUES, 2006, p. 44) e apresenta uma variedade de recursos no tratamento do material sonoro. Dedicada ao virtuose Natan Schwartzman, é, dentre as quatro sonatas, a que apresenta uma linguagem mais ousada e experimental. Originalmente, constavam apenas três movimentos, tendo sido o último acrescentado a pedido do violinista. Foi estreada por Schwartzman e pelo próprio Almeida Prado em Campinas, no mesmo ano de sua composição. Todavia, só seria gravada em 2006 pela violinista Constança de Almeida Prado e pelo pianista Achile Picchi, juntamente com outras obras para violino e piano (ALMEIDA PRADO, 2006)¹.

Considerando a linguagem e a *poiésis* do compositor, ao investigar o processo de elaboração interpretativa da Sonata nº 1 para violino e piano, procura-se esclarecer: quais são os recursos específicos do violino utilizados pelo compositor nessas obras? De que maneira esses recursos são empregados na elaboração do discurso musical e quais seriam suas implicações para a prática interpretativa?

Devemos considerar, também, que Almeida Prado utiliza-se de indicações metafóricas não convencionais que transcendem a notação musical tradicional. Nas partituras das Sonatas para violino e piano, encontramos indicações tais como “*Granítico*”, “*Luminoso*” e “*Como um cristal transparente*”. Busca-se, portanto, compreender essa maneira bastante particular de utilizar a metáfora como recurso expressivo e como ela pode ser traduzida em gestos² que produzem o resultado sonoro na performance dessas obras.

1 Neste CD, foram gravadas as Sonatas nº 1, 2 e 3, *Sonatina, Diálogo, Cantiga de Amizade e Balada “Bnai Brith”* (ALMEIDA PRADO, 2006).

2 Albert Nieto explica que o gesto expressivo é uma das manifestações do intérprete que poderíamos englobar na “linguagem do corpo”, junto com outros sinais visuais como os olhares ou a forma de se portar no palco que ajudam o público a perceber as emoções que o intérprete comunica no momento da performance musical (NIETO, 2016, p. 20). O autor ressalta que o gesto expressivo aparece completamente integrado aos movimentos próprios da produção sonora, através dos quais são observados os parâmetros de articulação, timbre, dinâmica e agógica – que constituem o “gesto técnico” (NIETO, 2016, p. 20).

Considerações sobre a pesquisa em performance

O estudo da performance tem ocupado cada vez mais espaço nas pesquisas da área musical. Compreender o trabalho do performer torna-se uma questão central nos artigos que abordam as práticas interpretativas (BORÉM; RAY, 2012; CORREIA, 2007; CORVISIER, 2017; DOĞANTAN-DACK, 2011; NIETO, 2016; RINK, 2018). Se, há algumas décadas, a reflexão sobre a música permanecia primordialmente focada no estudo da partitura e encontrava na análise estrutural sua principal ferramenta de investigação, atualmente, percebe-se uma clara tendência em pesquisar a música a partir da sua prática, do fazer musical, ou seja, da performance propriamente dita (COOK, 2013; DOĞANTAN-DACK, 2015). Neste cenário, o performer ocupa uma posição primordial e assume, ao mesmo tempo, o papel de pesquisador, ao investigar sua própria prática (DAVIDSON, 2015).

Interessa investigar:

o processo de tomada de decisões na criação de uma interpretação [...], o modo de saber que influencia [...] as escolhas dos intérpretes. Posta nestes termos, a questão da interpretação musical é automaticamente desviada de questões filosóficas, analíticas ou estéticas e centrada no trabalho dos intérpretes, na prática performativa onde o *fazer música* se substitui [...] ao discurso musicológico mais tradicional sobre música (CORREIA, 2007, p. 63, grifo do autor).

Nesse sentido, Jorge Correia (2007) propõe um modelo operativo para o processo de elaboração da performance. Em um primeiro momento, o autor sugere a contextualização da obra em sua relação com o conhecimento acumulado do intérprete e sua compreensão do texto musical num âmbito geral; o intérprete, então, deve associar conteúdos emocionais a cada frase da obra, dando-lhes significado, por meio de metáforas. Em seguida, há a prática da realização sonora desses conteúdos através do estudo no instrumento. Por fim, a fruição

do desvelamento do discurso musical através das da performance, que seria o *devoir*³.

A Metáfora

Segundo Bittencourt (2008, p. 80), no “trabalho interpretativo – a elaboração que transforma as instruções mudas da partitura em suas realizações sonoras – nós [os performers] o escutamos já murmurando em metáforas”. Assim, é através da metáfora que “saimos do campo do puro sonoro musical, para mergulhar onde ele se mistura ao verbal” (BITTENCOURT, 2008, p. 80). A metáfora torna-se, portanto, uma ponte entre o não-verbal da “música viva”, aquela que os músicos produzem através da performance, e o discurso verbal acerca dos eventos musicais (BITTENCOURT, 2008, p. 82)⁴.

Cox (2011), Leech-Wilkinson e Prior (2014) explicam que a metáfora provoca uma reação física que, ainda que seja imperceptível ao sujeito, ativa conteúdos emocionais a ela associados, dando-lhe significado. Essa sensação provocada pela metáfora “dirige as ações motoras necessárias para [o performer] produzir os sons” (LEECH-WILKINSON; PRIOR, 2014, p. 36, tradução nossa)⁵ e, ao modificar a qualidade do movimento físico empregado ao tocar, influi no resultado sonoro por ele produzido. Assim, a metáfora funciona como um atalho: ao invés de se decompor em um detalhado passo-a-passo todas as ações envolvidas no gesto para executar determinado som de uma maneira específica, a metáfora traduz o conceito sonoro em execução, ou seja, em movimento, de forma direta.

Indicações metafóricas como “granítico”, “iluminado”, “como um cristal transparente” são “um apelo à fantasia, à escuta e à busca pelo intérprete de toques e sonoridades particulares” (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 19). A metáfora torna-se, portanto, um elemento fundamental

3 Segundo o dicionário, *devoir* significa tanto o processo contínuo de transformação pelo qual passam os seres quanto sua capacidade de criar e transformar (FERREIRA, 1986). Assim, através da performance a obra passa a existir, não como um objeto estático e acabado, mas sujeito a constantes transformações e aberto a reconstruções.

4 Bittencourt (2008) discute que mesmo indicações convencionais como *Allegro e Moderato* são utilizadas metaforicamente, pois expressam estados de ânimo e o som em si mesmo não está imbuído de tais qualidades.

5 Versão original: “(...) drive the motor actions required to produce the sounds”.

para a criação sonora e para a qualidade do gesto físico gerador de som através do instrumento. Nas palavras do próprio compositor, “é do pictórico que eu parto para chegar ao abstrato e esses títulos coloridos, poéticos são guias” tanto para o compositor quanto para o intérprete (MARIZ, 1994, p. 388).

Movimento I: *Granítico*

Sob as indicações de dinâmica *fortissimo* e de caráter *Granítico*⁶ e *intenso*, o violino apresenta o primeiro fragmento temático com notas acentuadas no registro grave do instrumento, de maneira bastante intensa e dramática (Figura 1). A relação com o granito, material duro, frio, denso, sólido e pesado implica numa execução que traduza sonoramente essas características. Procura-se uma sonoridade intensa, incisiva, que enfatize o ataque pronunciado de cada nota e que permita que a corda vibre com a maior amplitude possível. Uma experimentação sonora possível seria tocar todas as notas do primeiro compasso com arco para baixo, retomando o arco próximo ao talão e executando cada nota com bastante peso do braço. Mesmo que o intérprete escolha uma arcada diferente para a performance, a experiência física e sonora deste exercício torna-se uma referência desse efeito intenso, forte e denso (Figura 1).

No segundo compasso, o violino ataca a nota Si com acento e, em seguida, realiza um *crescendo*. Tal efeito seria impossível de se realizar no piano, uma vez que, neste instrumento, o som começa a se extinguir imediatamente após o ataque. Sua execução no violino é bastante natural: é possível executar o acento iniciando-se com o arco bem próximo ao talão, utilizar bastante peso e velocidade para soar o acento e imediatamente desacelerar o arco, fazendo decair a intensidade sonora e, em seguida, aumentar gradualmente o peso e a velocidade do arco, ampliando o volume sonoro. É um claro exemplo da utilização de um recurso específico do violino. Para criar um efeito semelhante no piano, Almeida Prado utiliza o acúmulo de ressonâncias de arpejos rápidos, já que, nesse instrumento, não seria possível realizar o *crescendo* numa nota longa (Figura 1).

6 Segundo o dicionário, *granítico* significa “1. Da natureza do granito; granitoso. 2. Muitíssimo consistente; duríssimo” (FERREIRA, 1986, p. 864).

Sonata n° 1

para violino e piano Almeida Prado

Ao NATAN Schwartzman

$\text{♩} = 132$ ($\text{♩} = 264$)

5^o emolas 18/10/20

Figura 1 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 1-3

Interessante notar o efeito da apogiatura de quatro notas na parte do violino no compasso 9 (Figura 2). Ao tocar as quatro cordas do violino o mais rapidamente possível e deixando-as soar enquanto toca a semínima pontuada (Rê), cria-se um efeito semelhante ao da ressonância de arpejos tocados pelo piano, como acontece no compasso seguinte (Figura 2).

Figura 2 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 9-10

O primeiro tema é apresentado por meio de gesto responsorial entre o violino e o piano (c. 1-15). A partir do compasso 16, inicia-se um período de maior estabilidade métrica e de maior desenvolvimento melódico na parte do violino, sobreposta ao acompanhamento do piano. A tensão criada pelo ritmo sincopado do piano e pelo uso do registro cada vez mais agudo de ambos os instrumentos é intensificada pelo *crescendo* e pelo trêmulo na parte da mão direita do piano (c. 23). A repetição da figuração de semicolcheias na parte da mão esquerda do piano introduz a ideia do ostinato, que será desenvolvida na próxima seção. O discurso musical é subitamente suspenso por uma cesura, que permite dissipar o acúmulo de ressonâncias e prepara a entrada do segundo tema no compasso 24 (Figura 3).

A indicação “*Como um cristal transparente*” acompanha uma mudança súbita de dinâmica (*pp*), de andamento ($q = 120$) e de caráter. Requer uma sonoridade tênue, que transmita a delicadeza e a fragilidade descrita pelas palavras do compositor – aspectos completamente opostos à solidez e à vigorosidade do primeiro tema. Na parte do violino, esse contraste pode ser evidenciado ao tocar o segundo tema com o arco leve, próximo ao espelho, com pouca velocidade, inclinado para a esquerda de maneira que somente uma parte da crina toque as cordas, com um vibrato estreito e discreto. A utilização de harmônicos artificiais no final do tema torna o aspecto sonoro ainda mais vítreo: composto por pouquíssimos sons parciais, esses harmônicos produzem uma sonoridade escassa, quase transparente, traduzindo em som a indicação metafórica do compositor.

O ostinato tocado pelo piano apresenta uma sequência de quatorze notas (RODRIGUES, 2006, p. 45), constituída de uma série dodecafônica à qual é acrescentado um gesto anacrústico ascendente de duas notas que funciona como elemento de ligação que impulsiona o reinício da série (Figura 3). Essa liberdade na abordagem da técnica serial demonstra uma preocupação muito maior com o gesto musical e com a direcionalidade da frase do que com as regras ou convenções de um sistema composicional.

A escrita polimétrica evidencia o elemento serial da parte do piano como unidade sonora estruturante desta seção, disposta em um único compasso de 14/8, sobre a qual a linha do violino, em 4/4, parece flutuar livremente (Figura 3). A ausência de ligaduras de frase no gesto distendido e suspensivo do violino, quando somada ao serialismo e

à regularidade rítmica do acompanhamento, revela o caráter estático e remete à natureza inerte, vítrea do cristal a que se refere a indicação textual deste tema⁷.

Handwritten musical score for Sonata n° 1 for violin and piano, movement I, measures 23-28. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the piano accompaniment. Measure 23 is marked "Poco Menos ($\text{♩} = 120$)" and "Subito". The piano part has a dynamic of "ff" and a "ped." marking. The violin part has a dynamic of "pp" and a "transparente" marking. The score includes a circled "C" with the notation "(4+7+3)" and a circled "8" above the piano part. The score is divided into two systems, with measures 23-28 shown in the first system and measures 25-28 in the second system.

Figura 3 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 23-28

O reinício da frase do violino coincide com a retomada do ostinato (c. 29) e, embora apresente as mesmas notas, sua ordem é permutada, numa discreta variação do material temático. O ostinato do piano é, então, reduzido a uma figuração de oito notas e a ambiguidade métrica é resolvida num compasso 4/4. Um *decrescendo* de *pp* para *ppp* e a aumento das figuras rítmicas na parte do violino, que cria o efeito de um *rallentando*, concluem a exposição.

7 Na gravação de Prado/Picchi, este ostinato serial do piano soa como o tilintar calmo de um móbil de cristais (ALMEIDA PRADO, 2006). O andamento em torno de $\text{♩} = 100$ enfatiza o aspecto estático e realça o contraste com o bloco temático anterior.

○ desenvolvimento inicia-se no compasso 39 com uma intervenção súbita do piano, que retoma fragmentos do primeiro tema e seu caráter dramático e intenso. O violino elabora o material temático num gesto distendido, predominantemente melódico. O discurso volta a ser responsorial e a própria instrumentação se torna um elemento de polarização.

As cordas duplas na parte do violino exploram a sonoridade aberta das cordas soltas e acentuam a divisão métrica do 7/8. O uso de intervalos com intensa dissonância, como a 2ª menor, provoca o choque entre os harmônicos e amplia a potência sonora do instrumento no seu diálogo com o piano. A repetição insistente dos acordes de quatro notas no compasso 52 (Figura 4) parece ser um ponto incisivo no diálogo entre os instrumentos e interrompe a sequência métrica anterior (5/8). Executar esses acordes com arcadas para baixo, retomando o arco, mantém a intensidade sonora ao longo dos cinco acordes e faz soar as quatro notas quase simultaneamente, semelhante à maneira da execução no piano. O dedilhado sugerido é mais cômodo por evitar extensões e respeita a ordem em que as notas foram escritas - da esquerda para a direita - ao tocar a nota Mi na corda mais grave, seguida pela corda Ré solta.



Figura 4 - Sonata nº 1 para violino e piano, mov. I, c. 50-52

○ piano responde tocando acordes que exploram os registros extremo agudo e grave do instrumento como meio de ampliar suas ressonâncias. Em seguida, o material do segundo bloco temático em *pianíssimo* é interpolado ao discurso musical como elemento de contraste. O violino assume o ostinato dodecafônico, outrora apresentado pelo

piano. Para imitar a sonoridade percussiva do piano, busca-se uma articulação intermediária entre o *legato* e o *portato*, na metade superior do arco, num movimento pendular uniforme e constante do antebraço, quase *senza vibrato*.

Um fragmento do primeiro tema aparece invertido no violino, em cordas múltiplas, com grandes saltos melódicos, num gesto virtuosístico que remete a uma cadência de um concerto (Figura 5). A expansão sonora também é refletida nos movimentos do arco, que toca acordes de três notas com acentos, e da mão esquerda, ao se deslocar rapidamente entre o registro grave e o extremo agudo no acorde de quatro sons do compasso 64 (Figura 5). Sugere-se que as três semicolcheias que compõem a anacruse para o compasso seguinte sejam executadas ligadas, unindo-as num gesto descendente impulsionado para o próximo tempo forte.

Figura 5 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 63-64

Em seguida, materiais de ambos os temas são retrabalhados simultaneamente: na parte do piano, uma variação do ostinato dodecafônico se sobrepõe à parte do violino, que desenvolve, com maior variedade melódica, gestos rítmicos do primeiro tema (c. 65-89). Os instrumentos se alternam na divisão binária e ternária do pulso, numa escrita polirrítmica que acrescenta movimentação e densidade à textura musical (Figura 6). A organização e a clareza da execução dependem da correta acentuação das figuras rítmicas, ou seja, é preciso evidenciar os tempos fortes de cada compasso de acordo com a subdivisão binária ou ternária explicitada pela notação.



Figura 6 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 65-67

Aos poucos, a linha do violino se torna menos rítmica e mais melódica. Nessa transição, a articulação se torna cada vez mais *legato* e a métrica é diluída pelo uso de quiálteras de cinco notas na parte do piano contra quiálteras de três na parte do violino. Apesar de não estar indicado na partitura, a dinâmica pode acompanhar o contorno da linha melódica, criando direcionalidade na execução da frase.

Uma figuração arpejada nas quatro cordas do violino amplia a movimentação rítmica e a intensidade sonora, que culmina no clímax do movimento (c. 90). As notas longas sustentadas pelo violino apresentam o contorno melódico do motivo inicial da obra, com o caráter *sostenuto* (Figura 7). A polirritmia do acompanhamento arpejado do piano e das quiálteras do violino pode ser organizada pela divisão do compasso quaternário em dois grandes pulsos. Assim, os arpejos podem ser executados em dois impulsos, como sugerido pelas ligaduras - duas por compasso - indicadas na partitura (Figura 7).

Eloquente! ($J = 120$)

The image shows a musical score for measures 90-93 of the first movement of the first sonata for violin and piano. The score is in 4/4 time and features a violin part with a 3:2 ratio and a piano part with a 21:16 ratio. The tempo is marked 'Eloquente!' with a quarter note equal to 120 beats. The score includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and articulation like 'pizz.' and 'trémulo'. The violin part is marked with a circled 'I' and a circled '40'. The piano part has a '21:16' ratio indicated above it. The score is written for violin and piano.

Figura 7 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c.90-93

Na recapitulação, o piano reinterpreta o primeiro tema em oitavas, expande a sonoridade e cria um efeito polifônico. No violino, o uso de cordas duplas, mais uma vez, recorre extensivamente às cordas soltas do instrumento, o que amplia as ressonâncias e adensa a textura. O gesto arpejado do violino remete ao virtuosismo improvisatório de uma cadência de concerto (Figura 8).

A alternância entre subdivisões binárias e ternárias do pulso é bastante clara na escrita do compositor e dela depende a correta acentuação e direção dos motivos e frases musicais. A gradativa redução métrica de 9/8 para 2/8 (c. 114-124) condensa o material temático enquanto a intensidade sonora é ampliada através de um *crescendo* até *fortissimo*. Com a chegada do segundo tema no compasso 125, em *pianissimo*, o ostinato dodecafônico reaparece na parte do violino com trêmulo *sul ponticello*. A mudança súbita de sonoridade entre os diferentes materiais temáticos acontece ao mover o ponto de contato do arco para a região próxima ao cavalete para executar a indicação *sul ponticello* e pela movimentação rápida do arco no trêmulo, criando uma sonoridade esparsa e remota, como se a música fosse, aos poucos, desaparecendo, sugerindo a conclusão da narrativa musical.

Figura 8 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 110-112

O movimento termina com uma coda (c. 141-158). A partir do *cluster* do piano, o primeiro tema surge com ritmo tercinado na parte do violino, sobreposto à divisão binária da parte do piano. O desenho melódico, ora ascendente, ora descendente, indica uma possibilidade de condução do fraseado, dando maior intensidade sonora às notas mais agudas. Na repetição motivica quase hipnótica que encerra o movimento, um *accelerando* direciona a frase para o *cluster* final, seco, sem fermata.

O uso das descrições metafóricas neste movimento permite uma especificidade que vai além dos limites da notação musical. “A leitura atenciosa e criteriosa dessas indicações por si só já fornece muitas informações sobre como o compositor imaginou a interpretação” de cada seção da obra (ANSANTE, 2009, p. 10). O intérprete tem a função de traduzir sonoramente as indicações metafóricas do compositor, utilizando os recursos técnicos do instrumento na comunicação do conteúdo a que elas se referem.

Ao mesmo tempo, as metáforas indicativas de expressão estão diretamente relacionadas ao gesto físico empregado na performance da obra. No início deste movimento, ao tocar *fortissimo* e com acentos na região grave do instrumento, aplicando o peso do braço sobre o arco, tornando-o pesado como granito, a metáfora aparece entrelaçada ao gesto performático. O texto musical e as indicações verbais se complementam, assim como o próprio ato de tocar e o contato físico com o instrumento ao executar a obra revela as ideias descritas pela metáfora.

No primeiro tema, predomina o uso do registro grave do violino, cujos sons apresentam mais harmônicos parciais superiores e assim se tornam mais densos. As notas tocadas na corda mais grave do instrumento – que, por ser mais espessa, apresenta maior inércia – exige um contato intenso do arco com a corda. O uso do peso do braço sobre o arco de maneira que o som produzido seja vigoroso, cheio, encorpado e de um vibrato intenso e amplo traduzem sonoramente a metáfora que intitula este movimento.

Já no segundo tema, prevalece o uso do registro médio-agudo e notas tocadas na primeira e segunda cordas que, por serem mais finas, exigem menos esforço e menos peso do arco para soar, concretizando a ideia de transparência indicada pelo compositor. Sua concepção sonora encontra-se expressa não só nas metáforas inscritas na partitura, mas também na execução técnica do texto musical, sendo, ao mesmo tempo, percebida através do contato físico com o instrumento. A delicadeza e a fragilidade do “cristal transparente” se revelam no gesto de suspensão do peso do braço no arco, ao produzir um contato muito superficial da crina com a corda, assim como através do uso de um vibrato estreito e discreto que não perturbe a sutileza do momento.

A alternância entre materiais desses dois temas contrastantes propõe a principal questão técnico-interpretativa deste movimento: como executar a transição entre um e outro de forma súbita, imediata e efetiva. Enquanto o primeiro tema exige que intérprete solte o peso do braço sobre o arco para produzir intensidade e densidade sonora, além de utilizar um vibrato amplo e intenso, o segundo tema demanda alívio do peso do arco na corda, pouca velocidade de arco, ponto de contato do arco com a corda mais próximo ao espelho e um vibrato com menor amplitude, às vezes quase inexistente, transmitindo o caráter misterioso e suspenso da parte do violino. Aqui, é importante tornar as trocas de arco imperceptíveis, de maneira que não haja interrupção do som ao criar uma névoa contínua (Figura 3).

A escrita de Almeida Prado não é prescritiva: há relativamente poucas indicações de dinâmica e de articulação. Por exemplo, após a indicação *fortissimo* no compasso 63 não está especificado como se deve abrir espaço sonoro para construir intensidade e momento para chegar no ápice sonoro deste movimento, no compasso 90. Portanto, cabe ao intérprete identificar as possibilidades e definir como executar essas nuances de modo que faça sentido no contexto sonoro da obra.

Uma opção é seguir o contorno da linha melódica, fazendo pequenas inflexões de dinâmica que direcionem a frase adiante, além de iniciar a sequência de arpejos (c. 86-89) com uma sonoridade menos intensa e realizar um *crescendo* que culmine no *fortissimo* do compasso 90.

As subdivisões irregulares do pulso se mostram como uma maneira de viabilizar o registro do som imaginado dentro das restrições da notação musical convencional. A complexidade rítmica aparente nas polirritmias permite a fluidez do ritmo, criando um gesto contínuo que não é limitado pela métrica e que gera blocos sonoros complexos, percebidos como paisagens sonoras. E é através da sucessão dessas paisagens que o compositor desvela seu discurso musical.

Movimento II: Contínuo, fantástico

Traduzir sonoramente a indicação “*Com atmosfera irreal!*” através da sucessão de diversos efeitos sonoros alternados entre o piano e o violino, num revezamento contínuo de colorações, parece ser o grande desafio da performance deste movimento. A repetição hipnótica de ostinatos cria uma textura minimalista, na qual, muito mais do que a destreza técnica ou a precisão rítmica na execução dos diversos trinados, figurações rápidas, harmônicos, importa a cor, o timbre e a continuidade do discurso musical entre os instrumentos.

O gesto inicial deste movimento, em dinâmica *piano*, parte do inexistente, de uma *atmosfera irreal* – conforme a indicação do compositor. Por isso, é importante observar, durante a performance, que a duração do intervalo entre o primeiro e o segundo movimento seja suficiente para poder extinguir completamente o acúmulo das ressonâncias.

O trilo entre as notas Lá e Si bemol é imediatamente ampliado para uma figura de três, depois de quatro notas (Figura 9). No registro agudo do violino, essas notas soam nítidas e brilhantes quando executadas na corda Mi. A opção pelo dedilhado na 2ª corda cria uma sonoridade mais opaca e misteriosa. Mudanças de arco imperceptíveis, ponto de contato próximo ao espelho, suspensão do peso do braço direito – como se o braço retirasse peso do arco, fazendo-o flutuar sobre a corda –, contribuem, assim como a leveza e agilidade dos dedos da mão esquerda, sem tensão ou esforço desnecessário, para a representação da paisagem onírica indicada pelo compositor.

Contínuo, fantástico (F. = 126)

The image displays three systems of handwritten musical notation. The first system consists of three staves. The top staff has a circled first measure with a '2' and a 'b2' below it. The middle staff contains the instruction 'com atmosfera irreal!' and a 'Trémulo' marking. The bottom staff has a 'ped. pp' marking. The second system also has three staves, with a circled first measure containing a '3' and a 'b' below it, and a circled letter 'A' above it. The middle staff has a 'Trémulo' marking and '(simili)'. The third system has three staves, with a circled first measure containing a '4:3' and a 'b' below it, and a circled letter 'A' above it. The middle staff has a 'Trémulo' marking and 'simili'. The bottom staff has a 'pp' marking and 'simili'.

Figura 9 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. II, [A]

O trêmulo na região mais grave do violino e o uso de intervalos dissonantes como segundas maiores e menores em cordas duplas criam uma sonoridade tensa (Figura 10). Como a corda Ré solta tende a produzir um maior volume sonoro do que a corda presa, é preciso aplicar mais peso na corda mais grave para que as duas notas soem de

maneira equilibrada. O arco precisa tocar duas cordas simultaneamente, além de mover-se continuamente próximo ao cavalete para executar o trêmulo em *sul ponticello*.



Figura 10 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. II: [C]

Os intervalos das cordas duplas são progressivamente ampliados. O uso do registro cada vez mais agudo em ambos os instrumentos cria uma tensão crescente e chega ao clímax na letra de ensaio D. Apesar de não haver indicação escrita de *crescendo*, a projeção sonora aumenta com a mudança na tessitura. Em seguida, a narrativa musical descende em escalas fulgurantes no piano até a região mais grave do instrumento.

Um *glissando* em *pizzicato* no violino causa um efeito surpresa e impulsiona os arpejos agudíssimos do piano. Esses arpejos, de sonoridade brilhante e fulgaz, são imitados pelo violino com um gesto de harmônicos naturais rapidíssimos em cordas duplas, que soam como um assobio (Figura 11). A maior dificuldade técnica desse trecho é controlar o contato simultâneo do arco nas duas cordas e dos dedos da mão esquerda para produzir esses harmônicos. A maior distância entre as cordas nas posições mais agudas e mais próximas ao cavalete pode ser compensada pela colocação dos dedos numa posição mais horizontal, favorecendo seu contato com ambas as cordas. Apesar das alturas exatas dos harmônicos estarem escritas por extenso, a execução acontece num gesto natural de deslizar rapidamente os dedos sobre as cordas, sem pressioná-las, como num *glissando*⁸.

8 Um efeito semelhante a este é utilizado pelo compositor na obra *Paná-Paná II*, na parte do violoncelo, onde também está associado a arpejos rápidos no registro agudo do piano (BARANCOSKI, 2005). Também ocorre na obra *Le Livre Magique de Xangô* (SANTOS, 2017).



Figura 11 – Sonata n.º 1 para violino e piano, mov. II: harmônicos

Em seguida, a combinação de trinado e *glissando* num mesmo gesto cria um efeito inusitado na escrita violinística. O movimento termina com uma linha ascendente do violino em harmônicos artificiais, sobreposta ao movimento descendente do piano.

Na sua natureza processual, a música vai se transformando através de uma sequência de eventos sonoros. Esses eventos são, em sua maioria, explorações timbrísticas do violino, por meio de efeitos como *trêmulo sul ponticello* e *glissando* em *pizzicato*, que aludem a uma sonoridade fora do comum, fantasiosa – como indica o título deste movimento. Embora em si mesmos não apresentem novidade – tais recursos já estão estabelecidos na literatura do instrumento – sua utilização num contexto contemporâneo para criação de efeitos sonoros específicos pode ser considerada como técnica expandida (COPETTI; TOKESHI, 2005). Almeida Prado viria a utilizar algumas dessas técnicas no segundo movimento, *Inverno*⁹, da sua obra *As quatro estações*, de 1984. Peça de caráter pedagógico, poderia funcionar como preparação técnica e musical para o estudo deste movimento.

9 O subtítulo desse movimento é “Estudo de efeitos: trêmulo normal, trêmulo s.p., harmônicos”. Sobre essa peça, ver Ansate (2009).

Movimento III: Com luminosidade interior

O título deste movimento sugere introspecção e possivelmente remete à religiosidade do compositor, tema frequentemente presente em suas obras. Em forma de tema e variações, o tema é apresentado exclusivamente pelo piano, permeado por harmonias transtônicas e pela insistência no gesto de colcheia e semínima pontuada entre as notas Lá e Si. Esta figura, quando tocada com um certo impulso na colcheia, isto é, tornando-a mais pesada e articulada com maior velocidade do arco, e repousando na semínima pontuada, com menor velocidade do arco, direciona e dá unidade a todo este movimento. A repetição de acordes emula as badaladas de um sino que ecoa ao longo de todas as variações.

Na primeira variação, a melodia do violino apresenta grandes saltos intervalares (Figura 12). O espaçamento entre as notas explora a diversidade de registros do instrumento e sugere uma movimentação tanto horizontal quanto vertical de ocupação do espaço sonoro, criando uma sonoridade bidimensional tênue, esparsa e difusa, condizente com a indicação *Translúcido*¹⁰. Do ponto de vista da execução, a ampliação intervalar traz a complexidade de mudanças de cordas frequentes e o desafio de conectar o final de uma nota ao início da próxima ao direcionar a frase musical. A experiência de tocar uma versão da melodia com intervalos invertidos, isto é, uma 2ª maior descendente ao invés de 7ª menor ascendente, por exemplo, permite uma escuta mais concentrada e uma compreensão concisa da frase musical (Figura 13).

10 Concorre, ainda, para criar este efeito translúcente o fato de o violino iniciar esta variação desacompanhado, desenvolvendo sua linha melódica sobreposta apenas à ressonância do último acorde do tema.

Handwritten musical score for Violin and Piano, Variation I. The score is in G major and 3/4 time. The violin part (Vno) starts with a circled 'A' and the instruction 'Translúcido!'. The piano part (piano) has the instruction 'pp com uma sonoridade Transfigurada!'. The variation is titled 'Variação I'. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics and articulations.

Figura 12 - Sonata nº 1 para violino e piano, mov. III: variação I

A single musical staff showing a sequence of notes and rests, illustrating interval simplification. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Figura 13 - Simplificação intervalar

Na variação II, a indicação *suavíssimo* não se refere apenas à intensidade do som – fosse este o caso, uma indicação de dinâmica como *pianíssimo* bastaria –, mas trata-se do caráter e do contato do arco com a corda que o intérprete utiliza para reproduzir, ao tocar, o gesto delicado, com ataque macio e pouco articulado que a metáfora implica. Mais uma vez, a metáfora parece ser determinante para a execução musical.

No final desta variação, o violino toca harmônicos em cordas duplas que reproduzem a sonoridade de sinos e que funcionam como elemento de ligação para a variação seguinte. Ao imitar a execução do piano nesses acordes, no qual há um decaimento do som após o ataque, busca-se uma articulação com uma breve separação entre as notas. A sensação do movimento de pêndulo no braço favorece a uniformidade sonora dessas notas.

No início da Variação III, a movimentação das figuras arpejada do piano contrasta com a estaticidade da variação anterior e cria sonoramente a atmosfera surreal indicada por “Como um sonho” (Figura 14). No violino, esta sonoridade onírica é elaborada através de efeitos de harmônicos naturais e artificiais e também pelo uso do arco sobre o cavalete, isto é, *sul ponticello*. Nesta variação, os acordes repetidos aparecem interpolados à figuração arpejada do piano, revelando uma maior integração do material temático¹¹.

(C) Variação III

Como um sonho

The image shows a musical score for Variation III of Sonata No. 1 for Violin and Piano. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with arpeggiated chords and a violin part with sul ponticello effects. The tempo is marked 'envolvente!' and the dynamics include 'p' (piano) and 'p' (piano). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The violin part includes a '5' indicating a fifth harmonic and a 'p' indicating piano dynamics. The piano part includes a 'p' indicating piano dynamics and a '5' indicating a fifth harmonic. The score is marked with a circled 'C' and the title 'Variação III'.

Figura 14 - Sonata n.º 1 para violino e piano, mov. III: variação III

A narrativa musical de caráter velado e intimista, criada através de dinâmicas suaves, é abruptamente interrompida por um *cluster* em *fortissimo* no registro grave do piano, o que dá início à quarta variação (Figura 15). A sonoridade densa e dramática desta variação, indicada por *Súbito, intenso!*, opõe-se à textura rarefeita desenvolvida anteriormente. A intensidade expressiva fica evidente não só pelo maior volume sonoro, mas também pela expansão rítmica e intervalar – o gesto rítmico de colcheia seguida por semínima pontuada se transforma em tercina e, melodicamente, o intervalo de 2.º é ampliado para uma 7.ª menor ascendente –, cuja execução implica em movimentos de maior amplitude, tanto na mão esquerda quanto no arco.

11 No tema e na segunda variação, esses acordes aparecem na conclusão da frase musical e constituem um elemento transicional para a seção seguinte.

Subitō, intenso!

The image shows a musical score for Variation IV of the first movement of Sonata No. 1 for Violin and Piano. The score is in D major and 3/4 time. The violin part (top staff) begins with a circled 'D' indicating the key signature. The first measure of the violin part has a circled phrase: a quarter note G4 followed by eighth notes F#4 and E4. The second measure has a circled phrase: a quarter note D5 followed by eighth notes C#5 and B4. The piano part (bottom staves) has a circled 'ff' dynamic marking and 'M.E.' (Messa di Voce) instruction. The score includes trills, triplets, and various dynamics like 'f' and 'ff'.

Figura 15 - Sonata nº 1 para violino e piano, mov. III: variação IV

Na última variação (V), a dinâmica volta a ser *piano*, mas a sonoridade é aberta e luminosa, como um *insight* que ilumina o caminho para a resolução da tensão, conforme a indicação “como uma revelação”. Essa luminosidade e clareza é traduzida sonoramente pelos arpejos do piano, num gesto rápido e reluzente na região mais aguda e brilhante do instrumento. O gesto ascendente do violino que culmina com a figura motívica (colcheia seguida por semínima pontuada) acentua a luminescência da frase (Figura 16).

(E)
Como uma revelação!

The image shows a handwritten musical score for Sonata n° 1 for violin and piano, movement III, variation V. The score is written on multiple staves. A red box highlights a section in the upper staves, and a blue oval highlights a section in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and various musical notations including notes, rests, and accidentals. The text "(E) Como uma revelação!" is written at the top left of the score.

