# revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 20, No. 2 – 2020
dezembro
ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DOSSIÊ Música em Quarentena

**Editoras convidadas**
Profa. Dra. MAGALI KLEBER
Profa. Dra. LUCIANE GARBOSA
Profa. Dra. SONIA RAY
Profa. Dra. LUCIANE CUERVO

ECA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP

# revistamúsica

REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, podendo contemplar suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área. Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas somente se relacionadas a um projeto de pesquisa de caráter acadêmico.

Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol e/ou inglês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): http://www.revistas.usp.br/revistamusica

Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

---

The REVISTA MÚSICA, is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously. Interviews with musicians and music-related personalities will only be considered if related to an academic research project.

Submission guidelines: http://www.revistas.usp.br/revistamusica

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor: revistappgmus@usp.br

---

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español y inglés. Las entrevistas con músicos y personalidades relacionadas con la música solo se considerarán si están relacionadas con un proyecto de investigación académica.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): http://www.revistas.usp.br/revistamusica

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

---

*Foto da capa: interior da Basílica Sé de Nossa Senhora da Assunção, Évora, Portugal.*
*autor: Paulo de Tarso Salles, 2019.*
*Direitos reservados.*

# revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 20, No. 2 – 2020
dezembro
ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

EDITOR-RESPONSÁVEL
Paulo de Tarso Salles

EDITORES ASSISTENTES

Augusto (Guto) Brambilla
Gustavo Bonin
Helder Danilo Capuzzo
Juliana Melleiro Rheinboldt
Juliana Ripke
Lucas Zangirolami Bonetti
Regina Rocha Felice

Diagramação e revisão: G. Bonin e P. T. Salles

COMISSÃO EDITORIAL
Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnio Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Flávia Toni
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Mário Rodrigues Videira Junior
Monica Isabel Lucas
Rodolfo Coelho de Souza
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO
Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:
Correspondence and articles for publications should be addressed to:
REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)
http://www.revistas.usp.br/revistamusica
E-Mail: revistappgmus@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

**Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM, 1990-
ISSN 2238-7625 (Online)
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

# Editorial

Paulo de Tarso Salles
Universidade de São Paulo
revistappgmus@usp.br



Esta edição da **Revista Música** (v. 20, n. 2, dez. 2020) é dividida em quatro partes.

Na primeira delas, temos nove artigos com temáticas livres, que abrangem um panorama diversificado da pesquisa em Música. O pesquisador, regente e compositor Luciano Camargo (UFRR) discute o papel interpretativo do regente, à frente de orquestras e coros. Charlotte Riom (FGV-RJ) apresenta uma original investigação da música para bailado de Villa-Lobos, analisando a adaptação feita pelo coreógrafo Luiz Bongiovanni a partir do poema sinfônico *Erosão* (1950), em balé apresentado durante os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro. Jorge Fernando B. Amaral (UFRJ) investiga os mecanismos entoativos da canção, empregando um recorte histórico. Marília Paula dos Santos (pesquisadora independente) realiza uma revisão bibliográfica do Movimento Armorial, cujo lançamento completa 50 anos em 2020. Daniel Molina (Univ. of Chicago) analisa aspectos psicológicos entre as irmãs Elektra e Chrysothemis na ópera *Elektra* (1909) de Richard Strauss, com libreto de Hugo von Hofmannsthal. O pesquisador e violonista Humberto Amorim (UFRJ) faz um extenso levantamento da crítica musical no Rio de Janeiro do início do século XX, enfocando a relação entre o compositor João Octaviano Gonçalves e o crítico Oscar Guanabarino. O etnomusicólogo moçambicano Micas Orlando Silambo (UFPB) estuda o instrumento Mbira, de origem africana e seu contexto sociocultural. A pianista e pesquisadora independente Semitha H. Matos Cevallos analisa a literatura musical para a viola, destacando a *Sonata do Girassol Vermelho*, do compositor Harry Crowl. Finalmente, a violoncelista estadunidense Elise Pittenger (UFMG) analisa as sonatas para violoncelo e piano de Beethoven, cujos 250 anos de nascimento são comemorados em 2020.

A segunda parte deste volume é o Dossiê "Música em Quarentena", coordenado pelas editoras convidadas Luciane Cuervo (UFRGS), Sonia Ray (UFG), Luciane Garbosa (UFSM) e Magali Kleber (UEL). O dossiê propõe uma reflexão sobre as atividades musicais de caráter pedagógico, artístico e terapêutico durante esses meses atípicos de

isolamento social, devido à pandemia provocada pelo Coronavírus. Os textos consistem em artigos e/ou relatos feitos por músicos e pesquisadores convidados pelas editoras, nas subáreas **Educação Musical**, **Performance Musical** e **Saúde e emoções do músico**. *Em fevereiro, teremos um desdobramento desse dossiê, com chamada de trabalhos para artigos e relatos abertos à comunidade científica. O volume complementar conta com os mesmos 3 eixos e supervisão das professoras convidadas. Os trabalhos devem ser submetidos até o final de janeiro de 2021*.

A terceira parte do volume consiste em duas traduções de textos de grande relevância, um de Jean-Jacques Nattiez ("Etnomusicologia"), traduzido por Marcos Branda Lacerda (USP) e seu orientando Lucas Lima Coelho (UNESP); outro do musicólogo grego Thrasybulos Georgiades (1907-1977), traduzido pelo pianista e pesquisador Igor Baggio (pesquisador independente).

Finalmente, o volume encerra com o relato do compositor mineiro Harry Lamott Crowl (UFPR), sobre a composição de seu *Quarteto de cordas nº 3*, com coro SATB, "Corona", reflexão musical sobre a pandemia e seu impacto humano. Em anexo, Crowl oferece a partitura da obra, com estreia prevista para novembro de 2021.

*

*  *

Quero agradecer aos autores e autoras que nos enviaram seus trabalhos, às editoras convidadas, pelo entusiasmo com que se dedicaram ao projeto, aos avaliadores *ad hoc*, à equipe de apoio do SIBI USP e, especialmente, aos editores-assistentes, Juliana Ripke, Regina Rocha, Lucas Bonetti, e os recém-chegados Guto Brambilla, Gustavo Bonin, Juliana Melleiro e Helder Capuzzo, sem os quais não seria possível realizar todo o processo editorial.

Esperamos que os leitores possam desfrutar desses trabalhos e que em breve possamos reatar o convívio presencial com nossos colegas, amigos e familiares, após meses tão estranhos e inquietantes. Que o ano de 2021 nos traga esperança de retomar nossa Vida, em sua plenitude.

# SUMÁRIO

revista**música** v. 20, n. 2, dez. 2020

**Parte I - artigos com temática livre**

01 – CAMARGO, Luciano. O Regente como intérprete: aspectos relevantes da relação regente-obra
**1-16**

02 – RIOM, Charlotte. Uma análise da releitura coreográfica de Erosão, música de balé de Heitor Villa-Lobos, por Luiz Bongiovanni.
**17-48**

03 – AMARAL, Jorge F. B do. O Verbo Entoado: Uma breve reflexão sobre a palavra cantada e seus desdobramentos.
**49-62**

04 – SANTOS, Marilia Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica.
**63-98**

05 – MOLINA, Daniel G. Sisterly Conflict: Music and Text in Richard Strauss' Elektra (1909).
**99-118**

06 – AMORIM, Humberto. J. Octaviano e Oscar Guanabarino: "a verdade é uma aposta de lutas".
**119-172**

07 – SILAMBO, Micas Orlando. Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música.
**173-192**

08 – CEVALLOS, Semitha Heloisa Matos. A Sonata do Girassol Vermelho: contribuições para a literatura musical para viola.
**193-222**

09 – PITTENGER, Elise. Perspectivas sobre a Segunda e Terceira Fase de Beethoven: Desenvolvimentos em sua Escrita para Violoncelo nas *Sonatas Op. 69* e *Op. 102*.
**223-238**

**Parte II - Dossiê Música em Quarentena**

CUERVO, Luciane; RAY, Sonia; GARBOSA, Luciane W. F.; KLEBER, Magali O. Apresentação
**I-IV**

EDUCAÇÃO MUSICAL –
Editoras convidadas: **Luciane Garbosa** (UFSM) e **Magali Kleber** (UEL)

10 – PEREIRA, Marcus V. M.; OLIVEIRA, Mário A. W. - (Re)Ações da Associação Brasileira de Educação Musical em tempos de pandemia: entre adaptações e a construção de um novo futuro
**239-258**

11 - DOMINGUES, Glauber R.; BATISTA, Leonardo M. Fladem Brasil: ações de resistência em meio à pandemia de COVID-19
**259-282**

PERFORMANCE MUSICAL –
Editora convidada: **Sonia Ray** (UFG)

ARTIGOS
12 – RAY, Sonia. Ações, interações e transformações da performance musical no confinamento.
**283-296**

13 – FREIRE, Ricardo. Em busca da clarineta perdida: conexão com a performance no reencontro com meus instrumentos.
**297-312**

14 - ALBANO DE LIMA, Sonia R. A criatividade e a experimentação na performance e docência performática em tempos de pandemia.
**313-336**

RELATOS
15 – CARVALHO Isamara A.; AGUILAR, Patricia M.; CASTELO, David. Virtual flauta doce: projetos de extensão integrados com atividades não presenciais.
**337-350**

16 – PRESGRAVE, Fabio S. And Harry doesn´t mind if he doesn´t make the scene... Repensando a performance durante a pandemia de 2020.
**351-356**

SAÚDE E EMOÇÕES DO MÚSICO –
Editora convidada: **Luciane Cuervo** (UFRGS)

17 - CUERVO, Luciane; SANTIAGO, Pedro Ricardo Bücker. Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades.
**357-378**

18 - LOURO, Viviane; LOURO, Fabiana dos Santos; DUARTE, Plinio Gladstone. O estresse gerado pela pandemia como risco para adoecimento mental e físico do músico a partir das neurociências cognitivas.
**379-396**

19 – SOARES-QUADROS Jr; João F.; ROMÁN-TORRES, Carmen M.; DINIZ NETO, Alberto J. G.; SANTANA, Ivo F. O uso da música para a regulação do estado de ânimo no período pós-COVID-19.
**397-416**

**Tradução**

20 – NATTIEZ, Jean-Jacques; LACERDA, Marcos B., COELHO, Lucas de L. Etnomusicologia.
**417-434**

21 – GEORGIADES, Thrasybulos; BAGGIO, Igor. Sacro e profano na música.
**435-450**

**Partitura**

22 – CROWL, Harry. *Quarteto de cordas nº 3*, com coro SATB, "Corona": relato do contexto de composição
**451-461**

# ARTIGOS COM TEMÁTICA LIVRE

# O regente como intérprete: aspectos relevantes da relação regente-obra

Luciano de Freitas Camargo
Universidade Federal de Roraima
luciano.camargo@ufrr.br
https://orcid.org/0000-0001-9326-8388



Resumo: Considerando a subjetividade do caráter de integração interpessoal inerente à atividade do regente, bem como sua relação indireta com a efetiva produção sonora, o estudo de sua atuação constitui um dos maiores desafios da área das ciências da performance. Uma vez que as investigações sobre sua natureza tendem a concentrar-se na técnica gestual, este estudo vem propor um enfoque específico nas questões inerentes à relação regente-obra, a partir das quais se revela, de forma mais evidente, a dimensão performativa do regente como intérprete.

Palavras-chave: Regência Orquestral, Regência Coral, Performance Musical, Ciências da Performance.

## The Conductor as Performer: Relevant Aspects in the Relationship Conductor-Work

Abstract: Considering the subjectivity of the interpersonal character inherent to conducting activity, as well as its indirect relationship with the effective sound production, the study of conducting procedures constitutes one of the most relevant challenges in the musical performance science. In view of the studies' concentration towards gesture technique, this paper proposes to focus specifically on the relationship conductor-work issues, which show themselves capable of revealing, in a more evident way, the performative dimension of the conductor as interpreter.

Keywords: Orchestral Conducting, Choral Conducting, Musical Performance, Performance Science.

## Introdução

São inúmeros os aspectos relevantes da atividade do regente como intérprete e sua relação com a obra musical. Sua atuação apresenta um problema intrínseco, que se revela no entendimento de que, em última instância, a interpretação não é efetivada pelo regente, mas sim pelos cantores ou instrumentistas que estão sendo regidos. Entretanto, a atuação artística destes músicos revela-se também intrinsecamente dependente da atuação do regente – desde a pesquisa e preparação do repertório, da elaboração de uma concepção sonora nos ensaios realizados até o efetivo momento da apresentação, naquilo que é definido por Samuel Kerr como a "construção de um projeto sonoro" (*in* LAKSCHEVITZ, 2006, p. 201).

Observando do ponto de vista dos instrumentistas de uma orquestra ou cantores de um coro, a situação prática mais comum é que cada executante tende a concentrar sua atenção na execução de sua própria parte; no caso de uma orquestra, os músicos sequer têm acesso às partes escritas executadas pelos outros instrumentos. Essa situação propicia

um estado inicial de alienação do músico partícipe em relação à integralidade da obra, ou seja, a concepção geral de sua estrutura e sonoridade, desde os fatores extramusicais (ou extratextuais) até o conhecimento minucioso de cada singularidade e cada necessidade manifesta no texto musical. Esse estado de alienação vai se dissolvendo, aos poucos, durante a realização dos ensaios, nos quais os músicos passam a interagir auditivamente com todo o grupo. Entretanto, o processo de esclarecimento das interações entre as diferentes vozes (ou partes) de uma música é conduzido e orientado pelo regente, que desde o início deve dominar os aspectos apresentados pela obra a ser interpretada. Portanto, constitui função primordial do regente conhecer profundamente a totalidade da obra e elaborar, em suas pesquisas, uma concepção sonora da obra a ser apresentada e, tanto quanto possível, compartilhar esse conhecimento com todos os executantes envolvidos durante o processo de preparação da obra, seja por meio de seu gestual, seja através de informações verbais, no momento oportuno.