Figura 16 - Sonata n° 1 para violino e piano, mov. III: variação V

A exploração de diversas ambientações sonoras é concluída com o retorno da textura harmônica do tema inicial, que encerra o ciclo das variações.

Movimento IV: Movimento contínuo e acelerante

Atemático e rítmico, este movimento de caráter agitado, quase frenético, inicia-se com trêmulo em *sul ponticello* no violino, criando uma aura nervosa, tensa e de suspense. A entrada do piano introduz a quíaltera de três semínimas no compasso binário e estabelece uma nova sensação de pulso, mais rápido, que é imediatamente transformado na nova unidade de tempo, através da modulação métrica. Com

este procedimento, que consiste na “modificação gradual das figuras rítmicas básicas responsáveis pela sensação das unidades de tempo, proporcionando [a sensação de] uma nova unidade de tempo, [...] consegue-se mudanças de andamento de forma gradual e orgânica” (RODRIGUES, 2006, p. 49). É o principal fundamento sobre o qual este movimento é construído, pois é através dele que se cria tensão, continuidade e direcionalidade, ao estabelecer um *accelerando* gradativo ao longo da obra. A modulação métrica injeta fluidez e flexibilidade neste Finale - movimento que tradicionalmente está associado à consistência rítmica e à estabilidade do pulso (ROSEN, 1988).

Movimento contínuo e acelerante ($\text{♩} = 120$)

s.p.

Violino

piano

Vmo

piano

*: as semínimas com a mesma pulsação da quínta precedente.

Figura 17 - Sonata nº 1 para violino e piano, mov. IV: c. 1-22

A alternância métrica entre compassos 3/4 e 2/4 (Figura 24) é reelaborada posteriormente na subdivisão binária e ternária do pulso dentro do compasso 5/8 (Figura 19). É um elemento rítmico cuja origem provém de um desdobramento do material temático do primeiro movimento (Figura 18).



Figura 18 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I: c. 113-115



Figura 19 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. IV: [E]

A repetição contínua desse gesto rítmico remete ao ostinato ritualístico que o compositor exploraria amplamente nas obras *Le Livre Magique de Xangô* e na *Sonata n° 5 “Omú”* (1985). A arcada sugerida segue a indicação das ligaduras e permite uma execução consistente da mesma arcada em todos os compassos (Figura 26). Outra possibilidade seria desligar a terceira colcheia, o que levaria a uma execução mais articulada e com arcadas alternadas, isto é, um compasso começaria para baixo e o seguinte seria para cima. A sextina do piano acrescenta polirritmia adensa à textura musical e prepara a modulação métrica para 6/8.

As modulações métricas criam um gesto contínuo de aceleração em direção ao final da obra. A linha ascendente dos instrumentos culmina no *cluster* de teclas pretas e brancas no registro extremo-agudo do

piano que encerra a obra. As notas Fá sustenido e Si nos extremos deste bloco sonoro maciço retomam a polarização em Si estabelecida no tema inicial da obra, num gesto conclusivo remanescente das relações tonais da forma sonata tradicional.

Considerações finais

Escrita em 1980, a primeira sonata encontra-se ainda sob o vigor moderno experimental, da busca pelo novo, de ampliar as possibilidades sonoras da combinação violino-piano ao explorar a fusão timbrística dos instrumentos. Dedicada ao virtuose Natan Schwartzman, não se impõem limites de dificuldades técnicas, explorando com liberdade diversos recursos expressivos do violino. Efeitos como *glissandi* de harmônicos em cordas duplas e trêmulo *sul ponticello*, interpolados a recursos composicionais diversos como transtonalismo, serialismo e modulação métrica, constituem um discurso complexo – elaborado ora através de um diálogo entre os instrumentos, ora pela sua sobreposição – cuja inteligibilidade é garantida pela estruturação formal clara, que revela um domínio absoluto do *metier*. A grande diversidade de materiais sonoros e as sugestivas indicações metafóricas são um convite para a exploração das possibilidades timbrísticas do piano e do violino.

A estratificação da sonoridade em diversos planos amplia a ocupação do espaço sonoro e possibilita uma simultaneidade de eventos que constroem os diversos blocos sonoros da obra. Enquanto as ressonâncias do piano são exploradas por meio de *clusters*, arpejos rápidos e repetição de ostinatos, no violino, o uso das cordas soltas em acordes e arpejos – o que resulta na vibração dessas cordas por mais tempo, criando um efeito de ressonância semelhante ao produzido pela suspensão dos abafadores pelo acionamento do pedal direito do piano – revela a preocupação e a criatividade do compositor ao utilizar recursos de maior ressonância nesse instrumento.

Nessa obra, Almeida Prado privilegia o aspecto lírico do violino e sua capacidade de sustentação sonora, criando longas linhas melódicas em *legato* sobre a linha mais movimentada do piano. No piano, o som tende a se extinguir logo após o ataque e através do uso do pedal pode-se criar a ilusão do *legato*. Tendo em vista que nos instrumentos de cordas esse efeito é produzido com certa facilidade,

o compositor explora amplamente este recurso sonoro na elaboração textural.

Na Sonata nº 1, a linguagem musical não se submete às restrições da notação nem sacrifica a espontaneidade do gesto criativo ao transcrevê-lo, revelando a proeminência do timbre na elaboração das concepções musicais do compositor. Afinal, Segundo o próprio Almeida Prado: “sou um compositor tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque [...]. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura” (MOREIRA, 2002, p. 76). Nesta busca pelo som reside o maior trabalho investigativo do performer, pois “[o] timbre está diretamente relacionado com o ato interpretativo e, ao tomar consciência disto, o intérprete se sentirá como um pesquisador das potencialidades sonoras de seu instrumento e de si próprio, desenvolvendo assim a sua escuta e conseqüentemente, uma performance mais sensível” (ASSIS, 1997, p. 2).

Sua escrita musical não é prescritiva, dando liberdade ao intérprete para decidir acerca das especificidades pontuais de dinâmica e articulação - indicando apenas num âmbito geral as intenções do compositor. As indicações metafóricas se tornam um importante veículo de comunicação, transmitindo peculiaridades de um imaginário sonoro que transcende a notação musical. Para Almeida Prado, a metáfora serve um recurso expressivo que desperta a imaginação do intérprete para além do que vê e do que ouve na partitura. Não é uma descrição precisa da imagem sonora, mas sugestiva de sensações físicas que o intérprete incorpora nos seus gestos geradores de som. Ao utilizá-la, o compositor coloca-se lado a lado ao intérprete na formulação da sua interpretação da obra, numa linguagem que lhe é tão familiar: a da metáfora.

Na primeira sonata, a metáfora aparece de forma inerente à execução musical, tanto nos movimentos que o intérprete realiza para tocar quanto na sensação física que se percebe no contato com o instrumento. A indicação *Granitico* no primeiro movimento está atrelada ao gesto físico de tocar o material temático em *fortissimo*, com acentos, no registro mais grave do instrumento, produzindo um som metaforicamente “denso”, “pesado” e “frio”. O peso e a dureza do granito se tornam concretos no contato do arco com a corda que, por ser a mais grave e mais espessa, apresenta maior inércia e requer o uso de maior peso do braço. Como *cristais transparentes* retrata a fragilidade do material e a

delicadeza no seu manuseio, caracterizando a natureza do contato do arco com a corda nessa seção da obra – leve e delicado, sugerindo um movimento de retirar peso do arco.

Segundo Cox (2011), a metáfora provoca uma sensação física que modifica a qualidade do movimento corporal empregado ao tocar e, portanto, do resultado sonoro. Assim, a metáfora, ao revelar a inspiração criativa do compositor e estimular o imaginário do intérprete, instiga a busca por uma variedade de timbres que enriquece a performance e a paleta sonora do instrumentista. Enquanto recurso expressivo, transcende os limites da notação musical e torna-se um elemento fundamental para o processo de elaboração interpretativa da primeira sonata para violino e piano de Almeida Prado.

Referências

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. *Sonata nº 1 para violino e piano*. Campinas, 1981. Violino e piano. ms.

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. *Música Contemporânea Brasileira*. Constança de Almeida Prado, violino; Achile Picchi e Helenice Audi, piano. Centro Cultural São Paulo. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, c2006. 110 f. + 1 CD + 1 partitura.

ANSATE, Walter F. *As quatro estações para violino solo de Almeida Prado*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre de Ilhas e Savanas de Almeida Prado – uma contribuição às práticas interpretativas*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

BARANCOSKI, Ingrid. “A música de câmara de Almeida Prado”. *Revista Brasileira*, n. 21, p. 12-18, 2005.

BITTENCOURT, Maria Cristina F. “Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical”. *Em pauta, Porto Alegre*, v. 19, n. 32/33, p. 76-99, jan./dez. 2008.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012. *Anais...* Rio de Janeiro, 2012. p.122-168.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. A técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: XV ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 318-323.

CORREIA, Jorge S. "Um modelo explicativo do trabalho do intérprete". In: MONTEIRO, F.; MARTIGO, A. (Ed.). *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*. Lisboa: Colibri, 2007. p. 63-107.

CORVISIER, Fernando. The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style. 2000. Tese (Doutorado em Música), University of Houston, Houston, 2000.

CORVISIER, Fernando. A voz do performer: considerações interpretativas nos Noturnos para piano de Almeida Prado. 2017. Tese (Livre docência), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COX, Arnie. "Embodying music: principles of the mimetic hypothesis". *Music theory online*, v. 17, n. 2, July 2011. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>. Acesso em: 19 jun. 2017.

DAVIDSON, Jane. "Practice-based music research: lessons from a researcher's personal history". In: DOČANTAN-DACK, M. *Artistic practice as research in music*. New York: Ashgate, 2015. p. 93-106.

DOČANTAN-DACK, Mine. "In the beginning was gesture: piano touch and the phenomenology of the performing body". In: GRITTEN, A; KING, E. (Ed.). *New perspectives on music and gesture*. Burlington, VT: Ashgate, 2011. p. 243-265.

DOČANTAN-DACK, Mine. "The role of the musical instrument in performance as research: the piano as a research tool". In:

DOČANTAN-DACK, Mine. (Ed.). *Artistic practice as research in music*. New York: Ashgate, 2015. p.169-202.

FERRAZ, Maria H. An overview of Almeida Prado's "Transtonal" System in his Cartas

Celestes, first six volumes, for piano solo. 2009. Tese (Doutorado em Música), The University of Arizona, Tucson, 2009. Disponível em: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/194305>. Acesso em: 23 jun. 2017.

FERREIRA, Aurélio B.H. *Novo Dicionário Aurélio*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006.

LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen. "Heuristics for expressive performance". In: FABIAN, D. et all. (Ed.). *Expressiveness in music performance: empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 34-57.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: Análise musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

NIETO, Albert. *El gesto expressivo del pianista*. Barcelona: Editorial de Música Boileal, 2016.

RINK, John. "The work of the performer". In: DE ASSIS, Paulo. *Virtual works, actual things: essays in musical ontology*. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 89-114.

RODRIGUES, Lutero. "As obras para violino e piano de Almeida Prado". In: ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. *Música Brasileira Contemporânea*. Constança de Almeida Prado (violino), Achile Picchi e

Helenice Audi (piano). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006. 110 f. + 1 CD + 1 partitura.

ROSEN, Charles. *Sonata forms*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1988.

SANTOS, Eduardo Luiz Bello dos. Considerações interpretativas da obra *Le Livre Magique de Xangô* de Almeida Prado. 2017. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Sobre os autores

Luciana Caixeta é bacharel em música pela Universidade de São Paulo e mestre em performance pela Miami University. Desenvolveu extensa atividade como camerista e musicista de orquestra. Atuou como chefe de naipe da Hamilton-Fairfield Symphony, Lebanon Symphony, Middletown Symphony e da Orquestra Filarmônica de São Carlos. Foi docente das disciplinas de violino e música de câmara junto ao Departamento de Música da FFCL/RP da Universidade de São Paulo. Atualmente é professora da Escola de Música de Brasília e doutoranda em música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, desenvolvendo pesquisa sobre as sonatas para violino e piano de Almeida Prado.

Fernando Corvisier aperfeiçoou-se no exterior na Ecole Normale de Musique Alfred Cortot em Paris, no New England Conservatory em Boston, na Hartt School of Music e obteve o título de doutor pela Universidade de Houston. Vencedor do IV Prêmio Eldorado de Música, gravou com o pianista João Carlos Martins a transcrição de Almeida Prado para dois pianos das Quatro Estações de Vivaldi. Gravou para o selo Eldorado obras de Brahms e Ginastera. Recentemente, gravou a integral dos Noturnos para Piano do compositor Almeida Prado. Participou de diversos festivais de música no Brasil e exterior como docente e recitalista. Desde 2002, é docente de piano do Departamento de Música da FFCLRP-USP.

Recebido em 23/05/2019

Aprovado em 31/07/2019

O EMPREGO DE FIGURAS RETÓRICAS DE INTERRUPÇÃO E SILÊNCIO EM JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

THE USE OF RHETORICAL FIGURES OF INTERRUPTION AND SILENCE IN JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Eliel Almeida Soares
Universidade de São Paulo
elielasoaress@yahoo.com.br

Rubens Russomanno Ricciardi
Universidade de São Paulo
rubensricciardi@gmail.com

Resumo

Este trabalho teve como objetivo expor alguns exemplos do emprego de figuras retóricas de interrupção e silêncio em José Maurício Nunes Garcia. Para isso, utilizou-se de métodos de análise adequados em conformidade ao texto, harmonia e ordenação do discurso musical. Os resultados alcançados por intermédio desse estudo serão demonstrados ao longo do trabalho.

Palavras-chave: Figuras Retóricas, Análise Musical, José Maurício Nunes Garcia, Música Colonial Brasileira.

Abstract

This work aimed to expose some examples the use of rhetorical figures of interruption and silence in José Maurício Nunes Garcia. To achieve this objective, it was used appropriate analytical methods in accordance to the text, harmony and arrangement of the musical discourse. The results achieved through this study will be demonstrated throughout the work.

Keywords: Rhetorical Figures, Musical Analysis, José Maurício Nunes Garcia, Brazilian Colonial Music.

Lista de Figuras

Figura 1: *Abruptio* no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816)- comp.11-12.

Figura 2: *Abruptio* no *Gloria* da Missa de São Pedro de Alcântara (1809) - comp.71.

Figura 3: *Abruptio* no *Popule Meus* - comp.8.

Figura 4: *Aposiopesis* no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816) - comp.13.

Figura 5: *Aposiopesis* no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos- Responsórios de Matinas - comp.13.

Figura 6: *Aposiopesis* no 4º Responsório do Ofício dos Defuntos- Responsórios de Matinas - comp.2,4 e 7.

Figura 7: *Pausa* no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816)- comp.4.

Figura 8: *Pausa* no 1º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos- comp.3.

Figura 9: *Pausa* no *Kyrie* da Missa de São Pedro de Alcântara (1809)- comp.12-18.

Figura 10: *Suspiratio* no 6º Responsório do Moteto *Ascendens Christus* (1809)-(1º Movimento)-comp. 36-46.

Figura 11: *Suspiratio* no 6º Responsório do Moteto *Ascendens Christus* (1809)-(2º Movimento)-comp. 85-93.

Figura 12: *Suspiratio* na 6ª Sinfonia Fúnebre-comp. 105-109.

Introdução

Indispensável para a formulação e elaboração de um discurso, a retórica é o instrumento de persuasão que auxilia o orador em convencer o público favoravelmente à sua tese, seja por intermédio da dialética ou conforme Hilton Japiassú e Danilo Marcondes “por sua habilidade em empregar a linguagem como recurso de persuasão e eloquência, com o propósito de despertar os afetos do ouvinte” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 235). Esse axioma, igualmente foi usado, de acordo com Soares “em muitas músicas do final do século XVI e começo do século XIX, com a finalidade de tornar claro e evidente o ordenamento do discurso musical” (SOARES, 2018, p.76-77). Em outras palavras, sua finalidade era a obtenção de um resultado eficaz e satisfatório tanto em seu desempenho como das audições. Para isso, fez-se necessário a utilização de vários mecanismos, por exemplo, metáforas, alegorias, relação entre texto e música, isto é, harmônica, motivica e semântica, trabalhados diligentemente em consonância com as figuras retórico-musicais.

Isto é, como verificado em Soares, Novaes e Machado Neto (2012), essa vinculação entre retórica e música pode ser examinada desde o início da Antiguidade greco-romana, onde diversos filósofos e pensadores estabeleciam relações de conceito entre si (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012, p.301). Ulteriormente, na Idade Média, no qual os padrões instaurados pelos teóricos da Antiguidade apresentaram-se essenciais para a efetivação da retórica como disciplina, a qual foi transmitida e associada à educação, por meio da universidade, semelhantemente difundido pela música renascentista, sob a perspectiva humanística, culminando no Barroco, na qual as distintas teorias sobre a retórica mostram-se fundamentais, para embasar os diversos tratados dos pensadores musicais na produção e elaboração da terminologia *Musica Poetica*, o qual indicava uma sistematização e teorização da música como discurso. Finalmente, no Classicismo, onde alguns gêneros e estilos composicionais preservaram essa tradição (SOARES, 2017, p.48).

Seguidor dessa prática, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) demonstrou a influência da retórica, disciplina estudada por ele desde sua juventude, tanto na arte da oratória como em suas composições, como ressalta Cleofe Person de Mattos:

No mesmo período aplicava-se José Maurício a estudos de **retórica**, o que Salvador José também confirma. Explicasse, portanto, fosse apontado como **Orador** pelo deão da Sé, no processo de *genere*. Estudo que se verifica de insuspeitada significação na personalidade do músico, que voltará a estudá-la, entre 1802 a 1804 [grifos nossos] (MATTOS, 1997, p.33-34).

Da mesma maneira, conforme Marcelo Fagerlande (1993) em seu *Methodo de Pianoforte* (1821), o padre José Maurício, expressa as mesmas concepções estéticas e conceituais originárias das doutrinas gregas e latinas de retórica e oratória, embasadas em autores como Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), Marco Túlio Cícero (106 a.C.- 43 a.C.), Marco Fábio Quintiliano (35-95), Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), entre outros. Não obstante, “emprega no ordenamento das tonalidades das lições de seu método, conotações semelhantes às usadas por tratadistas retórico-musicais como Johann Mattheson (1681-1764) e Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791)” (FAGERLANDE, 1993, p.146).

Enfim, a utilização desses recursos retóricos na música dos séculos supracitados, despertou o interesse da atual das áreas da musicologia, teoria/análise e *performance* em investigar os processos de concepção e constituição dos elementos de retórica, contribuindo desse modo para o entendimento da disposição do discurso musical. Em vista disso, cumpre esclarecer que neste trabalho uma versão revisada, ampliada e atualizada do originalmente publicado nos anais da III Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA/USP) de 26 a 27 de Novembro de 2015, será exposto o emprego de figuras retóricas de interrupção e silêncio em José Maurício Nunes Garcia, utilizando-se métodos analíticos adequados, em conformidade ao texto, harmonia e ordenação do discurso musical, os quais serão expostos através das análises e exemplos, a seguir.

As cinco fases retóricas e o ordenamento do discurso musical

Antes de examinar os exemplos analíticos das obras de José Maurício Nunes Garcia, para melhor entender como é disposto o discurso musical, além do modo de o autor trabalhar cada elemento retórico, é importante enfatizar que Johann Mattheson (1681-1764), em sua obra *O mestre de capela perfeito* (*Der vollkommene Capellmesiter*) (1739), expõe um parâmetro composicional balizado nas doutrinas retóricas, o que incitaria no enunciado musical resultado e eficácia semelhantes aos da arte da oratória. Evidentemente, fundamentado nos cânones clássicos, estabelece através das Cinco Fases Retóricas, uma relação convergente entre música e o discurso detalhado por George Buelow da seguinte maneira:

- *Inventio* - nela acontece a descoberta das ideias e dos argumentos que sustentarão a tese do orador, seja no ato de elaborar, nas ideias musicais, entre outros.
- *Dispositio* - nessa fase são ordenadas e distribuídas as ideias e argumentos localizados na *Inventio*.
- *Elocutio* - refere-se ao estilo. Aqui são constituídos os procedimentos de cada ideia, para o desenvolvimento de cada item e da sua ornamentação, é do mesmo modo conhecida por *Decoratio* ou *Elaboratio*.
- *Memoria* - onde são utilizados os diferentes modos e processos para memorizar o discurso; também, é a forma de operação de cada uma das fases retóricas.
- *Pronuntatio* - última fase retórica, no qual é proferido o discurso. Igualmente denominada, como *Actio* ou "ação" (atuação) diante do público, ou seja, sua *performance* (BUELOW, 2001, p.261).

Alusivo à *Dispositio*, Buelow disserta que alguns autores como Gallus Dressler (1533-1589), efetuaram uma interpretação dessa fase de forma simplificada, em três partes (*Exordium, Medium e Finis*). Todavia, analogamente aos cânones clássicos, Mattheson as distribui em seis partes, desta forma:

- *Exordium* – início do discurso;
- *Narratio* – declaração ou narração dos acontecimentos;
- *Propositio* ou *Divisio* – exemplificação da tese fundamental, aqui o conteúdo e objetivo do discurso musical se dão de maneira sucinta;
- *Confutatio* – refutação aos argumentos expostos. Nessa parte se localizam as ideias contrárias;
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial;
- *Peroratio* – conclusão. (BUELOW, 2001, p.262).

Análises e exemplos de figuras retóricas de interrupção e silêncio

Abruptio

Como figura retórica de interrupção e silêncio, a *Abruptio* é empregada segundo Mauritius Johann Vogt (1669-1730) “num trecho musical onde ocorre uma interrupção abrupta por meio de algumas pausas” (BARTEL, 1997, p.169). No presente excerto do 1º Responsório do Ofício dos Defuntos, de 1816, é verificável essa interrupção súbita e inesperada no meio e no final de expressão *et in novissimo die de terra surrecturus sum* (e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra), nos compassos 11 e 12, caracterizando, assim, o uso desse recurso retórico.

10 **ABRUPTIO**

Nessa Parte-Ré Menor

Figura 1: Abruptio no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816)- comp.11-12.
Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, 1982, p.3).

O texto do *Gloria* da Missa de São Pedro de Alcântara é fundamento em Lucas 2: 14, o qual versa sobre a proclamação dos anjos trazendo as boas novas, com grande conagraçamento para os povos, do nascimento de Cristo, o Senhor e Redentor, em forma de júbilo e louvor. Esse afeto é destacado pelo autor mediante o uso da *Abruptio*, onde o final da expressão *gloriam tuam*: (vossa imensa glória) é interrompida de maneira inesperada por meio da Cadência de Engano, assim como, todas as vozes e o acompanhamento instrumental, no compasso 71.

9

(PERORATIO) **ABRUPTIO**

Dó Maior **CE**

I IV V I I⁶ V vi vii⁷/V I⁶ V I **CAP**
 T S D T D^{6,5}_{4,3} Tp D^{9b} D^{6,5}_{4,3} T

Figura 2: Abruptio no Gloria da Missa de São Pedro de Alcântara (1809) - comp.71. Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p.9).

Verifica-se no *Popule Meus*, parte constituinte dos distícos do Rito Romano¹, entoados em forma de antífona, seguidos de respostas alternativas gregas e latinas, o uso da *Abruptio* para destacar tanto a repetição da frase *quid feci tibi* (o que Eu fiz para vocês?), por meio da interrupção do trecho final com pausas como na Semicadência, valorando as funções das Dominantes secundárias e Dominante na transição dos compassos 7 para o 8.

¹ Esses na maioria das vezes são formados por estrofes pequenas, tendo dois versos.

POPULE MEUS
(José Mauricio Nunes Garcia) (NARRATIO)

Largo

ti - bi quid quid fe - ci quid fe - ci quid fe - ci ti - bi aut in quo
ti - bi quid quid fe - ci quid fe - ci quid fe - ci ti - bi aut in quo
ti - bi quid quid fe - ci quid fe - ci quid fe - ci ti - bi aut in quo
ti - bi quid quid fe - ci quid fe - ci quid fe - ci ti - bi

V/V 6 V/V 5 V 6 5
D 7 D 3 D 7 3

SC

Figura 3: *Abruptio* no *Popule Meus* - comp.8. Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p.1).

Aposiopesis

Johann Gottfried Walther (1684-1748) ressalta que “a *Aposiopesis* é uma pausa geral, isto é, um completo silêncio em todas as vozes e nas partes da composição simultaneamente” (BARTEL, 1997, p.205). Nessa parte do 1º Responsório do Ofício dos Defuntos de 1816, observa-se que José Mauricio Nunes Garcia, aplica a *Aposiopesis* nas quatro vozes no compasso 13, impondo um silêncio total, além de enfatizar à expressão *die de terra surrecturus sum* (hei de ressuscitar da terra) que é repetida em estrutura cordal. Também, no compasso 16, verifica-se que esse elemento retórico de interrupção e silêncio valora tanto a

dinâmica *fortissimo*, a linha fraseológica como as funções harmônicas da Dominante e Tônica e, com conclusão na Cadência Autêntica Perfeita.

13

APOSIOPESES

S
sum, sur-re-ctu-rus sum, sur-re-ctu-rus, su-re-ctu-rus sum.

A
sum, sur-re-ctu-rus sum, sur-re-ctu-rus, sur-re-ctu-rus sum.

T
sum, sur-re-ctu-rus sum, sur-re-ctu-rus, sur-re-ctu-rus sum.

B
sum, sur-re-ctu-rus sum, sur-re-ctu-rus, sur-re-ctu-rus sum.

Red. **Nessa Parte-Dó Maior** **CAP**

$vii^{\circ 7}$
 \flat_4 I
T

Figura 4: Aposiopesis no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816)- comp.13.
Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, 1982, p.4).

Pode-se constatar o uso da *Aposiopesis*, através da pausa geral em todas as vozes, no compasso 13, valorando, assim, a expressão *et in novissimo die de terra surrecturus sum* (no último dia eu hei de ressuscitar [subir, levantar] da terra), por meio de alternâncias das dinâmicas, *forte*, *piano* e *crescendo*, produzindo um efeito sonoro e de suspensão, resolvendo em uma Cadência na Dominante.

APOSTOPESES

S. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus, sur - re - ctu - rus sum.

A. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus, sur - re - ctu - rus sum.

T. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus, sur - re - ctu - rus sum.

B. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus, sur - re - ctu - rus sum.

S. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 vis - si mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum, sur - re - ctu - rus sum.

A. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 vis - si mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum, sur - re - ctu - rus sum.

T. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 vis - si mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum, sur - re - ctu - rus sum.

B. *f* *p* *p* *(p)* *cresc* *f*
 vis - si mo, et in no - vis - si mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum, sur - re - ctu - rus sum.

Org. *f* *p* *p* *cresc* *f* SC

Fá Menor

Figura 5: Apostopeses no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos-Responsórios de Matinas - comp.13. Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p.2).

Examina-se o emprego da mesma figura no exemplo abaixo, entre os compassos 2,4 e 7, na qual a repetição melódica e das palavras *memento mei, Deus* (Lembrai-Vos de mim, Senhor), além da reiteração melódica em alturas diferentes, resolvendo depois na Cadência Autêntica Imperfeita, evidencia o afeto de angústia e languidez, descrito em Jó 7:7: “Lembra-te, ó Deus, de que a minha vida não passa de um sopro; meus olhos jamais tornarão a ver a felicidade” (ALMEIDA, 2000, p.727).

APOSIOPESIS

4º Responsório
Memento Mei

3

Larghetto

S. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

A. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

T. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

B. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

S. Me - men - to me - i, Me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

A. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

T. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

B. Me - men - to me - i, me - men - to me - i, me - men - to me - i De - us

Org. **Mi bemol Maior**

CAI

4
V₃I
7
D₅T

Figura 6: Aposiopesis no 4º Responsório do Ofício dos Defuntos-Responsórios de Matinas- comp.2,4 e 7.

Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p.24).

Pausa

De acordo com Soares “O texto do *Ofício dos Defuntos* é embasado na passagem bíblica localizada em Jó 19:25” (SOARES, 2014, p.9). Verifica-se que o discurso desse excerto se inicia de modo afirmativo e enfático com uma declaração do personagem bíblico Jó: *Credo quod Redemptor meus vivit* (Creio que o meu redentor vive). Destarte, tal louvor é ratificado e consolidado na transição do *Exordium* para a *Narratio*, onde Nunes Garcia usa a *Pausa* em todas

as vozes para separar a frase em uma função não esperada, ou seja, na Subdominante. Corroborando assim, com a afirmação de Walther, de que esse elemento retórico representa “um período de repouso ou silêncio na música, em outras palavras, através de um determinado sinal e valor é indicado o descanso necessário numa parte da composição musical” (BARTEL, 1997, p.365).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The tempo is marked 'Andante Sostenuto'. The score is divided into two sections: '(EXORDIUM)' and '(NARRATIO)'. A box labeled 'PAUSA' is placed over the end of the first section. A box labeled 'Fá Maior' is placed under the first section. A box labeled 'Terminação da Expressão na Subdominante' is placed under the end of the first section. The lyrics are: 'Cre - do, Cre - do, Cre - do quod Re - dem-pto-ri-me-us vi - - vit'.

Figura 7: Pausa no 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816)- comp.4. Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, 1982, p.1-2).

Nesse trecho, nota-se que o mesmo texto e figura são utilizados pelo autor, porém, diferentemente do exemplo anterior, à separação da frase acontece depois das palavras *Credo quod* (Creio que). Do mesmo modo, há de se salientar os andamentos e tonalidades diferentes, por exemplo, o Ofício dos Defuntos, de 1816, está num *Andante Sostenuto* e tonalidade *Fá Maior*, já o das Matinas e Encomendação de Defuntos, encontra-se num *Moderato* e em *Sol Menor* finalizando com uma *Cadência Autêntica Imperfeita*.

Matinas e Encomendação de Defuntos

Edição: Carlos Alberto Figueiredo
Museu da Música de Mariana (MG - Brasil)

(1799)

José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

5

Responsório I

Moderato

PAUSA

Soprano
Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Contralto
Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit, et in no -

Tenor
Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Baixo
Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Baixo
Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Sol Menor VI iv i⁶ V i **CAI**
sP s t D t

Figura 8: Pausa no 1º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos (1799) - comp.3. Edição de Carlos Alberto Figueiredo (CASTAGNA, 2003, p.1).

Na transição do *Exordium* para a *Narratio* do *Kyrie* da Missa de São Pedro de Alcântara, verifica-se o emprego da *Pausa* entre os compassos 12 e 18. Nota-se também, que esse elemento retórico de interrupção e silêncio realça as frases *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós) e *Christe eleison* (Cristo, tende piedade de nós), além do solo da soprano e tenor, das dinâmicas, das funções harmônicas e do pedal de Tônica, através da nota Mi bemol.

(EXORDIUM) (NARRATIO)

PAUSA
Mi bemol Maior
Pedal de Tônica

V I CAP IV⁶ vii^o I
D T S₅ ø⁷ T

Figura 9: Pausa no Kyrie da Missa de São Pedro de Alcântara (1809)- comp.12-18. Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p.1).

Suspiratio

Athanasius Kircher (1601-1680) enfatiza que: “A *Suspiratio* lembram os afetos naturalmente expressados por vários suspiros criados através de pausas” (BARTEL, 1997, p. 393-394). Fato esse, que pode observado no Moteto *Ascendens Christus*, através do uso da *Suspiratio* destacando a expressão *Alleluia*, repetida nessa passagem por cinco vezes. Além de criar um efeito sonoro, o autor trabalha com as dinâmicas *piano* e *forte* para destacar o afeto de devoção, exultação, júbilo do fiel, o qual baseado nos Salmos (Ps. 46:6/47:5)², descrito dessa maneira: “O Senhor subiu entre as (aclamações) nações, ao som de trombeta. Aleluia”.

² Salmos 46:6 são o número e versículo na bíblia católica, já na bíblia protestante o texto está escrito no número 47 e versículo 5.

(PEROTATIO) SUSPIRATIO

Si bemol Maior

I_4 V I **CAP**
 D_{4-3}^6-5 T

Figura 11: *Suspiratio* no 6º Responsório do Moteto *Ascendens Christus* (1809)-(2º Movimento)-comp. 85-93. Edição: Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p.15).

Nota-se o emprego da mesma figura na Sinfonia Fúnebre do padre José Mauricio, entre os compassos 105 e 109. De igual modo, é examinável que a *Suspiratio* destaca mediante as pausas além de todos os instrumentos da orquestra, as notas, as dinâmicas, os motivos rítmicos, além da função harmônica da Tônica resolvendo na Cadência Autêntica Imperfeita.

(CONFIRMATIO)**SUSPIRATIO**

Fl. *smorzando* *p* *pp* *a tempo* **M**

Ob. *p* *pp*

Fg. *p* *pp* *a 2*

Cr. (Mi ♭) *smorzando* *p* *pp* *a tempo*

Tb. (Mi ♭) *p* *pp*

VI I *smorzando* *p* *pp* *a tempo*

VI II *p* *pp*

Va. I *p* *pp*

Va. II *p* *pp*

Basso *p* *pp* **CAI**

Mi bemol Maior

Exemplo 12: Suspiratio na 6ª Sinfonia Fúnebre (1790) - comp. 105-109. Edição Crítica: Rubens Russomanno Ricciardi (RICCIARDI, 2018, p.20).

Considerações Finais

Os mestres da composição usavam os elementos retóricos com o propósito de atrair a atenção do ouvinte, por intermédio da eloquência e persuasão. Para tanto, mecanismos como as figuras retóricas de interrupção e silêncio, foram aplicadas para auxiliar o autor não só na organização e ordenamento do discurso, mas, igualmente, na valoração das Cadências e harmonia, repetições, no realce das palavras, frases e, por fim, nos afetos trabalhados diligentemente objetivados em mover os sentimentos do público. Em outras palavras, esse recurso mostrava-se eficaz numa composição engenhosa, inter-relacionada com variadas partes estruturais, semânticas, textuais, motivicas, entre outras.

Ao examinar os exemplos das peças do mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro, verificou-se o emprego de figuras e elementos de retórica, dispostos e ordenados, conforme a circunstância do discurso. Por exemplo, no *Popule Meus* realçando tanto a repetição da frase *quid feci tibi* (o que Eu fiz para vocês?), mediante interrupção do trecho final com pausas como na Cadência na Dominante. Do mesmo modo, no *Gloria* da Missa de São Pedro de Alcântara, para realçar a interrupção inesperada da frase *gloriam tuam*: (vossa imensa glória), por intermédio da Cadência de Engano, tanto nas vozes quanto do acompanhamento instrumental. No 1º Responsório do Ofício dos Defuntos (1816), Nunes Garcia utiliza a *Abruptio*, para destacar as palavras *in novissimo die de terra surrecturus sum* (e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra), interrompendo o trecho com inserção de pausas. De igual forma, observou-se que o compositor faz uso da *Aposiopesis* para impor um silêncio total a todos as vozes, bem como colocar em destaque a repetição da estrutura cordal, valorando assim, as dinâmicas, as frases e as funções harmônicas.