Por outro lado, a concepção sonora, ou proposta interpretativa elaborada pelo regente em sua pesquisa prévia não deve ser rígida. A prática do trabalho conjunto com músicos profissionais demonstra que muitos executantes experientes se colocam de forma ativa nos ensaios, fazendo sugestões ou mesmo trazendo novas propostas a partir de suas experiências, muitas vezes notavelmente pertinentes. Isso ocorre especialmente nos ensaios orquestrais, nos quais se verifica uma especialização dos músicos em seus instrumentos. Já no canto coral isso ocorre com os pianistas acompanhadores, solistas, assistentes e também com os cantores. Ou seja: apesar da concepção geral de uma obra ser de responsabilidade do regente que conduz o grupo, ele não deve perder de vista que a interpretação de uma obra em conjunto constitui essencialmente uma *criação coletiva*, que deve ser desenvolvida a partir de um diálogo de visões e concepções estéticas e realizada de forma que cada executante possa compreendê-la, tanto quanto possível, como "a sua própria interpretação", e não a execução da "interpretação de um outro" (no caso, do regente), sob o risco de tornar-se uma atuação carente em inspiração e motivação, sem a sinceridade necessária a uma realização artística em plenitude. Esta afirmação situa-se na perspectiva de uma nova tendência na área da regência que se consolidou no final do século XX em oposição ao *modus operandi* de regentes do passado como Arturo Toscanini ou Herbert von Karajan, considerados regentes de modos autoritários. Referindo-se especificamente a Toscanini, Norman Lebrecht (2001, p. 66-67) afirma que

> Ele era brutal com as orquestras e criava um culto de brutalidade que outros regentes copiaram como um símbolo de sua autoridade em uma *era autoritária*. [...] Somente ele poderia interpretar as notas corretamente e somente ele poderia determinar o que seria considerado como uma grande música para o consumo do público (grifo e tradução nossa[1]).



Esta nova tendência não ignora que regentes do passado alcançaram resultados brilhantes, mesmo adotando processos centralizadores. Entretanto, conforme enfatizado no texto de Lebrecht, tratava-se de uma *era autoritária***.** Com os avanços das democracias mundiais e da valorização dos direitos humanos, a sociedade moderna demonstra não estar disposta a tolerar processos autoritários, não obstante o surgimento, em pleno século XXI, de "surtos" de autoritarismo esparsos, tanto na direção de orquestras quanto no governo de nações. Este perceptível progresso no pensamento social revela-se também como um progresso artístico, considerando que a noção de criação coletiva se consolida gradativamente entre os músicos como um processo mais efetivo na prática artística. O filme *Ensaio de Orquestra* (1978) de Federico Fellini representa, de forma escancarada, um marco dessa mudança de pensamento.

## O regente executante

No contexto orquestral, até meados do século XVIII a responsabilidade pela condução dos ensaios e concertos estava a cargo de instrumentistas determinados que simultaneamente tocavam e conduziam a orquestra, integrando, portanto, o efetivo instrumental executante. Em geral, o músico que liderava os grupos orquestrais era o cravista, encarregado de executar a parte harmônica do baixo contínuo, ou o líder dos primeiros-violinos, denominado *spalla* (que até os dias atuais preserva sua função de liderança, complementar ao trabalho do regente). Praticamente todo o repertório estritamente instrumental do período barroco é passível de ser dirigido por um instrumentista integrante da orquestra. Entretanto, com o desenvolvimento das técnicas instrumentais e o aumento da complexidade do repertório nas últimas décadas do século XVIII, surgiu a figura do regente não-executante, que passou a dirigir o conjunto orquestral através de gestos ritmicamente sincrônicos. Zander (2008, p. 19) afirma que

---

[1] *He was brutal to orchestras and created a cult of brutality that other conductors copied as a token of their authority in an authoritarian era. [...] He alone could interpret the notes correctly and he alone would determine what counted as great music for public consumption.*

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



> Com a Orquestra de Mannheim, o regente se emancipa do grupo dos músicos executantes da orquestra; mas munido agora de um bastão e com autoridade absoluta de controle, ele se transforma em figura principal e dominante [em termos de interpretação] (ZANDER, 2008, p. 19).

Segundo Bowen (2003, p. 97), a Orquestra Gewandhaus de Leipzig – considerada a primeira orquestra a se dedicar exclusivamente à música sinfônica em vez de ópera – teve Mendelssohn como seu primeiro "regente de batuta" *(baton conductor)* em 1835.

O declínio da prática do baixo contínuo a partir do repertório do período clássico contribuiu significativamente para a sensível diminuição da atividade de regentes executantes. No caso do *spalla*, a crescente complexidade da escrita da parte de primeiros-violinos, assim como da escrita sinfônica em geral, tornou-se gradativamente um empecilho para sua atuação como ensaiador e condutor da prática musical dos conjuntos orquestrais.

A despeito de sua consolidação a partir do início do século XIX, a figura do regente não-executante na música orquestral do período clássico ainda era primariamente concentrada em questões pragmáticas, tais como manter a unidade rítmica do grupo para uma execução sem "desencontros". Isso se evidencia no fato de que a utilização da batuta, inicialmente, tinha uma finalidade sonora – ou seja, a realização de uma marcação audível dos tempos da música para sincronização da performance dos executantes –, fosse batida no chão ou na estante. Segundo Bowen (2003, p. 95),

> Até o início do século XIX, a batida sonora ou silenciosa da batuta, de folhas de papel enroladas ou das mãos, permaneceu majoritariamente como uma atividade de corais de igreja, enquanto a regência realizada com um instrumento (ao cravo ou ao primeiro violino, por exemplo) era o processo padrão para a ópera e para a música orquestral (tradução nossa[2]).

Questões de natureza interpretativa na regência passaram a ter significativa relevância na atividade do regente somente a partir de meados do século XIX, em paralelo com a ascensão do ideal artístico de subjetividade e personalidade, preponderante na estética romântica e refletido nas práticas musicais. Segundo Johann van der Sandt (2016, p. 5),

---

[2] *Until the early nineteenth century, either silent or audible time-beating (*tactieren*) with batons, rolled-up papers or the hands remained largely a church-choir activity, while directing (*dirigieren*) with an instrument (i.e. leading by example with a keyboard or the violin) was the standard procedure for opera or instrumental music*.

Recebido em 17/08/2020; aprovado em 20/10/2020.

> O papel do regente enquanto intérprete [...] tornou-se evidente na era romântica, quando a técnica da regência tornou-se tópico de debate, especialmente entre os compositores Mendelssohn e Wagner [...] O regente do período posterior ao século XIX tornou-se um elemento essencial da performance musical, e passa a ser compreendido como um artista performático (tradução nossa).[3]



Destaca-se como importante marco desta transição a publicação em 1865 da obra *L'art du chef d'orchestre* de Hector Berlioz, que, para além das questões técnicas específicas de gestual e instrumentação, aborda também temas relacionados à interpretação, tais como determinação de andamentos, questões de estilo e elementos de expressão.

Esta reflexão sobre o desenvolvimento da regência orquestral é relevante mesmo quando se considera que, no contexto coral, a figura do regente já estava consolidada desde os primórdios da atividade do canto em conjunto, não obstante verificar-se também no contexto coral uma considerável incidência de regentes executantes. No contexto coral, é prática recorrente até os dias atuais que o regente toque o acompanhamento do coro ao órgão ou ao piano, simultaneamente à sua ação como regente, especialmente em coros de igreja.

Desde as mais remotas origens, os conjuntos corais sempre foram majoritariamente compostos por múltiplos elementos nos naipes, diferentemente da prática orquestral até o barroco, na qual grande parte dos instrumentistas atuava como solista ou *concertino* (isto é: não se configuravam propriamente *naipes* de sonoridades homogêneas tal qual ocorre nos coros). Quanto mais instrumentistas (ou cantores) são reunidos para tocar (ou cantar) a mesma parte, tanto mais necessária é a atuação de um regente junto àquele grupo, e por essa razão a figura do regente coral consolidou-se antes da figura do regente orquestral. Entretanto, no contexto coral, o papel do regente confunde-se, em grande medida, com a função de professor, ou seja, aquele que *ensina* música a estudantes ou cantores em formação, fato este que pode explicar a ampla utilização da palavra *maestro* (palavra italiana para *professor*) como forma de tratamento para regentes:

> A designação *maestro* significa, em essência, *professor*. Desde a educação infantil até o ensino superior, todos os professores na Itália são chamados

[3] *The role of the conductor as interpreter [...] became evident in the Romantic era, when the technique of conducting became a topic of debate, especially between the composers Mendelssohn and Wagner. [...] The post nineteenth century conductor has become an essential element in a musical performance, and is rated as a performing artist.*

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

> de *maestros*, ou seja, um termo muito mais próximo de nosso termo *mestre* do que da designação *regente,* o qual, na terra de Vivaldi e Verdi, é chamado de *direttore*, apesar da acepção musical específica também ser mencionada pelo dicionário (CAMARGO, 2018, p. 43).



Essa correlação entre a ação do regente e do professor de música no contexto da música coral se evidencia quando se constata que, mesmo nos dias atuais, "pelo menos 95% dos cantores corais de todo mundo não estudam canto com um professor particular, de onde se conclui que o preparo vocal desses milhões de coralistas está na mão de seus regentes" (BRANDVIK[4], 1993, *apud* FERNANDES, 2009, p. 197). Esta constatação, especialmente focada na questão da técnica vocal, pode ser estendida ao ensino de música como um todo, desde a teoria elementar até questões interpretativas, cuja responsabilidade de ensino frequentemente é atribuída ao regente coral.

A partir destas observações, verifica-se que também no contexto coral a compreensão do regente como intérprete começou a ser consolidada somente a partir do século XIX, quando sua atuação passou a ser objeto de debates estéticos sobre questões interpretativas, assumindo gradualmente o papel de *mentor intelectual* da prática musical em conjunto. Sandt (2016, p. 5) ressalta a dimensão da importância alcançada pela atuação do regente com o decorrer do tempo, afirmando que "o regente coral na segunda parte do século XX e agora no século XXI emerge enquanto artista virtuose propriamente dito"[5]. O desenvolvimento do repertório e a especialização dos cantores e instrumentistas fez com que o regente também se tornasse especialista – o especialista da totalidade estética e estilística da obra musical a ser executada pelo conjunto, em oposição à especialização técnica dos executantes em relação às suas respectivas partes.

## Sobre o estudo da obra musical

Compreendendo então que o conhecimento da totalidade da obra musical em suas dimensões estéticas e estilísticas passa a ser atribuição específica do regente, decorre naturalmente que, durante a preparação das obras musicais, ele deve estudar cuidadosamente seus inúmeros aspectos, visando construir uma *concepção* da obra a ser

---

[4] BRANDVIK, Paul. Choral tone. In: WEBB, Guy B., 9. ed. *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993.
[5] *The choral conductor in the latter half of the twentieth century and now in the twenty-first century has emerged as a virtuoso and an artist in own right*.

executada, ou seja, seu *projeto sonoro*. Ângelo José Fernandes (2009, p. 197) inicia sua reflexão sobre a relação regente-obra no canto coral afirmando que

> [...] uma composição coral é uma proposta do compositor na qual, a partir de um texto, ele propõe o ritmo, o andamento, as diferentes frequências das vozes, a dinâmica e a expressão. Sua execução vai depender da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro administradas pela competência do regente que, assumindo sua função de intérprete, deve moldar sua visão da obra expressando-a através da sonoridade resultante deste processo.

O conhecimento necessário para a construção da interpretação de uma obra musical decorre não só do estudo daquela obra específica, mas principalmente da experiência do regente na preparação e execução de outras obras do mesmo estilo, bem como sua percepção das diferenças e semelhanças em relação a obras de outros estilos. Portanto, o regente, na qualidade de intérprete, deve dedicar-se a adquirir amplo conhecimento do repertório, para que cada elemento presente em uma obra possa ser pensado de forma estilística, em diálogo com as obras do mesmo perfil ou do mesmo contexto histórico. Portanto, essa "construção do projeto sonoro", mencionada por Samuel Kerr, deve basear-se em um extenso conhecimento estilístico e experiência prática com obras que sejam estilisticamente aproximadas.

No processo de estudo e preparação de uma obra musical, a prática e domínio de diferentes ferramentas analíticas, baseadas nos conhecimentos fundamentais de contraponto, harmonia, formas musicais etc., são essenciais para a compreensão estrutural da obra a partir da inferência de seu processo composicional. Pierre Boulez, compositor, teórico e regente notável, afirmou que a etapa capital do seu método analítico é a demonstração "de que a obra foi assimilada e compreendida" (*apud* DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 14). A dedução estrutural revela dados essenciais que podem não ser percebidos em uma leitura superficial, mas que podem se tornar os eixos construtivos de determinados elementos ou abordagens na interpretação, podendo então constituir componentes definidores da própria dinâmica e planejamento dos ensaios. Neste aspecto, dificilmente a definição de referenciais de análise universais contribuirá para este processo, considerando que a natureza e forma de uma análise varia tanto quanto a natureza e a forma da obra analisada. Os blocos harmônicos, tão característicos da música sinfônica de Prokofiev, por exemplo, demandam uma abordagem minuciosa da estrutura dos acordes e de sua orquestração. Esta mesma abordagem tem pouco a revelar na linearidade da escrita e na malha contrapontística das sinfonias de Chostakóvitch, que

demandam um tratamento fraseológico particular, não obstante tratar-se de dois compositores conterrâneos e contemporâneos. Já a música coral, historicamente ligada ao desenvolvimento da noção de *harmonização* e que, portanto, tem na compreensão harmônica um de seus mais importantes pilares interpretativos, encontra no século XX novas propostas composicionais, cujas singularidades são reveladas a partir de elementos pouco explorados até o século XIX, tais como particularidades de prosódia ou a prevalência do aspecto rítmico sobre questões harmônicas, o que leva o regente a adotar diferentes abordagens durante o estudo e preparação da obra a ser interpretada.