Ainda na mesma obra, observou-se o uso da *Pausa*, para separar a expressão *Credo* (Creio), além de servir de transição do *Exordium* para a *Narratio*. Tal figura, também pode ser verificada no 1º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos, onde o autor trabalha com o mesmo texto, entretanto, a figura oferece um momento de descanso somente depois da expressão *Credo quod* (Creio que). Finalmente, no *Kyrie* da Missa de São Pedro de Alcântara, na qual a *Pausa* é aplicada

como a mesma finalidade, destacando a consonância das notas, do solo da soprano e tenor com as funções harmônicas.

Outro aspecto a ser enfatizado, é aplicação da *Aposiopesis* no 4º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos, a qual enfatiza mediante o silêncio de todas as vozes, a repetição das palavras *memento mei, Deus* (Lembrai-Vos de mim, Senhor), a resolução cadencial e o afeto de angustia e tristeza.

Por fim, o emprego da *Suspiratio* no 6º Responsório do Moteto *Ascendens Christus*, ressaltando o afeto de exaltação e júbilo, através da expressão *Alleluia* e na Sinfonia Fúnebre, enfatizando as notas, os motivos musicais, as dinâmicas e as funções harmônicas.

Após essas observações, destacamos que um dos maiores desafios nesse campo investigativo é distinguir gestualidades das figuras dentro de uma categorização e ambiente comum a todos. Por essa razão, é necessário buscar constantemente um estudo mais minucioso e acentuado sobre questões da utilização dos recursos retórico-musicais, aumentando o número de exemplos para análise.

Em suma, nas 12 figuras observou-se que, José Mauricio Nunes Garcia dispõe esses recursos de modo articulado, ordenado e consciente, evidenciando, assim, possuir sólido conhecimento teórico, para embasar a utilização de elementos retóricos em suas obras.

Referências

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia de Estudo Shedd*. São Paulo: Edições Vida Nova Cultura Cristã (Sociedade Bíblica do Brasil), 2000.

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

CASTAGNA, Paulo Augusto. (Org.). *Música fúnebre: Restauração e Difusão de Partituras*. (Matinas e Encomendação de Defuntos de José Mauricio Nunes Garcia-Edição de Carlos Alberto Figueiredo). 1ª Ed. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, v. 1, 2003.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Método de Piano-forte de José Mauricio Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, 1993. 218 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1993.

GARCIA, José Mauricio. *Ofício de Defuntos (1816)*. Edição: Cleofe Person de Mattos, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

_____. *Ascendens Christus Moteto para o Ofertório da Missa de 5ª feira de Ascensão (1809)*. Edição: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, (s/d). Partitura. Disponível em: <http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm053_ascendens_christus.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2018.

_____. *Missa de São Pedro de Alcântara (1809)*. Edição: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, (s/d). Partitura. Disponível em: <http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm105_missa_de_s_pedro_de_alcantara.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2018.

_____. *Popule Meus*. Edição: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, (s/d). Partitura.

_____. 1º Responsório do Ofício dos Defuntos-Responsórios de Matinas. Edição: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, (s/d). Partitura. Disponível em: <http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm191_oficio_a_8_vozes_01_credos.pdf>. Acesso em 12 fev. 2019.

_____. 4º Responsório do Ofício dos Defuntos-Responsórios de Matinas. Edição: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, (s/d). Partitura.

Disponível em: <http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm191_oficio_a_8_vozes_04_memento_mei.pdf>. Acesso em 18 fev.2019.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3ªEd. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia (1790)*. Edição Crítica de Rubens Russomano Ricciardi. Partitura. Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM / FFCLRP-USP (Ribeirão Preto), 2018. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP537299-PMLP868437-Sinfonia_F%C3%BAnebre_-_Complete_Score.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SOARES, Eliel Almeida. Retórica: um novo objeto de estudo na música colonial brasileira. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Unirio, 2014. p. 1-11. <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/4668/4167>>. Acesso em: 23 mai.2018.

_____. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533f. Tese (Doutorado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017.

_____. Exemplos de figuras retóricas no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, de José Maurício Nunes Garcia. *Revista da Tulha*, v. 3, n.2, p. 75-94, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/137333/140084>> Acesso em 17 fev.2019.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Retórica na música colonial brasileira: o uso da anaphora em André da Silva Gomes. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4., 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012. p. 301-306.

Sobre os autores

Eliel Almeida Soares é graduado em Música (2008), Mestre (2012) e Doutor (2017) em Musicologia pelo Departamento e Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desenvolveu com apoio financeiro da bolsa de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo nº2013/23600-3), pesquisas sobre as estruturas discursivas na música colonial brasileira. Também possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical. Atualmente faz parte do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (NAP-CIPEM/DM/FFCLRP/USP), onde desenvolve seu pós-doutorado sob a supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi.

Rubens Russomanno Ricciardi é compositor, maestro, pianista e musicólogo. Graduado em Música (1985), Mestre em Musicologia (1996), Doutor em Musicologia (2000) pelo Departamento de Música e Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Livre-Docente em Teoria e Análise (2003) pela mesma instituição. Fundador, professor titular e decano do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (DM-FFCLRP/USP), onde fundou e dirige a USP-Filarmônica, o Centro de Memória das Artes, o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM). Professor responsável pelo Festival Música Nova “Gilberto Mendes” e pelo projeto USP-Música.

Recebido em 16/04/2019

Aprovado em 01/08/2019

LUCAS GALON'S CONCERTO FOR VIOLIN, PERCUSSION AND STRINGS: A COMPOSER IN SEARCH OF HIS VOICE

O CONCERTO PARA VIOLINO, PERCUSSÃO E CORDAS DE LUCAS GALON: UM COMPOSITOR EM BUSCA DE SUA VOZ

Ricardo Palmezano
Miami University
palmezanoviolino@gmail.com

Luciana Caixeta
Escola de Música de Brasília
lucianacaixeta@hotmail.com

Resumo

Este artigo discute algumas das influências no *Concerto para violino, percussão e cordas* de Lucas Galon. Enquanto compositores como Bartók, Stravinsky e Villa-Lobos desenvolveram um estilo de composição independente e variado, sem adotar nenhum método específico, a autoproclamada *mainstream* da Segunda Escola Vienense estabeleceu uma forma bastante estruturada e particular de escrever música. Galon parece questionar a mecanização da composição do método dodecafônico, mas valida seu uso como forma de refrear seu impulso criativo. Enquanto o *Concerto para Violino N° 2* de Bartók fornece um modelo estrutural para sua peça, as ferramentas que ele usa para manipular os materiais musicais são extraídas de um uso livre do serialismo e da filosofia e estética da música contemporânea brasileira. O compositor absorve uma variedade de influências ao procurar por sua própria voz.

Palavras-chave: Lucas Galon; Concerto para violino; Serialismo; Música brasileira.

Abstract

In this paper, I discuss some of the influences on Lucas Galon's *Concerto for Violin, Percussion and Strings*. While composers such as Bartók, Stravinsky and Villa-Lobos followed an independent, more varied compositional style without subscribing to any specific method, the self-proclaimed mainstream of the Second Viennese School established a very structured, particular way of writing music. Galon seems to put into question the mechanization of composition of the dodecaphonic method, but validates its use as a way of refraining his creative impulse. While *Bartók's Violin Concerto N° 2* provides a framework for his piece, the tools he uses to manipulate the musical materials are drawn from a free use of serialism and Brazilian contemporary music philosophy and aesthetic. The composer uses a blend of influences to search for his own voice.

Keywords: Lucas Galon; Concerto for Violin; Serialism; Brazilian music.

Introduction

Lucas Galon is an important figure in the contemporary music scene in Brazil. Besides serving on the faculty at the University of Ribeirão Preto, he is also the artistic director of the *Música Nova Festival*, one of the most important showcases of contemporary music composers in South America. He has an emerging career as a composer and his compositions have been performed in Brazil and in North America.

He was born in Ribeirão Preto, a city in the interior of the state of São Paulo. Raised in a musical family—his mother was a guitarist and his grandfather played the accordion—his interest in music arose around age seven. Galon was greatly influenced by his uncle, Augusto Seabra, who was a composer and multi-instrumentalist. Other major influences were the works of Heitor Villa-Lobos, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Dimitri Shostakovich, Paul Hindemith, Igor Stravinsky and, most importantly, Bela Bartók. Galon holds a Bachelor's, Master's and Ph.D. degrees from University of São Paulo (USP), where he studied with

Gilberto Mendes (1922-2016), Rubens Ricciardi (1964) and George Olivier Toni (1926-2017).

I met Galon in 2013, when I started teaching violin lessons at the *Academia Livre de Música e Artes* (ALMA) in Ribeirão Preto. Galon is the artistic and pedagogical director of this musical institution, which offers free music and theater lessons for children ages seven to eighteen. From that moment on, we became friends, and when I decided to move to the United States to work on my master's degree, I asked him to write a violin concerto for me. By the end of 2017, he had finished the piece, and thanks to the sponsorship and support of the Miami University Department of Music, it was premiered here in Oxford, Ohio at the Community Arts Center on March 29, 2018.

In this paper, I investigate how the composer searches for his own voice in his violin concerto while using a blend of influences such as Bartók, twelve-tone and Brazilian popular music. Galon argues that composers such as Bartók, Stravinsky and Villa-Lobos followed an independent, more varied compositional style without subscribing to any specific method (GALON, 2016). On the other hand, the self-proclaimed mainstream of the Second Viennese School established a very structured, particular way of writing music. The composer seems to put into question the mechanization of composition of the dodecaphonic method, but validates its use as a way of refraining his creative impulse (GALON, 2016, p. 169). While *Bartók's Violin Concerto No. 2* provides a framework for his piece; the tools he uses to manipulate the musical material are drawn from a free use of serialism and Brazilian contemporary music philosophy and aesthetic.

To understand Galon's desire to compose music that is not a mere reproduction of the established European-American tradition, it is necessary to comprehend the early experiments of twelve-tone music in Brazil, and its eventual developments and influence on his work; I then examine some of the similarities between Bartók's *Violin Concerto no. 2* and Galon's concerto, in order to understand how the first works as an inspiration to the former; next, I explore Galon's approach to writing twelve-tone music, and finally how he incorporates elements of Brazilian popular music in his composition. I conclude this paper with performance considerations and some topics for further exploration.

I. Historical Context

In 1937, the German composer, critic and flute professor Hans Joachim Koellreuter (1915-2005) migrated in Brazil, bringing with him the twelve-tone system. The twelve-tone technique that was developed by the German composer Arnold Schoenberg (1874-1951) consisted of creating a series with all the 12 notes of the chromatic scale and using this series as material to the composition of a given musical piece. Brazilian composers such as Cesar Guerra Peixe (1914-1993), Edino Krieger (1928-) and Cláudio Santoro (1919-1989), who had already been looking for new inspirations, found in the twelve-tone technique a new tool with which to work. They formed a group called *Música Viva* (Living Music). Led by Koellreuter, the group promoted concerts, published music and edited the *Boletim Música Viva*, a journal in which they defended their musical aesthetic and criticized the Brazilian nationalistic composers as retrograde. They believed that the more rational approach imported from the European school was the path to truly contemporary works.¹

The nationalists, led by Camargo Guarnieri, defended the Brazilian national music and the use of folklore material for the development of their compositions and attacked the foreign musical language used by *Música Viva*. This debate played a significant role in the aesthetic developments of Brazilian classical music throughout the 20th Century and influenced that entire generation of composers. At that time, they affiliated themselves as followers of one of those two schools. Later, however, the way forward of the Brazilian Avant-guard was sparked by visionaries who managed to elaborate on both of these methods while adding other elements. Such is the case of Gilberto Mendes (1922-2016), a disciple of Koellreuter and Cláudio Santoro who became an icon of contemporary music in Brazil, who sought in serialism the advancement of the musical thought and compositional technique:

The Brazilian composer Gilberto Mendes has aimed, since the late 1950's, at establishing a new Brazilian music based on more avant-garde techniques. His use of *musique concrète*, which might include radio programs as part of his basic "national" materials, has permitted him to absorb modified

1 APPLEBY, 1983.

Brazilian (Portuguese) speech patterns and popular musical sounds into a cosmopolitan approach.²

In 1962, Mendes, along with Brazilian composers, Damiano Cozella (1929), Regis Duprat (1930) and Willy Correa de Oliveira (1938), went to the Summer Course of Darmstadt. They expected to learn about Integral Serialism with Stockhausen but were disappointed as they realized that Stockhausen had already abandoned Integral Serialism.³ Understanding that some composers had already abandoned the strict rules and impositions derived from Integral Serialism while they still believed it to be the most avant-garde approach, caused two important shifts of thought. Firstly, they came to the conclusion that the way to write new and meaningful music was to emancipate themselves from the European traditions, otherwise they would always be behind its developments due to the time span it would take for these ideas to be absorbed by them. Secondly, it allowed for a more liberal use of serialism, which explains their flexible approach to twelve-tone system. As Antokoletz (2014) explains:

Although some Latin-American composers have continued to combine elements from their heritages with contemporary influences, the tendency among the younger generation from the 1950's on has been toward more varied cosmopolitan styles, combining both traditional (Neoclassical) and the most modernistic approaches. This tendency has been evident in the postwar works of ... Música Nova Group (Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira).⁴

This statement describes Lucas Galon's style. He studied composition with Gilberto Mendes, and inherited much of his musical and philosophical thought. Galon employs the traditional composition techniques of counterpoint and polyphony in his works, as well as twelve-tone technique and a more varied style influenced by Stravinsky, Bartok and Villa-Lobos.⁵ He also draws from Brazilian popular music, as we can see in the samba and baião episodes in the first movement of his violin concerto.

2 ANTOKOLETZ, 2014, p. 451.

3 BEZERRA, 2003, p. 148.

4 ANTOKOLETZ, 2014, p. 450.

5 GALON, 2016, p. 168.

II. Influences of Bartók's *Violin Concerto n^o 2*

Bartók's *Violin Concerto n^o 2* was composed between 1937-38. It was dedicated to the Hungarian violinist Zoltán Székely, who premiered it in 1938 with the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam.⁶ It is in three movements, and in addition to the solo violin, the score calls for piccolo, 2 flutes, 2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon, 4 horns, 2 trumpets, timpani, 2 side drums, bass drum, cymbals, triangle, tam-tam, celesta, harp, and strings.

Galon's piece was written for solo violin, percussion (timpani, medium triangle, Brazilian tambourim [a small frame drum], Indian tablas or bongo) and strings. His concerto has three movements, with the second and third movement being played without pause. The whole piece takes approximately fifteen minutes, while Bartók's *Violin Concerto no. 2* has almost thirty-eight minutes of music. Aside the difference in instrumentation and duration of the pieces, Lucas Galon attempts to paraphrase Bartók's concerto using analogous features such as orchestration, solo versus tutti opposition, cadenza structure, rhythmic complexity and variety, while at the same time searching for his own musical language.

The opening of Bartók's *Violin Concerto n^o 2* presents an ostinato played by the harp and the lower strings in pizzicato (Figure 1). This sonorous effect prepares the atmosphere for the solo violin entrance in measure 6. Galon's piece also utilizes the pizzicato of celli and basses on the first and last beat of each measure in a similar gesture in the beginning of the first movement (Figure 2). In his piece, Galon's use of the timpani in the opening of the first movement shows that the percussion section has a much more elaborated, prominent role than in the Bartók's Concerto.

6 LAKI, 2012, p. 153-159.

To my dear friend Zoltán Székely

VIOLIN CONCERTO no 2

BÉLA BARTÓK
(1881-1945)

I

Allegro non troppo, $\text{♩} = 100$

The image shows a page of a musical score for the first movement of Béla Bartók's Violin Concerto No. 2. The score is for measures 1-6. The tempo is marked "Allegro non troppo" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments listed are Flutes I, II; Oboes I, II; Clarinets I, II in A; Bassoons I, II; Horns I, III in F and II, IV; Trumpets I, II in C; Trombones I, II, III; Timpani; Percussion; Celesta; Harp; and Solo Violin. The Harp part is circled in red and shows a complex arpeggiated accompaniment starting in measure 1. The Solo Violin part is also circled in red and shows a melodic line starting in measure 1. The string parts (Violins I, Violins II, Violas, Violoncellos, and Double Basses) are circled in red and show a pizzicato accompaniment starting in measure 1. The dynamic marking *p* is used for the Harp and strings, and *pp* is used for the Horns in measure 2.

Figure 1 – Bartók's Violin Concerto n° 2, mm. 1-6

dedicato al violinista Ricardo Palmezano
Concerto per violino, percussioni e archi
(Ribeirão Preto, Brasil - 2017)

3

Lucas Eduardo da Silva Galon (*1980)

The image shows a page of a musical score for a concerto. The score is for measures 1 through 7. The instruments listed on the left are: Timpani, Brazilian Tamborim, Triangle, Indian Tabla or Bongo, Solo Violin, Violin I (a), Violin I (b), Violin II (a), Violin II (b), Viola, Violoncello (a), Violoncello (b), and Contrabass 3 - 1 scordatura. The string parts (Violoncello and Contrabass) are enclosed in a red rectangular box. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, ppp), performance instructions (pizz., arco div.), and articulation marks. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Figure 2 -- Galon's Violin Concerto - mm. 1-7



Figure 3 – Bartok's Violin Concerto N. 2 – mm. 6 – 10.

The first entrance of the solo violin in Bartok's *Violin Concerto no. 2* presents a musical gesture of two sixteenth note pick up leading to a dotted quarter note (Fig. 3). This is exactly the same rhythm as the first entrance of the solo violin in Galon's *Concerto* in measure 10 (Fig. 4). Although Bartok's initial gesture is ascending stepwise, the composer concludes the phrase with a similar figure, this time in a descending melodic direction. Galon employs the same contour and separate articulation of this concluding statement and turns it into a *motif* on which his whole piece is built. Galon uses this musical gesture throughout his entire piece. Figure 4 shows this feature in the beginning of the piece, while Figure 5 portrays again this same musical gesture at the end of the first movement.



Figure 4 – Galon's Violin Concerto – mm. 10 – 13.

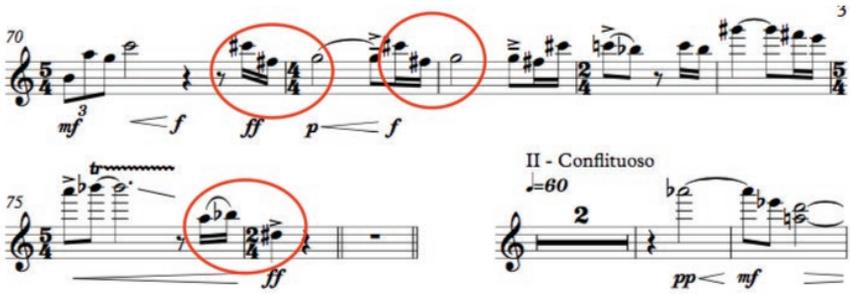


Figure 5 - Galon's Violin Concerto- m. 70 - 81.

In the second movement, the composer brings back this theme again with the solo violin playing it in double stops (Figure 6). Another example appears in the middle of the third movement as shown in Figure 7. This *motif* unifies the whole work and clearly was inspired by the Bartok violin concerto.

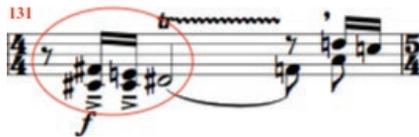


Figure 6 - Galon's Violin Concerto - m. 131.

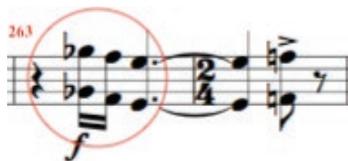


Figure 7 - Galon's Violin Concerto - m. 263 - 264.

Another similarity can be found at the end of the cadenza. Bartok wrote a passage in double stops, in which a sequence of sixteenth notes is played at the same time as the open A string, indicated by the symbol (o) in Figure 8 below.



Figure 8 – Bartok's Violin Concerto n° 2 – m. 344 – 351.

Whereas Bartok's cadenza comes at the end of the first movement, in Galon's piece it occurs at the end of the second movement, working as a bridge that connects the second to the third movement. The cadenza ends with the solo violin playing a two-measure, *quasi ad libitum* chromatic double stops passage (mm. 132-133). In order to play this passage, the performer must sustain a quarter note with the first finger while simultaneously playing sixteenth notes with the second, third and fourth finger (Figure 9).



Figure 9 – Galon's Violin Concerto – mm. 132 – 133.

Another aspect worthy of notice is the interaction between solo and orchestra parts. In Bartók's *Violin Concerto n° 2*, there are several instances in which the orchestra is not supporting but rather confronting the soloist as if it was an opposing voice. One example is shown in Figure 8: in measures 162-164 the woodwinds, brass, percussion and strings all play the same rhythmic pattern in a *forte* dynamic. The solo violin then answers this call by playing a contrasting fast passage of sixteenth notes while the whole orchestra rests (Figure 10).

Tutti X solo

23

B. & H. 9008

Figure 10 – Bartók's *Violin Concerto n° 2* – m.m 162 – 166

Galón uses this approach to explore this contrast between the mass (*tutti*) and the soloists, that is, the violin and the timpani. While Bartók has at his disposal the weight and timbre of the brass and woodwind sections, Galón's modest orchestration makes this task more arduous. Nevertheless, he achieves an analogous effect by using the string section against the percussion and solo violin in order to convey this opposition. In measures 54-57, there is a *tutti*; in measures 56-57 the timpani play the solo in the dynamic of *forte* while the solo violin and the orchestra rests. In measure 58, the violin answers the timpani, playing an accented, descending passage (Figure 11).

The image displays a musical score for Galón's Violin Concerto, measures 54-60. The score is arranged in two systems. The first system (measures 54-57) shows the violin and timpani parts. The violin part is marked *mp* and the timpani part is marked *f*. The second system (measures 58-60) is labeled "Tutti & Soloists". The violin part is marked *f* and the timpani part is marked *mp*. A red box highlights the violin's descending passage in measure 58, and a red oval highlights the timpani's solo in measures 56-57.

Figure 11 - Galón's Violin Concerto - mm. 54 - 60.

While Bartók's example demonstrates the mass (*tutti*) against individual (solo) opposition in accordance to the more traditional concerto structure, Galón's writing suggests that the orchestra stops to watch the debate between solo violin and timpani, both arguing against each other. At the premier, Galón publicly affirmed that through this piece he sought to portray the social and political issues that are currently occurring in Brazil, where the general public watches the right and left political confrontations, only to find out that their principles are not that different from one another. The mass versus dialogue scheme shown in

Figure 11 above is an illustration of how the political situation is being represented in his music.

III. Twelve-tone influence

Peres (2010) discusses the free assimilation of the Twelve-Tone and Integral Serialism in the piece *Rimsky* composed by Mendes in 2003. The author suggests that the series (rows) presented by Mendes in this piece are a post-modern parody to Schoenberg's strict twelve-tone concepts:

Sabemos que a série básica criada por Schoenberg, portadora de 12 sons distintos e irrepetíveis constituiu uma regra rigorosa de controle da composição musical dodecafônica. Em *Rimsky*, a série introduzida por Gilberto Mendes subverte essa intenção. Mendes inicia sua obra sem indicação de tonalidade sugerindo uma audição atonal, tornando-a, entretanto, ambígua através da utilização predominante de intervalos consonantes. Constatamos, portanto, logo de início, uma intervenção do compositor que descarta a representação rígida da série convencional para nos apontar uma nova singularidade em relação àquela.⁷

Peres (2010) points out that the frequent occurrence of consonant intervals—major and minor thirds, major seconds, perfect fourths – in Mendes's rows indicates a disregard for Schoenberg's ideas of emancipation of dissonance and avoidance of tonality. "There are no tritones nor intervals of 7th, 9th, minor 2nd. It is not anti-tonal, it has two minor thirds in a row (propitiators of arpeggio enunciation)".⁸ Thus, she concludes, the series used by Mendes is distorted, ambiguous and ambivalent in the same way we find Lucas Galon's series to be.

As a composer, Galon identifies himself with a post-vanguard but not postmodern aesthetic.⁹ He validates and employs the traditional composition techniques of counterpoint and polyphony in his works. Besides drawing from the theories derived from dodecaphonic serialism

7 PERES, 2010, p. 107.

8 PERES, 2010, p. 119.

9 GALON, 2016, p. 122.

and the use of pragmatic collections in his compositions, he criticizes what he calls mechanization of the invention that permeated the second half of the twentieth century with composers such as Pierre Boulez and others from the Darmstadt school.

As can be seen in the analysis of his Violin concerto, Galon uses a series of six-tone collections (hexachords). Besides following some of the dodecaphonic principles, the composer mainly applies his collections (rows) in the horizontal (melodic) line, whereas in the vertical, harmonic direction he rarely enforces it. This approach allows the composer to manipulate the elements of serial music more freely, thus allowing him to create major and minor chords in the piece. The result is a compositional blend that portrays characteristic elements of atonal music with traces of tonal, chordal structures.

Following Mendes's influence, Galon's series also deviate from the strict rules of serialism. Griffiths defines serialism as:

A method of composition in which a fixed permutation, or series, of elements is referential (i.e. the handling of those elements in the composition is governed, to some extent and in some manner, by the series). Most commonly the elements arranged in the series are the 12 notes of the equal-tempered scale. This was so in the technique introduced by Schoenberg in the early 1920s and employed by him in most of his subsequent compositions.¹⁰

The composer provides two distinctive series of six tones (hexachords), one for the first movement and another for the third movement, called "Coleções para concerto para violino" [collections for the violin concerto] as shown in the appendix. In this paper, I focus only on Galon's application of the twelve-tone system in the first section of the third movement. Figure 12 shows the original row. The intervals between each one of these pitches are: G to D, a perfect fifth; D to E, a major second; E to F, a minor second; F to Eb, a major second and from Eb to Gb, a minor third. Thus, the predominance of consonant intervals in Galon's row indicates that the composer's intention to integrate the ambiguity of tonality in his music. Galon's *Concerto for Violin* has no

10 GRIFFITHS, 2001.

indication of tonality, but the use of consonant intervals of perfect fifth, major second and minor third in the harmony suggests a compromise between those concepts.

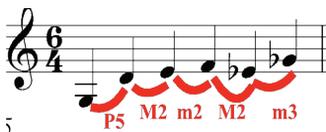


Figure 12 – Original collection (C)

Since the composer enforces the application of serialism on the melodic, horizontal line only, in this paper only considers its occurrence in the solo violin part. The collection first appears in its original form in measure 151 (Fig. 13). The perfect fifth interval between the first two pitches of this row allows for the simultaneous use of two open strings of the violin in the transpositions A and C. Taking advantage of this feature, these transpositions are the ones that the composer uses most frequently in this section of the piece (see Table 1, 18, below).



Figure 13 – Galon's Violin Concerto – mm. 151-152.

In the beginning of the third movement, the composer uses a transposition of the inversion (inverse C). There are several repetitions of pitches before all the notes in the row are presented (the repeated notes have been circled in Figure 15). The repetition of certain pitches, such as C and F, plus the quality of the interval between them – a Perfect Fourth – creates centrality in the pitch of C.

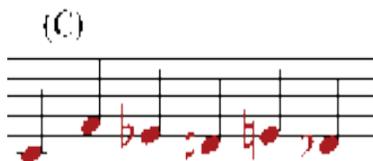


Figure 14 - Inverse C



Figure 15 - Galon's Violin Concerto - mm. 134-138

III - Danse
 ♩ = 100
 134 $\text{♩} = \text{♩}$

Inverse C (mf)

Retrograde Db

140 **Original A** (mp, f)

147 **Inverse B** (mf, f, p, f)

Original G (mf)

153 **Inverse C#** (f)

Original G (mp sub)

Inverse A (f)

159 **Original A** (p sub)

Original C (f)

Original A (p sub)

165 **Original F** (p sub, f, p sub)

Original A

173 **Original A** (mp, mf)

Retrograde A (f)

181 **Retrograde A** (mp)

Fig. 16 - Galon's Violin Concerto - mov. 3, mm. 134-185 (not inclusive).

Table 1 below shows the occurrence of the collection in its various forms in the first large solo part in the third movement. The transpositions are indicated by the pitch name of the first note of the row.

Third Movement	Measure numbers
Inverse (C)	35- 37
Retrograde (Db)	38- 41
Original (A)	43- 44
Inverse (B)	47- 49
Original (C)	51- 53
Inverse (C#)	54
Original (G)	55- 157
Inverse (A)	58
Original (A)	59- 161
Original (C)	62
Original (A)	63- 65
Original (F)	66- 69
Original (A)	70- 73, 74- 77
Retrograde (A)	78- 80, 81- 85

Table 1 – Row occurrences

The first section of this movement ends on measure 185; the solo violin concludes playing and the orchestra assumes the main line. Further development of this line of inquiry would be to investigate how Galon's series are woven together in the first and in the remaining of the third movement. How are the different series related? How does the composer fuse these distinct hexachords to create his musical discourse?

IV. Brazilian popular music influences

In the first movement, there are two episodes that are very distinct from the remainder of the piece. They are inspired by two Brazilian popular dance rhythms, *Samba* and *Baião*. They occur in the middle of the movement in form of a *collage* or an intervention in the musical discourse, an artifice frequently used by post-modern composers such as Gilberto Mendes as a parody.¹¹

Samba is an Afro-Brazilian popular musical genre and a dance. It is one of the first things that comes to mind when considering Brazilian music; it has become Brazil's most important popular cultural expression. Gérard Béhague defines Samba as:

11 PERES, 2010, p. 107.

[an] Afro-Brazilian couple-dance and popular musical form. Originally 'samba' was a generic term designating, along with *batuque*, the choreography of certain circle-dances imported to America from Angola and the Congo. A characteristic element of the folk samba is the *umbigada*, an 'invitation to the dance' manifested by the touching of the couple's navels. Singing always accompanies the dancing. Melodic contours are generally descending and melodies isometric. In the *caipira* (i.e. rural São Paulo) folk samba, singing is almost always in parallel 3rds. Mostly in binary metre, samba melodies and accompaniments are highly syncopated: a semiquaver-quaver-semiquaver figure is particularly characteristic.¹²

It was brought to Brazil by the African slaves that first were forced to work on the sugar cane plantations in the northeastern of the country. *Samba de roda* appeared in the state of Bahia, originally it was performed during the religious ceremony of *candomblé*; "an Afro-Brazilian religion based on the Yoruban polytheistic deities called Orishá."¹³ Later samba spread to the urban centers where it would evolve into subgenres such as *samba de gafieira*, *samba de morro*, *pagode*, *samba axé*, *samba-reggae*, and *samba rock*. Samba can be described as a lively rhythmical dance in 2/4-time signature. "Mostly in binary meter, samba melodies and accompaniments are highly syncopated: a semiquaver-quaver-semiquaver figure is particularly characteristic"¹⁴ (Figure 17).

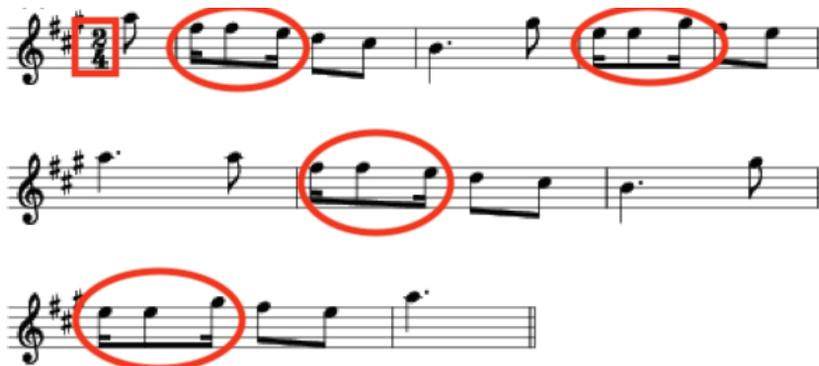


Figure 17 – Example of Samba

12 BÉHAGUE, 2001.

13 LIVINGSTON, GARCIA, 2005, p. 203.

14 BÉHAGUE, 2001.

The samba rhythm is traditionally played by the *pandeiro*, a tambourine-like instrument played with a uniquely Brazilian technique. Galon explores the rhythmic elements of samba in the percussion and in the solo violin in measures 26-34 (Figure 18). The tambourine plays the basic samba rhythm with its characteristic syncopations while the violin plays a pattern that imitates the sonority of the *cuíca*, a high-pitched friction drum commonly used in samba. The composer achieves the sonorous *cuíca* effect by the alternation of octaves in the fast sixteenth note passage.

The image shows a page of a musical score for measures 26-34. At the top, a blue box contains the percussion part, labeled 'samba swing' and 'mp'. Below it, a red oval highlights the solo violin part, which is marked 'mf'. The rest of the score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, with various dynamic markings and articulations.

Figure 18 - Galon's Violin Concerto - m. 26-30

This samba episode is followed by what the composer called "baião torto", which can be translated as twisted *baiao*, a folkloric dance characteristic from the Brazilian Northeast that originated in the nineteenth century. The original instrumentation was the guitar (later accordion or *sanfona*), triangle and the *zabumba* (low-pitch side drum).

It became popular in the 1940's through the music of Luiz Gonzaga (1912-1989) and is as a fast-paced lively dance most often in duple meter.

In his *Violin Concerto*, Galon used the baião rhythm in the solo violin part and the percussion. The violin plays a sequence of sixteenth notes alternating accents between strong and weak beats. The accents are emphasized by the use of double stops, creating intervals of augmented seven, minor sixth, perfect fifth, octaves and augmented octaves. The triangle supports the rhythm and brings in the characteristic color and brightness of the dance (Figure 19).

Figure 19 – Galon's Violin Concerto – mm. 35-39 (Baião)

V. Performance

Galon's *Violin Concerto* was commissioned by and dedicated to this author. Thanks to the support of the Miami University Music Department, and especially to the efforts of Dr. Harvey Thurmer and Thomas Garcia, it was performed on March 29, 2018 at the Oxford Community Arts Center by the Morpheus Chamber Orchestra and members of the Oxford String Quartet. The composer was invited to visit the Miami University campus in order to work with the ensemble for a week and to conduct the world premiere of his piece.

When I first started working on this piece, I noticed the difficulty created by the frequent meter changes and use of irregular time signatures (such as 5/8, 7/8, 4/16, 5/16, 7/16 and 9/16.) To be able

to smoothly transition between a simple 3/4-time signature to an odd 7/8, for example, the solution was to constantly think in the sixteenth-note subdivision. Practicing with the metronome beating the sixteenth note was an important part of the learning process. In the beginning of the third movement, the composer alternates between 7/16 and 2/4 time signatures, breaking the regularity of the pulse and creating a sense of unpredictability.

Although the composer wrote this piece for the violin, percussion has a prominent role. In the beginning of the first movement, while the solo violin is resting, the lower strings are playing pizzicato, it is the timpani that has the first solo of the piece (this can be seen in Figure 2 on page 8 above.) Additionally, at the very end of the piece the timpani plays the very last notes (see Figure 21). The interaction between the solo violin and the timpani in the first movement on measures 56 to 64 exemplifies this approach. The timpani's call in measures. 56, 58-59 and the violin's answer on m. 58, 60 and 61, respectively, demonstrate the relevance of the percussion in the discourse of this piece and the rhythmic, percussive treatment of the solo violin part (Figure 20).