A música vocal apresenta ainda uma dimensão de fundamental importância, que se refere ao conteúdo do texto cantado. Toda música cantada apresenta um perfil musical moldado pelo texto literário que a integra, e a compreensão de suas sutilezas linguísticas é sempre uma chave para a apreensão consistente de sua estrutura musical. Nesse aspecto, revela-se fundamental um amplo conhecimento do universo literário relacionado à obra. Entretanto, esse conhecimento não se limita ao estudo das obras vocais. Também a música puramente instrumental apresenta relações estreitas com o universo literário e cultural. Os exemplos mais evidentes destas relações são justamente os poemas sinfônicos e a música programática em geral, mas a questão da significação musical adquire importância cada vez maior nos estudos musicológicos e, por decorrência, no desenvolvimento da performance. A teoria das tópicas musicais, desenvolvidas a partir de Leonard Ratner (1980), revela um duplo caminho analítico: no discernimento e categorização dos estilos musicais – definindo paradigmas estilísticos textuais e performáticos –, e também no entendimento das relações significativas passíveis de uma análise semiótica do discurso musical, que transcende a compreensão da proposta composicional para a elaboração de um projeto de recriação no ato interpretativo. Discorrendo sobre a importância do estudo e compreensão das tópicas musicais para a performance, John Irving conclui que é importante:

> *Sentir* o conteúdo tópico nos gestos da performance; *racionalizar* estas respostas tópicas em uma reflexão analítica da partitura e *aplicar criativamente* o potencial da compreensão de tópicas para ressaltar nossa experiência deste [determinado] repertório. Aceitar o conceito dos *topoi* não apenas como uma abstração aristotélica, mas, como [Giambattista] Vico faria, como um estímulo para a ação, expõe como a notação musical pode ser lida de diferentes maneiras e, consequentemente, evidencia que a Música *não é* a Partitura. Mais do que isso, a notação adquire valor através de sua continuação essencial na performance. Não se trata de respeitá-la

> cegamente em cada mínimo detalhe, mas de deixar um vestígio dela na performance (IRVING, 2014, p. 548, tradução e grifo nossos).[6]

## Sobre a construção do projeto sonoro



O estudo acurado e cuidadoso das características mais relevantes da obra musical a ser apresentada constitui somente o primeiro passo no processo de sua realização. O detalhamento e as sutilezas particulares encontrados na obra musical representarão o ponto de partida para o planejamento de sua efetiva construção. Para Carlos Alberto Figueiredo,

> O grande fato é que, através do estudo da obra, em suas várias etapas, o regente passa a imaginar a sua realização. Essa imagem mental que ele faz dessa realização é que vai conduzir seus ensaios e apresentações, sendo o pressuposto de todo o seu trabalho (*in* LAKSCHEVITZ, 2006, p. 35).

Portanto, o estudo das singularidades da partitura contempla somente um lado da concepção musical de uma obra; sua realização como fenômeno artístico está sujeita a muitas outras circunstâncias, que igualmente devem ser apreciadas e avaliadas pelo regente que, a partir delas, deverá fazer um planejamento adequado do processo de realização, desde os ensaios até a apresentação. Este é justamente o momento no qual a dimensão de *intérprete* do regente se manifesta de forma mais evidente: ele não apresenta "uma determinada obra", mas a "sua concepção daquela determinada obra em um determinado contexto", condicionada muito menos por sua aspiração artística a uma execução "ideal" do que pelas circunstâncias materiais disponíveis no momento para sua efetiva execução, bem como por sua capacidade de realizar seu projeto sonoro através dos ensaios previstos e da eficiência do seu gestual durante a performance.

Em um esboço para um tratado sobre a performance, Schoenberg (1984, p. 319) apresenta uma síntese de elementos de destaque na relação intérprete-obra, afirmando que

> Não se pode negar que, para tornar compreensíveis as ideias do autor e seu fluxo, muito pode ser feito através da adoção de certa vivacidade no ritmo e andamento, certa ênfase na execução das frases, criando contrastes,

---

[6] No original: "*Feeling topical content in the gestures of performance;* rationalizing *those physical responses in analytical reflection with the score; and* creatively applying *the potential for topical understanding to enhance our experience of this repertoire. By accepting the concept of* topoi *not only as an Aristotelian abstraction, but, as Vico would have it, as the stimulus for action, it exposes how notation can be read in one of a number of different ways, and how, hence, the Music is not the Score. Rather, notation gains value through its essential continuation in performance. It* is not *something to be slavishly obeyed in every last detail, but something of which a performance leaves a trace.*"

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

> oposições e justaposições, além da intensificação no tempo e dinâmicas, e uma distribuição deliberada do *espressivo* e seu oposto (tradução nossa).[7]



Citando diferentes estudos na área de canto coral, Johann van der Sandt (2016, p. 24) afirma que "se o som que você escuta não é aquele que você deseja, você precisa aceitar que aquele som é um espelho de sua regência". Esta afirmação refere-se não só ao gestual aplicado pelo regente, mas principalmente à capacidade de planejamento e avaliação das condições quando o regente se propõe a realizar um determinado concerto. Portanto, ao projeto sonoro elaborado pelo regente precisa corresponder um gestual de regência apropriado para sua realização, bem como estratégias eficientes para seu processo de preparação.

A construção de um projeto sonoro consiste, portanto, em uma atividade intelectual. A capacidade de ouvir internamente uma música a partir da simples leitura da partitura constitui uma das mais importantes habilidades do regente, através da qual ele projeta as ideias musicais da partitura no contexto em que a música será executada, incluindo o perfil dos instrumentistas ou cantores, tempo disponível para preparação e as condições acústicas do local do concerto. Carolyn Watson (2012, p. 32; 37) ressalta que:

> Os aspectos predominantemente intelectuais e musicais que fundamentam a arte da regência têm precedência sobre a materialização física do ato de reger. [...] Esta informação musical específica que o regente extrai da partitura sustenta a concepção de uma interpretação e sua consequente expressão gestual. [...]
>
> Regentes e comentadores demonstram que uma audição interior altamente desenvolvida implica muito mais do que a simples habilidade de ouvir as notas da partitura. Claramente, a habilidade de observar e perceber nuances auditivamente e derivar delas um conceito expressivo constituem componentes fundamentais da arte do regente. Além disso, a tradução

[7] No original: "*It should not be denied that in making the author's ideas and their flow comprehensible, a good deal can be done through a certain liveliness in rhythm and tempo, a certain emphasis in the delivery of phrases, in contrasting, opposing and juxtaposing them, a certain build-up in tempo and dynamics, a purposeful distribution of* espressivo *and its opposite*."

> dessa imagem aural ou conceito sonoro em gestos é um aspecto determinante da arte de reger (tradução nossa).[8]



Portanto, a contemplação aural de uma "imagem" sonora integra o processo de determinação de articulações, andamentos, flexões agógicas e expressivas suscitadas por *insights* criativos que constituirão o ponto de partida da construção de uma interpretação que culminará em uma performance.

## O estabelecimento de uma interpretação e suas circunstâncias

A "imagem" da obra, elaborada durante seu estudo, deverá ser projetada nas condições materiais de que o regente dispõe no momento para a realização dessa obra. Portanto, é pré-requisito para uma apresentação satisfatória a adequação das dificuldades técnicas de uma obra à capacidade do grupo musical que irá executá-la. Nesse sentido, entende-se por capacidade de execução musical de um grupo um conjunto de características e situações que permite viabilizar a execução de determinadas obras musicais cujas exigências técnicas demandem proficiência e expertise por parte dos músicos executantes, tanto em suas habilidades individuais, como também em sua capacidade de realização coletiva. A habilidade virtuosística individual dos integrantes de um grupo musical não garante seu sucesso coletivo. Pelo contrário, é recorrente a situação de grupos amadores ou voluntários que, dispostos a realizar um número elevado de ensaios, alcançam resultados surpreendentes em sua ação coletiva, mesmo quando são verificadas deficiências pontuais ou individuais em determinados integrantes do grupo – situação comum no contexto do canto coral voluntário, que contrasta com a situação de grupos profissionais que, devido à escassez de ensaios provocada pelos altos custos da mobilização de recursos humanos capacitados, apresentam um desempenho coletivo abaixo do potencial técnico e artístico reconhecido nas capacidades individuais de seus integrantes. Portanto, o fator tempo acaba sendo decisivo na avaliação da capacidade de

---

[8] No original: "*The predominating intellectual and musical aspects underlining the art of conducting, then, take precedence over the physical embodiment of the craft of conducting. […] This specific musical information that the conductor gleans from the composer's score underpins the conception of an interpretation and its consequent gestural expression. […]. These conductors and commentators demonstrate that highly developed inner hearing entails much more than simply the ability to hear the notes of the score. Clearly, the ability to observe and aurally perceive nuances and to derive an expressive concept there from, are fundamental components of the conductor's art. Furthermore, the translation of this aural image or sound concept into gestures is a defining aspect of the art of conducting*."

execução de um conjunto, aliado a outros fatores como motivação do grupo e condições físicas do ambiente disponível para ensaio. Considera-se ainda que a motivação seja o principal desafio do regente em qualquer contexto, uma vez que seu desencadear constitui um processo imaterial, no qual as implicações financeiras (cachês ou salários relacionados ao serviço artístico) não se mostram diretamente proporcionais ao engajamento espiritual do músico na performance em conjunto.

Considerando estas circunstâncias, a imagem sonora que se forma no processo de estudo do regente não deve corresponder, obrigatoriamente, àquela imagem que poderia ser considerada a execução "ideal" ou "definitiva" da obra, mas sim à melhor imagem possível dentro das condições técnicas oferecidas pelo conjunto que irá executá-la. Ao identificar particularidades ou singularidades relevantes da obra, o regente irá projetar o processo e a metodologia de ensaios necessários para a realização adequada desses elementos, elaborando estratégias adequadas para aquele grupo musical determinado executar aquela obra, naquele contexto específico.

A partir destas premissas, o regente encontra-se diante de uma decisão: ou se manter estritamente fiel às intenções do compositor, buscando informações historicamente fundamentadas em edições *Urtext,* ou realizar determinadas adaptações circunstanciais, de adequação de questões técnicas ou questões relacionadas ao contexto geral da apresentação, uma vez que os espectadores tornam-se partícipes codeterminantes de uma realização artística enquanto fenômeno, em especial quando se consideram as circunstâncias de local ou ensejo de determinada apresentação musical.

Discorrendo sobre questões de adaptação de determinados elementos da obra musical, Figueiredo (*in* LAKSCHEVITZ, 2006, p. 36) afirma que

> Há elementos que necessariamente serão modificados pelo regente, a partir de sua imaginação da obra: tempo, dinâmica, agógica etc. É impossível imaginar que dois regentes diferentes, mesmo trabalhando a partir de uma mesma edição, não cheguem a resultados diversos nesses parâmetros interpretativos básicos. Qual a intensidade exata de um *forte* ou de um *piano*? Qual a medida exata de um *rallentando*?

Tão relevante quanto a reflexão sobre qual seria a intensidade "exata" de um *forte* ou um *piano* em determinada música, ou as proporções "exatas" de um *rallentando*, postulamos que a intensidade de um *forte* ou um *piano* dependem muito menos da ideia

original proposta pelo compositor do que das *condições acústicas* do local onde a apresentação será realizada. Por esta razão, parte essencial do trabalho do regente como intérprete é justamente a escolha criteriosa do local onde será realizada o concerto, uma vez que as condições acústicas desse local serão determinantes na própria capacidade de o grupo musical executar, de forma satisfatória, a "imagem" musical elaborada durante o estudo. Da mesma forma que um pianista elege com cuidado o instrumento que utilizará em suas apresentações públicas, o regente deve ter critérios rigorosos ao optar por um local, com sua respectiva condição acústica, para a realização de sua apresentação, reconhecendo que nem todos os lugares podem proporcionar as condições necessárias para a obtenção adequada da sonoridade correspondente àquela ideia musical determinada. Portanto, a espacialidade do local de apresentação constitui um fator determinante da sonoridade de um grupo musical, seja um coro ou uma orquestra, podendo incrementar a qualidade e o volume de som, ou, pelo contrário, prejudicar seriamente o seu resultado sonoro. Uma avaliação cuidadosa da performance de alguns grupos musicais supostamente incapazes de solucionar determinados desafios técnicos pode, muitas vezes, evidenciar a falta de capacidade daquela acústica para revelar a realização que está sendo executada por aquele grupo musical. Entretanto, tal situação não diminui a responsabilidade do regente em relação à escolha do local de apresentação – um local com condições acústicas inadequadas não deve ser aceito para a realização de concertos. Ainda que se considere as evidentes restrições que a maioria dos regentes tem em relação à liberdade de escolha dos locais nos quais devem ser realizados os concertos, a viabilização de ambientes adequados e a escolha de obras que possam se adaptar melhor a salas com acústica desfavorável devem ser prioritárias no planejamento das atividades dos grupos musicais, seja de instrumentistas ou de cantores.

Outro aspecto fundamental dessa avaliação é que a amplificação sonora através de microfones não só é ineficiente na correção de condições acústicas adversas, mas ainda, usualmente, torna ainda mais precária a sonoridade que se mostra insatisfatória. Como se depreende dessas observações, a avaliação das condições de um espaço para a realização de ensaios ou concertos vai muito além do mero julgamento de sua qualidade acústica (boa ou ruim), exigindo decisões concernentes à formação ou efetivo musical do conjunto, determinação de articulações instrumentais ou vocais, fraseado, marcações de arcadas (para instrumentos de corda) e até mesmo o estabelecimento de andamentos

específicos. Certas condições de reverberação elevada podem impor a necessidade de adotar andamentos mais lentos e articulações mais curtas, ao passo que acústicas com ausência de eco favorecerão andamentos mais rápidos, mas com articulações mais sustentadas. Esses pontos são tão essenciais para o estabelecimento de uma proposta interpretativa quanto as questões estilísticas e estéticas inerentes à obra musical, e a coordenação de todos esses aspectos constitui o cerne da dimensão interpretativa da atividade de um regente.