Figure 20 - Galon's Violin Concerto - m. 54-60

The image shows a page of a musical score for Galon's Violin Concerto, measures 353-357. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Triangles (Tri.), Bongos, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Timpani part is circled in red, showing a dynamic change from *pp* to *f* and a specific rhythmic pattern. The Violin I and II parts feature complex melodic lines with various dynamics like *pp*, *mf*, and *f*. The Viola and Violoncello parts include markings for *pizz.* and *arco*. The Contrabass part also shows dynamic markings and articulation.

Figure 21 – Galon's Violin Concerto – m. 353-357.

The rhythmic aspect seemed much more relevant than the melodic line, which is a very unusual treatment of the violin. The solo violin is playing short accented notes most of the time, much like a percussion instrument (see Figure 4, page 9 above). The whole piece is structured around short rhythmic cells rather than a melodic theme (see page 9 above); the lack of long musical phrases that explore all the singing qualities of the violin prevents the performer from showing off the expressive possibilities of the instrument.

Besides the rhythmic irregularities, there are some passages that presented uncommon technical challenges. For instance, in the third movement on measures 166-169, the execution of the three-note chords requires an unnatural left-hand position (Figure 22). To play those notes in tune, instead of maintaining the left hand in a balanced position, keeping a straight line between the wrist and the hand, it is necessary to bend the wrist inwards (towards the neck of the violin, so that the palm of the left hand touches the neck of the instrument). This left-hand setup, although unusual in the standard technique, is reminiscent of fiddle technique, both in the US and in Brazil, where it is known as *rabeca*, a type of rustic violin (Figures 23 and 24).

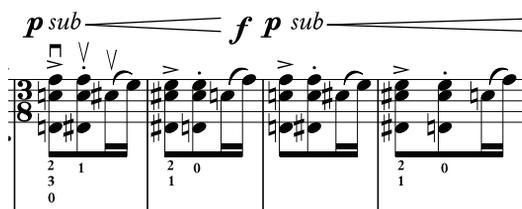


Figure 22 – Galon's Violin Concerto – mm. 166-169.



Figure 23 – Natural left-hand position.



Figure 24 – Contract left hand position.¹⁵

Undisputedly one of the most difficult passages in the concerto, these four measures also presented a fingering problem that must be addressed. In order to assist other performers that may want to play this piece, I would like to suggest a possible fingering for this passage. In measure 167, I advise to play the first and second three notes chord in half position; starting from the upper register the note (F) on the (E) string

15 Pictures by Ricardo Palmezano.

should be played with the second finger, while the note (C) on the (A) string should be played with the third finger and the note (D) within the open string as the composer advocates. The next two sixteenth notes, I suggest to be played also in half position; the (C#) with the fourth finger and the (E) should be played with the open string showed by the symbol (o). On m. 168, differently from the composer's suggestion of playing in first position, I recommend staying in half position for the whole measure (Figure 25).

2 2 0 0 3 2 (idem)

3 3 4 4

0 1 1 0

Figure 25 - fingering suggestion - m. 166-169

Another aspect of the execution of those three-note chords is the percussive sonority. As has been stated before, the rhythmic elements and the percussion are prominent. How to explore a percussive sonority on the violin, which has such a strong melodic appeal, is a challenge. When practicing this piece, I found that in order to convey this percussive timber quality, I needed to deliberately play these chords in the lower part of the bow near the frog. Playing this passage on this part of the bow (frog) allows the chords to sound harsh and bright, creating a percussive sonority. I also realized that it would be difficult to attack the three notes of the chords simultaneously, given the curve of the bridge; thus, the solution was to let the right arm balanced on the A string while engaging the neighbors D and E strings.

VI. Conclusion

A contemporary composer must deal with a vast heritage of musical traditions before he can find his own voice. Knowing how to reconcile these influences with his personal convictions may be one of the key elements in writing meaningful music. When Galon agreed to write a violin concerto, to some extent he subscribed to a traditional model: a three-movement piece that follows the habitual fast-slow-fast tempo pattern, and the conventional plot where the soloist either cooperates or contrasts with the orchestra. Nonetheless, Galon innovates in the use of percussion, which is almost as prominent as the solo violin. The percussion has the first and last words in this concerto; this unusual approach can also be seen in many instances when the percussion does not support the solo violin but instead opposes it, making allusions to the current political issues in Brazil, where the masses are paralyzed, watching the debate between opposing factions that seem to be all “birds of a feather”.

Collaborating with a living composer has being a challenge and a joy at the same time.

The excitement of premiering a piece inflicted a sense of accomplishment and of great responsibility. This task inspired me to rethink the music-making process and the role of the performer. In this process, I had the opportunity to make deliberate choices that may (or may not) become a reference of the performance practice of this piece. I have discussed features such as articulation, suggesting fingerings and bowings and above all addressing the composer’s musical and political inspirations in hopes that it will become a valuable source of information for colleagues and performers.

References

ANTOKOLETZ, Elliott. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic- Analytical Context*. New York, NY: Routledge, 2014.

APPLEBY, David. *The Music of Brazil*. Austin, TX: University of Texas Press, 1983.

BARTÓK, Béla. *Concerto for Violin and Orchestra no. 2, Sz. 112*.

BÉHAGUE, Gerard. "Samba." Grove Music Online. Accessed 17 Apr. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024449>.

BÉHAGUE, Gerard. "Brazil." Grove Music Online. Accessed 17 Apr. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003894>.

BEZERRA, Márcio. *A Unique Brazilian Composer: a Study of the Music of Gilberio Mendes*. Brussels: A. van Kerckhoven, 2003.

GALON, Lucas Eduardo da Silva. *Estética e contemporaneidade: por uma outra filosofia da música nova*. Thesis (Doctorate in Music). Universidade de São Paulo, 2016.

GRIFFITHS, Paul. "Serialism." Grove Music Online. Accessed 15 May, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459>.

LAKI, Péter. *Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938)*. *Studia Musicologica* 53, no. 1/3 (2012): 153-59. <http://www.istor.org/stable/23488448>.

LIVINGSTON, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George. *Caracas. Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.

MOORE, Robin. *Musics of Latin America*. Austin, TX: University of Texas Press, 2012.

PEREZ, Vera Lúcia Rocha Pedron. *Postmodern characteristics in the work Rimsky by Brazilian composer Gilberto Mendes*. *Per musi* 22 (2010): 107-126.

RAMOS, Ricely Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ANPUH, 2009.

SAVIL, Roy. Music in Brazil. *Tempo*, 37 (1995): 31-33. <http://www.istor.org/stable/943245>.

SCHENBACH, P. J. *Classical Music of Brazil*. Albuquerque, NM: University of New Mexico, 1984.

SILVA, Flavio. Camargo Guarnieri and the Influence of Mário de Andrade's Modernism. *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 29, 1 (2008): 43-63.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-tonal Theory*. New York: W.W. Norton & Company, 2016.

Sobre os autores

Ricardo Palmezano has a Bachelor's and Master's degree in Music Performance from Miami University, where he studied with Dr. Harvey Thurmer. He has served as Concertmaster of the Sao Carlos Philharmonic Orchestra, Mato Grosso State Symphony and Miami University Symphony Orchestra. He is first violinist of the Claudio Santoro National Theater Orchestra.

Luciana Caixeta has a Master's degree in Music Performance from Miami University. She has served as section leader of the Hamilton-Fairfield Symphony, Middletown Symphony, Lebanon Symphony and Sao Carlos Philharmonic Orchestra. She has taught at the Miami University Young Musicians' Program and at the University of Sao Paulo in Ribeirao Preto. Luciana is pursuing a doctorate degree in music at the University of Sao Paulo and teaches at the Music School of Brasilia.

Recebido em 13/04/2019

Aprovado em 28/08/2019

Appendix

Coleções para o Concerto para Violino mov. I

série original

Measures 1-12 of the original series. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) in red ink. Measure numbers 5 and 9 are indicated at the start of their respective staves.

13 série retrógrada

Measures 13-21 of the retrograde series. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp. The melody is the reverse of the original series. Measure numbers 18 and 22 are indicated at the start of their respective staves.

25 série inversa

Measures 25-36 of the inverse series. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp. The melody is the original series with all intervals inverted. Measure numbers 30 and 34 are indicated at the start of their respective staves.

37 série retrógrada da inversa

Measures 37-45 of the retrograde of the inverse series. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp. The melody is the reverse of the inverse series. Measure numbers 42 and 46 are indicated at the start of their respective staves.

Coleções para concerto para violino

mov. III

Original

5

9

13 Retrograda

17

21

25 Inversa

29

33

37 retrograda da inversa

41

45

JAZZ EM CISMA: A DISPUTA PELA MEMÓRIA E MÚSICA DE THELONIOUS MONK

SCHISM IN JAZZ: THE DISPUTE FOR MEMORY AND MUSIC BY THELONIOUS MONK

Ricardo Augusto Brandão
Escola Municipal de Música de São Paulo
ricardobaterabr@gmail.com

Resumo

Este trabalho parte da percepção de que a obra do pianista e compositor de jazz Thelonious Monk, para além de sua grande relevância musical, pode ser vista em uma dimensão canônica e simbólica, uma vez que por meio de suas composições, do seu jeito de fazer música e, também, de sua personalidade marcante, que beira a excentricidade, Monk parece ter se tornado uma espécie de mito, um emblema capaz de influenciar e pautar as discussões ligadas ao jazz. Neste sentido, o objetivo deste estudo é observar como este emblema parece, de certa forma, ser um elemento em disputa, uma espécie de capital simbólico usado para validar diversas correntes musicais, especialmente a vanguarda e o neoclassicismo, que parecem pleitear uma determinada hegemonia dentro do campo da musicologia do jazz. Muito desta controvérsia pode ser vista nas obras de autores como Daniel McClure (2006) e David Ake (2002), que questionam a consolidação do cânone jazzístico e as disputas dentro deste campo, e Robin Kelley (1999), que discute como a obra e a imagem de Monk foram apropriadas por grupos, de ambos os lados, que tentavam consolidar uma tradição e uma narrativa sobre o que é o jazz. Além destes autores é conveniente trazer ao debate algumas percepções ligadas ao campo neoclássico a partir de textos como *The Jazz Tradition* (1993), escrito por Martin Williams, e os textos do trompetista Wynton Marsalis (2008). Por fim, por meio das gravações e releituras das composições de Thelonious, será possível, sonoramente, observar como cada um destes campos se apropria desse repertório e quais discursos musicais eles tentam validar a partir dele.

Palavras-chave: Jazz; Thelonious Monk; Música Popular; Neoclassicismo; Avant Garde.

Abstract

This work starts from the perception that the work of the pianist and jazz composer Thelonious Monk, besides its great musical relevance, can be seen as a canonical and symbolic dimension that, through his compositions, his way of making music, and, also, his strong personality that borders on eccentricity, Monk seems to have become some sort of myth, an emblem capable to influence and guide jazz discussions. Following that, the aim of this paper is to observe how this emblem seems, in some way, to be a disputed element, a kind of symbolical capital used to validate several musical claims, especially the Avant Garde and neoclassicism, which seem to dispute a certain hegemony inside the field of jazz musicology. Most of this discussion can be seen in works from authors such as Daniel McClure (2007), David Ake (2002), that discuss the consolidation of the jazz canon and disputes in this field, and Robin Kelley (1999), who discusses how Monk's work and image were appropriated by groups on both sides trying to consolidate a tradition and narrative about what jazz is. Besides these authors it is convenient to bring to this discussion some perceptions related to the neoclassical field from texts as *The Jazz Tradition* (1993), written by Martin Williams, and the texts from the trumpeter Wynton Marsalis (2008). Finally, through the recording of rereadings made from Thelonious' compositions, it will be possible, sonorously, to observe how each of these fields appropriates from this repertoire and which musical discourses they try to validate with it.

Keywords: Jazz; Thelonious Monk; Popular Music; Neoclassicism; Avant Garde.

Thelonious Monk nasceu em 1917 no estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e ainda muito novo passou a viver em Nova Iorque, onde iniciou seu contato com o piano e onde se estabeleceu ao longo de sua carreira (KELLEY, 2013). Sua formação foi, a princípio, ou pelo menos costuma ser assim descrita, autodidata. Embora esse

termo seja sob certo aspecto questionável¹, é importante ter essa narrativa em mente ao observar seu legado. O começo de sua carreira foi acompanhando um grupo de música gospel, com o qual excursionou pelos Estados Unidos. Após, trabalhou no bar Mintons no bairro do Harlem, local importante para a formação do *bebop*, que, ao lado de Charlie Parker e Dizzy Gillespie, ele ajudou a fundar.

Embora fortemente ligado, historicamente, ao movimento *bebop*, Monk parece ter encontrado precocemente uma voz própria, um jeito característico de compor e de tocar piano, um desenvolvimento técnico muito singular, uma estética e uma concepção expressiva da música bastante particular. Isto ao mesmo tempo lhe conferiu uma marca de autenticidade e originalidade, mas também, principalmente no primeiro momento, parece tê-lo isolado, tanto do público, quanto da crítica e de outros músicos. Este isolamento certamente se agravou com a perda do registro que o permitia tocar nos bares de Nova Iorque, depois que a polícia encontrou drogas em seu carro e, embora elas pertencessem a outro músico, sua recusa em depor contra o amigo fez com que fosse impedido de tocar em casas noturna de 1951 a 1957.

Neste trabalho não há propriamente a intenção de discutir a biografia de Monk, que pode ser vista em detalhe tanto no documentário *Thelonious Monk: Straight no Chaser* (1988) produzido por Clint Eastwood quanto no livro *Thelonious Monk* (2013). Não se pretende também debruçar analiticamente sobre suas composições e gravações, mas sim observar como sua imagem, seu legado e seu caráter simbólico foram percebidos e apropriados por alguns dos diversos movimentos que parecem disputar espaço, e muitas vezes até certa hegemonia, dentro do campo jazz.

A principal disputa levantada aqui é a querela entre o jazz vanguardista, chamado também *free-jazz* ou *New Thing*, dos anos 60, que de alguma forma se percebia como a continuidade de um

1 O autodidatismo parece trazer consigo, no contexto da música popular, uma espécie de emblema de integridade e autenticidade (BRANDÃO; PAIVA, 2019, p.128), por isso parece haver uma espécie de fetichismo ligado a ele. Ao observar a descrição de Berliner (1994) sobre o impacto do meio social na formação de jovens músicos, é possível questionar até onde, mesmo sem passar por uma instituição formal, ou ter um tutor ou professor propriamente dito, os músicos popular não passam por processos de formação externos a eles, através do contato quase osmótico com a cena musical que os circunda. No documentário *Straight no Chaser* (1988), o diretor comenta brevemente sobre o contexto musical do bairro em que Monk cresceu.

processo revolucionário e progressista iniciado no *bebop* dos anos 40, e o neoclassicismo que surge nos anos 80, que do ponto de vista sonoro e estético tenta resgatar o estilo jazzístico da primeira metade do século XX e, historiograficamente, parece querer, conscientemente ou não, criar uma 'tradição do jazz', excluindo e ocultando os movimentos musicais surgidos posteriormente ao *bop*, principalmente o *free-jazz* e o *fusion*, criando para si uma certa hegemonia no campo, como aponta Daniel McClure (2006, p.2). O autor argumenta que tal disputa não é meramente estética ou musical, mas aponta também que diversos interesses políticos e ideológicos se beneficiam e ao mesmo tempo influenciam neste processo.

A influência de Monk nessa discussão, como objeto simbólico disputado por estas correntes, será tratada no segundo capítulo. Na primeira parte, parece conveniente aprofundar mais sobre disputa do campo em si, sendo preciso discutir a criação e consolidação dos cânones do estilo, a criação de uma narrativa teleológica ligada à ideia de 'tradição do jazz', o conflito geracional e a exclusão de estilos, grupos, artistas, ou mesmo álbuns dessa narrativa. Por fim, no terceiro capítulo se pretende comparar gravações de diferentes músicos e grupos, de diferentes correntes, interpretando composições de Monk, como forma de observar como eles se apropriam do repertório e analisar as diferenças de sonoridade que esse repertório pode despertar.

1. Criando um campo

A ideia de 'campo' do jazz, muito mencionada anteriormente, representa um aglomerado de elementos difusos e de diferentes ordens que ocupam um mesmo espaço e que, de alguma forma, tentam definir e delimitar o que é o jazz enquanto estilo musical. Desde os elementos de menor grandeza, mais simples, objetivos e, a princípio, individuais – como escolhas de sonoridade, articulação, técnica no instrumento, escolhas composicionais ou ligadas à improvisação –, até os de maior grandeza – como a canonização de um repertório, a criação de um panteão dos grandes compositores e intérpretes, da instituição de uma tradição do estilo, e de sua historiografia –, são todos fundamentos que constituem a linguagem do estilo e, assim, dão forma ao campo.

Neste sentido a 'disputa' se dá na eleição destes elementos como sendo ou não próprios ao estilo (ao 'campo'), na discussão de

se é possível ou não considerar válido um tipo de fraseado, um tipo de técnica, uma historiografia, os elementos que cada subgrupo ou indivíduo trazem para dentro do campo, concepções e linguagens e, questiona ainda, até que ponto podem ser aceitáveis as modificações de elementos já tradicionais e a introdução de elementos estrangeiros e exóticos ao estilo. O conflito neste caso se dá na eterna busca por definir, delimitar, e de fato responder, o que é o jazz (e o que é outra coisa). A partir disto, a formação de um cânone talvez seja a principal ferramenta no processo de delimitar o que pode ser considerado jazz e, por isso mesmo, o principal elemento em disputa. A canonização do estilo se dá a partir da instituição de um repertório standard, das gravações e álbuns considerados relevantes; da lista de grandes compositores, músicos e improvisadores; do estabelecimento de uma narrativa teleológica que prega a evolução do estilo, ainda que conflituosa, em períodos delimitados; e de uma sucessão de movimentos, como, por exemplo, o dixieland, o swing e o bebop, que construíram esta tradição.

À medida que este cânone valida certos repertórios e artistas como relevantes, trazendo consigo uma série de outros valores (estéticos, técnicos, políticos, e ideológicos), ao mesmo tempo exclui, invisibiliza, e em alguns casos difama, artistas e movimentos que parecem ir de encontro aos valores estabelecidos por ele. Em seu livro *Jazz Cultures* (2002), David Ake trata, no segundo capítulo, sobre alguns aspectos ligados à historiografia do jazz, a partir da aparente exclusão do trompetista e cantor Louis Jordan da narrativa oficial do estilo e de sua tradição. O autor busca encontrar os possíveis motivos que fizeram com que este músico, embora tenha tido grande sucesso comercial e fosse um instrumentista e improvisador competente e tenha, ainda, participado de grupos de relevância na história do jazz, como o de Check Web nos anos do *swing*, tenha sido deixado de lado por grande parte dos historiadores, acadêmicos e escritores que estudaram e estudam o jazz, e fosse, por assim dizer, exilado em outro campo: o *Rhythm and Blues*.

O autor levanta algumas hipóteses sobre este esquecimento. Em primeiro lugar, Louis montou seu grupo musical por volta do início dos anos 40, período de declínio das grandes orquestras de *swing*, com a proposta de tocar músicas para dançar, adotando uma formação reduzida: piano, baixo, bateria e dois ou três instrumentos de sopro, o que lhe permitia uma mobilidade maior. Nessa mesma época, também surgiu o movimento *bebop*, com sonoridade e concepções artísticas e estéticas próprias e que, em pouco tempo, se tornaria o principal

paradigma do jazz moderno e alcançaria a hegemonia do campo nesse período. Sendo assim, Ake aponta que Jordan – diferente de outros músicos ligados ao *Rhythm and Blues* que, por já terem suas carreiras estabelecidas antes dos anos 40, foram incluídos pela crítica jazzística – foi excluído do ‘campo’, vencido pelo *bop* na disputa pelo mercado e pelo público do jazz, embora, como dito, tivesse alcançado grande sucesso no mercado mais popular e massificado. Esta explicação leva em conta o ‘campo’ como mercado consumidor, considerando que, em princípio, não teria espaço para ambos: Louis Jordan e o movimento *bop*. Outro aspecto levantado por Ake, porém, diz respeito ao conflito de valores pregados pelos lados em disputa. O *bebop*, segundo ele, propunha uma estética de seriedade, intelectualidade e complexidade, que ajudaria a criar a narrativa do jazz como uma música clássica americana, enquanto o grupo de Jordan apostava numa concepção de entretenimento, com características mais teatrais, lembrando os antigos shows de menestréis, que, para a concepção *bopiana*, soava como uma espécie de caricatura e fortalecia os estereótipos em relação ao negro nos Estados Unidos. Neste sentido, o ostracismo de Jordan do “campo” se daria pela vitória dos valores do *bop* como narrativa hegemônica, excluindo da tradição do jazz estéticas que não refletissem estes valores.

É claro, este *bopcentrismo* constitui um ponto central em nosso tópico: que a partir de Parker e Gillespie em diante, o uso do termo ‘jazz’, costuma denotar uma música virtuosística, complexa e sofisticada, de alguma forma apartada do mercado comercial. Neste sentido, grande parte da historiografia do jazz lida com o que a acadêmica e musicista Georgina Born chama de um ‘antidiscorso’ modernista, que ela descreve como uma “negação invejosa ou ‘ausencificação’... da existência do discurso rival (AKE, 2002, p. 57, tradução livre do autor).

Esses valores *bopianos* apontados acima aparecem de forma muito sintomática na escrita de Wynton Marsalis (2008), ao criticar o trompetista Miles Davis em seu período *Fusion*. Usando as mesmas críticas que parecem ter excluído, lá atrás, o *Rhythm and Blues* de Louis Jordan do campo do jazz, ele tenta justificar a expulsão de um período grande da trajetória de Miles e de um período relevante da história do jazz.

Não há nada errado em querer se divertir no palco, pular por aí, descontrair. Mas Charlie Parker e seus contemporâneos se colocaram contra os shows de menestréis para músicos negros. Eles viram a seriedade dos mestres europeus com Béla Bartók e Stravinsky e trabalharam para trazer o nível de seriedade estética para sua própria arte para que servisse à profundidade da experiência afro-americana. Miles, antes um dos grandes expoentes desta posição, agora chega a conclusão que não era tão sério assim no fim das contas, não se a fama estivesse na balança ou se houvesse dinheiro a ser feito (MARSALIS, 2008, p. 131, 132, tradução livre do autor).

Como mencionado anteriormente, a tradição do jazz parece se apoiar e se desenvolver a partir da narrativa teleológica, que divide a história em períodos que vão se sucedendo a partir de uma lógica de conflito entre as gerações – à medida que um período entra em crise, o novo se fortalece e conquista a hegemonia – determinando o progresso do estilo. O jazz surge em Nova Orleans no começo do século XX, com características “folclóricas”, “primitivistas” e anti-progressista. O *swing* aparece nos anos 20 como uma música mais focada no entretenimento e na dança, com um forte viés mercantilista, como uma forma de progresso do estilo antigo. Por fim o *be-bop* aparece durante a segunda guerra mundial como uma forma de revolução musical e social, contra o mercantilismo e o utilitarismo, buscando a complexidade e seriedade de uma música autônoma e moderna.

DeVaux, porém, argumenta que a partir do final dos anos 50 é possível observar diversas correntes, tais como *fusion*, *free jazz* e *third stream*, entre outras, que são tão diferentes entre si que não conseguiram criar uma unidade entre elas e, ao mesmo tempo, nenhuma parece ter conseguido tomar o campo de forma hegemônica como sucessora da tradição. O autor comenta então: “Ninguém, aparentemente, pensou em perguntar se esta narrativa coesa sobre o passado não estaria mascarando conflitos de interpretação similares” (DEVEAUX, 1991, p. 527), pondo, com isso, em suspeição a narrativa teleológica de uma linhagem pura do jazz.

O *Avant Garde* dos anos 60, em certo sentido, embora tentasse romper com grande parte dos elementos padrões da linguagem do jazz, como a forma, a tonalidade e a progressão de acordes como

base para o improviso, não parecia, ainda assim, pretender um rompimento com a tradição do jazz, buscando se apropriar dela muito mais prematuramente do que havia feito o *be-bop* ao seu tempo. Talvez por reconhecer o seu predecessor como revolucionário e emancipador, se colocou como herdeiro legítimo deste movimento, como é possível observar no comentário de Coleman: “Bird Teria nos entendido... Ele teria aprovado nossa aspiração por algo além daquilo que herdamos” (ORNETTE COLEMAN apud JAZZ, 2001). Ainda assim a rejeição por parte da crítica foi dura ao *free-jazz* e, neste caso, a conciliação nunca se deu por completo.

Desde a coluna de John Tynan para a revista especializada *Down Beat*, ainda em 1961, onde criticava uma apresentação de Coltrane e Eric Dolphy, descrevendo como um exercício anárquico, niilista e de “anti-jazz”, ficava evidente a tentativa, não só desmerecer o trabalho dos vanguardistas, mas também de excluir estes movimentos do campo, tirar sua validade enquanto jazz. Embora as obras de Coltrane do começo dos anos 60 tenha, posteriormente, sido assimilada ao cânone do jazz e tenha se tornado um pilar para os jazzistas que o sucederam, ainda assim sua música parece ter alcançado, após 1965, um patamar de experimentalismo inconciliável com as concepções tradicionalistas, sendo grande parte de sua obra suprimida da narrativa standard. Outros músicos, como o próprio Dolphy, foram marginalizados de forma mais contundente. Curiosamente, o músico que parece ter conseguido ser mais aceito pela narrativa tradicional foi justamente Ornette Coleman², que cunhou o termo *free jazz* e pode ser considerado, em paralelo com o pianista Cecil Taylor, o fundador desta geração da vanguarda. Talvez por isso tenha se tornado uma figura que não pode ser invisibilizado tão facilmente.

O vanguardismo no jazz não é propriamente um movimento heterogêneo. É possível, na verdade, entender que a vontade por experimentação advém de diversos caminhos: como uma ampliação da liberdade trazida pelo *be-bop*, que parece ser principalmente o caso de Cecil Taylor e Ornette Coleman; uma influência do vanguardismo da

2 Além de ser um dos poucos músicos da vanguarda a aparecer no documentário *Jazz* (2001) produzido por Ken Burns, Ornette parece despertar uma visão muito menos hostil de críticos neoclássicos, do que seus pares. Tanto Martin Williams (1993) quanto Wynton Marsalis (2008) fazem críticas muito duras e amargas a Coltrane em seu período mais vanguardista, porém ambos são bastante cordiais em relação a Coleman. Em parte isto parece se dar por seu trato melódico, sua ligação com o blues, sua preocupação com a busca por sonoridade no instrumento, pelo menos segundo estes críticos.

música de concerto, que gerou o movimento também chamado de *Third Stream*, presente na música de Lennie Tristano e em alguns trabalhos de Eric Dolphy; também uma radicalização do jazz modal como no caso de Coltrane e os músicos da *new thing*; e uma concepção quase folclórica e fortemente baseada no blues, como na música de Albert Ayler. Apesar dessa evidente falta de coesão, é possível dizer que este movimento, ou estes movimentos, vai tomando forma a partir da segunda metade da década de 50, e vai se fortalecendo à medida que se aproxima os anos 60. Este é um período conturbado, tanto musicalmente – e neste sentido a morte de Charlie Parker em 1955 pode ser visto no mínimo como uma metáfora da necessidade de estabelecer novos parâmetros para esta música –, quanto social e politicamente. Este período é marcado, tanto nos Estados Unidos, quanto em boa parte do mundo, como um momento de instabilidade e mudanças. No caso da comunidade negra, ele coincide com o fortalecimento dos movimentos por direitos civis na América e, ao mesmo tempo, com lutas por independência no continente africano, como ocorreu, por exemplo, no caso da revolução argelina. Para muitos, essa música representa a luta por liberdade, como expressa o baterista Rashad Ali.

Eram tempos de experimentação nos anos 60. Nós tínhamos os direitos civis acontecendo, tínhamos [Martin Luther] King, tínhamos Malcolm [X], tínhamos os Panteras [Negras]. Havia muita diversidade acontecendo. As pessoas estavam gritando por seus direitos e querendo ser iguais, ser livres. E, naturalmente, a música refletia todo esse período... esse período definitivamente influenciou o jeito que nós tocamos. Acho que é daí que vem essa forma realmente livre (RASHAD ALI apud MCCLURE, 2006, p. 31, tradução livre do autor).

Para além da luta por libertação, emancipação, e, como comenta McClure(2006), de “de-colonização” ligadas ao que se costuma chamar de “nacionalismo negro” nos Estados Unidos, o *Avant Garde*, segundo ele, pode ser visto por outro viés: pelo prisma da pós-modernidade, que se fortaleceu durante os anos 60, culminado nos movimentos de 1968 que impactaram diversos países do mundo e que questionava as instituições, o status quo e as verdades instituídas. Neste sentido, o autor propõe que movimento neoclássico não é só uma reação musical à vanguarda, mas também uma reação do status quo, tanto ao radicalismo do movimento negro na América, quanto às ideias pós-modernas, que contrariam o

pensamento “neoliberal” e tecnocrata vigentes a partir dos anos 80 no mundo.

Do ponto de vista mais estritamente musical, o neoclassicismo se voltou para a estética do jazz até a primeira metade dos anos 50, resgatando uma historiografia tradicionalista do jazz, e excluindo desta narrativa tanto o *free-jazz* quanto o *fusion*, por considerar estilos que haviam chegado a becos sem saída e que não podiam ser considerados jazz por sua falta de ligação com os elementos que constituíam o ‘verdadeiro’ jazz. No livro *Moving to Higher Ground* (2008), Wynton Marsalis demonstra, em diversos momentos, um desconforto em relação à ampliação da linguagem do jazz e à relativização do próprio conceito de jazz que a vanguarda representou.

Nós agora temos uma relação tão pobre com o jazz que a palavra se tornou menos precisa do que era quando a música foi inventada. Agora, ninguém sabe mais o que ele é, mesmo. Nós partimos de mais ou menos saber algo sobre isso, por anos tocando e discutindo isso, para concluir que isto não tem nenhum sentido real (MARSALIS, 2008, p. 92, tradução livre do autor).

Para Marsalis, outro ponto de desconforto é a internacionalização do jazz. Ele o coloca como uma cultura hegemonicamente norte americana, ligada às raízes do blues e de certa tradição afro americana.

A confusão entre a improvisação do jazz e a improvisação livre se intensificou a partir do aparecimento de Ornette e levou respeitados escritores a realmente acreditar que os europeus eram agora os reais inovadores do jazz por improvisarem em sua própria tradição não baseada no blues (MARSALIS, 2008, p. 121, tradução livre do autor).

Dito isso, é possível entender que a disputa dentro deste campo é, ao mesmo tempo, por espaço, mercado e público, mas também pela hegemonia de valores musicais e políticos. É uma luta por afirmação, mas que também invisibiliza. Para isso, é necessário dominar a narrativa, os símbolos que são caros a esta tradição, se apropriar do cânone e

se colocar como herdeiro legítimo da linguagem. Neste sentido, Monk parece ser um dos grandes símbolos a ser conquistado e apropriado.

2. Thelonious Monk como símbolo em disputa.

Embora Monk estivesse na estrada como músico desde os anos 30, tivesse tido papel importante na consolidação do *be-bop*, e tivesse lançado alguns discos, é possível dizer que o aparecimento, ou reaparecimento, de Monk como figura proeminente na cena do jazz se deu a partir da segunda metade dos anos 50. Depois de ter seu registro restituído, podendo voltar a tocar nas casas noturna de Nova Iorque, Thelonious passou a trabalhar regularmente no *Five Spot*, bar que reunia a cena modernista da cidade, os escritores *beats*, os pintores expressionistas abstratos e os compositores vanguardistas. Os donos do estabelecimento se orgulhavam de ter na programação os músicos de jazz mais desafiadores da época. Foi nele que Ornette Coleman e seu quarteto fizeram suas primeiras apresentações em Nova Iorque. Foi também nesse período que Thelonious Monk passou a gravar com mais frequência, primeiro pela *Riverside Records*, de 1955 até o começo dos anos 60, e depois pela grande gravadora *Columbia*. Na mesma época que trocou de gravadora, formou um grupo mais estável, com os músicos Charlie Rouse, Ben Riley e Larry Gales, e a partir de então se estabeleceu como grande nome do jazz e alcançou o reconhecimento do público e da crítica.

O escritor Robin Kelley argumenta, em seu artigo *New Monastery* (1999), que o fato de a consagração de Monk e o surgimento da vanguarda terem acontecido por volta da mesma época não é propriamente uma coincidência. Por um lado, ele aponta que o aparecimento dos movimentos vanguardistas, nas artes em geral, mudou a forma como o campo, que antes o rejeitava como rebelde e caótico, recebia, assimilava e compreendia sua música. Por outro lado, a assimilação de Monk parece ter um caráter político, segundo Kelley, pois no período em que os músicos negros começavam a atuar politicamente e a sonoridade vanguardista ia ao encontro dos ideais ligados aos movimentos por direitos civis, Monk era uma figura que aparentemente representava um modernismo menos politizado e radical.

Do ponto de vista dos Vanguardistas, a música de Monk era uma grande fonte de inspiração. Eles o viam com um membro de sua

comunidade. Suas composições eram mais tocadas do que as de qualquer outro compositor de fora do movimento. Ainda assim, sua postura em relação à nova música parece nunca ter sido muito receptiva: parecia ignorar o trabalho desses músicos, em entrevistas não costumava dar muito crédito às inovações e ficava especialmente incomodado com a forma que alguns músicos tocavam suas composições.

Quando eu tocava com [o clarinetista] Jimmy Giuffre... nós abrimos para o Ornette Coleman na *Jazz Gallery* e nós tocamos vários temas de Monk. Mas Thelonious odiou o jeito que tocamos sua música [...] Havia uma uma grande porta de metal que ele costumava bater durante nossa apresentação. Claro, quando Giuffre tocava a música de Monk, os acordes estavam todos errados (BUELL NEIDLINGER apud KELLEY, 1999, p. 142)

Ainda nos anos 60, Monk já era uma figura forte no campo do jazz e um símbolo em disputa, tanto sonoramente, quanto, especialmente nesse período, politicamente. É preciso entender, então, quais elementos constituem este cânone *Monkiano* e quais as características musicais e extramusicais que atraíram tanto o lado da vanguarda quanto o movimento conservador, e que mais tarde será reeditado pelo neoclassicismo. Ao mesmo tempo, necessário se faz observar como se criam as narrativas sobre sua vida e obra.