## Conclusão

A obra musical, tal qual elaborada pelo compositor e ordenada em forma de partitura, corresponde apenas parcialmente ao fenômeno de sua realização temporal. Todos os elementos que transcendem o texto informado pela partitura correspondem justamente ao grau de autonomia do regente enquanto intérprete daquela obra. Esta autonomia interpretativa não deve ser exercida de forma excessivamente centralizadora, mas deve ser compartilhada com os instrumentistas e cantores coexecutantes da obra, compreendendo a interpretação coral ou orquestral como uma criação coletiva e o regente como um coordenador do processo de planejamento, preparação e execução daquele programa.

O estudo aprofundado da obra musical, associado a um conhecimento amplo do repertório e dos fundamentos teóricos, possibilitará a elaboração de um projeto sonoro que norteará as escolhas e estratégias que deverão integrar o planejamento da execução musical. Além das decisões interpretativas baseadas na reflexão estética sobre questões de estilo, existe ainda um universo de circunstâncias que influem no processo de planejamento, preparação e execução de uma obra em um espaço definido, podendo até chegar a distorcer componentes da obra que, em outros contextos, poderiam ser estabelecidos em padrões radicalmente diferentes daqueles realizados em local de acústica diversa. O gerenciamento de todas as condições variáveis da execução musical revela justamente a amplitude e a relevância da ação do regente como intérprete de uma obra musical.

## Referências

BOWEN, José Antonio (Ed.). *The Cambridge Companion to Conducting.* Cambridge: University Press, 2003.

CAMARGO, Luciano de Freitas. Regência e educação musical. In: DUARTE, R.; FIORETTI, E. (Org.). *Educação Musical no Norte*: um mosaico de possibilidades e ações desafiadoras. II Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM. *I Jornada Estadual do Fórum Latinoamericano* - Fladem/Brasil. Boa Vista: Editora da UFRR, 2018, p. 43-58.

DUNSBY, Jonathan. WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática.* Trad. de Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral:* uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2009.

IRVING, John. Performing Topics in Mozart's Chamber Music with Piano. *In:* MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford Handbook of Topic Theory.* New York: Oxford University Press, 2014, p. 539-550.

LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). *Ensaios:* olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

LEBRECHT, Norman. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power.* New York: Citadel Press, 2001.

RATNER, Leonard. *Classic music:* Expression, Form, and Style. Schirmer: New York, 1980.

SANDT, Johann van der. *Choral Conducting* – History and Didactics**.** Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea.* Selected Writings. Los Angeles: University of California Press, 1984.

WATSON, Carolyn. *Gesture as Communication:* The Art of Carlos Kleiber. Doctoral Thesis. Conservatorium of Music – University of Sydney. Sydney, 2012. *Disponível em*: https://www.academia.edu/12015693/GESTURE_AS_COMMUNICATION_THE_ART_OF_CARLOS_KLEIBER

ZANDER, Oscar. *Regência coral.* 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Uma análise da releitura coreográfica de *Erosão*, composição de Heitor Villa-Lobos, por Luiz Bongiovanni



Charlotte Riom
Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro
Universidade Paris-Sorbonne
charlotteriom@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6320-7330

Resumo: O intuito desse artigo é apresentar uma análise da interpretação da coreografia de *Erosão*, composição criada por Heitor Villa-Lobos, executada pelo paulista Luiz Bongiovanni. Composta em 1950, *Erosão* é o segundo balé sobre música de Villa-Lobos que faz parte da *Trilogia Amazônica*, um conjunto de três coreografias – *Uirapuru*, *Erosão* e *Alvorecer* – sobre composições do compositor brasileiro que foi encomendado pelo Maestro André Cardoso, em 2015, para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Esta foi apresentada nos meses de julho e agosto de 2016, durante as Olimpíadas, e teve como mote os temas relacionados à ecologia e à natureza. Examinaremos, em primeiro lugar, a contribuição de Villa-Lobos para a dança e o balé, focando em particular nos gêneros do poema sinfônico e do balé que definem *Erosão*. Em seguida, apresentaremos uma análise da releitura da obra musical pela coreografia contemporânea de Luiz Bongiovanni.

Palavras-chave: Música, Dança contemporânea, Dramaturgia, Interpretação cênica.

## An analysis of the choreographic interpretation of *Erosion*, music composed by Heitor Villa-Lobos and choreographed by Luiz Bongiovanni

Abstract: The purpose of this article is to present an analysis of the choreographic interpretation of *Erosion*, composed by Heitor Villa-Lobos and choreographed by the *paulista* choreographer, Luiz Bongiovanni. Composed in 1950, *Erosion* is the second work about Villa-Lobos music, forming the *Amazon Trilogy*, a set of three choreographies – *Uirapuru, Erosão* and *Alvorecer* – about compositions by the Brazilian composer that was commissioned, in 2015, by the Maestro André Cardoso for the Municipal Theater of Rio de Janeiro. This was presented in July and August of 2016, during the Olympics, and had as its themes, ecology and nature. We will first examine Villa-Lobos' contribution to dance and ballet, focusing particularly on the genres of symphonic poem and ballet that define *Erosion*. Then, we will present an analysis of the interpretation of the musical work by the contemporary choreography of Luiz Bongiovanni.

Keywords: Music, Contemporary Dance, Dramaturgy, Scenic interpretation.

## Un análisis de la interpretación coreográfica de *Erosión*, composición de Heitor Villa-Lobos, de Luiz Bongiovanni

Resumen: El propósito de este artículo es presentar un análisis de la interpretación de la coreografía de *Erosion*, composición creada por Heitor Villa-Lobos y interpretada por Luiz Bongiovanni, de São Paulo. Compuesto en 1950, *Erosion* es el segundo ballet sobre música de Villa-Lobos y forma parte de la Trilogía del Amazonas, un conjunto de tres coreografías – *Uirapuru, Erosão* y *Alvorecer* – sobre composiciones del compositor brasileño, que fue encargada, en 2015, por el Maestro André Cardoso para el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Esto se presentó en los meses de julio y agosto de 2016, durante los Juegos Olímpicos, y tuvo como temas relacionados la ecología y la naturaleza. Primero, examinaremos la contribución de Villa-Lobos a la danza y el ballet, centrándonos en particular en los géneros de poema sinfónico y ballet que definen *Erosion*. Luego, presentaremos un análisis de la interpretación de la obra musical de la coreografía contemporánea de Luiz Bongiovanni.

Palabras-clave: Música, Danza contemporánea, Dramaturgia, Interpretación escénica.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## Introdução

*Erosão* é o segundo balé da *Trilogia Amazônica*, um conjunto de três coreografias – *Uirapuru*, *Erosão* e *Alvorecer* – sobre composições de Villa-Lobos encomendado pelo Maestro André Cardoso para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, então dirigido pelo compositor João Guilherme Ripper, na ocasião da primeira edição dos Jogos Olímpicos na América Latina. Esta trilogia foi apresentada nos meses de julho e agosto de 2016 durante esse evento esportivo internacional e teve como mote os temas relacionados à ecologia e à natureza, focalizando em sua força e em sua destruição, pelo ser humano. A coreografia de *Erosão* foi realizada sobre o poema sinfônico do mesmo nome de Villa-Lobos, composto em 1950. Assim, em um momento em que o Brasil se tornava centro das atenções em um plano mundial, a figura de Villa-Lobos representaria o elemento central de uma criação de caráter nacional, por ser "indubitavelmente o mais 'oficial' de todos os músicos brasileiros" (AZEVEDO, 2016, p. 222) – ademais de seu reconhecimento internacional. O compositor foi escolhido, portanto, como representante da cultura brasileira. A *Trilogia Amazônica* é o resultado da reunião de três coreógrafos brasileiros que atuam ou atuaram fora do Brasil e do Rio de Janeiro, incluindo o coreógrafo paulista Luiz Fernando Bongiovanni Martins (São Paulo, 1970-), que assumiu a primeira coreografia de *Erosão*.

Obra composta para dezoito dançarinos e com duração de aproximadamente vinte minutos, a coreografia de *Erosão* corresponde a um estilo contemporâneo de dança. A cenografia foi criada pelo arquiteto e cenógrafo carioca Gringo Cardia, colaborador da coreógrafa carioca Deborah Colker desde 1994. A responsabilidade pela iluminação ficou com Maneco Quinderé e o figurino com René Salazar. Por fim, a regência esteve a cargo do Maestro Tobias Volkmann, à frente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de Rio de Janeiro.

Apesar de pouca conhecida, a contribuição de Villa-Lobos para a dança e para o balé é significativa, tendo sido marcada, de um lado, por preocupações modernistas, incorporação do folclore e da natureza, encontros com personalidades famosas, e de outro, por projetos infrutíferos. Todavia, no que tange às suas experiências com a dança, Villa-Lobos desenvolveu uma compreensão do balé de acordo com a estética musical e coreográfica de sua época, faceta até hoje pouco explorada por pesquisadores de sua obra.

Assim, a declaração do compositor a respeito da composição do seu balé *Rudá (Dio d´Amore)*, em 1951: "Aqui temos a dança pela dança [...]" (MARIZ, 1989, p. 155), demonstra, de um lado, uma influência da música sobre a dança, que se vê integrada nesta, pensada como ferramenta composicional – procedimento que lembra o de Igor Stravinsky (1882-1971) –, e de outro, a vontade de não ficar restrito às narrativas e *leitmotiven* rítmicos, herdeiros do balé romântico e ainda presentes em alguns balés de Diaghilev, cuja companhia de dança era conhecida no Brasil desde o início do século XX.

Devido a duas temporadas na América Latina, em 1913 e em 1917, e pela contribuição de alguns dos seus dançarinos, a Companhia dos Balés Russos teve, com efeito, um impacto na formação do balé no Brasil. Após o falecimento de Sergei Diaghilev, em 1929, que marcou também o fim das atividades dessa agremiação, alguns dos seus dançarinos criaram suas próprias companhias de balé por todo o Ocidente, como a dançarina Ana Pavlova. No Rio de Janeiro, ela formou Maria Olenewa, que criou, em 1927, a Escola Estadual de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, formando pioneiramente um corpo de baile no país. Dançarinos imigrantes russos, instalados por questões políticas na então capital do Brasil, participaram, com o recém formado corpo de baile do Theatro, da criação de balés com temas nacionais, na linha dos de Diaghilev. Este introduziu o estilo neoclássico – que contribuiu para o enriquecimento da técnica clássica e de sua renovação ao libertar certos movimentos –, que será desenvolvido depois, em Nova Iorque, pelo coreógrafo George Balanchine (1904-1983), antigo dançarino da Companhia dos Balés Russos.

O distanciamento dos *leitmotiven* rítmicos e de uma narração, empregados em alguns balés de Diaghilev, influenciou a compreensão de Villa-Lobos acerca dessa forma de expressão artística, direcionando-o para o balé neoclássico e para o moderno - "um termo que se aplica a qualquer um dos estilos e técnicas de dança teatral, que pretendem apresentações independentes, que se desenvolveram durante o século XX como alternativa às disciplinas rígidas do balé clássico[1]", e cujas pioneiras foram Isadora Duncan (1878-1927) e Ruth St. Denis (1877-1968) (HARRIS-WARRICK et al, 2001). Desenvolvido depois pela coreógrafa americana Martha Graham (1894-1991), entre

[1] "*The term 'modern', or 'contemporary', dance is applied to any of the styles and techniques of theatrical dancing, intended for independent presentation, that grew up during the 20th century as an alternative to the strict disciplines of classical ballet*" (HARRIS-WARRICK et al, 2001).

outros, o balé moderno foca nos sentimentos humanos e influenciou o balé clássico na primeira parte do século XX.

Dessa maneira, examinaremos, em primeiro lugar, a contribuição de Villa-Lobos para a dança e o balé, e focaremos em particular nos gêneros do poema sinfônico – que define *Erosão* – e do balé. Observamos na obra do compositor que o primeiro gênero se viu às vezes acrescentado pelo segundo, o que se explicaria pelo fato de que ambos apresentam aspectos semelhantes, que mostraremos mais à frente. Depois, apresentaremos uma análise da releitura da música de balé de Villa-Lobos pela coreografia de Luiz Bongiovanni.

## Contribuição de Villa-Lobos para a dança e o balé

Heitor Villa-Lobos foi desde muito cedo introduzido à música clássica, que fazia parte dos gostos familiares, mas também, por outro lado à música tradicional europeia, que possuía um repertório dançante composto por valsa, quadrilha, mazurca e polca. Tocava, entre outros instrumentos, o violão, instrumento emblemático da música popular brasileira àquela época e sua porta de entrada no universo do choro (BEHAGUE, 1994, p. 4). Entre 1908 e 1912 compôs a *Suíte Popular Brasileira*: "Mazurka-Choro", "Scottisch-choro", "Valsa-choro", "Gavota-choro" e "Chorinho" (BEHAGUE, 1994, p. 134). A música popular com característica dançante e as danças improvisadas dos blocos de Carnaval e do folclore no Rio de Janeiro e no interior do Brasil proporcionaram os primeiros contatos do compositor com a dança. Além disso, durante suas viagens pelo Norte e Nordeste do Brasil, entre 1905 e 1912, Villa-Lobos familiarizou-se com danças folclóricas brasileiras, chegando a afirmar: – "O folclore, sou eu" (MARIZ, 1989, p. 150); essa experiência causou grande impacto na sua maneira de compor.

O que chama a atenção na sua produção artística é como o balé e a dança são associados à natureza e usados para representá-la. Por exemplo, na *Bachianas Brasileiras nº 5* (1938), o segundo movimento, adicionado em 1945, se chama 'Dança' e se refere ao 'martelo', gênero poético-musical nordestino. O texto de Manuel Bandeira, criado a partir da melodia proposta por Villa-Lobos, evoca o canto de pássaros brasileiros (BÉHAGUE, 1994, p. 118). Além disso, nos seus balés, gênero então em voga na época, a floresta passa

a marcar presença no palco com *Amazonas, Uirapuru* e mais tarde *Erosão* (BEAUFILS, 1988, p. 119).