Em primeiro lugar é preciso ter em mente que a figura de Monk parece ter quase tanto impacto quanto sua música. Ele é comumente descrito como excêntrico, de personalidade forte, e se caracterizava por chamar atenção por seus chapéus estranhos e por dançar no palco durante o improviso de outros músicos. Ao mesmo tempo, tinha um ar distante, introspectivo, e, de fato, em épocas de crise, sua doença o fazia se fechar e ficar em silêncio por longos períodos. Kelley (2013, p. 1) aponta que a mídia retratava a imagem de Monk como primitivo, ingênuo e infantilizado, aparentemente no bom sentido. Estes estereótipos, não propriamente originais, de alguma forma respaldam a imagem de genialidade, de autenticidade, de integridade e autonomia. Esta questão pode ser vista em detalhes na discussão levantada por Leonard Meyer (2000) ao tratar das ideologias na música romântica do século XIX. Este caráter que se formou ao redor de sua imagem parecia combinar com a sonoridade de sua música (moderna, complexa, difícil

de apreender) e isto, certamente, teve papel importante na mediação do público e da crítica com a sua música e, ao mesmo tempo, essa aura, que foge aos padrões estabelecidos, foi um dos elementos que fez a vanguarda se identificar com sua figura. De outro lado, Kelley (1999) menciona que seu suposto alheamento e desinteresse por qualquer coisa que não fosse música – esta imagem de um homem que habita seu mundo individual –, foi apropriado pela narrativa conservadora como forma de representar um músico que não tinha qualquer interesse pela política e pelas questões sociais e raciais. De fato, não era comum que ele comentasse explicitamente sobre estes assuntos, ainda assim não parece possível dizer que fosse alheio às questões que aconteciam ao seu redor³.

Outro aspecto dessa mitificação, no caso mais ligado ao estereótipo do autodidata e do *self made man*, sugere que Monk não teria nenhum contato ou influência da música de concerto europeia. Seria, na verdade, quase desconhecedor da existência dela e não estaria corrompido pela ocidentalidade. Seu talento seria, por um lado, inato e, por outro, formado unicamente no contexto prático e na improvisação, mantendo sua integridade como homem negro. Estes estereótipos se mostram, primeiramente, falsos, como pode ser visto na biografia escrita por Kelley (2013, p. 1), que aponta que ele não só tinha conhecimento, mas também estudava a obra de compositores eruditos como Chopin. Ainda assim, esta separação radical da música de Monk com qualquer aspecto da música assim chamada “séria”, servia ao ideário conservador como forma de proclamar a “pureza” da tradição jazzística como um estilo exclusivamente americano. Em alguns casos, músicos da vanguarda, como por exemplo Cecil Taylor, que de fato teve uma educação formal erudita, eram imediatamente associados a compositores europeus como Schoenberg, Webern e Stravinsky. Nesse sentido, a narrativa conservadora propunha uma espécie de cisão entre os *jazzmen* puros, como Monk, e os músicos influenciados pela música erudita da vanguarda.

Do ponto de vista da linguagem musical, é possível observar algumas descrições, tanto do ponto de vista composicional, performático, como da forma como Monk trabalha em grupo. Marsalis (2008, p. 143) comenta que, diferente de seu comportamento excêntrico, sua música

3 Entre outros exemplos, Kelley (1999, p. 147) cita uma entrevista onde Monk critica a violência policial, demonstrando que o racismo e as questões sociais faziam, de uma forma ou outra, parte de sua vivência.

era lógica e matemática e, de fato, esta parece ser a descrição mais recorrente sobre os aspectos composicionais de Monk. É comum comparar suas composições com arquiteturas (KELLEY, 2013, p. 319), descrevê-las como intrincadas, com forte apelo a estrutura e, em certo sentido, Monk parece corroborar com esta visão ao comparar os músicos aos matemáticos (MARSALIS, 2008, p. 143). Esta narrativa de um Monk ligado à ordem, forma e estrutura, contraria a visão depreciativa dos críticos mais conservadores, que num primeiro momento consideravam sua música como caótica. Ao mesmo tempo, este emblema fortalece uma visão que prioriza o formalismo à abstração ou à expressividade, fortalecendo o campo neoclássico em detrimento ao pensamento vanguardista.

Do ponto de vista performático, fica evidente sua contribuição a um desenvolvimento mais expressivo, experimental, e menos tecnicista da prática do instrumento. Para alguns críticos de sua época, seu modo de tocar parecia inato e jamais ocorrera a alguém com sua personalidade mudar sua técnica em prol de evoluir musicalmente (KELLEY, 1999, p. 153). Williams (1993), no entanto, demonstra o oposto ao observar que em suas primeiras gravações usava uma técnica muito mais próxima dos pianistas de sua geração, em comparação com o estilo que viria a tocar mais adiante. Fica claro que Monk fez uma escolha: sacrificou aspectos técnicos, ergonômicos e de destreza, em prol de uma sonoridade, de uma expressão própria no instrumento.

Talvez um dos aspectos musicais que mais divida o campo neoclássico do vanguardista seja a visão sobre a estrutura do *ensemble*, ou seja, quais as relações hierárquicas dentro do grupo, quais as funções que cada instrumentista tem do ponto de vista estrutural, qual o grau de autonomia cada músico tem para improvisar e dialogar com os outros e qual a importância que a estrutura do tema tem no momento da performance. A busca dos movimentos vanguardistas foi principalmente por liberdade, pela autonomia dos instrumentistas, contra a separação entre solistas e acompanhamento, privilegiando o diálogo entre os músicos e a experimentação coletiva, para além de funções claras e estruturas de cada instrumento dentro do grupo. A composição de um tema prévio, quando havia, era apenas um ponto de partida e o que vinha depois era a aventura, como dizia Ornette Coleman (JAZZ, 2001). Nesse sentido, a harmonia e a estrutura do tema não eram um limitador, nem um guia para o improviso, podendo os músicos escolher outros caminhos para além da composição. Neste aspecto, o modo como Monk trabalhava com seus grupos pode ser bastante

paradoxal. Algumas vezes mais rígido, mais ligado às funções claras de cada instrumento, com um viés mais tradicionalista, outras dando mais espaço para os instrumentistas explorar suas composições, dando mais liberdade ao diálogo entre solistas e seção rítmica.

Kelley (1999, p. 150, 151) apresenta em seu texto o paradoxo da forma como Thelonious lidava com os grupos que o acompanhavam. Ele aponta, por um lado, o sentimento de liberdade que Coltrane tinha de poder fazer experimentações no período que integrou o grupo e comenta que Monk costumava deixar espaços na condução da harmonia, isso quando não saía do piano para ir ao bar ou dançar pelo palco, o que permitia um diálogo entre o solista e a seção rítmica, além de explorar outras opções harmônicas, como substituições de acordes, alterações e sobreposições. Neste sentido, a liberdade dos instrumentistas não deixa de ser uma característica da música de Monk, que foi apropriada por diversos grupos vanguardistas ao abolirem por completo o uso do piano e outros instrumentos harmônicos. Por outro lado, as estruturas de suas composições, por serem tão intrincadas e terem elementos tão rígidos de harmonia e contraponto, muitas vezes provocavam em alguns solistas um sentimento contrário, de pouco espaço e de contrição. A partir dos anos 60, quando montou seu grupo mais estável, parece ter optado por uma rigidez maior para as funções de cada instrumentista dentro do grupo. O baixo e a bateria passaram a ter menos espaço para experimentações rítmicas, com polirritmias e deslocamentos, passando de uma atribuição mais melódica e de diálogo, para uma função de acompanhamento, de manter o *swing* da música. Kelley lembra, de forma oportuna, o quanto o *swing* pode ser visto como um elemento, tanto político, quanto de validação e exclusão dentro da tradição jazzística, e como a vanguarda foi acusada de destruí-lo. Este uso do *swing* como emblema que caracteriza o que é e o que não é jazz, pode ser visto desde as críticas feitas ao “anti-jazz” de Coltrane até os comentários mais recentes, de músicos e críticos como Marsalis.

O que se mostrou até aqui é como estes elementos, visões e narrativas sobre Monk, tanto do ponto de vista musical, como extramusical, formam um emaranhado, uma rede de símbolos que vão sendo lidos, relidos e apropriados, de forma a validar visões de mundo, políticas e musicais, ajudando a formar este ‘campo’ e influenciando nas disputas dentro dele.

3. Ouvindo a cisma

Por fim, é conveniente fazer uma breve apresentação de algumas gravações que podem elucidar e dar base às discussões apresentadas anteriormente. A intenção não é propriamente de propor uma análise das peças, nem de categorizar as gravações como fazendo parte de um grupo específico, separando entre vanguarda ou neoclássico, pois em alguns exemplos essa divisão tende a não ser tão clara. A proposta é criar uma coletânea de composições de Monk interpretadas por outros artistas, em alguns casos álbuns inteiros dedicados à sua música e, a partir disso, observar como alguns elementos do estilo de Monk são apropriados por estes artistas e como estes artistas trazem suas marcas e sonoridades para as composições. Neste sentido, parece possível observar quais elementos sonoros e quais valores cada interpretação traz para o que até aqui se chamou de campo, lembrando que esta divisão e disputa, para além do meramente sonoro, também se baseia em questões retóricas, de filiação e políticas. Por isso, convém apresentar, por meio das gravações, um panorama do campo e suas contradições.

Ainda nos anos 50 e 60, no auge da carreira de Monk, suas composições já eram conhecidas e tocadas por outros músicos como *standards*. O tema *Round midnight* é um exemplo disso, pois foi tocado por músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bill Evans, Sonny Rollins, Ella Fitzgerald e Miles Davis, tendo o último gravado o tema no álbum intitulado *Round about midnight*, de 1956, gravado junto com o saxofonista John Coltrane. Outros músicos dessa época compuseram temas em sua homenagem, como *Jump Monk* de Charles Mingus, *Hat and Beard* de Eric Dolphy e *New monastery* de Andrew Hill, gravado com a participação de Dolphy. Dentro deste grupo de músicos, que tencionava para uma estética mais vanguardista, algumas regravações de temas de Monk são emblemáticas, como ocorre com a versão de *Bemsha swing* gravada no disco *Jazz advance* de Cecil Taylor de 1956 que, embora tenha sido gravada num período precoce do movimento, traz uma sonoridade bastante experimental nos improvisos de Taylor. Outra gravação desse mesmo tema que vale ser comentada é a do disco *Avant-garde*, gravado em 1960, fruto de uma parceria de John Coltrane, Don Cherry, Charlie Haden, Ed Blackwell (que faziam parte do grupo de Ornette Coleman na época) e do Baixista Percy Heath. Esta gravação, sem um acompanhamento harmônico, ao estilo de Ornette, não parece ter sido uma seção muito confortável para Coltrane, visto que ele só voltaria a dispensar o piano anos depois. Neste sentido, essa

interpretação de *Bemsha swing* não se afasta muito dos parâmetros de pulso tonalidade e da harmonia original do tema, apesar da formação instrumental.

Um dos músicos que mais parece ter se engajado na música de Monk, ainda no final dos anos 50, foi o saxofonista Steve Lacy, que desde o começo de sua carreira demonstrou grande conexão com as composições de Monk. Ele e o baixista Buell Neidlinger formaram um grupo que, a princípio, tocavam temas de vários compositores, mas logo passaram a tocar apenas Monk. Eles gravaram em 1958 o disco *Reflexions* junto do pianista Mal Waldron e o baterista Elvin Jones, tocando apenas composições de Monk. O primeiro disco exclusivamente com as obras de Monk, gravado por outro músico que não o próprio compositor. Além de *Reflexions*, Lacy gravou, em 1960, ao lado do saxofonista Charles Davis, do baixista John Ore e do baterista Roy Haynes- o baixista e o baterista fizeram parte do grupo de Monk- o disco *The straight horn of Steve Lacy*, com temas de Monk e Cecil Taylor. Com influência da sonoridade de Ornette, este álbum também dispensa o acompanhamento harmônico, buscando uma sonoridade menos ortodoxa.

Usando como exemplo o tema *Criss-Cross* deste disco, é possível notar um pulso e um andamento fixo. O baixo caminha na mudança dos acordes do tema, mas, de fato, o improvisado dos sopros tende a uma liberdade maior em relação às tensões da harmonia, sem correr o risco de choques com os voicings do piano. Há também o protagonismo do baixo e da bateria e uma possibilidade maior de diálogo entre os músicos. Algo que vale ressaltar é o modo que Lacy toca trechos da melodia durante o solo de David, lembrando o próprio Monk, que costumava pontuar a melodia durante os solos de outros músicos, dando ênfase à melodia, como principal estrutura de organização do improvisado, e não à harmonia.

O disco *Thelonious Sphere Monk: Dreaming of the masters series vol.2*, de 1991, do grupo de *Avant Garde Art Ensemble of Chicago* com participação de outro dos herdeiros de Monk, Cecil Taylor, traz algumas composições em homenagem à Monk e dois temas seus: *Nutty* e *Round Midnight*. O registro traz uma sonoridade bastante vanguardista e, ao mesmo tempo, apela para elementos que remetem à música africana, como a própria capa do disco também remete. A versão de *Round Midnight* começa com sons percussivo metálicos,

de gongos, sinos, pratos e panelas. O trompete entra fazendo alguns efeitos. Com notas com bastante ar e som abafado, ele vai deixando a melodia transparecer aos poucos, de forma adlib tum. Um sino chama e a melodia se estabelece de vez. Agora com um arranjo de metais dando suporte a ela, junto entram a bateria e o baixo. Apesar do pulso se estabelecer e do baixo tocar as mudanças de acorde, em alguns momentos o tempo como que desaparece, ou se expande. A bateria deixa de marcar o pulso e a harmonia estaciona no acorde, esperando até que o trompete continue com a melodia. É ela que parece liderar a música. Os outros sopros a acompanham ou fazem pequenas intromissões com frases curtas, respondendo à melodia. A sonoridade do grupo vai ficando mais abstrata até que voltam os sinos, panelas, xilofone e outros instrumentos percussivos fazendo efeitos, enquanto o trompete, o saxofone e o baixo mantêm a melodia e a harmonia cada vez menos evidente. O xilofone, um tambor e um xequerê, criam uma levada que remete a músicas folclóricas, não ocidentais, enquanto o trompete sola numa sonoridade modal. A melodia volta mais uma vez com a bateria, baixo e sopros antes de uma pequena coda para o fim. Vale notar que, neste caso, a melodia novamente aparece como principal material organizador da performance, tal qual em Lacy.

Há algumas gravações e álbuns que não fazem parte da linhagem vanguardista vista até aqui, mas também não se enquadram no movimento neoclássico, que merecem ser comentadas. O trio formado por Chick Corea, Miroslav Vitous e Roy Haynes gravou em 1981 o disco *Trio Music*, em que metade dele é composto por temas livremente improvisados e a segunda metade por composições de Monk. O mesmo trio gravou o tema Pannonica, no disco clássico *Now he sings, now he sobs*. O baterista Paul Motian gravou um disco em homenagem ao compositor, chamado *Monk in Motian*, com o guitarrista Bill Frisell e o saxofonista Joe Lovano, além da participação de Gary Allen e Dewey Redman, no qual o uso da guitarra elétrica, especialmente na forma que Frisell toca, traz uma sonoridade não tradicional e a forma que Motian toca, de forma bastante livre, mesmo havendo claramente um pulso fixo estabelecido, também foge da estética pregada pelos padrões neoclássicos. O disco do trio do pianista Esbjorn Svensson, *Plays Monk*, contém, alternadamente, uma sonoridade jazzística mais tradicional, elementos de música pop mais moderna e, alguns momentos, grupo de cordas.

Dos grupos mais diretamente filiados a estética neoclássica, importa comentar duas gravações.

A primeira está no álbum *Standard Time, Vol 4: Marsalis Plays Monk*, do trompetista, e principal expoente desta estética, Wynton Marsalis. O disco é composto quase que inteiramente por música de Thelonious, com exceção de uma música em sua homenagem. A sonoridade é um resgate do espírito do *be-bop*, mas mescla também fortes elementos da música da região de Nova Orleans, como se pode ouvir, por exemplo, nos timbres dos sopros na primeira faixa, Thelonious, ainda que o improvisado de saxofone remeta mais fortemente ao estilo *Bop*. Os arranjos de sopro em alguns momentos lembram uma sonoridade próxima a de Duke Ellington e algumas faixas, como *Brilliant Corner*, trazem elementos de música latina. Neste sentido, é pertinente observar que a proposta sonora neoclássica, para além de uma visão que visa conservar elementos da tradição, parece tentar criar uma imagem de tradição por meio de uma bricolagem de elementos pertencentes a fases distintas da história do jazz, que, como observado anteriormente, chocavam-se entre si no passado, buscando criar uma unidade, tanto de sonoridade, quanto retórica. Outra característica notável é a interpretação de Marsalis na balada *Ugly Beauty*. Nela é possível notar um alto grau de expressividade e de romantismo na interpretação da melodia. O uso do vibrato e o próprio reverb da gravação trazem esta sonoridade que parece se inspirar na estética de Miles Davis dos anos 50.

A segunda referência está na gravação de outro trompetista, Roy Hargrove, que no disco *Diamond In the Rough* interpreta o tema *Ruby my dear*, que contém o mesmo tipo de expressão romântica e é notável nos glissandos e vibratos do saxofone e do trompete. A interpretação de Hargrove da música de Monk mostra uma filiação forte tanto ao material bopiano quanto à sonoridade de Miles Davis dos anos 50.

4. Notas Finais

Neste trabalho buscou-se, de forma ainda preliminar, observar como as disputas ocorrem em torno dos cânones, no caso aqui da música e da imagem de Thelonious Monk, e da narrativa de uma tradição, em que cada grupo com suas identidades estéticas, musicais e políticas, busca se validar e encontrar seu espaço e reconhecimento dentro do 'campo', num processo que, em alguns momentos, pressupõe

distanciamentos, invisibilização e exclusões, como forma de delimitar o campo de afirmação, e, em outros casos, conquistar um lugar hegemônico nessa narrativa.

Talvez seja importante frisar que, embora este trabalho não tenha intenção de tomar partido na disputa pela sonoridade, ou pelo capital simbólico de Thelonious Monk entre os dois principais grupos apontados aqui, é evidente que ele não parte de uma neutralidade, nem estética e nem política, e nem poderia partir. Neste sentido, é necessário deixar claro que muitas das visões apresentadas se baseiam na percepção de que as narrativas que preconizam uma tradição teleológica do jazz, sobretudo baseada nos cânones bebopianos e neoclássicos, vêm buscado o apagamento e a invisibilização de determinados artista e estilos, principalmente da vanguarda e do *fusion*, como forma de criar uma hegemonia musical, estética, política e de valores dentro do campo do jazz e, em larga medida, vêm sendo bem-sucedidas.

5. Referências bibliográficas

AKE, David. *Jazz Cultures*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudin. *Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani*. Opus v. 25, p. 122-143, maio/ago, 2019.

DEVEAUX, Scott. *Constructing the jazz tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum, Vol, 25, No. 3, 1991.

Jazz. Direção: Ken Burns. PBS, 2001. DVD, son., cor

KELLEY, Robin. *New Monastery: Monk and the jazz avant-garde*. Black Music Research Journal. Vol. 19, No. 2, 1999.

_____. *Thelonious Monk: The life and times of an american original*. United States, Aurum Press, 2013.

MARSALIS, Wynton. *Moving to the higher ground: how jazz can change your life*. United States, Wynton Marsalis Entreprises, 2008.

MCCLURE, Daniel Robert. *“New black music” or Anti-Jazz”: free jazz and the america’s cultural de-colonization in the 1960’s*. Fullerton, California State University, 2006

MEYER, Leonard. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámides, 2000.

THELONIOUS Monk: *straight no chaser*. Direção: Charlotte Zwerin. Produção: Clint Eastwood. Malpaso Productions, 1988. DVD, son., cor.

WILLIAMS, Martin. *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press, 1993.

Sobre o autor

Graduado em Bacharelado em música (bateria e percussão) pela Universidade do Vale do Itajaí (2017). Tem experiência em artes com ênfase em música. Atuou como instrumentista em diversos trabalhos, principalmente ligados a música instrumental. Entre elas o Grupo de Percussão de Itajaí, e com o grupo circulou o espetáculo Ritmos do Mundo por algumas cidades de Santa Catarina pelo prêmio Elisabete Anderle, e no Rio de Janeiro no festival Floripa Tap nas Olimpíadas. É cofundador do Orfeu trio, grupo de música instrumental com quem lançou o disco Orfeu!, que concorreu ao prêmio de Melhor disco Instrumental no Prêmio da Música Catarinense de 2017. Participou ainda da gravação do disco Ainda há tempo do pianista Giovanni Sagaz. Participa do Ateliê contemporâneo da Escola Municipal de Música em São Paulo, onde reside atualmente.

Recebido em 01/08/2019

Aprovado em 01/10/2019

GANGA-ZUMBI: ANÁLISES E PERSPECTIVAS SOBRE A CANÇÃO

GANGA-ZUMBI SONG: ANALYSIS AND OUTLOOK

Pedro de Grammont e Souza
Universidade de São Paulo
pedrogosuz@usp.br

Resumo

Ganga-Zumbi é um trabalho que analisa, partindo de uma perspectiva histórica, semiótica, rítmica e harmônica, a canção mineira contemporânea *Ganga-Zumbi*. Esta canção – composta por Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro – evidencia um arquétipo da cultura brasileira em uma síntese que traz, em si, muitos elementos rítmicos, ritualísticos e cancionais, contando a história de um de seus personagens históricos, Zumbi dos Palmares. Têm-se por “contemporâneo” um recorte que se estende aos últimos vinte anos, e “mineiro”, um objeto centrado em sua capital, o que – de certa forma – representa eixos identitários e de produção do estado.

Palavras-chave: Ganga-Zumbi; Análise Cancional; Canção; Semiótica da Canção.

Abstract

Ganga-Zumbi is a work that analyzes, from a historic, semiotic, rhythmic and harmonic perspective, the contemporary Minas Gerais song *Ganga-Zumbi*. This song – composed by Sérgio Santos and Paulo César Pinheiro – highlights an archetype of Brazilian culture in a synthesis that brings in itself many rhythmic, ritualistic and song elements, telling the story of one of its historical characters, Zumbi dos Palmares. We delimit “contemporary” in a time lapse that extends to the last twenty years, and “mineiro”, to an object centered on its capital, which – in a certain way – represents the identity and production axes of the state.

Keywords: Ganga-Zumbi; Cancional Analysis; Song; Song Semiotics.

Introdução

Pensamos que o cantautor brasileiro, em sua complexidade, é o reflexo de uma cultura que teve profundo enlace com a canção. O canto tematizado vem desde nossos primórdios para mediar, através da arte, os diversos espaços sócio/culturais do país, e tem, na figura do cantautor, um grande representante.

A obra *Ganga-Zumbi* foi escolhida, primeiro, por sua execução em um formato mais seminal: violão e voz. Esse formato promove uma apresentação do universo composicional de forma sintética, o que produz cores que, muitas vezes, são desdobradas, posteriormente, com maior densidade instrumental.

Segundo, por ser uma obra composta nos últimos vinte anos, estabelecendo, neste eixo, uma produção que pode se destacar como contemporânea, e que ainda carece de pesquisas que a analisem enquanto objeto.

Terceiro, a escolha se dá também por sua localização no estado de Minas Gerais, mais especificamente na cidade de Belo Horizonte, por saber o quanto a cidade tem sido importante como núcleo de militância, trabalho e obras em prol da canção nos últimos anos.

1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DE GANGA-ZUMBI

1.1. Sérgio Santos - Compositor¹

Filho das colinas do sul de Minas, Sérgio Corrêa dos Santos, mais conhecido como Sérgio Santos, é um cantautor, compositor e arranjador mineiro nascido em Varginha, MG, em 1956. Lá, no sul de Minas, o compositor consolida sua relação com a música e conhece ritos e práticas afro-brasileiras - como rituais de congado, reizado, etc. Essas práticas vêm como um prenúncio de suas futuras escolhas composicionais.

¹ Todas as informações deste perfil estão presentes na entrevista do programa *Arte no Ar*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a7-1GuTHPfY&t=8s>. Acesso em 07 jul.2018.

Nessa primeira infância vem também os primeiros encontros com o violão, instrumento que é catalisador de sua obra.

Sua adolescência e juventude são fortemente marcadas por um esporte, o basquete, que Sérgio considera um dos pilares para sua relação com a coletividade e integração. Essa relação é determinante em sua obra, que tece muitas parcerias. Seus parceiros vão de um grupo de instrumentistas que o acompanha desde o princípio de sua carreira, até os letristas com os quais desenvolve composições.

Sua estréia no coro de *Missa dos Quilombos*, trabalho de Milton Nascimento foi o marco inicial em sua carreira musical e o faz afirmar, até hoje, sua relação intensa com o trabalho de Milton, citando-o como um dos maiores representantes de quem faz música em Minas.

Suas referências são marcadas por nomes diversos, dentre eles, Edu Lobo, Dori Caymmi e Toninho Horta. Isso o faz um compositor com fácil trânsito entre gêneros.

Sua assinatura é característica e tem profunda influência cultural afro-brasileira. Essa relação é profunda e diversa, e o conecta desde os congados e jongos até frevos e maracatus, tecendo diversas leituras acerca dessa brasilidade através do conjunto violão e voz, seja em temas instrumentais ou em sua principal produção, a de canção.

Seu principal parceiro é Paulo César Pinheiro. Em parceria com o letrista, já tem compostas mais de 250 canções.

1.2. Paulo César Pinheiro - Letrista²

Paulo César Pinheiro, nascido e criado no Rio de Janeiro, desde 1949, é um letrista que atravessa a MPB em uma porção importante de sua história, tendo parcerias com mestres como Pixinguinha, Chico Buarque, Edu Lobo, Dori Caymmi, dentre outros. Essa produção o configura hoje como um dos principais letristas do país, sendo sua produção vasta: ela abrange um cancionário com mais de duas mil

2 Todas as informações sobre Paulo César Pinheiro estão presentes no livro: CAMPOS, Conceição. *A Letra Brasileira de Paulo César Pinheiro - Uma Jornada Musical*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2009.

e quinhentas canções, com mais de cem parceiros, tendo cerca de novecentas canções gravadas por mais de quinhentos intérpretes, mas sua habilidade com as palavras se estende desde letras de canções a dramaturgias, passando por livros de contos e romances.

Diz-se que Pinheiro tem o dom de travestir-se de outros personagens viventes de outras culturas e tempos. Já houve até livros que localizaram sua obra por produção regional do país, o que faz com que - em seu cancionário - se encontrem diversos gêneros musicais e temáticas distintas, que cobrem a diversidade brasileira do norte ao sul do país.

É essencial frisar a conexão de Paulo também com a afro-brasilidade. Essa é uma temática recorrente, talvez a mais, em sua vasta produção.

1.3. Análise da Obra

Para analisar a canção, consideramos essencial estabelecer um fonograma no qual se insere o objeto analisado. Para tanto, foi escolhido o fonograma (apenas áudio, sem vídeo) da execução de *Ganga-Zumbi*, apresentada por Sérgio Santos em um material audiovisual gravado durante a *Mostra Cantatores*³, realizada em dezembro de 2014.

Em cada fonograma, existem características interpretativas intrínsecas às escolhas daquele momento. Isso faz com que algumas questões musicais existentes na execução escolhida se alterem frente ao fonograma de sua apresentação em 2002, no disco “África”, de Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro (formato mais difundido, por estar comercialmente disponibilizado). O áudio que escolhemos, em formato solo, possibilita nuances e coloridos tão singulares que permitem pensar o íntimo da canção em suas coloraturas. Por isso, a atual análise deste formato.

3 A Mostra Cantatores é um evento que ocorre em Belo Horizonte, e tem como mote a ideia de apresentações solo de cantatores, termo de cunho latino americano que designa compositor/cantor/autor. Sérgio Santos foi convidado a participar do evento em sua terceira edição. Gravação realizada em Belo Horizonte em dezembro de 2014 e veiculada na plataforma digital youtube em julho de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=YNwclYfJHBk>. Acesso em 10/10/2019.

LETRA

Rei Ganga Zumba foi, foi ver rei congo | Depois da calunga, além do
mar
Foi, foi pro canjerê de Zambiapongo | no terreiro grande de Oxalá
Rei Ganga-Zumba foi, foi pra Aruanda | mas foi Zâmbi quem mandou
chamar
Quem olha a lua branca de Luanda | Vê Ganga-Zumbi no se Gongá
Cadê Zumbi, meu Ogum-de-lê
Cadê Zumbi, meu Mutalambô
Cadê Zumbi, Olorum Didê | meu Sindorerê,
Que ele Aruandô

1.3.1. Origem e História

Ganga-Zumbi é uma música composta por Sérgio Santos e letrada por Paulo César Pinheiro lançada em 2002 no Álbum “África”. Esse álbum é um marco na produção nacional e na música mineira contemporânea, que tem em Sérgio Santos um de seus representantes.

África sintetiza, em produção contemporânea, as origens e interseções da música brasileira - de origem mestiça - com o coração de seus ritmos. Nas palavras de Sérgio Santos⁴, “se você é brasileiro e vai pesquisar ritmos a fundo, você fatalmente vai chegar à sua origem: a África. Portanto, a África foi meu ponto de chegada e não de partida.” A força e a diversidade composicional de Sérgio Santos, somada à síntese de Paulo César Pinheiro sobre a identidade cultural de nosso país em suas origens africanas, propiciam mais uma obra de referência no gênero para o cancioneiro popular.

A canção narra uma história que envolve grandes personagens, *gangas*⁵, da cultura afro-brasileira. *Ganga-Zumbi*, sobrinho de Ganga-Zumba⁶, é reconhecido como o primeiro grande revolucionário a quebrar a lógica de acordos abusivos entre os quilombolas e os portugueses,

4 Entrevista concedida ao programa *Arte no Ar*, disponível na plataforma digital youtube, em <<https://www.youtube.com/watch?v=a7-lCuTHPFY&t=8s>> Acesso em 07/06/2018.

5 [etim.] *Quimbundo* - **gêge**, feiticeiro ou sacerdote, em sociedades tribais do Congo.

6 *Ganga-Zumba*, considerado por muitos o primeiro chefe do quilombo dos palmares.

contestando-os fortemente e se posicionando contra qualquer acordo que pudesse submeter os quilombos a Portugal. O segundo líder tratado é *Rei-Congo*, que foi também chefe de um dos quilombos, e é extremamente conhecido por suas habilidades de cura⁷. Na umbanda, virou “Pai Francisco”, o que, possivelmente, deu origem aos pretos velhos.

A ideia central desta letra de Paulo César Pinheiro mostra *Ganga-Zumba* buscando a cura com *Rei-Congo*, recorrendo ao grande criador da nação angola, *Zâmbi*, em um terreiro de *Oxalá*. *Ganga-Zumba* teve uma desavença com *Zumbi*, em Palmares, por ter tentado acordar com os portugueses uma espécie de ‘liberdade submissa’ a Portugal. *Ganga-Zumba* morre, e deixa como legado para *Zumbi*, seu maior general, a luta pela qual ele já não se sentia disposto a lutar. *Zumbi* usa todos os seus esforços para lutar contra a submissão. Ele luta até a morte e se eterniza como mito, símbolo nacional do combate ao racismo.⁸

A confluência desses episódios é uma história de grande força para a perpetuação da cultura afro-brasileira no Brasil. Tendo esse contexto, a letra trata de colocar *Zumbi*, por seus feitos, em um altar (*gongá*) na lua de *Luanda*⁹. O narrador conclui, depois de muito perguntar onde estava *Zumbi*, que ele havia - enfim - “*aruandado*”. A palavra é derivada de *Aruanda*, local análogo ao ‘Éden’ católico (‘Olimpo’ grego, ou ‘Valhalla’ nórdico), na umbanda e no candomblé. Nesses cultos, *Aruanda* é o reino sagrado dos Orixás.

Esses fatos são permeados de dúvidas historiográficas em que alguns historiadores se referem a *Zumbi* e seu tio, *Ganga-Zumba*, como sendo o mesmo personagem. Têm-se por essa canção que ela foi pautada na ideia de que *Ganga-Zumbi* e *Ganga-Zumba* são o mesmo.¹⁰ A canção escolhida para a análise vem contar a viagem de *Zumbi*. Esse momento em que ele sai do plano terreno e passa a viajar para o plano astral. Para *Aruanda*.

7 Ele pode ter sido um dos símbolos a personificar e perpetuar, muito depois, os pretos-velhos na umbanda.

8 Todas as informações contadas nesse ciclo cronológico se encontram em REIS, Andressa Mercês Barbosa dos; *Zumbi: historiografia e imagens*, Dissertação, Franca: UNESP, 2004.

9 O dia da morte de *Zumbi*, 20 de novembro, foi usado para representar o *Dia Nacional da Consciência Negra*.

10 Muito se discute sobre a confluência desses aspectos que marcam a historiografia de *Zumbi*, que - assim como a maior parte dos heróis brasileiros - pode ter sido mitificado em muitos de seus aspectos. Considerando isto, grande parte da letra e, conseqüentemente, da análise, vão se utilizar do personagem *Zumbi*, presente no imaginário brasileiro. *Zumbi* tanto como *Ganga-Zumbi*, quanto como *Ganga-Zumba*.

1.3.2. MACROFORMA E FORMA

A macroforma do fonograma analisado foi seccionada em nossa análise da seguinte maneira:



Fig. 1 - Macroforma em Ganga-Zumbi.

Fonte: elaboração própria

Cuja forma derivada é:



Fig. 2 - Forma em Ganga Zumbi.

A canção é modal/tonal, sobre o eixo de Si Mixolídio, e é formada por duas sessões, denominadas [A] e [B]¹¹. A parte [A] é composta de quatro períodos, sendo dois deles rerepresentados em [A'], enquanto [B] é composta por um período único, repetido duas vezes. Essas partes têm um interlúdio que conecta sua exposição e reexposição que, nada mais é do que a apresentação do violão de [A]. Sua coda também reside numa rerepresentação do motivo rítmico-harmônico presente no violão de [A], sob a voz que improvisa e promove um ralentando até o fim.

Tal forma ([Introdução] - [tema] - [interlúdio] - [reexposição] - [Coda]) tem um caráter de assertividade com relação à canção que nos é apresentada, pois a expõe novamente. Essa característica de exposição/reexposição é extremamente recorrente na música popular brasileira.

No violão desta canção, notas soltas se misturam com notas presas sem que o efeito de dissonância gerado seja um elemento central. A ideia é mais um efeito de proximidade tímbrica, o que gera extensões nos acordes propostos, mas também produz - através da característica idiomática própria do violão - caminhos que combinam uma tessitura próxima com a mesma nota tocada em diferentes regiões do instrumento e que remetem a um idiomatismo fortemente polirrítmico, que remete a congas, kalimbas, etc.

A polirritmia é uma característica marcadamente africana, e é justamente o tipo de pesquisa que norteia o trabalho do compositor Sérgio Santos em parceria com Paulo César Pinheiro para essa música, que está presente no disco “África”, de 2002. Os universos musicais explorados buscam essências e cores de cunho idiomático característico do continente africano, tanto em suas particularidades, quanto em sua diversidade.

1.3.3. INTRODUÇÃO

A introdução, no caso de *Ganga-Zumbi*, tem um dever de ambientação. É apresentado um ritmo que se repete, cuja acentuação

11 Sempre que for designado um elemento da forma, ele aparece em maiúsculas, e entre chaves. Ex: [A], [B], [C], etc.

reside em *diades* (pseudo-acordes de dois sons) que evidenciam a fórmula de compasso de cinco pulsos, e que introduzem o universo modal que será desenvolvido no decorrer da primeira sessão.

Sua exposição apresenta uma nota pedal, a nota *si*, que costura todas as diades, deixando clara a tônica modal da canção, que está sobre *si* e, sobretudo, trazendo um forte violonismo, por ser essa nota (*si*) pedal - uma corda solta executada no violão.

Intro de Ganga-Zumbi



Fig. 3 - Intro de *Ganga Zumbi*
Fonte: elaboração própria (2018).

1.3.4. TEMA PARTE [A]

A canção, em [A] tem um compasso de métrica ímpar, 5/4. Seu ostinato, que tem um ciclo de dois compassos, gera dois ritmos interdependentes. Quando separados em uma sobreposição de ritmos *guia*¹², temos:

12 O termo *ritmo guia* vem a ser amplamente utilizado por José Alexandre de Carvalho em seu livro *O Ensino do Ritmo na Música Popular Brasileira: uma metodologia mestiça para uma música mestiça*, trabalho de consistência suficiente para fixá-lo em um glossário musical nacional e que, por sua vez, se mostrou bem proveitoso para as presentes análises. A proposta vem como diferenciação de padrões rítmicos por local de origem. A grande maioria dos antropólogos, ao tratar de música africana, utiliza a denominação *timelines*. Já na música cubana (e latino-americana em geral), os teóricos, ao abordarem conceitos semelhantes, vão chamar tais padrões de *claves*. A ideia, portanto, é de uma nomenclatura brasileira para o tratamento desses padrões quando propostos ou executados no Brasil.

A em Ganga Zumbi

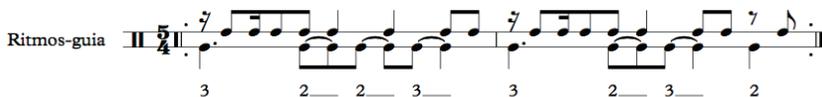


Fig. 4 -Ritmo guia de A em Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Este quadro exemplifica a separação de duas vozes presentes no violão de Sérgio Santos, em [A]. Com presença marcante de estruturas rítmicas de matrizes africanas¹³, a textura da obra é fruto de ostinatos de acompanhamentos polirrítmicos somados à melodia. A resultante rítmica se dá por um ritmo guia formado por dois ritmos complementares, que transitam entre as cordas do instrumento. Esse efeito, gerado pelo toque do violão em cordas soltas combinadas com as cordas presas, remete o ouvinte a instrumentos de percussão (congas, atabaques, kalimba, etc.) que realizam a condução rítmico-harmônica para a melodia. Muito desse resultado se deve à qualidade intrínseca ao violão, que tem notas similares em várias regiões do instrumento¹⁴. Se pensarmos seu uso como uma imitação da textura gerada por percussões como atabaques ou congas, que têm uma tessitura pequena e uma centralidade na polirritmia, percebemos que é essencial poder tocar a mesma altura em cordas distintas e com diferentes timbres, pois esse efeito sintetiza

13 Dos muitos conceitos existentes para designar 'africano', e 'música africana' altamente insuficientes para designar as identidades múltiplas de um continente, temos, para o Ganês Kwabena Nketia que "O estudo da música africana é, ao mesmo tempo, um estudo de unidade e diversidade". Utilizaremos esse conceito como norte para pensar o trabalho. Para mais sobre essas conceitualizações e aspectos, ver José Alexandre de Carvalho, cap. 1, 1.1: África ou Áfricas (CARVALHO, 2011).

14 No violão, assim como em vários outros instrumentos, é possível tocar a mesma nota em diferentes cordas. Tomemos como exemplo um si 4. Essa nota pode ser tocada concomitantemente na sexta corda do violão na décima-nona casa, na quinta corda na décima-quarta casa, na quarta corda na nona casa e na segunda corda solta. Isso só para citar alguns exemplos.

a ideia desses tambores quando explorados timbristicamente, ou seja, tocados em diferentes regiões.

Se pegássemos esses ritmos guia e dividíssemos sua execução em instrumentos percussivos distintos, o resultado iria remeter-nos imediatamente a composições de cunho africano. Isso ocorre porque se sente que - ao fundo - se forma um ritmo guia. Esses ritmos são aqueles que conduzem todo o processo, como se atuassem como “via de regra” rítmica na música. Quando esses padrões mais elementares se agrupam em ciclos, são chamados de *timelines* ou *claves*. No Brasil, esses padrões foram traduzidos por Oliveira Pinto (2009) para serem chamados de *ritmos guia*.

No início da canção, ouvimos o violão como se entoasse um festejo de tambores. Esses tambores indicam movimento e reiteram o centro modal da música, que está em si (B) *mixolídio*. O mixolídio é um modo grego¹⁵ conhecido na música brasileira por sua utilização massiva na música nordestina.

Aqui, no entanto, suas cores estão a serviço de um outro propósito, o da movimentação entre a tônica modal (si) e seu sétimo grau (lá). Esse movimento sequencial produz em [A] um efeito de movimentação na categoria extensa |tempo|¹⁶, e indica longa viagem circular, na passagem de *Ganga-Zumbi*, ao morrer, do nosso mundo |espaço material| para o mundo de Aruanda |espaço etéreo|.

Essa viagem é descrita por um sujeito da enunciação |narrador-destinador| que se apresenta diante dos fatos. Esse sujeito de [A] é onisciente, e assiste ao que ocorre sem participação aparente.

Depois de estarmos familiarizados com o ritmo apresentado, ouvimos a melodia de *Ganga-Zumbi*. Sua primeira nota (que é a nota mais aguda e extensa de toda a seção, ou seja, sua |tonicidade maior|) está presente na palavra **rei**. Tal palavra entoada na |tonicidade

15 Modos construídos tendo como base a escala diatônica, separando-os por estrutura melódica de acordo com o começo em cada nota da escala, o mixolídio é o modo relativo à essa estrutura começando da quinta nota da escala diatônica maior, ou seja, da nota sol.

16 Entre barras | |, serão colocados conceitos e categorias da semiótica tensiva, de Anton Zilberberg.

maior] da canção evoca certo poder e importância, já que apresenta a voz na canção e anuncia um personagem: o rei, *Ganga-Zumbi*.

Essa nota está posicionada na nota [lá], e possui uma relação de sétima menor em relação a [si] a “tônica modal”¹⁷ da música. Essa sétima, onde o personagem está, indica uma quase ascensão, pois o coloca na última nota da escala antes de sua tônica modal, o que gera certa tensão, e demanda movimento. A frase que se segue indica essa movimentação: ***Rei Ganga-Zumba foi, foi ver Rei Congo, depois da calunga além do mar.***

De acordo com um gráfico de alturas proposto por Tatit, acrescido de suas relações de duração aproximadas, temos:

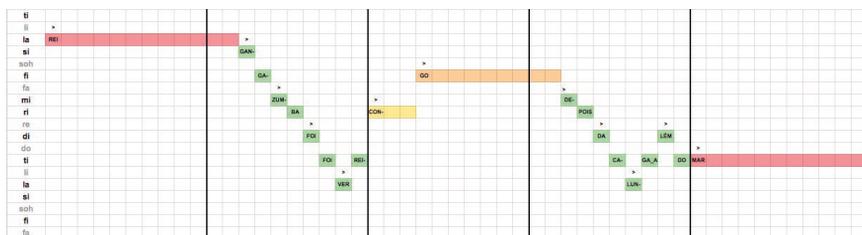


Fig. 5 –Gráfico semiótico de [A] em Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Como podemos ver, no caso de [A] em *Ganga-Zumbi*, trata-se de um compasso de 5/4.

Esse gráfico, além de nos mostrar, sem a partitura, o “desenho” da melodia, facilita a visualização da relação contida no material cancional: letra+melodia.

Como podemos ver acima, a palavra **rei** assume o lugar de nota mais aguda e longa dentro da frase, e se destaca das outras no topo

17 Conceito amplamente usado por José Miguel Wisnik em “O Som e O Sentido”(1989), utilizado também nessa monografia.

da melodia. Outra nota com destaque de duração [passionalização] está na palavra **mar** que está no fim da frase, na região grave. Essa palavra coincide com a nossa tônica modal (si), e é uma nota muito longa também. Isso gera um efeito de polarização melódica partindo do agudo para o grave.



Fig. 6 – Rei—mar.

Fonte: elaboração própria (2018).

Claramente existe um personagem que quer traçar um caminho até o mar. Esse caminho se desenrola em um desenho que mostra uma trajetória com “altos e baixos” (movimentação melódica), formando um traçado particular de intensa movimentação em nossa “escala (escada) mixolídia”.

Entre os [actantes] **rei** e **além-mar**, existe uma visita. Quando *Ganga-Zumba* vai ver *Rei-Congo*. Essa “visita” acontece, melodicamente, no quinto grau de nossa tônica modal: na nota [fá sustenido], *confinalis* do modo e nota que gera certa estabilidade harmônica, mas ainda não traz um efeito conclusivo [asseveração] e que convida a uma movimentação, a “seguir caminhando”.

Rei-Congo é uma figura de importância central no terreno metafísico das religiões afro-brasileiras, pois foi um mestre quilombola que, por sua sabedoria, serviu como base para o surgimento da figura dos *pretos-velhos*. ‘Preto-velho’ é uma figura ancestral conhecida no universo brasileiro por suas habilidades com a magia, a cura e a sabedoria e que tem participação central em incorporações presentes na religião afro-brasileira da umbanda. Esse trecho da letra, pela citação de *Rei-Congo*, localiza a canção num período histórico anterior ao das religiões afro-brasileiras. Nas próximas frases da canção, ele especifica

muitos conceitos presentes nas três diferentes nações do candomblé¹⁸ predominantes no Brasil, as nações *Bantu*, *Jeje* e *Yorubá*.

Essa figura reside, melodicamente, no centro da frase, tanto no aspecto do ritmo (no terceiro compasso, em uma frase de cinco) quanto das alturas (a palavra ocupa um arpejo ascendente que está na gama de médios-agudos da frase). Como se “Rei Congo”, ou “Pai Francisco” fosse uma figura que ascende - um pouco abaixo de *Zumbi* - e que indica um eixo de transição, de travessia:

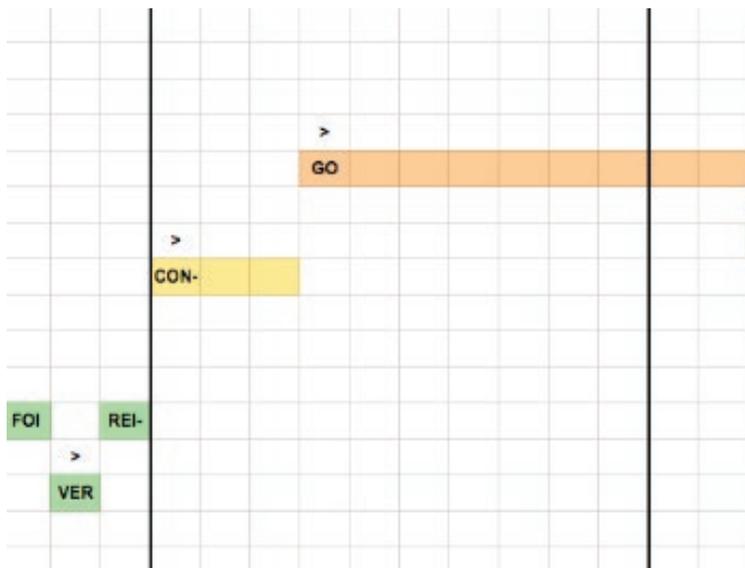


Fig. 7 - Gráfico semiótico “rei Congo” em Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

18 A palavra candomblé é de origem Bantu (do Kimbundu) e vem de uma junção das palavras KA- NDOMBE-MBELE que tem o significado de: Pequena casa de iniciação dos negros. Segundo alguns pesquisadores Candomblé seria ainda uma modificação fonética de Candombê, um tipo de atabaque usado pelos negros de Angola; ou que viria de Candonbidé, que quer dizer ato de louvar, pedir por alguém ou por alguma coisa. Ressaltamos que este culto da forma como aqui é praticado não existe na África, o que existe lá é o que chamamos de culto à orisá, ou seja cada região africana cultua um orisá, portanto a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravos para cultuar seus deuses, pois também era comum no Brasil chamar as festas ou reuniões de negros de Candomblé, devido seu significado em iorubá (NASCIMENTO, 2010).

Essa travessia *Ganga Zumba* tem que fazer. A última delas, no que está longe, depois da *calunga* (roda de magia), no além-mar: a morte.

Podemos extrair um pouco mais dessa frase, se pensamos um lugar de estabilização melódica com relação a sua posição na escala, que se localiza no sétimo grau nota [lá], nota de colorido mais particular do modo mixolídio em relação à escala maior tonal, onde está a palavra **rei**. Essa palavra está em um lugar de ascensão quase absoluta, tendo percorrido todos os graus presentes no modo, chegando ao sétimo grau, um tom abaixo da tônica modal.

Pode-se notar que a palavra **rei** está na nota mais aguda e que desce até a palavra **mar**. Essa movimentação melódica promove uma [distensão] e reafirma o lugar da morte, como se *Zumbi*, nesse caso, trilhasse todas as notas da escala até retornar à sua tônica que, ao invés de ocupar um lugar mais agudo, ocupa um dos mais graves. Essa sensação do movimento melódico nos remete a um descanso, uma resolução. Esse efeito na semiótica da canção é chamado de [asseveração]. Assim, temos na primeira frase um caminho melódico que se divide em eixos e tem um pico central importante, o que forma:



Fig. 8 - Rei—Congo—mar

Fonte: elaboração própria (2018).

Essa trajetória melódica indica três momentos passionais¹⁹ propostos, exatamente nesses três pólos, enquanto que, nos outros passos dessa trajetória, a figurativização²⁰ é evidente. Esse efeito normalmente está conectado com momentos de melodias entoadas de forma mais conjuntiva e que estão costurando o eixo temático da canção. Nesse caso, seus trechos de apresentam um número bastante diversificado de consoantes que, ao serem entoadas sequencialmente, e em tempos mais curtos (em verde, no quadro) expressam um período de movimentação no continuum [categoria extensa] da canção. É evidente a importância das informações presentes nos momentos passionais dessa canção, enquanto que em seus momentos figurativos, a proposta é a de um “preenchimento descritivo de ações” de seu eixo temático.

Assim, temos:

REI ganga zumba foi, foi ver rei CONGO depois da calunga além do MAR

Fig. 9 - Texto de [A] em Ganga Zumbi

Fonte: elaboração própria (2018).

Outro dado curioso é a simetria dessa sequência, as melodias presentes em A são iguais em todos os seus trechos, alterando a letra proposta dentro de cada um deles. Esse recurso [tematização] enriquece ainda mais a canção, pois promove uma assimilação da melodia pelo ouvinte e, dentro dela, uma valorização do que está sendo dito. Da fala, que tem diversos recortes linguísticos para o mesmo segmento melódico criando, assim, diversos efeitos figurativos.²¹ Esses recortes, ainda que dentro da mesma melodia, diversificam o fraseado proposto em suas subdivisões internas:

19 Conceito proposto por Luiz Tatit em seu livro *Musitando a semiótica* (1998). É um lugar que indica a estabilidade, o descanso, a pausa presente no movimento, que está presente na canção em notas mais longas, que se prolongam através de suas vogais.

20 Conceito que, na teoria da semiótica da canção, se coloca quando o canto se aproxima mais dos recursos entoativos, afeitos à fala. (TATIT, 1998).

21 Esses efeitos entoativos, são amplamente discutidos por Luiz Tatit em seu artigo “*Reciclagem de falas e musicalização*” (2014, p. 255).

REI Ganga Zumba foi, / foi ver **REI CONGO** / depois da calunga / além do **MAR**
FOI / foi pro canjerê de za**MBIAPONGO** / no terreiro grande de **OXALÁ**
REI Ganga Zumba foi / foi pra **ARUANDA** / mas foi Zâmbi quem mandou **CHAMAR**
QUEM olha a lua branca de **LUANDA** / vê Ganga Zumbi no seu **GONGÁ**

Fig. 10 – textos dos períodos de [A] em Ganga Zumbi:

Fonte: elaboração própria (2018).

Mantendo os aspectos analisados na primeira frase de A, vemos uma reiteração de padrões de polarização temática em sua segunda frase, como se *Zumbi* [sujeito actante] estivesse, nas duas primeiras frases da canção indo em direção a algo [objeto de desejo] ou algum lugar que está além dos elementos apresentados:



Fig. 11- Rei Ganga—Rei Congo—Mar

Fonte: elaboração própria (2018).



Fig. 12 - Foi—Zambiapongo—chamar

Fonte: elaboração própria (2018).

Esse efeito faz com que o sujeito entoadado, *Ganga-Zumba*, passe por vários lugares [categorias intensas], ainda terrenos - o quilombo de *Rei Congo*, o canjerê de *Zambiapongo*, o terreiro de *Oxalá* -, todos com forte conexão com o espiritual. Isso sugere um trânsito do personagem entre diferentes rituais, em uma alusão a sua incorporação ou materialização em diferentes terreiros, para anunciar sua partida.

Quando vemos uma alteração na ordem de elementos da frase, seus objetos de passionalização estão localizados em uma chegada na chegada ao paraíso, o que não justifica completamente a situação, pois tal chegada foi injusta, dada a morte de Zumbi em batalha, mas que é justificada pelo narrador:

REI Ganga Zumba foi / foi pra ARUANDA / mas foi Zâmbi quem mandou CHAMAR

Fig. 13 - Texto de [A/3] em *Ganga Zumbi*
Fonte: elaboração própria (2018).

Nesse momento, podemos ver a movimentação do personagem [actante] se encerrando no meio da frase, quando *Ganga-Zumbi* [sujeito] chega em *Aruanda* [destino final], e o pólo oposto [asseveração, distensão, estado de relaxamento] se coloca na justificativa, de que foi *Zâmbi*, o deus supremo do candomblé de nação angola, quem chamou *Zumbi*. Esse trecho indica a dupla sensação [nível fórico] do acontecimento. O tormento pelo fim da vida [euforia], visto que *Zumbi* foi para *Aruanda*. E a calma [disforia], presente na justificativa de *Zâmbi*, que o chamou.

Nessa estrofe, o fato da palavra *Aruanda* estar no quinto grau indica uma menor ascensão tensiva, com a ideia da morte de Zumbi, pois sua distensão real está na justificativa do chamado de *Zâmbi* (*Mawu, Sindorerê*), seu deus. Quando se diz que *Zâmbi* o chamou, essa ideia movimenta a melodia novamente a um relaxamento, deslocando-a, no desenho melódico, para sua tônica modal, a nota si.

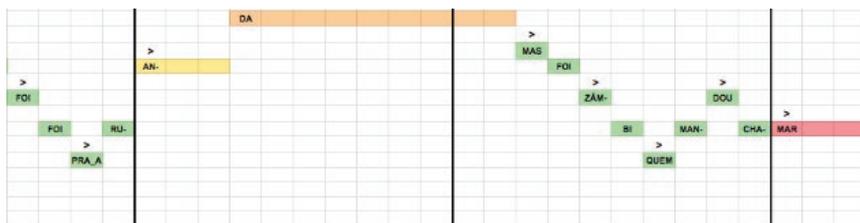


Fig. 14 – Gráfico de [A/3] em *Ganga Zumbi*.
 Fonte: elaboração própria (2018).

Quando chega a próxima frase, *Ganga-Zumbi* já está devidamente “*arundado*”, estabelecendo-se como memória da força e luta contra o racismo. E o comentário expresso é de seu narrador celebrando a estabilidade [relaxamento] dos fatos, onde ele ascende Zumbi a seu altar, a lua de sua terra natal, Luanda.

Essa estrofe indica uma conclusão que, na interpretação de Sérgio Santos, alcança um grau conclusivo na seção com alto índice de asseveração, assertividade.

QUEM olha a lua branca de LUANDA / vê Ganga Zumbi no seu GONGÁ

Fig. 15- Texto de [A/4] em *Ganga Zumbi*
 Fonte: elaboração própria (2018).

É interessante notar que nessa passagem - temos uma insistência temática que tem quatro seções com frases melódicas de prossecução (pergunta) e asseveração (resposta). Essas frases são subsequentes e idênticas, o que gera um efeito de reiteração melódica [tematização] que, no quarto período, já é mais que familiar ao ouvinte. A frase conclusiva, que se altera sutilmente na rítmica, tem importância central nos fatos apresentados, mostrando uma espécie de desestabilização na tematização melódica. Esse efeito dialoga diretamente com a ordem das frases, como se estivéssemos ainda em um terreno desconhecido no momento em que ouvimos a melodia na primeira vez, quando Zumbi ainda percorre seu trajeto. Na última vez que essa melodia é entoada, o ouvinte se prepara para ouvir a rítmica igual e não ouve

[parada da parada], assimilando – por fim – a informação da morte de Ganga-Zumba.

Assim, a trama apresentada em [A] teve seu desenvolvimento [termo complexo tensão] (a caminhada de Zumbi por diferentes terreiros, territórios místicos [contenção] do candomblé), apresentou um ápice [retensão]: a chegada de Zumbi em *Aruanda* (*Rei Ganga-Zumba foi, foi pra Aruanda*); uma posterior conformação desse estado [distensão] (*foi Zâmbi quem mandou chamar*) e sua atualização na posteridade [relaxamento]: o estabelecimento de seu altar na lua de Luanda. Curiosamente, esses quatro estados podem ser diretamente confrontados com os “modos presentes na categoria complexa tensão” propostos por Zilberberg (TATIT, 2007):



Fig. 16 – termo complexo [tensão].
Fonte: (TATIT apud ZILBERBERG, 2007).

A morte de Zumbi é uma [realização], sua posterior caminhada rumo a *Aruanda* é uma [potencialização], a chegada recente ao paraíso do candomblé é uma [virtualização], e seu posterior estabelecimento na lua de Luanda é uma [atualização]. Temos aí uma “tétrade” de estados semióticos, onde um sujeito se relaciona com cada diferente estágio do relato de sua trajetória espiritual.

Essa trajetória se relaciona de forma direta à harmonia proposta por Sérgio na estrutura ampla da seção, uma vez que a canção se estrutura no modo mixolídio que, no [A] dessa canção, é pensado

por sobre sua tônica, si, e pressupõe um grande acorde com sétima perpassado por movimentos melódicos (nas vozes da harmonia) que sugerem outros pequenos acordes que se inserem à esse grande acorde.

Em [A] de *Ganga-Zumbi*, temos dois grandes acordes (ou inversões do mesmo acorde), que se desenrolam em frases melódicas de tensão/resolução, e que são, em sequência, o acorde de B7(4/9) e o acorde de A(9), acordes respectivos de oitavo e sétimo grau do modo. A apresentação e reincidência desses intervalos é o que gera - na tematização proposta pelos ostinatos - um efeito de *afastamento/aproximação* de sua tônica modal.

Esse efeito costura o trecho [A], como que antevendo seus movimentos, tendo em sua estrutura uma dimensão de prossecução constante, que traz, por um lado, a ideia de um desprendimento terreno do corpo, ainda arraigado nas lutas da terra e, por outro, o constante movimento rápido, peremptório e vertiginoso que *Ganga-Zumba* faz ao ascender à *lua de Luanda*.

PARTE [B]

A canção, em [B], já apresenta um compasso de métrica par, 4/4. Isso gera um efeito de estabilização que é automaticamente sentido quando escutamos a peça. Ao chegar no chão completamente, sentimos seu ostinato, que tem um ciclo de um compasso, e continua a gerar dois ritmos interdependentes. Quando separados em uma sobreposição de ritmos guia, temos:

28

T. solo

Ca-dê Zum - bi meu O-gum - de Lê Ca-dê Zum

Vi. B^{7(4/9)} B^{7(4/9)} B^{7(4/9)}

31

T. solo

bi meu mu-ta - lam- bó Ca-dê Zum - bi O-lo-rum - Di- dê

Vi. A⁷⁽⁹⁾ A⁷⁽⁹⁾ C^{#7}

34

T. solo

Meu sin-do - re-rê que e-le A-ru-an dó Ca-dê Zum

Vi. E⁷ F⁷⁽¹¹⁾ B^{7(4/9)}

Fig. 18- Partitura de [B] em *Ganga Zumbi*. Fonte: elaboração própria (2018).
Fonte: elaboração própria (2018).

Como se pode notar no trecho da partitura acima, e diferente de [A], as melodias têm durações mais curtas, inflexões mais aceleradas, e saltos disjuntivos, o que - somado ao ostinato em compasso quaternário - gera a sensação de uma escuta temática [*tematização*] e a interpretação de Sérgio Santos evidencia maiores aspectos afeitos à fala [*figurativização*]. Em nosso modelo de gráfico semiótico, teríamos:

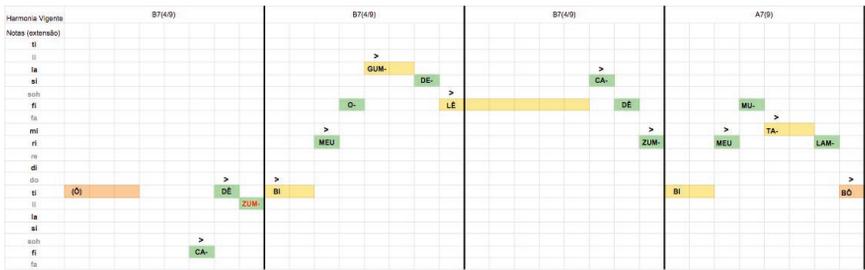


Fig. 19 - Gráfico semiótico de [B/1] em *Ganga Zumbi*.
 Fonte: elaboração própria (2018).

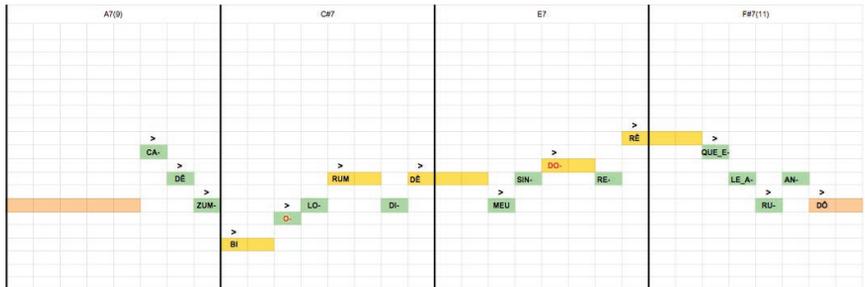


Fig. 20 - Gráfico semiótico de [B/2] em *Ganga Zumbi*.
 Fonte: elaboração própria (2018).

Podemos notar a recorrência de um motivo rítmico que norteia o fraseado de [B]. Ele se repete nas primeiras frases, o que é comum em casos de tematização. Essa rítmica atua num ciclo de quatro compassos, sendo dois de pergunta e dois de resposta:

Ritmica de Ganga-Zumbi

Percussão $\frac{4}{4}$: 7 ca - dê Zum - bi meu O-gum - de - Lê - Ca - dê Zum

Perc. 4 bi meu Mu - ta - lam - bô - Ca - dê Zum - bi O - lo - rum di - dê -

Perc. 7 meu Sin - do - re - rê - que e - le A - ru - an - dô

Fig. 21 -motivo rítmico no [B] de *Ganga Zumbi*.
Fonte: elaboração própria (2018).

O fato de os ritmos estarem em anacruse (no último tempo do primeiro compasso acima), reforça ainda mais o efeito entoativo [figurativização], que se dá, também, pela movimentação rítmica em tempos curtos e sincopas (características afeitas à fala cotidiana).

Esse momento da canção nos faz voltar à terra. Para isso, nosso narrador evoca distintos personagens. Mas por que “personagens” e não “personagem”? Esse fato reside na letra que direciona - de forma sintética - a alusão a diferentes deuses de distintas nações fundadoras do candomblé. De acordo com Amaral (2010) A nação *Jeje/nagô*, onde o deus supremo é referido como *Mawu*, e que cultua também os caboclos²² a nação africana *Bantu*, onde o deus supremo é chamado *Mutalambô*, e a nação *Ketu*, na qual o deus supremo é chamado *Olorum*.²³

22 Durante muito tempo, as pesquisas dedicaram-se a compreender o caboclo no Candomblé a partir de duas linhas interpretativas. Uma, que analisava o caboclo sob a perspectiva do sincretismo afro-ameríndio, e a outra, que indicava o culto ao caboclo (concentrado no Candomblé de Caboclo) como uma variável do culto jeje-nagô. (FIGUEIREDO *apud* SANTOS, 1995, p. 177).

23 O candomblé é uma religião monoteísta, o deus único para a Nação ketu é Olorum, para a Nação Bantu é Zumbi, ou Mutalambô para a nação jeje é Mawu, que são nações independentes na prática diária e em virtude do sincretismo existente no Brasil com a religião católica, se considera esse deus como sendo o mesmo deus da igreja católica.

Ao perguntarem pela morte de *Ganga-Zumbi*, essas diferentes nações vêm com um apelo desesperado a suas divindades, onde mostram, ao entoar seus deuses, a qual nação pertencem.

Essas três nações são as nações “fundadoras” da cultura afro-brasileira no Brasil. Isso remete ao contexto histórico da morte de *Zumbi* (séc XVII), onde ainda havia a permanência de um estado migratório de escravos vindos do continente Africano. Por isso, a representação da diversidade cultural de cada povo também prevalecia.

E, ainda assim, apesar dessa diversidade, a importância da figura de *Zumbi* – como símbolo da luta racial – se desvela quando distintas nações, juntas, entoam um apelo a seus deuses em sua procura.

Esse efeito é incidido com movimentos melódicos de saltos, que geram uma certa hierarquização nas informações. O plano terreno é evocado em graus conjuntos quando existe um questionamento: *Cadê Zumbi*. Logo, a evocação de um plano espiritual se apresenta em saltos disjuntivos que formam um acorde de si maior com sétima menor [B7]. Quando empregado de forma ascendente, esse acorde configura uma frase suspensiva, em **Ogum**, onde o efeito de ascensão do acorde coloca a entidade num nível superior e tensiona o movimento melódico para resolvê-lo em seu último tonema, *de-lê*, na quinta justa (5J) do acorde. Isto propõe um alto nível de certeza da força daquela entidade para aquele personagem. Entretanto, também caracteriza um momento transicional - configurado no arpejo ascendente em sua resolução em uma nota que não é o eixo (que seria a nota esperada para a resolução), talvez por esse personagem ainda não saber o que se passou com *Zumbi*:

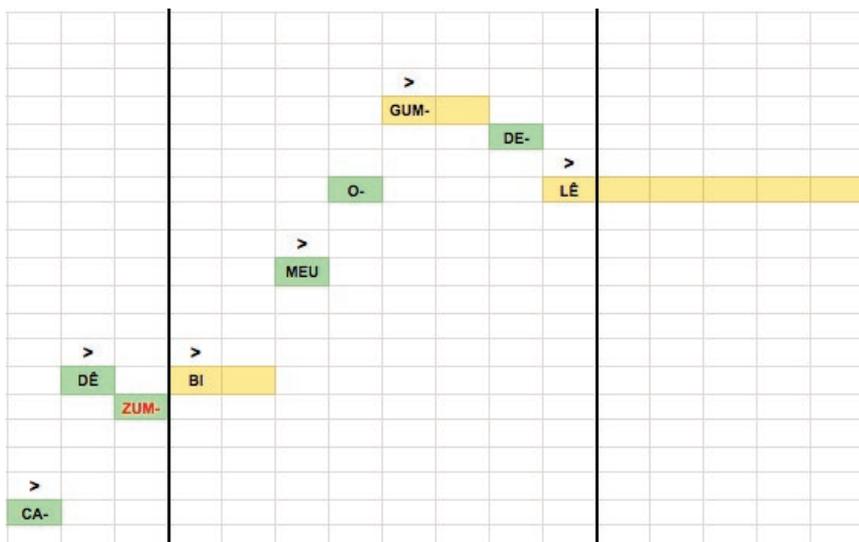


Fig. 22 – Gráfico semiótico de *Ogum de Lê*, presente no [B] de *Ganga Zumbi*.

Fonte: elaboração própria (2018).

O movimento melódico segue com a apresentação do segundo personagem, de origem *Bantu*, que entoa: *cadê Zumbi, meu Mutalambô*. Essa frase tem a mesma rítmica da anterior, o que configura um motivo rítmico, que se apresenta com notas distintas. O **cadê zumbi** já é entoado de forma descendente, o que denota um efeito de *asseveração*. E **Mutalambô** também é entoado de forma descendente, no mesmo arpejo, o que mostra uma outra forma de perguntar, uma outra acentuação, mais assertiva, mais tranquila [distensão]:

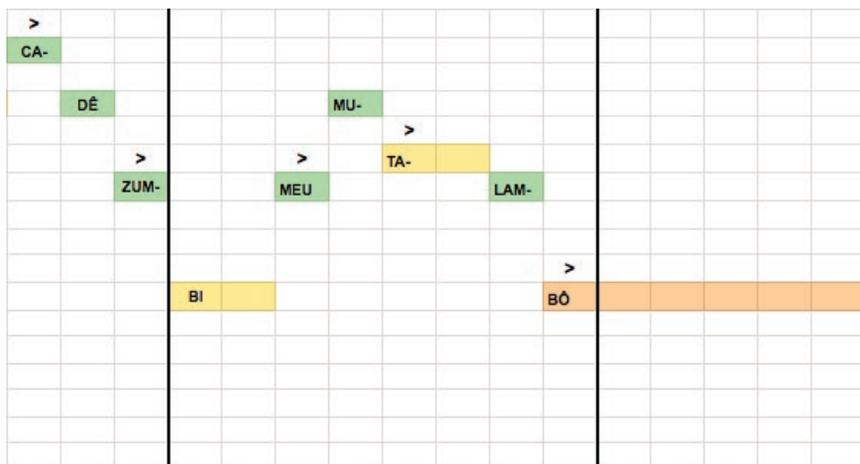


Fig. 23 – Mutalambô, presente no [B] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

O terceiro personagem na trama é de origem Jeje/Nagô, e entoa *Cadê Zumbi, Olorum Didê*, em um fluxo rítmico que é uma derivação do motivo anterior. Essa derivação tem o último tonema da frase com melodia ascendente, o que acentua ainda mais o caráter de dúvida na canção. Esse momento é interessante por evidenciar, em seus caminhos harmônicos, um aspecto menos *modal*, mais *tonal*. Menos *circular*, mais *terreno*.