O contato de Villa-Lobos com o balé é marcado por encontros e colaborações com personalidades e artistas famosos. O compositor foi influenciado pela nova dança, natural e espontânea, de Isadora Duncan, e mais tarde pela *Dance Company* de Merce Cuningham (LAGO, p. 18-19). Com efeito, Duncan veio ao Brasil realizar cinco récitas em agosto de 1916, acompanhada de uma orquestra com 30 músicos, dirigida por Maurice Dumesnil (BRITO CHAVES, 1971, p. 270). Além disso, outra referência que merece ser mencionada é o balé *O Homem e seu desejo*, obra com percussão e ritmos brasileiros que se caracteriza por sua dimensão espacial e por sua politonalidade, criado pelo compositor francês Darius Milhaud e pelo diplomata e poeta de mesma origem Paul Claudel, durante a missão diplomática deste último no Rio de Janeiro (1917-1919). Apesar desse balé ter estreado em Paris somente em 1921, com os Balés Suecos, Villa-Lobos possivelmente teve conhecimento de sua existência e de suas novidades composicionais, pelo contato com Milhaud no Rio.

Acreditamos que o balé foi entendido por Villa-Lobos como um meio para representar a natureza e a identidade nacional, não obstante a influência dos Balés Russos de Diaghilev estar presente na obra que marca seu primeiro contato com o balé: o *Carnaval das Crianças* (1922), com cenários de Di Cavalcanti. Dentre integrantes dos Balés Russos, o compositor conheceu o dançarino norueguês Adolph Bolm, Serge Lifar[2] - que coreografou *Jurupary* (1934), e Leonid Massine, tendo mais tarde conhecido o coreografo norte-americano de origem mexicana José Limón - que coreografou *O Imperador Jones* (1956). Villa-Lobos, portanto, é o compositor brasileiro que abriu caminho para a criação de um balé nacional a partir de um recorte modernista.

Heitor Villa-Lobos compôs várias "danças", como as *Danças Características Africanas*[3] (1916 - 'Danças dos Índios Mestiços do Brasil': 'Farrapos', 'Kankukus' e 'Kankikis' (sobre temas musicais dos índios Caripunas, do Estado do Mato Grosso),

---

[2] Villa-Lobos dedicou seu *Uirapuru* a Serge Lifar, coreógrafo de *Jurupary*, com quem o compositor iniciou uma amizade em 1933, enquanto o dançarino estava na América do Sul. Dedicou também a Serge Lifar o ballet *O Papagaio do moleque*, composto em 1932 e cuja estreia aconteceu em 1948.

[3] As *Danças Características Africanas* foram tocadas na Semana 1922 e se destacaram por representar aspectos brasileiros (KIEFER, p. 93).

*Dança Frenética* (1918) e *Dança dos Mosquitos* (1922).[4] Ademais, sua produção abarcou também doze poemas sinfônicos e/ou balés[5], além de obras infantis que envolvem a dança como, *Caixinha de Boas Festas* (com partes do *Carnaval dos Crianças*), poema sinfônico e balé (1932), e *Mandu-Çarará*, balé infantil com coro misto e canto, no idioma nheengatu (1940). Houve também projetos e criações não concretizados ou encenados, como *O Carnaval das crianças* (1922) com Adolph Bolm e Di Calvacanti, *Funil e Veículo* (1927-1930) com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, *Hino à Beleza* e a *Menina e o vento*, nos anos 50, com Leonid Massine, *Rudá (Dio d'Amore)*, poema sinfônico e balé (1951), e *Gênesis*, balé (1954). Além disso, podemos mencionar outras obras menos conhecidas com manuscritos extraviados, tais como *Danças Aéreas* (1914), *Funil* (1929), *Serpente* (1920), *Vagalume* (1920), entre outras.

Apesar dos projetos que não tiveram andamento, dos manuscritos extraviados e das obras poucas conhecidas, Villa-Lobos se impõe como um compositor de música de balé. A dança ocupa, com efeito, um espaço significativo na sua produção que compreende uma experimentação rítmica, diálogos rítmicos. Assim, *Jurupary* – balé encomendado pelo coreografo Serge Lifar a partir do *Choros nº 10* ('Rasga coração'), com texto onomatopaico de caráter indígena – define um arranjo musical baseado na dança, dentro de uma tentativa de se criar um bailado nacional. *Gênesis* foi uma encomenda especial da bailarina negra norte-americana Janet Collins. A própria Collins, aliás, dera ao Maestro o título da obra e o argumento, dançando e criando com seu corpo as sugestões que deveriam dar vida à partitura. Infelizmente, o compositor e a bailarina não viram concretizar o balé que só estreou no Rio em 1969 (MARIZ, 1989, p. 156).

Com efeito, a dança lhe inspira diálogos e encontros de vários elementos da natureza e do mundo físico, com vários ritmos, qualidades e movimentos. Podemos emitir a hipótese de que os projetos não concretizados podem se explicar pelo fato de que eram imaginados com coreógrafos e bailarinos de passagem pelo Brasil, deixando pouco tempo para a criação e, em consequência, às vezes, apontando para a necessidade de se recorrer

---

[4] Essas danças foram gravadas pelo maestro Roberto Duarte em 1994, pelo selo Marco Polo, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Eslovaca (Bratislava).

[5] *Centauro de Ouro* (1916), *O Naufrágio de Kleônicos* (1916), *Iara* (1917), *Amazonas* (1929), *Uirapuru* (1934), *Jurupary* (1934), *Dança da Terra* (1939), *Rudá* (1951), *Gênesis* (1954), *O Imperador Jones* (1956), *A Floresta do Amazonas* (1958).

à música já escrita. Nem sempre se tratava de encomendas reais, mas antes de oportunidades encorajadas por encontros com outros artistas.

A seguir, analisaremos como estas experiências com o balé e a dança se realizaram nos gêneros musicais de poema sinfônico e balé que compartilham semelhanças, antes de classificar as obras de Villa-Lobos ligadas à dança de acordo com sua origem e execução: se foram pensadas originalmente para o balé ou se acabaram sendo coreografadas depois por coreógrafos; o que é inclusive uma das caraterísticas do balé no século XX, criar coreografias em músicas pré-existentes não necessariamente compostas para o balé. Depois, veremos colaborações entre Villa-Lobos e coreógrafos no que concerne à realização de balés e, por fim, tentaremos definir sua apropriação da dança na sua composição de balé.

## Poema sinfônico e balé

Observa-se que ao gênero de poema sinfônico vem assim se acrescentar outro, aquele do balé, que não é sempre mencionado nas partituras quando a obra musical foi adaptada posteriormente. Uma vez aproximado de *Amazonas* e *Uirapuru* na *Trilogia Amazônica*, estamos tentados a considerar *Erosão*, composto em 1950, como sendo um poema sinfônico e balé, que são gêneros similares na produção de Villa-Lobos. Além disso, nesse momento, Villa-Lobos compunha outros balés.

Esses dois gêneros compartilham, com efeito, similitudes a respeito das fontes de inspiração, da estrutura e da duração. O gênero poema sinfônico que se desenvolveu entre 1840 e 1920 coloca a música em relação com o mundo exterior ao se referir a fontes literária e filosófica ou ainda lendas com detalhes descritivos (MCDONALD, 2001). Da mesma forma, o balé romântico combina história de amor de personagens concretas, aldeões, cavaleiros, com o exótico e o supranatural de acordo com uma organização narrativa.

O poema sinfônico no século XIX não se refere necessariamente a um tema pitoresco, mas com Villa-Lobos, no século XX, é sempre associado a movimentos físicos da natureza e aos sentimentos do ser humano - inspirados por uma lenda ou fonte literária, mas que não servirá de quadro teórico - assim como o faz com o balé. Ao mesmo tempo, enriquecidos pelas descobertas feitas, no século XX, na psicanálise e pela nova

compreensão do movimento dançado para o qual contribuiu o dançarino e coreógrafo Rudolf Laban (Pressburg, atual Bratislava, 1879 - Inglaterra, 1958), o balé neoclássico e o balé moderno se preocupam com as estruturas do corpo humano e com a relação deste com outros corpos, se referindo, de forma distinta, a movimentos corporais que não têm alcance narrativo, remetendo então a eles mesmos. Assim, a dança neoclássica tentará suavizar as regras da dança clássica trabalhando, entre outros, com o deslocamento dos quadris, o relaxamento da coluna, formas angulares e a geometria dos deslocamentos dos dançarinos, mantendo certa distância com respeito à música, enquanto a dança moderna, por sua vez, buscará explorar os sentimentos do ser humano. Além disso, no século XX, "a música programática e o uso da metáfora perderam espaço como modelo de apreciação teórica" (SALLES, 2009, p. 186). O som e as estruturas sonoras que caracterizam o modernismo se tornaram, em efeito, a nova referência no século XX e são esses elementos que a coreografia de Bongiovanni considerou na obra *Erosão*. Por isso, ao compartilhar um mesmo "modelo de apreciação teórica", agora pelas estruturas sonoras e rítmicas, poema sinfônico e balé se tornam quase sinônimos em Villa-Lobos. Nesse sentido, o poema sinfônico se define num movimento único e contínuo, como o balé moderno no século XX, ambos raramente excedendo trinta minutos.

No início da produção de Villa-Lobos, o imaginário composicional é mais europeu, grego, com *Myremis*, *Centauro de Outro* e *Naufrágio de Kleônicos*. Depois, esse imaginário modificado pela Semana 22, entre outros, se torna mais amazônico, 'nacional'; e com a influência dos Ballets Russos, o segundo gênero vai se afirmando ou tomando mais sentido num contexto também de formação do balé brasileiro. Assim, *Myremis*, poema sinfônico, se tornou *Uirapuru*, balé, em 1934, e da mesma forma, *Alvorada na Floresta* se tornou *Amazonas*, balé, em 1929. A posteriori, alguns dos seus poemas sinfônicos e balés seriam mais conhecidos como balé, o que se explica pelo fato de terem sido coreografados durante o século XX e no século XXI. É o caso de *Amazonas* e *Uirapuru.*

Na produção musical de Villa-Lobos, existem obras originalmente pensadas para o balé e outras posteriormente adaptadas por iniciativa de coreógrafos. Observamos que as coreografias compostas sobre música de Villa-Lobos não necessariamente destinadas em primeiro lugar para a dança ou o balé foram criadas sobre suas mais populares obras, aquelas mais conhecidas de sua produção, como o *Choros nº 10* (*Jurupary* por Serge

Lifar), as *Bachianas* (*Yara por* Circé Amado) e a *Suíte Popular Brasileira* (*Le Médaillon* pelo *Ballett School*, de Amsterdã). Esse fato acaba levantando indagações sobre a circulação, na época, dessas obras e o acesso dos coreógrafos e outros às partituras originais do compositor, uma trajetória dos usos referentes a esses materiais que permanece ignorada ou incógnita mesmo hoje.[6]

Obras originalmente pensadas para o balé pelo próprio Villa-Lobos:

- *Dança da Terra*, balé com coro a 6 vozes percussão (1939);
- *Caixinha de Boas Festas* (com partes do *Carnaval dos Crianças*), poema sinfônico e balé (1932);
- *Mandu-Çarará*,[7] balé infantil com coro misto, texto em idioma nheengatu (1940);
- *Rudá (Dio D'Amore)*, poema sinfônico e balé (1951);
- *Gênesis*, balé (1954);
- *O Imperador Jones*, balé (1956);
- *A Floresta do Amazonas*, poema sinfônico e balé (1958).

Obras originalmente pensadas para poema sinfônico e outros gêneros e readaptadas depois pelo próprio compositor para o balé:

- *Amazonas*, poema sinfônico (*Tedio da alvorada* /1917) e balé (1929);
- *Uirapuru*, (*Myremis*) poema sinfônico e balé (1917/1934);
- *Choros nº10* (1925), com citação do Schottisch 'Yara' de Anacleto de Medeiros, com letra de Catulo da Paixão Cearense, 'Rasga Coração', balé (1934). Coreografia: *Jurupary* por Serge Lifar (1934).

Obras posteriormente adaptadas por iniciativa de coreógrafos:

---

[6] Os coreógrafos, citados em nossa introdução, que trabalharam à criação da *Trilogia Amazônica* não conheciam as obras musicais que coreografaram.

[7] "Balada dramática de 1940. Lenda recolhida por Barbosa Rodrigues com os indígenas do Rio Solimões: uma lenda amazônica, - uma lenda de crianças [rica e complexa]". No original: "*Ballade dramatique de 1940. Légende recueillie par Barbosa Rodrigues chez les aborigènes du Rio Solimões : une légende amazonienne, - une légende d'enfants [riche et complexe]*" (BEAUFILS, 1967, p. 135).

- *Divertimento* (1936?).
    - Coreografia: *Flor do Ipê*, por Pierre Michailowsky e Vera Grabinska (1937).
    - Estreia: Theatro Municipal de Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1937.
- *Bachianas Brasileiras nº 4* (piano) e *nº 7* (orquestra, 1942).
    - Coreografia: *Yara*, por Circé Amado (1961).[8] Balé em três partes, criação e argumento de Harald Lander. Adaptação do livro de Circé Amado. Cenário: Fernando Pamplona e figurinos de Mme. Kalma Murtinho.
    - Estreia: Theatro Municipal de Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1960.
- *Suíte sinfônica* (1936).
    - Coreografia: *O Descobrimento do Brasil* [9] por Eugênia Feodorova e Tatiana Leskova (2016). Poema coreográfico e concepção do balé por Circé Amado. Cenografia de Gianni Ratto. Direção orquestral: Alceu Bocchino.
    - Estreia: Theatro Municipal de Rio de Janeiro, 12 de dezembro. Semana Villa-Lobos.