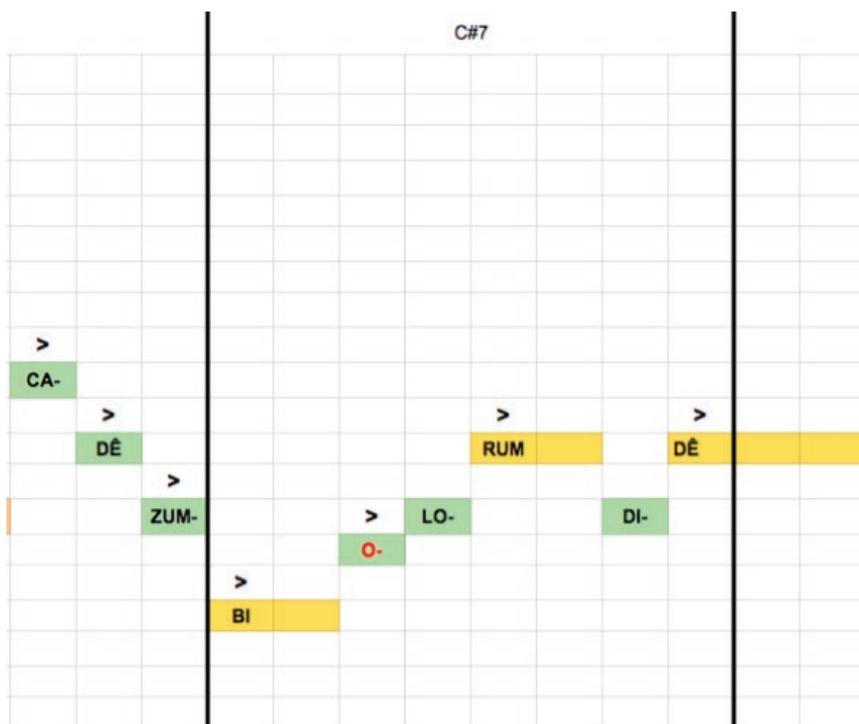


Fig. 24 - Gráfico semiótico de Olorum, presente no [B] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Quando a voz evoca *Olorum*, entoando um questionamento, o momento harmônico pode ser analisado de forma tonal, num encadeamento de dominantes, que passa pela dominante da dominante de nossa “tônica modal”, [C#7] e a direciona para um AEM (acorde de empréstimo modal) do modo dórico [E7], também uma subdominante de um acorde de tipologia similar ao tônico, como ocorre no blues, sua sequência se dá no acorde dominante [F#7] e volta à tônica modal [B7(4)] (concluindo o discurso tonal). O que forma:

Essa tensão ocorre antes do ponto final: a resposta às perguntas. Tal resposta, além de promover um resolução, está em uma melodia descendente, o que promove um caráter de distensão asseverativa, quando tudo se resolve, e quando se diz que *Ganga-Zumbi* finalmente *arvandô*. Essa melodia começa na sétima de nossa “dominante tonal” (no caso, mi no acorde de F#7) e resolve na tônica, como se propusesse, ainda, um resumo do movimento melódico presente em [A], quando nosso rei anteriormente realizava sua viagem rumo ao além-mar.

INTERLÚDIO

O interlúdio presente neste fonograma de *Ganga-Zumbi* traz Sérgio Santos entoando cantos de forma a reforçar o ritmo do ostinato presente no violão de [A]. Esse efeito promove um transporte ao universo inicial que irá reiniciar quando os temas tiverem sua reexposição. Ele indica essa transição da sensação/temática de terra/tonal que a parte [B] traz novamente para o universo etéreo/modal de [A]. É interessante notar aqui que, na improvisação vocal proposta por Santos, se faz presente a percussividade do canto, com recursos como entoar “tchi” entre as notas, como se imitasse um som de chocalho, ganzá, ou xequerê. Essa forma de reiterar o ritmo com uma percussão na voz faz com que o interlúdio ganhe um novo sabor frente à obra. Optamos, na partitura, por grafar esse aspectos rítmicos com um ‘x’ substituindo a cabeça das notas:

The figure shows two staves of music. The top staff is labeled 'S.S.' (Sergio Santos) and the bottom staff is labeled 'Vi.' (Violão). Both staves are in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line starts at measure 78 and includes rhythmic markings 'x' above notes, indicating percussive sounds. The guitar line provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Fig. 27 – Grafia aproximado do ritmo “tchi” na voz de Sérgio Santos

Fonte: elaboração própria (2018).

REEXPOSIÇÃO

Com a reexposição, é indicada a circularidade da viagem aqui apresentada. E essa mesma viagem termina suas voltas no altar (*gongá*) redondo da lua, quase como se a imagem resolutive (assim como a resolução temática da trama de [B]), oferecesse ao ouvinte esse aspecto circular, tão presente na canção.

A reexposição do tema neste fonograma vem com a exposição dos dois últimos períodos presentes em [A], posicionando *Zumbi* já como personagem que chegou em *Aruanda* e, depois, chamando os encarnados para lamentar o fato de ele ter “*aruandado*”. Essa seção atalha a viagem exposta na trajetória de *Zumbi*, trazendo-o para seu destino final. E tem um grau forte de similitude com relação à primeira exposição do tema, o que reafirma um discurso de uma lógica circular.

CODA

O final dessa canção é um *ralentando* do mesmo *ostinato* presente em [A], o que forma:

The image shows a musical score for the Coda of Ganga Zumbi, measures 88-90. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 88 begins with a 7/8 time signature. The melody in measure 88 is circled in yellow. The bass line in measure 88 is marked with a chord of E/G# and a first inversion (1.v). The score continues with measures 89 and 90, showing a continuation of the melodic and harmonic material.

Fig. 28 –céu e chão em [coda] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Esse lugar de ralentando denota um descanso [distensão] pelo estabelecimento de *Canga-Zumbi* em Aruanda, ao mesmo tempo em que as notas comprimidas por Sérgio Santos são as mais agudas [ápices tensivos] de toda a canção. Sem nenhuma palavra, essa finalização exprime, de forma melódica, uma ascensão e estabelecimento de Zumbi em Aruanda, já que a última nota entoada é a nota si, nosso eixo modal. O que mostra um ambiente final, que dialoga com a partida do primeiro momento da viagem. Só que, dessa vez, se promove um caminho de ascensão contínua e estabelecimento final no si superior da oitava: em Aruanda. Como se a última trajetória melódica, contínua e para cima, exprimissem esse estabelecimento. É bonito notar que - depois - Sérgio entoa o si uma oitava abaixo, nas notas graves, conectando - na última frase melódica da obra - grave e agudo. Terra e céu.

Conclusão

Ao analisar esta obra da canção mineira contemporânea, percebemos um olhar muito mais voltado para uma ótica global, que insere o indivíduo mineiro numa trama complexa e ressignificada, mas que - apesar do tema - guarda relações musicais com a sua origem: o estado de Minas Gerais. a canção se relaciona com eixos musicais constituintes do estado para tecer suas abordagens, ainda que estes conversem com outras musicalidades, presentes em outras regiões do país, ou - até mesmo - a busca de uma origem em outros continentes - caso da afro-brasilidade proposta pela voz e violão de Santos.

A rítmica forte e conectada com tambores em Sérgio Santos, remete à uma Minas Gerais negra, que teceu sincretismos ao longo de séculos, o modalismo e circularidade presente em seu tratamento rítmico, melódico e harmônico somado à melodia de notas longas evoca muitas produções mineiras, se relacionando com texturas presentes em canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina.

Ainda que essa relação se faça presente, a diversidade de materiais que conectam a canção a outros eixos de produção, remete a características diversas de outros lugares do mundo, e traz uma relação elástica de aproximação e afastamento da cultura local, o que produz uma música própria, que traz sonoridades intrínsecas ao indivíduo que - estando em Minas - se lança ao mundo para buscar influências e tecer novas relações.

Com isso, vemos uma nova trama, característica dessa relação de se aproximar e afastar do que já se caracteriza como “Música Mineira”. Essa relação dialógica/dicotômica traz novos idiomatismos e linguagens, que podem ser proveitosos ao ato de se pensar a canção, produzindo diferentes sinapses com assuntos e temas que soam familiares, mas que sobrepõem camadas ao que havia sido produzido até então.

Existe, partindo dessa pesquisa, uma suspeita de que uma busca pelo novo conecta alguns cancionistas mineiros. Essa sede se faz presente nesta canção, e parece se estender ao cancionário contemporâneo nacional como um todo. Tal afirmação careceria de novas amostragens e pesquisas mais aprofundadas, para pensar se a produção de cada estado é mesmo um resgate de aspectos presentes em suas músicas características, somada à ampliação e sobreposição de camadas mais abrangentes sobre seus padrões estéticos locais.

Também, o fato da presente análise se centrar em uma composição que utiliza voz e violão foi bem proveitoso, e mostra, principalmente, como um instrumento tão amplamente utilizado no cancionário nacional consegue, ainda assim, se reinventar. Suas relações harmônicas, melódicas e rítmicas contêm a afirmação de uma busca na canção por novos Brasis, que possam sintetizar a complexidade de nossa condição presente, o que dialoga com a sobreposição de diversas camadas culturais. O violão aparece aqui como uma síntese desse processo, que carrega - em si - o paradigma da ancestralidade e da inovação. Seu campo é ilimitado, e tem acompanhado - como fio condutor - o cancionário nacional até então. Enquanto for ele o instrumento mais popular para a canção no Brasil, se faz proveitosa a pesquisa sobre a canção popular brasileira que até hoje tem, em suas cordas, uma voz.

Ganga-Zumbi - composta por Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro - evidencia um arquétipo da cultura brasileira e traz, em si, muitos elementos rítmicos, ritualísticos e cancionais, contando a história de um de seus personagens emblemáticos, Zumbi dos Palmares. Esse mito, revivido por Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro, vive através da canção. E serve como voz para contestar o olhar daqueles que não assumem irmandade cultural no negro. Esta canção acaricia com a letra pontual e sintética de Paulo Pinheiro e os timbres ancestrais e seguros da voz e violão de Sérgio Santos, a importância da figura de Zumbi,

como síntese sincrética da luta de uma das origens do povo brasileiro que é, em suas primeiras raízes, mestiço: índio, europeu e africano.

REFERÊNCIAS

Teses e Dissertações

ADOUR, Fabio Câmara. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. 501f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

CARVALHO, Jose Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. 2011. 222f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2011.

Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. *Dissertação*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

DIETRICH, Peter. *SEMIÓTICA DO DISCURSO MUSICAL: Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008, disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE_PETER_DIETRICH.pdf> peter dietrich> Acesso em 7.jul.2018.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

TATIT, Luiz. *Por uma semiótica da canção popular*. 1982. 245 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

TELLES, Lucas. *A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

Livros

CAMPOS, Conceição. *A Letra Brasileira de Paulo César Pinheiro - Uma Jornada Musical*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2009.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação - vol. 1*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1986.

FISCHER, L.A.; LEITE, G. *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*, São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016.

KOFI, Agawu. *Music as discourse*. London: Oxford University press, 2009.

MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Orgz.). *Palavra Cantada: Ensaio Sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

MATOS, C.; MEDEIROS, F.T; Oliveira, E.D. (Orgz.). *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*, Rio de Janeiro, Editora da UERJ/FAPERJ, 2014.

REIS, Andressa Mercês Barbosa dos. *Zumbi : historiografia e imagens*, Dissertação de Mestrado, Franca: UNESP, 2004.

TATIT, Luiz. *Elementos Semióticos Para Uma Tipologia da Canção Brasileira*. 1986a. Tese (Doutorado em Lingüística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

_____. *A Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986b.
_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-Simbolismo*. Documento de Estudo nº 5, Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2007.

ZILBERBERG, Claude, *Essai Sur Les Modalités tensives*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1981.

Artigos

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Glauca Muniz Proença Lara. *Um Panorama da Semiótica Greimasiana*. UFMG, Artigo. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/arquivos/matte/artigos/artigoAlfa_Matte_Lara2009%5B3%5D.pdf> Acesso em 07/06/2018.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. *Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil*. RBSE, 9 (27): 923 a 944. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/grem/AlessandraArt.pdf>> Acesso em 07/06/2018.

Audiovisual:

SANTOS, Sérgio, Ganga-Zumbi. *Mostra Cantautores, 2014 e* veiculada na plataforma digital *youtube* em julho de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=YNwclYfJHBk>.

SANTOS, Sérgio. Entrevista concedida ao programa *Arte no Ar*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7-lCuTHPfy&t=8s> . Acesso em 10/10/2019.

Áudios:

SANTOS, Sérgio. *Áfrico*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

SANTOS, Sérgio, Ganga-Zumbi. *Mostra Cantautores, 2014 e* veiculada na plataforma digital *youtube* em julho de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=YNwclYfJHBk> . Acesso em 10/10/2019.

Sobre o Autor

Pedro de Grammont e Souza é Mestrando pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP) [2019]. Graduado em Música - Licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) [2018]. Cursou também Comunicação Social - Jornalismo (UFOP) [2011-2013] e Violão pela Universidade Livre de Música Popular (Bituca) [2014]. Tem experiência em Música Popular, especialmente na área de composição musical. Foi vencedor do Concours Slam "Allons En France" da Embaixada da França no Brasil, tendo se apresentado em cidades da França [2011]. Realizou uma residência artística pelo MinC em Nova Iorque com o grupo teatral Living Theatre [2012]. Como compositor e instrumentista, lançou dois discos: *Rua da Virada: Vou Com os Meus*; [2016] e *Trejeitos Atravessia* [2018]. Realizou uma turnê com o grupo Trejeitos, tendo se apresentado pelo Brasil, Uruguai, Argentina e Chile [2017/18].

Recebido em 01/08/2019

Aprovado em 01/10/2019

A SAGA – ENTRE O DITO E O NÃO DITO –: LINGUAGEM, MÚSICA E OBRA, EM PERSPECTIVA TEMPORAL

THE SAGA – BETWEEN THE SAID AND THE NOT SAID – LANGUAGE, MUSIC AND WORK OF ART, IN A TIME PERSPECTIVE.

Andreia Aparecida Marin
Universidade de São Paulo
paisagensonoras@gmail.com

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

Resumo

“Saga” é um termo utilizado nos escritos heideggerianos a respeito da linguagem. Indica a ampliação dos domínios da linguagem para além da sua função comunicativa e de significação, abrindo espaço para o não dito, para o que escapa aos sentidos unívocos. O presente texto parte dessa ampliação, compreendida a partir da perspectiva temporal, própria do comportamento teórico e avança para a discussão de exclusões operadas pelas oposições binárias próprias da linguagem cotidiana e da lógica da representação. Nesse contexto, dá destaque para a legitimação da dimensão prática da música e da possibilidade de uma música não humana. O texto inclui diálogos entre os pensamentos de Small, Sexto Empírico, Derrida e Heidegger.

Palavras-chave: linguagem; representação; obra de arte; música; animalidade.

Abstract

“Saga” is a term used in the Heideggerian writings on language. The term indicates the extension of the language to beyond its communicative and meaningful function, opening space to the unsaid,

for what escapes the univocal senses. The present text starts from this extension, understood from the temporal perspective proper of the poetic behavior and advances to the discussion of exclusions operated by the binary oppositions resulted of representation. In the context, the legitimacy of the practical dimension of music and the possibility of nonhuman music are highlighted. The text includes dialogues between the thoughts of Small, Sexto Empírico, Derrida and Heidegger.

Key-words: language; representation; work of art; music; animality.

Introdução

O poeta não oculta nomes. Ele não conhece os nomes (HEIDEGGER, 2003, p. 143).

O poeta não sabe os nomes, posto que converteu-se no músico (SILVA, 2013, p. 146).

Música não é linguagem. Música não regula temperamentos e não forma caráter. Tampouco é expressão. Não existe algo como a música.

Essas sentenças movimentaram durante algum tempo um conjunto de inquietações. Talvez porque cada negativa exija uma justificativa clara o suficiente para distanciar a ideia das respectivas positivities e, consideramos que, para algumas dessas proposições, os argumentos não tenham sido suficientes ou não os tenhamos explorado nos seus próprios limites.

Importa que, como toda inquietação provoca um espaço de diálogo e interposições, optamos por acionar antigas leituras e novas ideias visitadas na filosofia contemporânea com o intuito de evitar a permanência de um eco de conflitos desnecessários ou de sedimentar o reconhecimento de um insolucionável. As reflexões que seguem propõem questionamentos a respeito de pelo menos duas dessas assertivas iniciais: música não é linguagem e não existe algo como a música.

Ao trilhar esse caminho, reencontramos outras sentenças que, há algum tempo, moviam nossas reflexões. Curiosamente, elas se entrecruzam

com as proposições sobre a música. A razão é diurna, como a visão. O instinto e a imaginação são noturnos, como a audição. O dia é sagrado. A noite, profana. A lucidez é do dia. A loucura é da noite. A humanidade é diurna. A animalidade é noturna. O entrecruzamento encaminha para um ponto comum, um princípio de exclusão que é produto de uma linguagem subserviente à lógica da representação e ao discurso metafísico. A especulação teria, portanto, que ser iniciada no enfrentamento das questões sobre a linguagem.

Inicialmente, tentaremos expor resumidamente uma ideia persistente no pensamento contemporâneo: a linguagem não é somente o que os modernos pretenderam fazer dela. Haveria, nesse caso, uma linguagem mais ampla que sua dimensão comunicativa, portadora de sentidos. Exploraremos, para detalhar essa possibilidade, a distinção sugerida por Heidegger entre uma linguagem cativa da determinação (ôntica) e sua dimensão mais ampla (ontológica) que resguarda a inesgotável possibilidade de múltiplas significações. Nos termos de Derrida, haveria um resto em tudo que é dito no campo de sentidos determinados.

Com intuito de melhor dimensionar esse campo de indeterminações da linguagem, problematizamos os princípios de exclusão que se forjam e naturalizam na redução determinista, apresentando dicotomias comuns ao discurso ocidental. Na sequência, reapresentamos as sentenças destacadas, dialogando com Sexto Empírico (*apud* ROEDER, 2014), do III d.C., e Small (1998), que partem, cada um a seu tempo, da necessidade de contraposição aos equívocos do pensamento, baseados na linguagem cotidiana, que supostamente reduziriam o sentido do fenômeno musical.

A linguagem como determinação e o comportamento poético

O título do presente texto foi inspirado na releitura de *A caminho da linguagem*, de Martin Heidegger (2003), em que o termo “*saga*” é repetidamente citado. O termo é a tradução do alemão “*sage*”, também traduzível para o termo “*dizer*”. No transcorrer da obra, é o próprio Heidegger quem elucida o seu uso e que estaria se referindo ao incessante movimento de nomear as coisas: “indica e significa o dizer, o dito e o que deve ser dito”. Imediatamente, dá também o sentido de dizer: “o mesmo que mostrar, no sentido de deixar aparecer” (HEIDEGGER,

2003, p. 113). A saga não cabe nas significações constituídas, indicando o permanente inacabamento da determinação, o que permite admiti-la como dizer poético, sempre às voltas com a suspensão do sentido: “não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco” (HEIDEGGER, 2003, p. 63). Nessa perspectiva, é necessário admitir uma polissemia na saga do dizer poético.

A linguagem não é produto da convenção imposta pelo sujeito do conhecimento. Há uma linguagem que escapa a essa redução, segundo Heidegger. Note-se que, na apresentação da discussão sobre a linguagem, Heidegger sempre encaminha a possibilidade do comportamento poético, como aquele que dará visibilidade aos limites da linguagem reduzida às pretensões do comportamento teórico. É nessa distinção que aparece uma concepção de pensamento também ampliada, de forma que haveria um pensar não restrito à pretensão de determinação e nomeação: “a essência da saga é que o pensamento começa a trilhar o caminho que nos retira de uma representação meramente metafísica e nos devolve o cuidado com os acenos da mensagem de quem somos andarilhos” (HEIDEGGER, 2003, p. 113). Desse pensamento fora da lógica da representação resulta a “percepção crescente de que algo intocável” está oculto na saga. Ela guarda a dimensão do não-dito, em que o pensamento poético e musical encontraria suas motivações.

A obra de arte é, no pensamento heideggeriano, o acontecimento da verdade no sentido em que ela exige a suspensão do comportamento teórico e a condução das indeterminações das coisas ao comportamento poético. No capítulo *A obra e a verdade* de *A origem da obra de arte*, Heidegger (2010, p. 167-169) sugere que a obra precisa ser deixada em seu puro-estar-em-si-mesma (*Insichstehen*), livre das investidas da determinação. As interposições feitas entre nós e as coisas é que distanciam sua manifestação, dificultando a acessibilidade suspensa por relações entre ela e aquilo que ela não é. Essa é mesma a dificuldade de todo comportamento teórico que busca a totalização da essência e do fundamento das coisas. Heidegger (2010, p. 171), está às voltas com um “saber que permanece um querer e o querer que permanece um saber”, não extraindo da obra o seu estar-em-si e nem tampouco a arrastando para a mera vivência. Essa sugestão de permanência do estar-em-si nada tem a ver com a objetivação. Uma obra de arte é caracterizada justamente por não ser um objeto,

mas um estar-em-si-mesma. Um objeto é algo que foi destacado do mundo, enquanto o estar em si preserva um acontecimento no mundo. Uma obra de arte é um objeto quando foi arrancada desse estar-em-si e conduzida à fruição, quando está em negócio, extirpada do mundo e enclausurada no museu. É nesse sentido que lemos em *Ciência e pensamento de sentido*:

É que se pode representar a arte, como um setor da atividade cultural. Nesse caso, porém, nada se percebe da sua essência. Encarada em sua essência, a arte é uma sagração e um refúgio, a saber, a sagração e o refúgio em que, cada vez de maneira nova, o real presenteia o homem com o esplendor, até então encoberto, de seu brilho a fim de que, nesta claridade, possa ver, com mais pureza, e escutar, com maior transparência, o apelo de sua essência. HEIDEGGER, 2008^o, p. 39).

Silva (2013, p. 144-145), no texto *O sentido da música no pensamento de Martin Heidegger*, destaca que o que move o poeta é o entusiasmo que faz com que “se desprenda do conforto das referências cotidianas e aceite a dor de saber que a palavra é o devir de uma polifonia polissêmica”. Esse aceite só pode se dar mediante um pensamento que se mantém na vizinhança do não-dito, orientado pela escuta, mantendo-se aberto ao campo de possibilidades de significações. Essa escuta, termo que o autor destaca dos textos do próprio Heidegger, sugere uma forma de aproximação, um pressentimento permanente, do campo de indeterminações da linguagem. Destacamos aqui que, ao sair dos limites do pensamento representativo, Heidegger abandona também o domínio da visão para falar do acesso ao indeterminado como escuta. O compromisso do pensamento e da linguagem não é primariamente com a visão, sempre associada ao encaminhamento teórico, mas com a escuta das indeterminações do ser que habita a linguagem (SILVA, 2013, p. 142). Como se sabe, a visão é o sentido associado à razão, ao pensamento lúcido, à percepção conduzida pelo intelecto. A escuta, por sua vez, é errante, estando associada à percepção de condições imprecisas, como o fenômeno da noite.

Essa proposição da escuta também aproxima o pensamento poético e a música. Não por menos, Heidegger admitiu uma hierarquia

entre as artes, dando destaque à música. Ela teria, assim como a poesia, uma necessária aproximação com o modo de apreensão do ser na dimensão do não-dito. Silva (2013, p. 140) destaca que a música é tomada, na obra *A caminho da linguagem* (HEIDEGGER, 2003), como *logos (mousiké)*. Entendamos que esse *logos* é associado a um pensamento ampliado para além da pretensão teórica. A música ganha esse status no pensamento heideggeriano porque ela seria a expressão mais imediata da categoria tempo. Destaquemos, portanto, a importância do tempo no pensamento sobre a linguagem.

Em *Ser e tempo*, Heidegger (1998) diferencia o nível ôntico, focado no ente que se dá à linguagem, do nível ontológico da linguagem. A condição ontológica é remetida à nomeação do ente pelo ser que, não obstante, escapa à determinação. O movimento ôntico pretende submeter as coisas (*phýsis*) à unidade e imobilidade do conceito (SILVA, 2013, p. 135). Isso se dá em uma temporalidade cotidiana, em que mantemos relações instrumentais e habituais com as coisas. Há, no entanto, uma temporalidade ontológica, caracterizada pelo vir-a-ser que caracteriza o envolvimento *ekstático* do humano com o mundo.

Para Heidegger, paralelamente ao conhecimento científico associado ao termo *Erkenntnis*, se apresentam os termos *Erkennen e Wissen*, o primeiro mais associado a algo como uma consciência tácita e não especializada do mundo, sendo o sentido de *Wissen* mais próximo de saber, conhecer que preserva a verdade. A esse respeito, Inwood (1999, p. 21) destaca a distinção que Heidegger faz de um mero conhecer como representar algo (*kennen*) e um conhecimento genuíno (*weiss*), como o transmitido por uma obra de arte. Esse conhecimento mantém, em caráter latente, a busca para além da definição. É esse caráter inconcluso a base do envolvimento *ekstático* do homem, um querer ir para além de si mesmo, pela qual se expõe à abertura do ente, como aquela posta na obra, afirma Heidegger (2010, p. 173).

A condição *ekstática* instala uma relação errante com o ser, de esquecimento. Ela foi ignorada pela lógica da representação, própria do pensamento moderno, amparado na ilusão de pleno desvelamento do objeto. No texto *Que é uma coisa*, Heidegger (1987, p. 108) destaca que o pensamento cartesiano inaugura uma posição do sujeito peculiar, em função do qual “todas as outras coisas se determinam agora como tais”. As coisas recebem, no pensamento moderno, a sua coisidade, tornando-se aquilo que, em relação ao sujeito, “permanece

como um outro, que está em face dele como *objectum*". Para superar essa condição, é necessário um pensamento que volte a se colocar na dimensão da temporalidade, diante das possibilidades de um vir-a-ser que escapa do comportamento teórico redutor pretendido por esse sujeito.

A relação temporal com o mundo é que permite ao humano tomar a linguagem para além da sua função comunicativa. A relação temporal não se dá orientada para o futuro (tradição ôntica, metafísica), mas a partir do futuro com suas possibilidades (tradição ontológica, devir). No primeiro caso, o presente, orientado pelo passado, encaminha para o futuro. No segundo, o devir, sugerido pelo futuro, fecunda o passado e o presente. Essa temporalidade é experimentada pela poesia e pela música, que quebram as relações familiares e cotidianas com o mundo, baseadas no caráter instrumental, evitando o direcionamento ao comportamento teórico. Como destaca Silva (2013, p. 144), "o estranho na poesia expressa a separação delirante do poeta em relação aos sentidos cotidianos que estão aderidos às palavras...".

Podemos, portanto, repensar o conceito de linguagem a partir das reflexões heideggerianas. Há uma linguagem em sentido corriqueiro, entendida como expressão e representação da realidade, cujo destino é a função comunicativa. Por outro lado, há uma linguagem que se insinua sobre o ser prevendo sua indeterminação, dando visibilidade ao distanciamento entre significado e coisa. Essa linguagem, segundo Silva (2013, p. 142), resguarda uma não síntese entre palavra e coisa nomeada. Trata-se da linguagem da obra de arte. As obras de arte não são redutíveis ao esgotamento de sentidos operado pelo comportamento teórico. Nas palavras de Silva (2013, p. 139), não operam necessariamente uma síntese finalista. Na perspectiva da linguagem ampliada, ela materializa o devir e atualiza a desautorização da pretensão do sujeito cognoscente. Nela, qualquer obra é um inacabado que carrega a promessa da produção poética.

Não existe algo como a música (?)

A radicalidade das proposições de Small sobre o tratamento dado à música no espaço contemporâneo está expressa em uma das primeiras páginas do livro *Musicking: the meanings of performing and listening*,

quando nega existência à música: “não existe tal coisa como a música”¹ (SMALL, 1998, p. 2). Aqui já podemos interpor um problema: do fato de negá-la como coisa, não é possível inferir sua não existência. Negar existência a algo exige uma ampla e bem justificada argumentação ontológica, especialmente quando esse algo é percebido no campo da materialidade. O autor continua: “música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem”² (SMALL, 1998, p. 2). Essa assertiva nos leva a compreender que o que o autor busca, de fato, é questionar não a existência da música, mas a tomada do fenômeno musical a partir de uma representação, o que fica claro na crítica que faz na sequência, direcionada a uma característica do pensamento, quer seja, o de partir da ideia de essência de algo e, por abstração, atribuir-lhe um nome e um conceito - armadilha da reificação -, o que faz o autor concluir que a coisa música é não mais que uma abstração da ação.

Cabe apontar, contornando qualquer resto de dúvida, que toda ação produz e seu produto está imediatamente conduzido à existência. Esse é mesmo o enigma da obra: antes de ser submetida a qualquer comportamento teórico, ela é algo lançado no mundo, independente das forças e dos movimentos pelos quais foi produzida. Ainda que carregada de indeterminações, ainda que não subsumida a coisidade à critério da definição, a música é, assim como qualquer outra materialidade, gerada em um comportamento poético.

A intenção do autor, claramente colocada nesses fragmentos e como ponto de partida e pano de fundo para toda a discussão realizada na obra *Musiking...*, reflete uma ideia remota na história da música ocidental. Poderíamos situar uma questão muito similar nos argumentos céticos de Sexto Empírico (*apud* ROEDER, 2014), no século III d.C., quando em *Contra os Músicos*, conclui a não existência da música. A diferença fundamental da provocação de Sexto Empírico para a de Small pode assim ser delimitada: enquanto no segundo precisamos avançar para a crítica à reificação para compreendermos de qual música estaria tratando quando nega sua existência, no texto do primeiro, já no primeiro parágrafo, é anunciado o alvo de sua negatificação, a saber, a música na sua dimensão teórica, dita como ciência musical, sobre a qual se debruçavam os antigos gregos, especialmente sistematizada nos escritos do teórico Aristóxeno.

1 “There is no such thing as music”.

2 “Music is not a thing at all but an activity, something that people do”.

Sexto Empírico estava às voltas com um campo de discussões teóricas que envolvia: a concepção pitagórica de música, marcada pela justificativa de utilidade prática da música derivada da intenção de harmonização do humano e da sociedade a partir da ideia de harmonia do cosmos, amplamente defendida por Platão; a forte marca do *ethos* musical, ou seja, da ideia de necessidade da música na modulação dos sentimentos e comportamentos dos humanos, intimamente relacionada com a formação moral e o prazer racionalizado, necessários ao homem livre, como no pensamento aristotélico; ao lugar central da música como ciência autônoma, desvinculada de pressupostos metafísicos, na teoria de Aristóxeno. O conjunto dessas ideias, não obstante suas diferenças, revelava um pressuposto não questionado antes da interposição do pensamento de Sexto Empírico: a dicotomia entre a música como atividade prática e o trabalho intelectual produtor de algo como uma ciência musical. Na Grécia Antiga, era depreciativo fazer uso dos instrumentos musicais, tarefa para os práticos e para aqueles que não podiam ascender ao papel do “músico”, alguém capaz de conhecer a teoria musical e, a partir dela, desenvolver uma fruição adequada e julgar as diferentes melodias (ROEDER, 2014, p. 34).

Sexto Empírico teve como foco, na obra *Contra os matemáticos*, que incluía o texto *Contra os músicos*, uma crítica a essa centralidade da teorização, quase sempre marcada por dogmatismos, na educação grega (ROEDER, 2014, p. 46), que resultou uma positivação da dimensão prática da música (*mousiké*). Quando, portanto, os argumentos céticos de Sexto Empírico conduzem à afirmativa de que a música não existe, fica evidente qual música ele tem em mente, a saber, a música teórica distanciada do fazer musical dos práticos e inacessível ao cidadão não livre. Nesse aspecto, podemos reconhecer uma aproximação das intenções de Small ao pensamento de Sexto, sendo que ambos pretendem ampliar a música, rompendo os limites a ela impostos pelas teorias e representações, e colocando em evidência a música como acontecimento que se dá sempre numa dimensão espaço-temporal. Essa dimensão foi historicamente excluída, julgada, pejorativamente, como algo menor, menos digno que a complexa música derivada do esforço intelectual.

Guardadas essas aproximações, é necessário manter preventivamente a problematização de uma negatificação feita, ao que parece, em sentido mais genérico e ontológico, por Small na assertiva “não existe algo como a música”. A argumentação contra a música

está embasada em uma segunda assertiva – a música é uma atividade e não uma coisa –, justificada na crítica ao hábito de se pensar por abstração.

Não obstante a evidente inclinação do autor à problematização da coisificação da música, evidenciada na sua crítica à reificação, lemos na continuidade do texto: se não existe uma coisa como a música, a pergunta pelo seu significado não é possível (SMALL, 1998, p. 3)³. Vejamos: talvez a forma mais coerente da questão, na própria tendência argumentativa do autor, seria “se não existe a música como coisa, a pergunta pelo seu significado (genérico) perde sentido”. Tanto é assim que o próprio autor sugere a readequação da questão na sequência: “qual o significado desta obra musical”. Essa reformulação permite redimensionar, mais uma vez, a sua intenção: evitar partir de uma música como conceito legitimado materializado na linguagem na forma substantiva, a música em sentido genérico, o que induziria a pensar as músicas como, simplesmente, obras musicais. A obra, nesse caso, já teria incutida a música coisificada, o que a impediria de ser vista como algo em processo, sujeito a atravessamentos, intercorrências, desnaturalizações, enfim, mudanças. Isso fica ainda mais evidente na crítica que apresenta sobre a unanimidade dos estudiosos da música a respeito de que a essência e o significado da música possam ser encontrados “naquelas coisas chamadas obras musicais”⁴ (SMALL, 1998, p. 4).

A obra, tornada representante legítima do fenômeno musical, nada deixaria restar de indeterminação nisso que, apesar da abstração e da linguagem, continua a ser fenômeno, não estático, não contido, não acabado. Essa parece ser a preocupação central de Small, o que torna seu ponto de partida e seu caminho argumentativo problemático. Não se trataria, desde o início, de negar existência à música, mas de denunciar seu tratamento dentro de um campo constricto de sentidos exigido pelo pensamento representativo.

Em outros termos, e retomando as reflexões heideggerianas, a música não é algo como uma coisa dada em uma síntese finalista e nem uma linguagem carreadora de sentidos. No entanto, essa negatividade

3 “If there is no such thing as music, then to ask ‘What is the meaning of music?’ is to ask a question that has no possible answer”.

4 “It is that the essence of music and of whatever meanings it contains is to be found in those things called musical works”.

não pode ser traduzida em inexistência. Pressupomos que seja isso o que Small pretendeu, de fato afirmar: a música não existe dentro da contenção de uma determinação, não se submete à coisidade, não é apreensível a um exercício de abstração. Mas a música acontece, sendo produzida e reproduzida a todo instante. Isso se evidencia pelo modo verbal como intitula o texto – *Musicking* –, apontando para a condição de existência que ele impõe à música: a temporalidade.

Retomemos: a temporalidade ontológica prevista por Heidegger é justamente a condição de extensão do ser das coisas para além da abstração. O caminho heideggeriano prescindiu da negação de existência para reafirmar a condição temporal. Ao contrário, ao reconhecer a necessidade de um pensamento que se instala no vir-a-ser, expandiu a existência e a experiência que se pode fazer dela. Nesse sentido, a música não somente existe como provoca, assim como a poesia, uma suspensão do limiar entre dito e não-dito, palavra e coisa, objeto e indeterminação. Esse status conferido à música tem a ver justamente com a manifestação temporal de sua materialidade, de forma que Heidegger concordaria: não existe a música, fora dessa dimensão temporal.

A dificuldade em manter a negativa de existência da música é tão controversa que até mesmo Small, depois de a ter defendido, afirma: “a natureza fundamental e o significado da música não residem em objetos, nem mesmo em obras musicais, mas em ações, naquilo que as pessoas fazem”. Antes negou uma natureza e um significado à música; agora, os anuncia como derivados da ação humana. Essa retomada da possibilidade de existência da música, sobre outra perspectiva, é anunciada na sequência: o autor segue defendendo que é somente compreendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos acessar sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana. A suposta natureza da música, a esse ponto reafirmada, só pode ser dada no campo das justificações: é preciso que ela seja lida e compreendida no seu concatenamento com a vida social, vinculada à funcionalidade nesse contexto, à utilidade. Curiosamente, em *Sexto Empírico*, uma das refutações da existência da ciência musical se desenvolve a partir da negação de sua necessidade ou utilidade. Em Heidegger, por sua vez, a música é afirmada a partir da suspensão de uma síntese funcionalista.

Em síntese, o ponto central da crítica de Small não está expresso, necessariamente, em suas proposições centrais, mas nos elementos que traz como trabalho argumentativo contra a teorização da música e a favor da sua prática. Nesse sentido, se aproxima perfeitamente: das críticas e do sentido da assertiva “música não existe” adotadas por Sexto Empírico; da inexistência da música fora da condição temporal e da sua inesgotabilidade na representação, defendidas por Heidegger. De outra perspectiva, deles se distancia quando volta a buscar uma compreensão para uma verdadeira natureza da música, oferecendo desdobramentos dogmáticos, como quando nega à obra um sentido não restritivo à condição de objeto, produto da abstração. Para Heidegger, as obras de arte dão prova do escape possível da concepção utilitarista do mundo. Jamais poderiam, dessa perspectiva, ser vistas como meros acervos, comunicação do já dito, linguagem atrelada aos sentidos estabelecidos. A obra, para Heidegger, jamais deixa de dar visibilidade a um acontecimento, guardando sempre a possibilidade de se insinuar no mundo como uma ruptura na relação habitual, instrumental ou teórica, do humano com as coisas. A obra musical, nesse sentido, jamais estaria à serviço de uma mera reprodução de significados ou de uma redução a uma relação meramente instrumental. Ela se inscreve no tempo e dele dá testemunho.

Desse ponto de vista, o problema não está na obra como existente, mas no assalto à sua condição ontológica, à sua dinamicidade e sua penetração no dizer polissêmico. Respondendo às provocações assertivas de Small: seria preciso olhar para a obra não como algo estanque cativo do valor simbólico e do universo de significações a ela imposto. Além da permanência sugerida pela aura a ela atribuída nos museus, há uma insinuação temporal que sugere que seus efeitos não possam ser totalmente previstos, sequer suas formas de apreensão determinadas.

Essa positivação da obra e da existência da música só pode ser feita, no entanto, a partir da superação da dimensão determinante da linguagem. É pela saga do dizer, a permanência do não dito, que a música e a obra podem ser tomadas como existências para além da restrição da temporalidade ôntica: a música é, acontecendo e contornando a determinação, como, ao que parece, queria Small.

A música não é linguagem (?)

No texto *Fragmento sobre música e linguagem*, Adorno (2008, p. 167) sugere: “a música assemelha-se à linguagem. [...] Contudo, música não é linguagem. [...] Quem toma a música ao pé da letra como linguagem é induzido ao erro”. A música não tem relação direta com conceito, muito embora constitua elementos que, tal como os conceitos na linguagem, podem se singularizar, uma vez que “foram simultaneamente redimidos de seu caráter abstrato em virtude do contexto”. Não obstante, permanece uma diferença associada à intencionalidade dos fenômenos, a saber, a música não pretende comunicar significados, como a linguagem, muito embora represente a tentativa humana de nomeação: “a música aponta para uma linguagem desprovida de intenção” (ADORNO, 2008, p. 168). Para Adorno, apesar dessa distinção, a música não se separa definitivamente do intencional, mas também não se reduz à representação e à comunicação de significados: “como intenção absoluta, ela cessaria de ser música, e se converteria falsamente em linguagem. Intenções lhe são essenciais, mas apenas de maneira intermitente” (ADORNO, 2008, p. 169).

Comentando o texto adorniano em questão, Barros (2015, p. 215) destaca que “dar determinação a estados pulsionais internos, no sentido de torná-los motivos musicais e formas elaboradas, não é o mesmo que representar e descrever atributos lógicos de objetos”. A reflexão própria da música, apesar de disciplinada e totalizante, tem uma opacidade não comportada pelo conceito. É preciso que se compreenda essa diferenciação adorniana a partir da análise de acessibilidade a algo como um absoluto para o qual se inclina a linguagem, mas mais facilmente alcançável pela música. Para ambos, música e linguagem, o absoluto apenas se anuncia, escapando de cada intenção específica: “a linguagem intencional gostaria de afirmar de maneira mediada o absoluto, que lhe escapa em cada intenção específica, deixando cada uma atrás de si como finita. A música depara imediatamente com o absoluto, mas, no mesmo instante, ele ofusca...” (Adorno, 2008, p. 170).

De acordo com Barros (2015, p. 210), a disjunção entre signo linguístico e sinal sonoro foi o ponto de partida para se pensar a arte dos sons como uma espécie de linguagem autônoma e não representacional, um tipo de linguagem imediata e diferenciada. Essa ideia estaria presente tanto na relação da música com os afetos quanto na sua constituição a partir das relações numéricas, marcando

diferentes teorias sobre a música. Oposta à linguagem discursiva como “uma representação desnaturalizada, detentora de um conteúdo figurativo incapaz de traduzir fielmente sensações intensivas”, a música seria a linguagem capaz de deslindar os labirintos da alma.

Muitos dos escritos que relacionam a música e a linguagem, quer reforcem uma disjunção ou uma aproximação, partem da questão de uma concepção de linguagem atrelada à significação e comunicação de significados. Dessa forma, a análise de princípios ou formas comuns entre música e linguagem preveem a possibilidade ou impossibilidade de a música desempenhar tais processos. Quando Adorno afirma que a música não é uma linguagem, imediatamente conduz a argumentação para esse caráter intencional aderido à linguagem. É afirmando aspectos comuns e negando a estrita intenção, que admite uma certa ambiguidade à arte dos sons. Ao mesmo tempo em que na música se constituem elementos similares a conceitos, que acabam por constituir a forma musical, fica resguardada sua proximidade com uma dimensão desacoplada do interesse imediato de significação.

Desde o pensamento filosófico moderno, como em Descartes e Rousseau, passando pela análise biológica de inspiração darwiniana, em que música e linguagem tinham origem comum, a linguagem que se tinha em vista era eminentemente comunicativa. A expressão de emoções, defendida por Herbert Spencer estava também baseada em uma funcionalidade comum entre os fenômenos. Quando, em meados do XIX ganha espaço a hipótese de distinção, as questões sobre a música incluíam sua capacidade de denotar, a possibilidade de se constituir apenas como metáfora, a acessibilidade a algo mais próximo do absoluto impedida à linguagem representacional, a autonomia garantida pelo caráter formal que passa a ter na contemporaneidade desvinculando-a do estrito papel de significação e expressão. Estudos recentes, desenvolvidos dentro de abordagens biológicas, analisam o estrato morfofisiológico comum envolvido em ambos os fenômenos e, muitos deles, partem da dificuldade de comunicação de humanos para analisar o papel da música no desenvolvimento cognitivo. Notemos, portanto, que está implícita nessas questões, de natureza comparativa, uma ideia de linguagem própria da modernidade que se arrastou ao espaço contemporâneo, reduzindo-a a seu caráter instrumental e de representação da realidade.

O pensamento de Heidegger, anteriormente descrito, demarca a destinação ampliada da linguagem que se desenvolve amplamente no pensamento contemporâneo, especialmente nos escritos de Wittgenstein, Levinas, Derrida e Agambem. A concepção de linguagem como veículo de objetos dados à consciência e traduzido pelo estigma do signo, apartado do referente, perde força. Portanto, a pergunta “música é linguagem?” deve ser reconduzida diante da pergunta “o que é linguagem?”. Se a concepção de linguagem sobre a qual a primeira questão se apoia já está desnaturalizada, teremos que, em nossas especulações, primeiramente assumir uma definição de linguagem para negativarmos ou positivarmos aproximações e distanciamentos na análise dos fenômenos musical e linguístico.

Vimos que Heidegger já apontava para uma linguagem não reduzida a uma síntese finalista, o que exige desprendê-la dos referenciais comuns utilizados para defini-la, como a relação signo-referente, ou significante-significado. Derrida em *Gramatologia* (1999) colocará em questão a ideia de linguagem como a comunicação de algo dado como plena presença: “a linguagem acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites...”. A linguagem nem se reduz a essa dimensão da plena presença, nem tampouco é levada para os recônditos do absoluto. Analogamente à associação entre visão e representação clara e distinta e escuta próxima da ocultação, podemos situar a separação entre fala, como comunicadora de sentidos, regulada pelo *logos*, e escritura, colocada à serviço de um pensamento submetido à clausura metafísica. O que Derrida chama de transbordamento da linguagem, como necessidade de superação dos limites da linguagem impostos pelos conceitos a ela atrelados, se dá a partir da escritura que ganha uma dimensão mais ampla que a própria linguagem.

Operando por oposições binárias, a fala comprometida com o discurso metafísico privilegia sempre um dos pontos da oposição, reconhecendo ali a presença do sentido. A linguagem, nas concepções mais disseminadas, reproduz essa metafísica da presença, sendo instrumento de representação do sentido dado na fala. Haveria, portanto, uma linguagem com fim último de sistematizar algo dado na anterioridade da linguagem. Quando, no entanto, se parte de uma significação para buscar sua origem, ou, em outros termos, quando se busca a adequação entre significante e significado, se fará não mais que a remissão do significante a outro significante, uma vez que esse

ponto originário da linguagem permanecerá opaco, uma não presença, contrariando as pretensões do pensamento metafísico (FREIRE, 2010). Isso não significaria o fracasso da linguagem, mas sua ampliação pelo reconhecimento de própria condição originária: apaga-se, segundo Derrida (1999, p. 8), “o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes...”. É por protagonizar esse reconhecimento que a escritura forçará a ampliação do conceito de linguagem. Discutindo essa passagem da *Gramatologia*, Freire (2010, p. 15) destaca:

A escritura é a denúncia de que todo significado não passa de um significante que em determinado momento apenas assume o efeito de significado, é a constatação de que não se pode sair de uma remessa sem fim de significante a significante e, nesse sentido, podemos reconhecer o advento da escritura como advento do jogo, sendo impossível encontrar um lugar fora dele onde se possa regular essa remessa sem fim.

Desnaturalizada essa relação entre significante e significado, entre linguagem e presença a ser representada, abre-se espaço para a desconstrução das oposições binárias. Se a oposição se dava destacando-se o privilégio de um dos termos, que parecia estar mais próximo do significado, a desnaturalização da presença coloca ambos em paridade. É nesse sentido que Derrida conduz o pensamento para a alteridade: nada mais está rebaixado como derivado de um sentido original. Nas palavras de Freire (2010, p. 20), com o alargamento da noção de escritura, Derrida aponta “para uma maneira de pensar que se afasta das oposições binárias, aproveitando os tremores inerentes aos supostos conceitos universais para fazer o pensamento continuar pensando”.

Os signos da linguagem enfrentam os mesmos desafios que a música, diante da obstinação da consciência que busca o sentido a qualquer custo para comunicá-lo na forma de uma representação. Esse é mesmo um efeito redutor próprio do comportamento teórico. Em *A voz e o fenômeno*, Derrida (1994, p. 111) destaca que a eficiência e a forma dos signos, não prometendo nenhum conhecimento, “só podem ser consideradas como não-sentido (*Unsinn*) se não se definiu previamente, segundo o gesto filosófico mais tradicional, o sentido geral a partir da

verdade como objetividade”. Sem esse gesto, seria necessário considerar como não-sentido “toda linguagem poética que transgredisse as leis dessa gramática do conhecimento”. Há na música, como forma de significação não discursiva, “recursos de sentido que não fazem sinal para um objeto possível”.

Voltando à nossa questão “a música não é linguagem?”, nesse contexto, parece ficar sugerida a necessidade de pensá-la a partir do ultrapassamento da linguagem regulada pela clausura metafísica. Se a linguagem for pensada ainda na perspectiva desses limites, comprometida, portanto, com a lógica da representação e da função comunicativa, diríamos: a música não é linguagem, mas por situar o pensamento no tempo, confere à linguagem o caráter do dizer polissêmico. A condição temporal, amplamente defendida no pensamento heideggeriano, nos daria a música como fenômeno que escapa aos limites da linguagem na condição em que é somente *sendo*, não admitindo estagnação em um campo de significações reproduzíveis. Se, de outro lado, a linguagem estiver ampliada pela inesgotabilidade de sentidos e para além das lógicas binárias fundadas no significado-significante, superando qualquer síntese finalista, talvez possamos arriscar uma vizinhança com o fenômeno musical. Em outros termos, diríamos, música é essa linguagem que reconhece seu inacabamento e sua constante possibilidade de inauguração de sentidos. Na medida em que a linguagem admite as derivações impostas pelo comportamento poético, diríamos, música é linguagem.

Oposições binárias na linguagem e princípios de exclusão

Oposições binárias são como que acidentes que irrompem na linguagem reduzida à representação. São esses acidentes que ganham destaque no pensamento de Derrida (1991, p. 125-129), sendo readmitidos na especulação filosófica desprovidos de sua condição negativa, parasitária.

Retornamos, a esse ponto, às dicotomias apresentadas no início desse texto: A razão é diurna, como a visão. O instinto e a imaginação são noturnos, como a audição. O dia é sagrado. A noite é profana. A lucidez é do dia. A loucura é da noite. A humanidade é diurna. A animalidade é noturna. Teríamos uma tese a desenvolver para cada um

desses binarismos. Todas essas sentenças denunciam um modo de pensar que positiva um dos termos e deprecia o outro. Além disso, a afirmação de um é feita a partir da acusação de uma falta no outro, o que define o caráter excludente: noite é o que não tem luz; instinto e imaginação é o que está desprovido de razão; louco é o que não tem lucidez e não é capaz de mediar seus instintos pela razão; animal é aquele que não tem razão, mediação de instinto, linguagem e consciência da morte. Notemos que essas oposições binárias não dão um conceito afirmativo de algo sem antes ter operado uma negação. Ocorre que tanto a negação, quanto a distinção e a nomeação de uns e outros são meros desdobramentos dos recursos linguageiros habituais. O fato de não conseguirmos formular um conceito inequívoco sobre o que é humanidade, sem recorrermos a uma operação comparativa entre os supostos humanos e não humanos, aponta para essa redução. Só podemos falar de humanidade partindo de uma ideia pré-estabelecida sobre o que é humano.

As oposições binárias perduram persistentemente no discurso ocidental. A que mais chamaria nossa atenção, no decurso de nossas reflexões, seria a disjunção entre música e prática musical, ou ciência musical e prática, em pauta desde a antiguidade clássica até algumas abordagens contemporâneas da música. Vale destacar que a música racionalizada, ou ciência musical, se restringia ao acesso dos homens livres na antiguidade, sendo a dimensão prática depreciada. O que importa para nós, nessa consideração, é a hipótese de que essa dicotomia se funda no mesmo princípio de exclusão que permite diferenciar humano e animal, livres e escravos, homens e mulheres, selvagens e civilizados, racional e louco, criança e humano plenamente desenvolvido. Uma vez estabelecida essa disjunção e a fronteira entre aquilo que está dito na forma positivada e aquilo que deriva da exclusão, os nomes estando dados, qualquer condição material e situação fática será analisada do ponto de vista da legitimidade de um e depreciação de outro.

É assim que a música, tomada como fenômeno humano, será negada não somente a outros viventes, mas a todo humano que não satisfaça as condições para atingir o *logos* necessário para dimensioná-la. Não à toa, selvagens, escravos, mulheres foram excluídos, cada um a seu modo e tempo, dos acontecimentos do fenômeno musical. Destaquemos: todos esses seres assim nomeados estão mais próximos da natureza que os homens livres, racionais, produtores de projetos existenciais. A animalidade pulsa na irracionalidade do selvagem, no instinto do

escravo, no devir orgânico da mulher. Não é mero acaso terem sido deslocados para a dimensão noturna, com suas magias, seus instintos aflorados, seus ritmos alucinantes. Daí, a dificuldade de reconhecer nas musicalidades dos selvagens não mais que vocalizações instintivas sem sentido.

Não é difícil compreender o porquê de a condição de existência da música animal ser muito mais naturalmente aceita por povos imersos em cosmovisões não orientadas por um pensamento baseado na lógica da exclusão. Sendo também coparticipantes de uma dimensão julgada negativamente, compartilham entre si uma facticidade do mundo subsumida nos exercícios de razão e de linguagem que orientam a cosmovisão hegemônica. A título de exemplo, nos valem da citação da fala de Apim Frahô, registrada por Aldé (2013 *apud* PUCCL, 2017, p. 120):

Todos os pássaros cantavam, todo bicho: macaco, seriema, ema, todo o bicho que você pensar que tá em cima do planeta tem a música deles. Não tem um bicho pra você dizer assim que eles não cantam. Cada tipo de música foi ensinado por um bicho diferente.

Se nós negamos o fenômeno musical a outros vivos, talvez seja porque reduzimos a música ao nível da restrição operada na linguagem. Krause (2013, p. 136), fala sobre nossa resistência à musicalidades estranhas a nossos critérios: “nós avaliamos o que é considerado ‘musical’ em nosso mundo e rejeitamos o que não é. Aplicamos um filtro crítico que elimina os sons ‘estranhos’, selecionando aqueles que pertencem à paleta musical de nossa preferência”. Citando as restrições impostas à música durante os movimentos civilizatórios, e mesmo à cultura ocidental nos tempos medievos, Krause (2013, p. 132) destaca os povos africanos Ba’Aka, cuja música foi duramente julgada até bem pouco tempo atrás: “em seus primeiros contatos com missionários europeus, foram energeticamente dissuadidos de tocar suas músicas ancestrais”. Há, nas performances dos Ba’Aka, segundo o autor, uma conexão com os ritmos florestais, as vocalizações de insetos e anuros, os solos vocais de pássaros e as interrupções ocasionais dos mamíferos. A complexa produção sonora formada pelos sons animais e dos Ba’Aka resultava em uma biofonia rica em texturas sonoras, ritmos intrincados, consonâncias e dissonâncias e harmonias radiantes (KRAUSE, 2013, p. 124).

Pucci (2017, pp. 107-108), elenca alguns registros a respeito de impressões dos colonizadores sobre a música indígena no Brasil. Destacamos: “desagradáveis buzinas acompanhadas de sofríveis gritos”, de Fonseca (1775); “marchando ao som das trombetas de que sacam alguns sons sem nenhuma harmonia”, de Guimarães (1844); “canto é um modos de dizer, pois que mais se avizinha da imitação de gritos ou rugidos de animais do que de uma música qualquer como nós entendemos”, de Boggiani (1892). A esse respeito, contrapõe a consideração de Caméu (1977 *apud* Pucci, 2017, p. 109):

Em se tratando de música, não admitem que o índio seja capaz de criar uma linha melódica e, quando a encontram, lembram-se imediatamente de confrontá-la com outras músicas, ou determiná-la logo como consequência de uma influência qualquer. Quando não pensam em negar-lhe autenticidade e ainda pôr em dúvida a capacidade de quem a recolheu ou a grafou. O que se pode notar sempre é a desconfiança, a má vontade em aceitar o fato em si, em admitir o indígena com seus padrões e valores.

No texto *Da música em si e em sua relação com as palavras, as línguas, a poesia e o teatro*⁵, Chabanon, ao se perguntar se a música imita, destaca a possibilidade do significado da música como uma linguagem natural do homem. Nesse contexto, se pergunta: “com que intenção a natureza teria concedido essa linguagem natural ao homem e ao animal?” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p. 18). Essa especulação permite a consideração de que o autor tenha como pressuposto, além de uma intencionalidade na natureza, a extensibilidade da linguagem musical aos animais: “constato que o charme dessa arte não existe apenas para os dotados do entendimento e da palavra, uma vez que os animais também são sensíveis a ela. Esse instinto musical é reconhecido nos gatos e nas aranhas” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p. 37).

Logo após especular sobre a percepção sonora de várias espécies animais, compara o que considera um instinto musical em animais e crianças: “o instinto musical reconhecido nos animais é ainda mais sensível em uma criança recém-nascida. Essa frágil criatura, cuja razão está, por assim dizer, como os membros, envolvida nos linhos da

5 Texto de Chabanon (1785) traduzido por Lia Tomás e publicado como parte da obra *A procura da música sem sombra*, em 2011.

infância, experimenta os sons antes mesmo de ter uma ideia clara e distinta...”

Sobre os selvagens, considera: “se nos transportarmos para as florestas onde habitam os povos ferozes e indisciplinados, lá também encontraremos a música, companheira inseparável do homem e, como ele, reduzida aos instintos mais selvagens”. E, logo após, acrescenta: “a incoerência do canto e das palavras é percebida nas canções dos negros que habitam nossas colônias, os quais transformam em canto todos os eventos que presenciam. Todavia, seja o evento sinistro ou feliz, a canção não deixa de ter o mesmo caráter” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p. 39-40).

No entanto, se Chabanon vai ao que parece considerar uma primitividade da música, entre selvagens, animais e crianças, não é para positivá-la, embora seja esse o efeito de seu pensamento, mas para demarcar um limiar entre a música rudimentar e a música produzida por humanos que se dão a tarefa de ultrapassar as dificuldades impostas pela sua razão, diante do indeterminado. Uns cantam com seus instintos, outros produzem música mediada pelas provocações de sua razão. Isso justifica sua assertiva inicial no texto, apresentada antes de qualquer tematização da música primitiva de animais e selvagens: a música se torna arte quando se torna uma propriedade do espírito. Os procedimentos que conferem sentido ao som é que caracterizam a criação musical humana.

Não é incompreensível que cantar tenha sido algo desprezível diante da tarefa do humano músico. Cantar é carnal. Loucos, crianças e animais cantam... Mulheres cantavam nos cantos escuros da noite... Os povos aborígenes australianos cantam a paisagem como forma de se identificarem suas tribos e se localizando no mundo. Mas a música, que é perfeitamente humana, produzida na elevada existência dos seres que conhecem e depuram o mundo pela inteligência, não poderia se reduzir a uma simples materialização de vozes desses seres a quem falta o plenamente humano, o humano em estado positivo... Somente o homem inspirado, iluminado pela verdade revelada ou pela clareza de sua razão, poderia constituir o pleno da música, a música verdadeira... Cantar é da ordem de um mundo primordial, muito aquém do fetiche da obra. O canto que ganha legitimidade passa pela composição, pelos arranjos estruturais da polifonia, pelo uso da voz como instrumento.

Cantar ganha status de linguagem que comunica sentidos ou eleva, pela captura dos afetos, o espírito humano.

Anthony Seeger (1977, p. 54), ao investigar os índios Suyá, menciona que nestas tribos as canções seriam ensinadas diretamente pelos animais, cujos nomes aparecem citados nas letras das músicas: "Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender".

Não obstante a materialidade desses fenômenos, a dicotomia entre animal e humano, que se desdobra na exclusão dos primeiros dos domínios da linguagem, da razão, da música, da consciência da morte, perduram. Mantêm-se também as associações entre os desqualificados da plena humanidade, loucos, crianças, mulheres, primitivos, e a animalidade excluída. A injúria da nomeação do outro visando a posituação da própria condição de humano é o ponto de partida das reflexões que Derrida apresenta em seu outro texto *O animal que logo sou*. Nomear o outro é uma forma de poder que visa a sua contenção em um lugar não mais compartilhável, estabelecendo-se o que ele denomina uma fronteira abissal entre o humano e o animal. Usa o termo *animot* como forma de destacar a ampla variedade de viventes não-humanos, reduzida em uma categoria única (DERRIDA, 2011, p. 88).

A esse respeito, o antropólogo Viveiros de Castro (1996, p. 88) também destaca que, para os povos ameríndios da Amazônia, não há termo similar à animalidade como definidor de uma categoria única para os viventes não-humanos. Segundo Viveiros de Castro (*apud* VALENTIM, 2013, p. 72), não há algo como um conceito de animal genérico e o humano pode fazer a experiência do mundo na perspectiva de outras formas viventes, por admitirem a indiferenciação e não a essencialidade humana: "enquanto nós tendemos a conceber a ação de relacionar como um descarte das diferenças em favor das similaridades, o pensamento indígena vê o processo de um outro ângulo: o oposto da diferença não é a identidade, mas a indiferença".

Curioso notar que, do mesmo modo, povos nativos africanos desconhecem um termo único similar à música, fazendo referência ao fenômeno pelos termos "dança", "festa", "samba". De acordo com Pucci (2017, p. 118), "para muitos povos indígenas, não existe o termo 'música' nas suas línguas, mas há palavras para designar canto, instrumentos e

danças”. Só há sentido na música como processo, acontecimento. Por exemplo, segundo Bastos (*apud* PUCCL, 2017, p. 119), para os Kamaiurá, no lugar de um termo indicando conceito unívoco, existem os termos *maraka* (fazer música, cantar), *hopopytywo maraka* (fazer acompanhamento), *opy* (soprar), *hopomano* (bater), *homocini* (chocalhar) e *homoporyrym* (gitar). Notemos que todos os termos indicam ações relacionadas ao fenômeno musical e não elementos estruturais sugerindo a condição espaço-temporal do fenômeno.

Para os povos indígenas, a música se dissemina nas relações cotidianas com o mundo, os outros viventes, nos ritos, na continuidade entre mundo material e espiritual. As atividades dos xamãs, que contrariam a lógica da substancialidade e essencialidade do pensamento ocidental, incluindo a transmutação entre diferentes seres, são movimentadas pela canção. Mesmo os rituais de formação xamânica têm como base o canto dos animais e dos espíritos, como se vê no relato do pajé Dikboba (*Paiter Surui*), transcrito por Mindlin em *Vozes da origem*: “fiquei isolado, durante meses, numa pequena maloca, proibido de sair e de receber a luz do sol. [...] Eu era aprendiz dos espíritos, e deles, de sua boca, aprendia os cantos” (MINDLIN *apud* PUCCL, 2017, p. 58).

Quando falamos sobre música, imediatamente nos referimos à obra musical, encaminhando-nos, sem contorno, para aquilo que a música pode ser na dimensão humana. Mas, nessa dinâmica da representação, o que restaria das sonoridades originárias? Segundo Derrida, assumimos que o som bruto ou “la sonorité émanant de choses non vivantes, telles que le vent, la mer, les tremblements de terre, et même la pure matérialité technique de machines abandonnées à elles seules, non guidées pas des vivants, tout cela ne relève pas de la musique” (DERRIDA, 2003, p. 113).

Krause (2013), no texto *A grande orquestra da natureza*, evidencia também vários padrões musicais entre os animais, como a escala pentatônica nos solistas urutau e uirapuru e o jogo de repetição e variações no uirapuru-verdadeiro. Pelo estudo do que denominou biofonias, Krause conclui uma organização sonora surpreendente entre os animais, sendo que pássaros, insetos e mamíferos formam seu próprio nicho rítmico, espacial e de frequência: a combinação de sons biológicos nos ambientes naturais não é aleatória:

Cada uma das espécies que vivem ali tem sua própria faixa sonora preferencial – em contraste ou fusão com as outras – da mesma maneira que cordas, madeiras, metais e instrumentos de percussão partilham o território acústico em um arranjo orquestral (KRAUSE, 2013, p. 94).

No texto *La forme en musique*, Mâche (2012) dá importantes contribuições nesse sentido, ao discutir a busca incessante de critérios formais, ainda quando a música comporta instantes imprevisíveis que escapam a toda forma. Apresenta especial atenção aos sinais dos animais que revelam, segundo ele, possíveis e perturbadores fenômenos de convergência ou homologia com a criação musical humana. Destaca a existência de vários pássaros cantores que podem ser reconhecidos como músicos, a partir de dois critérios: sonoridades cuja pureza faz lembrar instrumentos agudos como a flauta e o xilofone; procedimentos idênticos àqueles que as culturas musicais humanas sempre exploraram, como a organização de motivos que corresponde a uma sintaxe fundada em um jogo de repetições e variações, enriquecido com transposições, acelerações, ralentandos e ornamentações. A identificação da música animal se faz, segundo Mâche, geralmente sem ambiguidade (MÂCHE, 2012, p. 266). Mâche segue explorando, além das formas altamente variadas do canto individual e das diferenciações regionais de subespécies, variadas modalidades de repetição e uma curiosa capacidade de imitação interespecífica, marcada, algumas vezes, pelo que parece ser um princípio de alternância formal. Conduzindo, a partir dessa especulação, ao reconhecimento da produção sonora dos animais como produção musical: se os pássaros cantores fossem animais-máquinas (“*animaux-machines*”), a distinção dos elementos repetidos deveriam corresponder a leis puramente estatísticas; se são músicos, as modalidades de repetição podem ser interpretadas como escolhas específicas e individuais.

Rodrigues (2008), em um texto que discute uma abordagem comparativa da fisiologia das estruturas morfológicas e comportamentais associadas à música, destaca que estruturas semelhantes presentes em diferentes espécies resultam não só uma competência para a linguagem como para a música. Segundo Rodrigues (2008, p. 15), a música tem estreitas e importantes relações com o funcionamento de diversos circuitos neurais: “estes não foram selecionados por vantagens adaptativas trazidas pela música, mas permitem, em última instância, sua criação e percepção”. A partir de considerações sobre origem

e extensão do fenômeno musical, encaminha: “se de fato a música tem envolvimento com tantos circuitos neurais, essa propriedade não pode ser uma exclusividade apenas da espécie humana, mas deve estar presente no cérebro de outros animais também” (RODRIGUES, 2008, p. 15).

Buscando exemplificações nessa linha, o autor menciona: estudos recentes que evidenciam semelhanças entre a melodia do canto dos pássaros e as melodias produzidas pelo humano; pesquisas com baleias que podem produzir sons rítmicos, de forma semelhante a composições humanas e com tonalidade definida, além de semelhanças explícitas com a obra humana, como o tamanho dos cantos, incorporação de elementos percussivos e intercalados com sons puros, repetições semelhantes a rimas, uso de intervalo entre nota próximo aos do humano, ainda que possuam extensão tonal que alcance sete oitavas musicais (RODRIGUES, 2008, p. 16).

Essas considerações nos levam a pensar sobre um certo ocultamento de condições dadas no mundo factual que contrariam as práticas excludentes da natureza e da animalidade, que operamos com o intuito de firmar um lugar central para o humano.

Considerações finais

Na perspectiva da Saga, o reconhecimento do não-dito provoca um necessário deslocamento da linguagem para além da funcionalidade a ela atribuída. Essa ampliação forja uma dimensão que acolhe o comportamento poético, demarcado pela condição temporal. É nessa dimensão que a música pode ser compreendida como um fenômeno existente, como um *musicar*, e que a obra é tomada sempre no seu inacabamento. A prática musical seria o emblema desse risco da indeterminação. Ela marca um devir possível protagonizado pela performance que pode subverter a forma, a ilusão da obra como determinada, a teoria estruturante. Se isso é possível, é porque a obra jamais pode se separar do tempo, ainda que sobre ela se tenha aplicado o esforço da imobilização. Os atravessamentos que qualquer obra pode provocar, as releituras que qualquer intérprete poderá fazer de uma partitura, essa potência mutacional, um incontornável risco de transformação são a manifestação das possibilidades do não-dito.

Também nesse espaço em que se desnaturalizam os nomes e conceitos que instituímos, voltamos a prever o compartilhamento com outros viventes, com as formas aberrantes da existência, que quisemos apartar da condição humana. Se a música é um “fazer musical” e não aquilo que cabe no conceito ou na ciência musical, já não estamos autorizados a negá-la para além de nossos domínios. Se estamos fazendo música, cada vivente poderá estar fazendo, em algum canto do mundo, sua arte sonora, ainda que não tenha pretensão ou modo de nomeá-la.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Fragmento sobre música e linguagem. Trad. Manoel D. Bastos. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.1, n.2, p.167-171, 2008.

BERROS, Fernando R.M. “Música e linguagem em Adorno”. *Dissertatio*, n.41, p.209-228, inverno 2015.

DERRIDA, Jacques. “Cette nuit dans la nuit de la nuit...”. *Rue Descartes*, n.42, *Politiques de la communauté*, pp.112-127, nov.2003, Disponível em <http://www.istor.org/stable/40978797>, acessado em 09/11/2015.

_____. *O animal que logo sou*. 2.ed. Trad. Fábio Landa. São Paulo: [Ed.Unesp](http://www.edunesp.org), 2011.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FREIRE, Maria C. *Escritura e desconstrução da linguagem em Derrida*. 2010. Mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro: PUC. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá [C.Schuback](http://www.cschuback.com). Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Maria [S.C.Schuback](http://www.cschuback.com). 3ª Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: [Ed.Universitária](http://www.eduniversitaria.com) São Francisco, 2008.

_____. *Ciência e pensamento de sentido*. In.: _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel [C.Leão](http://www.cleao.com), Giovan Fogel, Márcia [S.C.Schuback](http://www.cschuback.com). 5ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: [Ed.Universitária](http://www.eduniversitaria.com) São Francisco, 2008ª. pp.39-60.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel [A.Castro](#). São Paulo: Edições 70, 2010.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo*. Trad. Ivan W. Kuck. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MÂCHE, François-Bernard. "La forme en musique". In CHANGEUX, Jean-Pierre (org). *La vie des formes et les formes de la vie*. Paris: Odile Jacob, 2012, pp.265-281.

PUCCI, Magda. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

RODRIGUES, Felipe V. "Fisiologia da música: uma abordagem comparativa". *Revista de Biologia*, v.2, pp.12-17, jun.2008.

ROEDER, Sarah. *O Contra os músicos de Sexto Empírico: introdução, tradução e comentários*. 2014. Mestrado em Música. Curitiba: UFPR. Programa de Pós-Graduação em Música.

SILVA, José Eduardo C. "O sentido da música no pensamento de Martin Heidegger". In *Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música*. Porto Alegre: UFRGS, v.1, n.1, 2013, p.134-150.

SEEGER, Anthony. "Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?". In VELHO, G. (Org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

SEXTO EMPÍRICO. "Contra os músicos". Trad. Sarah Roeder. In ROEDER, Sarah. *O contra os músicos de Sexto Empírico: introdução, tradução e comentários*. Curitiba: UFPR, Programa de Pós-Graduação em Música, 2014. Dissertação de Mestrado.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

TOMÁS, Lia. *A procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

VALENTIM, Marco A. “Extramundandidade e sobrenatureza”: para uma crítica da antropologia filosófica. In *1 Encontro de Fenomenologia: Fenômeno/Mundo*, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Maná*, v.2, n.2, pp.115-144, 1996.

Sobre os autores

Andreia A. Marin é professora associada do Instituto de Educação, Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Pesquisadora Colaboradora no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (SP). Graduada em Filosofia/UFPR e Ciências Biológicas/USP. Dra em Ecologia e Recursos Naturais/UFSCar. Responsável pela disciplina de Filosofia e Educação na UFTM.

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 (2012-2013) 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.

Recebido em 16/07/2019

Aprovado em 10/08/2019



Revista da Tulha

USP