[8] Ao atravessar uma floresta, um jovem moço encontra a legendária Iara, meio-mulher, meio-peixe. Apaixona-se por ela e nunca mais volta das águas. Circé Amado era então assessora do setor dança na comissão de música no Conselho Nacional da Cultura no Rio de Janeiro. Não encontramos muitas informações sobre ela. Acesso em: https://issuu.com/jornaloexpresso/docs/jornal_25_de_fevereiro/7. Consultado em 21/08/2020.

[9] Encontro de dois povos simbolizados pelas personagens da história. 1º quadro: partida dos Portugueses; 2º quadro: sua viagem; 3º quadro: os mitos, a descoberta dos índios; 4ᵉ quadro: procissão e missa. "Hoje, a Circe Amado, Gianni Ratto, Tatiana Leskova, Eugenia Feodorova e demais participantes da criação do balé "O descobrimento do Brasil", que encerra as comemorações da Semana Villa-Lobos, e será apresentado hoje a noite no Theatro do Rio de Janeiro". (Tiremos o chapéu. *A Última Hora*, Segunda-Feira, 12 de dezembro de 1960).

- *Suíte Popular Brasileira* (1908–1912 e 1923), Movimentos: "schottisch-choro"; "valse-choro"; "gavotte-choro"; "valsa-choro"; "mazurka-choro". Coreografia/Balé filme[10] : Le Médaillon por Balletschool Almere, em 2014.
- *Alvorada na Floresta tropical*, abertura (1953). Coreografia: 1ª parte do balé, "Alvorecer na floresta", por Marcelo Gomes, em 2016.

Observamos aqui que a produção musical eclética de Villa-Lobos inspirou um balé neoclássico. É o que afirma a bailarina brasileira Circé Amado em 1961: "A música de Villa-Lobos começou a me sugerir ballets, meu desejo tornou-se fazer ballets, a arte que eu aprendera na civilizada Europa, com essa música que [tinha marcado a] minha infância" (CORSEUIL, 1961, p. 3). Assim, as *Bachianas Brasileiras nº 4* e *nº 7*, por serem caracterizadas pelo estilo neoclássico, sugeriram a criação de *Yara*.

De obras colaborativas de Villa-Lobos, podemos mencionar *Jurupary* (1934), *Rudá* (1951), *Gênesis* (1954) e *O Imperador Jones* (1956). Encomendada para o balé, *Jurupary* seria mais uma 'colagem' ou uma adaptação musical para o balé enquanto as demais são composições musicais para o balé.

*Jurupary* (1934), ou "mito do fogo", é o resultado de uma colaboração de Villa-Lobos com o coreógrafo Serge Lifar e o pintor brasileiro Cícero Dias. Emocionado pela música de Villa-Lobos, Serge Lifar, então diretor da Opera de Paris, pediu ao compositor brasileiro para imaginar um balé sobre o *Choros nº 10*. Villa-Lobos enviou um libreto que inicialmente Lifar não aprovou, mas acabou aceitando, após nova versão realizada

---

[10] Coreografada pelo *Balletschool Almere* de Amsterdam para o balé filme, *Le Médaillon*, onde há uma associação do violão de Villa-Lobos com a dança clássica. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=trKh1yWmJJg. Acesso em: 21 mar. 2019. Guitar: Roel Goedhart; Regie & script: roswitha Commandeur; Camera, audio e editing: Frank Reijgersber; Dançarinos: Donna Samson, Renze Samson, Thijs Wolff, Nina Plantefève-Castryck, Kris Siekerman, Johan Christensen, Machteld van Acker, Paola Inguaggiato, Gonny Sanders, Wil Heins. "O brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é um compositor altamente aclamado, principalmente por sua obra para o violão clássico. Em sua *Suíte Popular Brésilienne*, uma mistura de estilos clássicos, europeus e música folclórica brasileira, este curta metragem assume a inovadora combinação de violão clássico com balé. O que é especial é que o filme contém uma performance do "Valse-Chôro", uma parte redescoberta da suíte que foi publicada recentemente [por Frederic Zigante nos arquivos de Max Eschig em 2006]. Dança e música são trazidas para um todo original através de uma história convincente sobre amizade". Texto original, em inglês: "*Brazilian Heitor Villa-Lobos (1887-1959) is a highly acclaimed composer, not least because of his oeuvre for the classical guitar. In his Suite Popular Brésilienne, a mix of classical, European styles and Brazilian folk music, this short film engages in the innovative combination of classical guitar with ballet. What is special is that the film contains a performance of the Valse-Chôro, a rediscovered part of the suite that was only recently published. Dance and music are brought to an original whole through a compelling story about friendship*".

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

por Victor de Carvalho. Essa obra caracteriza-se como um arranjo musical motivado pela dança, a partir de uma encomenda feita por um coreógrafo.

> O compositor brasileiro parte do *Choros n° 10,* composto em 1926, agregando como tema central o Schottish 'Yara', de Anacleto de Medeiros, que, após receber letra de Catulo da Paixão Cearense, passou a ser conhecido como 'Rasga coração' (DIAS, p. 229).



Além disso, a peça foi concebida na tentativa de se criar um bailado nacional, uma criação índio-brasileiro (PEREIRA, 2005, p. 109).

> A experiência de construção de um 'bailado nacional' também teve contribuição de Serge Lifar, importante coreógrafo e bailarino ucraniano radicado na França. Em 1934 o bailarino encenou Jurupari de Villa-Lobos no Municipal do Rio de Janeiro e sua passagem pelo país mostra a estreita relação entre as artes, o desejo modernista de traduzir uma estética nacional e o balé que caminhava para a estética da dança moderna. [...] Cinco anos depois Cícero Dias também elaboraria os figurinos de Maracatu de Chico-Rei. As fotos da encenação de Jurupari e os desenhos dos figurinos de Maracatu mostram a profunda inspiração em elementos das culturas indígenas e afro-brasileiras e a ruptura com alguns padrões estéticos do balé clássico (CARLONI, 2014, p. 178).

Assim, nesta obra, se revelam elementos telúricos, expressos pelos *ostinati* e pela polirritmia. Villa-Lobos, que "[só] pensava na música que o Serge Lifar ia dançar" (DIAS, p. 53) e que inclusive lhe dedicou seu *Uirapuru*, fez uso do início da canção paresi *Mococê-cê-maká*, recolhida por Roquette-Pinto, ambientada anteriormente pelo compositor no ciclo *Canções Típicas Brasileiras* (1919) (KIEFER, 1981, p. 113); assim, o movimento de dança parece representar o universo indígena e seus rituais.

Durante uma temporada em 1934, Serge Lifar montou *Jurupary* no Rio de Janeiro. O primeiro ensaio ocorreu no Theatro Fênix. Mais tarde, o balé foi apresentado no dia 20 de setembro 1934, no Theatro Municipal de Rio de Janeiro, ano de sua modernização, na ocasião da festa artística e de despedida de Lifar, ao lado das obras *Prometeu*, *Prelúdio para o Entardecer de um Fauno*, *Dança Húngara e Divertissements*, com regência do maestro Henrique Spedini. Depois do Theatro Municipal de Rio, *Jurupary* foi apresentado no Theatro Municipal de São Paulo.

O balé *O Imperador Jones*[11] foi encomendado a Villa-Lobos pelo coreógrafo norte-americano de origem mexicana José Limón e define uma releitura da modernidade e do caráter expressionista da obra literária de mesmo nome do dramaturgo Eugene O'Neill. Pela técnica de dança moderna, Limón toma como referência a *música de peplo*,[12] então em voga nos Estados Unidos e adaptada por Villa-Lobos. Além disso, "[a] obra expressionista deu [ao compositor] um campo muito amplo para criar a música do seu ballet, em que é indiscutível a presença de ritmos africanos num ambiente ameríndio" (GRIECO, 2009, p. 127). Assim, uma mulher idosa nativa se tornou na partitura musical uma mulher indígena apaixonada e o barulho das correntes dos escravos deu a Villa-Lobos a oportunidade de experimentar percussões num novo contexto. No entanto, não encontramos correspondências trocadas pelos dois artistas que atestem discussões sobre o processo criativo da obra. Ao mesmo tempo, observa-se que esse trabalho representa uma produção um pouco isolada, no que concerne ao tema, se comparada a outras criações de Villa Lobos. Uma análise da dramaturgia da obra e das relações música-dança mostram que Villa-Lobos compôs, de maneira fiel, somente a partir da obra literária, conservando dessa as informações ligadas à psicologia, aos sentimentos e movimentos corporais das personagens, e que Limón coreografou a partir do texto e da música, sem seguir *stricto senso* as indicações do compositor sobre as ações das personagens. Por isso, ao trabalhar separadamente sobre um tema, o da desintegração de um indivíduo pelo terror, este balé remete a uma colaboração tradicional, à maneira dos Balés Russos.

Apesar de ter sido um projeto que não foi levado adiante  e da pouca informação que temos a respeito do contexto de criação do balé *Gênesis* (1954), a declaração reproduzido abaixo, do musicólogo Vasco Mariz, nos convida a pensar que teria sido uma colaboração criativa à imagem daquelas experimentadas pelos casais Stravinsky-Balanchine e Cage-Cunningham, onde a preocupação se concentra nas relações música-dança e em sua retroalimentação; a linguagem de um e do outro influencia reciprocamente nos processos criativos.

---

[11] "A evolução de seus oito quadros mostra a fuga do negro Brutus Jones de um presídio e sua chegada a uma ilha do Caribe, onde acaba por ser feito Imperador. Mas há rebeldia na população local e ameaçado de morte, Jones planeja uma fuga para a Martinica. Na floresta que tem de percorrer, sofre alucinações sob a forma de autômatos mudos. As alucinações sucedem-se ao som do tã-tã dos rebeldes, até a morte do protagonista" (GRIECO, 2209, p. 127).

[12] A expressão "música de peplo" se refere à ambientação pensada na Antiguidade grega ou romana, em referência às túnicas sem manga usadas àqueles tempos.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



> Encomenda especial da bailarina negra norte-americana Janet Collins. A própria bailarina dera ao Maestro o título da obra e o argumento, dançando e criando com seu corpo as sugestões que deveriam dar vida a partitura. Infelizmente, o compositor e a bailarina não viram concretizar o balé que só estreou no Rio em 1969 (MATRIZ, 1989 p. 156).

Estas obras encomendadas por profissionais da dança estrangeiros, entre as quais duas correspondem à sua fase americana[13], demostram seu reconhecimento no exterior.

Observa-se que as obras pensadas inicialmente para o balé são obras tardias na sua produção, o que testemunharia um resultado de sua experiência com balé neoclássico e moderno no Brasil e durante suas estadias na Europa e nos Estados Unidos. Por 'sua estética antirromântica', Villa-Lobos, com efeito, não compôs a partir de uma narração fornecida por um livreto, como é o caso do balé romântico, nem atribuiu associações rítmicas, típicas das coreografias de Diaghilev das quais se afastou (AZEVEDO, 2016, p. 211).

> Villa-Lobos opõe isso, e não sem imensa insolência, aos ritmos 'construídos' dos quais vive a coreografia de Diaghilev.
>
> Aqui, talvez a dança tenha amadurecido uma noção basicamente plástica e indivisa de 'personagens rítmicos', que Beethoven foi o primeiro a abordar. Essa coreografia de ritmos figurativos teria sido a última possível para Villa-Lobos[14] (BEAUFILS, 1967, p. 115).

Não se trata, portanto, de *leitmotiven* rítmicos ou melódicos, como foi o caso com *Uirapuru*, uma concepção talvez mais próxima do balé de Diaghilev e oposta inclusive nesse respeito a *Amazonas*, que a precedeu (MARIZ, 1989, p. 150).

O caso de *Rudá* (*Dio d´Amore*) - mesmo que a obra tenha sido composta depois, em 1951 - nos informa sobre um distanciamento do balé romântico que já encontramos nos seus primeiros balés. Assim, de acordo com Zito Batista Filho, citado por Vasco Mariz, não há "argumento literário nem ideia teatral" (MARIZ, 1989, p. 154) nesse bailado, composto de cinco quadros que retratam as aventuras do deus tupi de amor com vários povos das américas pré-colombianas, Maias, Astecas, Incas, e Marajoaras-

---

[13] A cronologia da vida de Villa-Lobos, elaborada pelo Museu Villa-Lobos, mostra que a experiência americana do compositor iniciou nos anos 1944. Disponível em https://museuvillalobos.museus.gov.br/cronologia/. Consultado em 07/12/2020.

[14] Tradução para o português pela autora. "*Villa-Lobos s´oppose en cela et non sans une immense insolence, aux rythmicités 'construites' dont vit la chorégraphie de Diaghilev. Ici peut-être la danse a-t-elle mûri une notion avant tout plastique et indivise de 'rythmes-personnages' dont Beethoven le premier s´était tellement approché. Pareille chorégraphie de rythmes figuratifs eût été pour Villa-Lobos la dernière possible.*"

Nheengatu[15]. Villa-Lobos, na verdade, sublinha: "procurei fugir dos processos de estrutura dos Bailados, que vêm desde a França do século XVIII, tendo sido um pouco transfigurados por Diaghilev. Aqui temos a dança pela dança" (MARIZ, 1989, p. 155); o que demostra uma postura distanciada a respeito dos códigos do balé tradicional e uma apropriação criativa da dança compreendida como ferramenta composicional. Não obstante, a obra nunca foi coreografada por causa de sua complexidade. Acreditamos, porém, que de acordo com o estilo musical, mais próximo de *O Imperador Jones*[16], inspirado pela "música de peplo", a releitura coreográfica estaria mais na linha do balé moderno.

"A dança pela dança" significa que o compositor integra a dança no seu processo composicional, movimentos corporais e/ou movimentos de conjunto de dançarinos, neoclássicos - de técnica clássica com novas flexibilidade - ou modernos - contrações do corpo, uso da gravidade, saltos e movimentos no chão - que não se referem a elementos narrativos e que o compositor faz corresponder com sua música. Uma atitude composicional que testemunha uma apropriação da dança parecida com aquela experimentada por Stravinsky quando compôs os balés neoclássicos *Apollon Musagète* (1928) e *Agon* (1958), que revela dentro do processo criador um jogo de correspondências entre a música e a dança, duas artes muito próximas. Assim, o ritmo é o 'estar juntos' da música e da dança que compartilham ainda textura, estrutura, forma, qualidade e mimética, nas suas próprias terminologias. Ademais, movimentos de fenômenos naturais e movimentos do corpo dançante se correspondem e se confundem no processo composicional de Villa-Lobos. Por sua natureza, portanto, a dança respondeu à preocupação sonora e espacial compositor – "justaposição, recorte, decomposição de ideias musicais que entram em ressonância entre si" (SALLES, 2009, p. 187) – e deu ao compositor a possibilidade de se libertar dos *leitmotiven* e das estruturas literárias ao achar pontos de referências nas estruturas sonoras e rítmicas.

---

[15] "É um guerreiro que reside nas nuvens, suscita o amor no coração dos homens, provoca a saudade do torrão natal quando eles se afastam de suas tribos e os conduz de volta de suas peregrinações. Rudá tem dois satélites, divindades inferiores, Cairé que é a lua cheia e Catiti, a lua nova. A rigor, três luas distintas. A adaptação de Villa-Lobos é livre e estende-se dos marajoaras-nheengatu de Couto de Magalhães aos maias, incas e astecas" (GRIECO, 2009, p. 121-122).

[16] Idem, p. 121. "O último quadro foi retirado da obra e incluído no final do bailado *Emperor Jones*".

A atitude moderna e a compreensão afinada com movimentos naturais, sempre ligadas a uma preocupação de retratar a natureza brasileira, se encontram plenamente efetivadas em *Erosão,* acreditamos, o que é confirmado por sua primeira releitura coreográfica realizada por Luiz Bongiovanni[17]. O coreógrafo paulistano deu à obra de Villa-Lobos uma dimensão ecológica e política ao propor o debate sobre a catástrofe de Mariana, ocorrida em 2015 no estado de Minas Gerais[18].

Elaboramos a análise a seguir a partir de nossa experiência *in loco* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, durante a criação do balé, entre junho e julho de 2016, depois do qual houve duas entrevistas, uma escrita e uma oral, com, respectivamente, o coreógrafo e Manoel Francisco, professor e mestre de *ballet* nesse Theatro que foi o ensaiador da coreografia. Para nossa análise, nos referiremos às análises de Paulo de Tarso Salles e de Marlene Migliari Fernandes sobre a música de *Erosão*.

## Princípios coreográficos: conflito e corte

Recolhida por João Barbosa Rodrigues (1890), *Poranduba Amazonense*[19] (RODRIGUES, 1890, p. 211), a lenda indígena que inspirou o poema sinfônico *Erosão* conta a história da criação de um rio, o rio Solimões – trecho superior do rio Amazonas em confluência com o rio Negro, pelas lágrimas da lua que chora o sol.

As lágrimas da lua não podiam se misturar com a água do mar que embraveceu, enquanto na terra que acabava de percorrer as lágrimas da lua se criou um rio. Temos desta lenda um processo de degradação da terra, uma erosão, a terra deixando lugar à água, e dois elementos em conflito: terra e água.

Ao tomar conhecimento do título da obra musical, o coreógrafo Luiz Bongiovanni fez a ligação com a catástrofe ecológica acontecida no Brasil, em 2015, a 'Tragédia de

---

[17] Graduado em Filosofia e Mestrado no Instituto de Artes da UNICAMP. Atuou durante dez anos como bailarino profissional em várias companhias da Europa. Atualmente, é diretor e coreógrafo do Núcleo e Pesquisa Mercearia de Ideias (São Paulo).

[18] Recomendamos que o leitor assista o trecho do balé para ter uma ideia do conjunto. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=h5nyGlPqzwo. Acesso em: 11/02/2020.

[19] Essa lenda se encontra na terceira parte, 'Contos astronômicos e biológicos', de *Poranduba Amazonense*. Na partitura musical editada por Max Eschig, é escrito: *Lenda Amerindia* (N° 1) Erosão, Sorimão U Ipirungáua (A origem do rio Amazonas). Em *Poranduba Amazonense*, é escrito: "A origem do rio Solimões".

Mariana'[20], no Estado de Minas Gerais. "A erosão de Mariana não foi apenas de ordem física, mas de ordem moral, explicitando a usura que parece prevalecer em grandes negócios e a sensação de grande erosão moral que estamos vivenciando" declara o coreógrafo paulista (INFORMAÇÃO VERBAL). Portanto, a obra coreográfica, cujo cenário apresenta fotografias da maior catástrofe ambiental ocorrida no Brasil, questiona a responsabilidade do ser humano e as consequências da ação do homem no planeta. As fotos dos fotógrafos Luciano Costa e Rafael Simioni (Fig. 1 e Fig. 2) que testemunham esse desastre foram assim essenciais para a reflexão do coreógrafo que ficou chocado pela marca marrom da sujeira que a lama deixou no horizonte.

Figura 1: A tragédia de Mariana.

Fonte: SIMIONI, Rafael Lazzarotto; COSTA, Luciano B. *O vale, a Vale e a lama*, 2016. Cortesia do acervo pessoal dos autores.

[20] E à qual se agrega a tragédia de Brumadinho, ocorrida em janeiro de 2019. O rompimento da barragem de Mariana ocorreu no dia 5 de novembro de 2015. O colapso dessa barragem causou um fluxo de milhões de rejeitos de mineração. A lama formada percorreu mais de 20 km e devastou o Rio Doce, onde se cristalizou, matando pessoas e a vida marinha. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Figura 2 : A tragédia de Mariana.

Fonte: SIMIONI, Rafael Lazzarotto; COSTA, Luciano B. *O vale, a Vale e a lama*, 2016. Cortesia do acervo pessoal dos autores.

Desta tragédia ambiental com consequências irreversíveis, o coreógrafo imaginou um procedimento coreográfico: o elemento a 'degradar', a técnica clássica, resultando na reformulação de 'preceitos tradicionais', uma postura frente à história característica da dança contemporânea:

> A erosão proposta seria da própria técnica clássica, revisitando e transformando preceitos tradicionais como a verticalidade do corpo e da coluna, o controle, a precisão e organicidade do todo em opostos possíveis, isto é: sinuosidade ou mobilidade da coluna, impulso e ímpeto na movimentação sem a determinação antecipada do final do movimento, simultaneidade de ações a partir de tarefas especificas e assim por diante (TMRJ, 2016, p. 43).

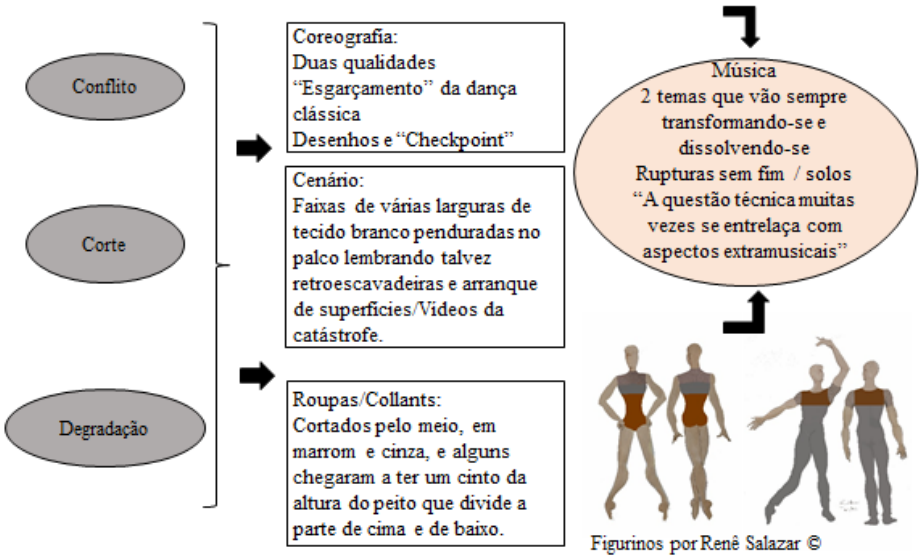
Um diálogo ou conflito entre a 'técnica e seu esgarçamento'; entre a tradição e sua reformulação; entre a terra e a água, que agem como forças opostas e traduzem os sentimentos humanos. Na coreografia, esses dois elementos naturais, essa dicotomia, se transformaram em duas qualidades asseguradas tanto pelos dançarinos como pelas dançarinas: a figura feminina[21], definida como liquida, a água; a figura masculina, definida como dura, a lama.

Essa sensação de um corte formado por estes se tornou então um conceito de busca e se revelou nos figurinos. Os *collants* dos dançarinos foram assim cortados pelo meio,

[21] Como observa o musicólogo Paulo de Tarso Salles, o "próprio rio Amazonas foi batizado com uma transposição o mito grego, devido à suposição do explorador espanhol Francisco de Orellana, que batizou o rio em 1541-1542 ao confundir as mulheres indígenas com as guerreiras míticas" (Salles, 2009, p. 188).

em marrom e cinza, e alguns chegaram a usar um cinto da altura do peito que divide a parte de cima e de baixo. Além disso, faixas de várias larguras de tecido branco foram penduradas no palco lembrando talvez retroescavadeiras e arranque de superfícies. A tragédia e suas fotos constituem, portanto, a ligação entre os figurinos, vídeos e cenários. Podemos resumir a proposta coreográfica por este esquema:

Figura 3: Proposta coreográfica.




Fonte: produção da autora.

## Ferramentas coreográficas: 'checkpoint' e desenhos

À primeira vista, *Erosão* não constitui uma obra fácil de entender e coreografar. Não poderíamos, de fato, seguir um tema que voltasse várias vezes da mesma maneira ou com *leitmotiven* ou ainda que tivesse variações claramente identificadas como foi o caso em *Uirapuru*, por exemplo. A questão é: como o poema sinfônico, um gênero musical estimulado pelas imagens e por uma fonte literária, associado com o gênero balé, pode representar uma erosão? Uma erosão com o sentido de uma degradação e uma transformação, que de acordo com a fonte literária aí coloca em conflito a água e a terra, o líquido e o sólido.

Como já mencionamos, para nossa demonstração, usaremos a análise da obra realizada por Marlene Migliari Fernandes que apresentou rigorosamente e de forma concisa a unidade e a coerência da obra. A autora distinguiu os componentes auxiliares e os componentes essenciais, ou seja, um 1º tema e um 2º tema e suas numerosas variações

de naturezas variadas – ampliação, antecipação e condensação etc. Os dois temas que surgem logo no início vão se transformando ao longo da obra, com dinâmicas diferentes e variações, ou seja, sempre se modificando. Se alguns falam de 'indeterminação formal' no que diz respeito a um poema sinfônico, com elementos e imagens exteriores assegurando a coerência do poema, a análise da Marlene demonstra o contrário, a disposição composicional sendo aí responsável pela coerência da obra, mas, também, em perfeita harmonia com as imagens que vêm em nossa mente ao pensarmos numa erosão. Trata-se, portanto, de um tema favorável para explorar procedimentos modernos, tais como rupturas sem fim. "A questão técnica muitas vezes se entrelaça com aspectos extramusicais", sublinha Paulo de Tarso Salles, dando como exemplo de sobreposição de várias técnicas a melodia do pássaro em *Uirapuru* (SALLES, 2009, p. 184).

## '*Checkpoint*'

Ao focalizarmos a dança, destacamos a recepção da obra musical e sua escuta ativa e sensível. A escuta é uma escritura e, no caso da dança, se faz pelo corpo que considera ou sente formas, dinâmicas e qualidades, realizando-as através de uma técnica adquirida, por movimentos transmitidos pelo coreógrafo já compostos ou achados espontaneamente de acordo com o corpo e o estilo dos dançarinos. A disposição composicional da obra – aqui, de estilo moderno – implica uma nova atitude na recepção da música, revelada apenas pela dança. As impressões dos bailarinos, ou seja, a resposta do corpo em contato com a música, nos orientou, com efeito, nesse sentido, mostrando talvez, pela mesma ocasião, a atitude coreográfica de Bongiovanni. "Identificando aos sons", expressa assim uma bailarina, uma compreensão que nos faz pensar a partitura como um espaço sonoro. As palavras de Moacyr Laterza Filho descrevem claramente esse espaço:

> O aspecto narrativo, característico do poema sinfônico, dissolve-se, aí, na exploração de materiais sonoros abstratos, em nada descritivos, abordados sob parâmetros então muito modernos, como densidade, volume, tessitura, tímbrica, as sobreposições melódicas e a própria rítmica, trabalhados como elementos de um discurso sonoro próprio. Com isso, e com certas construções melódicas angulosas, Villa-Lobos consegue afastar-se até mesmo da tonalidade (da qual nunca conseguiu de todo se desvencilhar), reinventando-se a si próprio e definindo um caminho autônomo para a Música Brasileira (LATERZA FILHO).

Assim, os dois temas principais mencionados acima e suas variações devem ser pensados não como motivos melódicos ou frases que nos orientam de maneira linear na música, mas como parâmetros sonoros, ou conjunto sonoro. A impressão que se tem é que os temas e suas variações não se desenvolvem, mas pelo contrário se dissolvem. A escritura da partitura é testemunha disso, pois apresenta numerosos 'solos', pensados como material sonoro cuja vocação é de ser sempre modificado de acordo com vários procedimentos e alturas. A nova atitude consiste em aceitar se deixar guiar pelo 'discurso sonoro', pelo diálogo entre blocos sonoros, com o intuito de se orientar na música por meio da identificação do '*checkpoint'*, para usar os mesmos termos do coreógrafo.

## Desenhos

A proposta coreográfica vem assim nos ajudar a nos orientarmos na música. E o recurso a desenhos foi uma solução artística e coreográfica para lidar com essa situação. Os desenhos ou também as formas geométricas definem um traçado no espaço físico e musical determinado por uma vontade e uma busca do artista. "Rapazes! Ter noção de desenhos", explica Bongiovanni. Unindo uma forma a um raciocínio – triângulo, quadro, linha, solos, duos e trios –, as ilustrações colocam em movimento a erosão. Através de alguns exemplos, veremos que os desenhos foram usados para juntar os dançarinos, determinar traçados no palco e realizar movimentos corporais. É interessante observar que as formas geométricas deram seu nome às partes a serem trabalhadas durante os ensaios. Eis três exemplos:

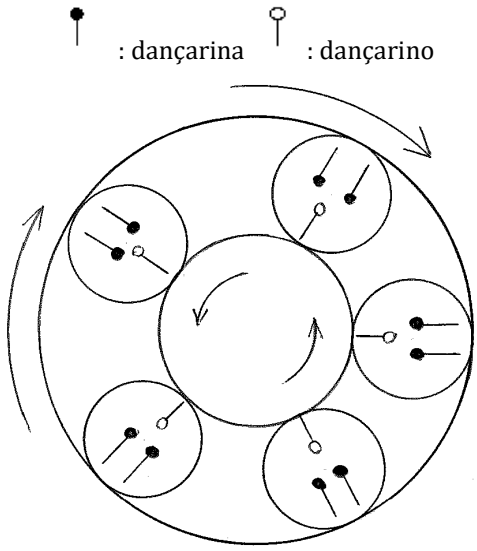
*Cubo*. "Coreografia é estrutura, organização", explica Bongiovanni aos dançarinos. Assim, na parte que nós chamamos de 'Variação dos meninos', estes, então alinhados uns atrás dos outros em triângulos, vão se agrupar até formar um cubo (c. 127-133).

*Mandala.* No *A tempo*, após um solo do dançarino, todos se dirigem para o centro do palco para se formar em mandala, (c. 227-288), ou na forma de um caleidoscópio, de acordo com o esquema que nós desenhamos abaixo (Fig. 4):

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Figura 4: Mandala.




Fonte: produção da autora. Desenho inspirado pela notação coreográfica Benesh.

Temos dois círculos, um grande com um menor dentro, girando em sentidos opostos. O maior é formado por oito dançarinas orientadas para o centro e o menor por quatro dançarinos de costas para o centro, formando assim cinco triângulos.

*Letra 'e'*. No solo do dançarino, a letra 'e' foi lançada como ideia para um movimento de perna na entrada do dançarino no palco.

## Análise da releitura da música pela coreografia

Nossa análise se divide em oito partes que apresentam as várias etapas da 'erosão', partindo da releitura da música pela coreografia e focando nos elementos musicais considerados pela dança. Observa-se, de um lado, que a cada indicação de movimento se associa uma figura geométrica. Do outro lado, vê-se que solos, duos e trios usados aqui como desenho geométrico são também formas de variação do *ballet* tradicional que estruturam e ao mesmo servem o princípio de *Erosão*.

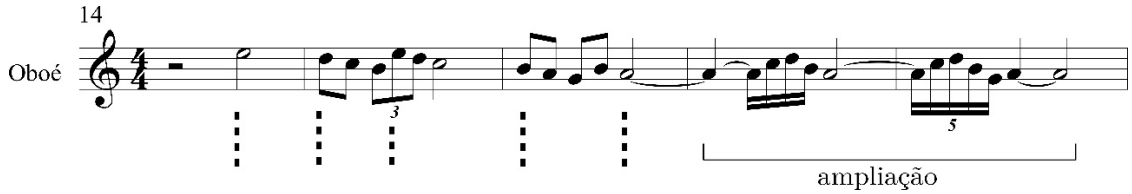
### Bloco triangular / *Adagio* (c. 1-65) [22]

A primeira parte abre sobre um bloco triangular formado por todos os dançarinos, colocado na parte esquerda, no fundo do palco. Depois, seguirá sua dissolução pelos

[22] Colocamos entre parênteses as referências dos compassos de acordo com a partitura que usamos para nossa análise, indicada na bibliografia.

deslocamentos e as formações dos dançarinos, que implica um diálogo entre duas texturas: leve e contínuo pelo 2° Tema, identificado por Marlene Migliari Fernandes (Fig. 5), que se torna pesado e estagnado pela variação [V.2].

Figura 5: *Erosão*, 2º Tema: introduzido pelo Oboé (c. 14-18).

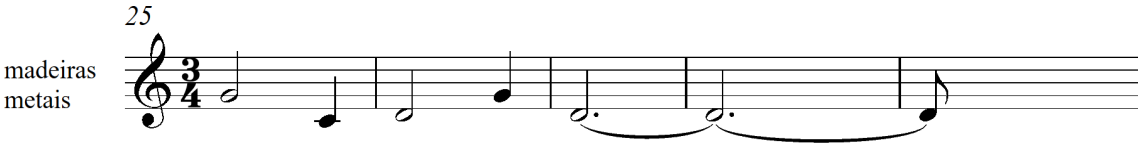



Fonte: FERNANDES, 1999, p. 23.

Nesse tema melódico sustentado pelo pedal de sol nos contrabaixos e precedido por outro tema nos violinos (c. 13-17), o bloco se dissolve e dois casais de dançarinos se espalham em duos no palco, para em seguida voltar ao bloco que se reestrutura e passar para o outro lado do palco, momento em que toca *mezzo forte* um solo no fagote, numa variação do 1° tema, que veremos mais à frente. Nesta primeira parte, aparece uma profusão de solos, que chamam mais ou menos a atenção dependendo de suas intensidades - *piano, mezzo forte* ou *forte* -, retomados, eles mesmos ou sua variação, por outros instrumentos simultaneamente ou sucessivamente, em várias alturas. Esses solos não claramente numerados na partitura.

Os ostinatos nos sopros, da família das madeiras (c. 23-24), acompanhados pelo pedal do sol nos contrabaixos, nos levam à variação do 2° tema com acordes acentuados e tocados fortíssimo pelos sopros e instrumentos de metais (c. 25-29) sustentados pelas sextinas de semicolcheias ascendentes e descentes nas cordas. Os bailarinos se formam então em duos.

Figura 6: [V.2]



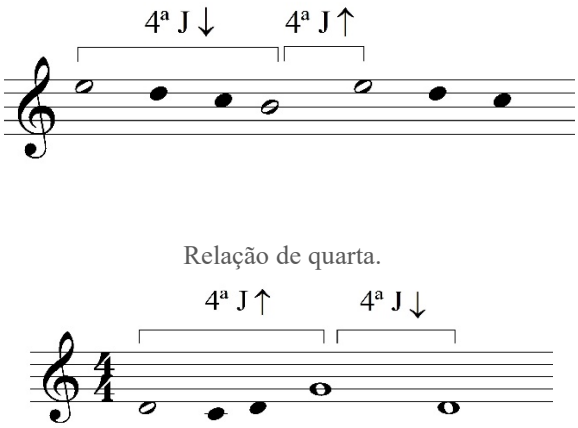

Fonte: FERNANDES, 1999, p. 24.

A pesquisadora Marlene Migliari Fernandes mostra que a variação do 2º tema [V2] é construída em torno do intervalo de quarta:

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Figura 7: Relação de quarta.




Fonte: FERNANDES, 1999, p. 24.

O 2º tema, variado, volta no oboé, uma quarta acima (c. 29-36), enquanto uma dançarina inicia um solo se afastando do bloco e então voltando à sua posição inicial. Sua variação [V.2] (c. 33-37) reaparece e os dançarinos se reorganizam em duos antes de deixar o palco. Esse tema é variado (com sua primeira nota ornamentada), ampliado e reapresentado pelas flautas (c. 38-43) com a presença de dois duos de dançarinos no palco; sendo imediatamente retomado pelo oboé (c. 41), em seguida pelas trompas (c. 43), clarinetes (c. 47-49) e, por fim, pelas cordas (c. 50-54), momento em que os dançarinos se dispõem em trios. Depois, a variação do 2º tema (c. 55-65) volta, ampliada, para terminar a primeira parte, enquanto os dançarinos se combinam novamente em duos. Uma transição (componente auxiliar) é realizada pelas flautas, oboés, clarinetes, fagotes e celesta, levando ao *Adagio*.

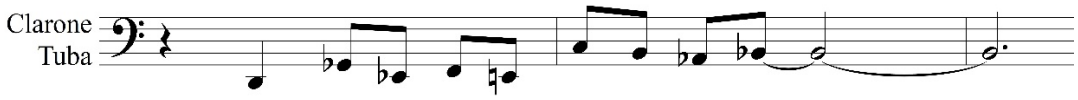
Os fios condutores da primeira parte, no que concerne à dança, têm relação com esse diálogo/conflito ou ainda com a alternância entre o 2° tema representado pelo solo, duos e trios de dançarinos e sua variação, à qual corresponde apenas duos. A fusão se processa pela estrutura, pelos temas e suas variações.

**Trios / *Adagio* (c. 66-81, marca de ensaio 6)**

A seção começa nos contrabaixos, com a reapresentação do 1º tema (c. 8-10), de acordo com a análise de Marlene Fernandes (Fig. 8), variado por meio de modificações intervalares. Lembramos que esse tema ainda não havia sido explorado pela dança em sua primeira aparição. A terceira variação, nos contrabaixos, é imediatamente sucedida

pelo violoncelo, em uma quarta variação, pelo procedimento de ampliação, com dois dançarinos e uma dançarina no palco, até a entrada de todos, antes do solo na flauta (c. 80).

Figura 8: *Erosão*, 1° Tema, c. 8-10, clarone e tuba.




Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p. 19.

Uma dançarina se destaca saindo do bloco, no lado esquerdo, dirigindo-se à frente do palco em diagonal, até o lado direito, onde estão penduradas faixas de tecido branco ilustrando a ideia de erosão.[23] Temos aí uma relação de fusão, expressa pela textura: o solo de um instrumento corresponde ao solo de um dançarino. A dançarina solista realiza movimentos *jazzy*, com deslocamento dos quadris. sendo conduzida por dois dançarinos.[24] "Deslocar o quadril para ter uma posição menos clássica. O quadril para frente", explica o coreógrafo. Essa parte musical lembra Ravel, Debussy e ainda Stravinsky, e, associado ao trio coreográfico, também o balé *Agon* (1958), "luta" em grego, obra característica do período americano do compositor russo. Do mesmo modo, *Erosão*, obra encomendada pela Orquestra de Louisville e estreada em 1950 nessa cidade no ano seguinte, sob a regência de Robert Whitney, marca o período americano de Villa-Lobos. A coreografia de *Agon* realizada por Georges Balanchine apresenta um jogo entre homens e mulheres em vários duos e trios num estilo neoclássico que se liberta dos preceitos clássicos. *Agon* e *Erosão* são ambas música de balé, contemporâneas e compostas nos Estados Unidos, que se libertam da tonalidade de maneira diferente e que se encontram aqui neste instante coreográfico de *Erosão*, que destaca a mulher e encontra certa ressonância nas variações de *Agon*. Além disso, a "sinuosidade ou mobilidade da coluna" como reformulação de preceitos clássicos, pensada pelo coreógrafo e que ilustram perfeitamente os movimentos da bailarina, é ampliada pela entrada de todos os dançarinos (c. 80), quando as meninas executam num *plié* os movimentos de 'quebra' da verticalidade da coluna com o topo do corpo, os braços e as costas.

[23] Colocamo-nos do ponto de vista do dançarino.
[24] Os dançarinos são a *matéria* do coreógrafo. A bailarina Priscila foi escolhida para fazer essa variação por sua corporalidade, ou seja, por ter um 'corpo jazz'.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



**Cubo / *Piu Mosso* (c. 86-143): 'Variação dos rapazes (elemento duro)'**

O cubo já evocado anteriormente corresponde em música à repetição de um esquema identificado por Marlene Migliari Fernandes como sendo um 'entrelaçamento do 2º tema e 1º tema' e tocado em diferentes alturas (c. 94-102). Na música, cada nota é acentuada, enquanto na dança se realiza uma acentuação nas mínimas para assim desenvolver "várias qualidades energéticas" (Bongiovanni). Uma transição, ou dissolução do esquema, (c. 134-143) corresponde à entrada das dançarinas e à saída dos dançarinos.

**Linha e Cubo / *Meno* (c. 144-173): Variação das mulheres (elemento líquido)**

Esta variação corresponde a uma transição, variações do 2º tema, levada por uma dissolução, num *pianíssimo*. Seis dançarinas aparecem numa linha de frente ao público ao qual corresponde na música uma nota repetida nas cornetas, na primeira parte da transição (c. 144-154). Na segunda desta, (c. 154-164), outros instrumentos se juntam à pedal enquanto uma melodia inquietante, ascendente e descendente, nas cordas está sendo tocada. Depois, as bailarinas evoluem no palco na forma de cubo numa variação nas cordas do 2º tema, (c. 165-167), que logo dá lugar a uma transição com pedal *forte*, (c. 167-173), enquanto bailarinos entram, para formar agrupamentos em duos com elas. Todos saem de cena quando inicia o solo do dançarino, demarcando a próxima seção.

**Solo 'e' / *quase All°* (c. 174-226)**

Um dançarino executa um solo sobre uma nova variação do 2º tema nos clarinetes (c. 177), antecipado pelos fagotes (c. 174-176, ensaio 18). Observamos também uma segunda voz nas cordas (c. 183), no ostinato do pandeiro. Esse solo se caracteriza por seu deslocamento rápido e por seus movimentos de qualidades opostas: expandir e contrair, recolher e ir para fora, resultado da reformulação de 'preceitos tradicionais' pensados a partir desse fenômeno de oposição da erosão. Caracteriza-se também pela linearidade nos ostinatos, que leva o dançarino a realizar movimentos de 'arrastar o chão', e por gestos angulosos ou geométricos; por exemplo, projetando seu cotovelo para cima para criar uma linha vertical e perpendicular ao chão. Nesse momento, as faixas brancas que estão penduradas em cima do palco são retiradas, reaparecendo apenas no *final*.

**Mandala / *A tempo* (c. 227-277, ensaio 22)**

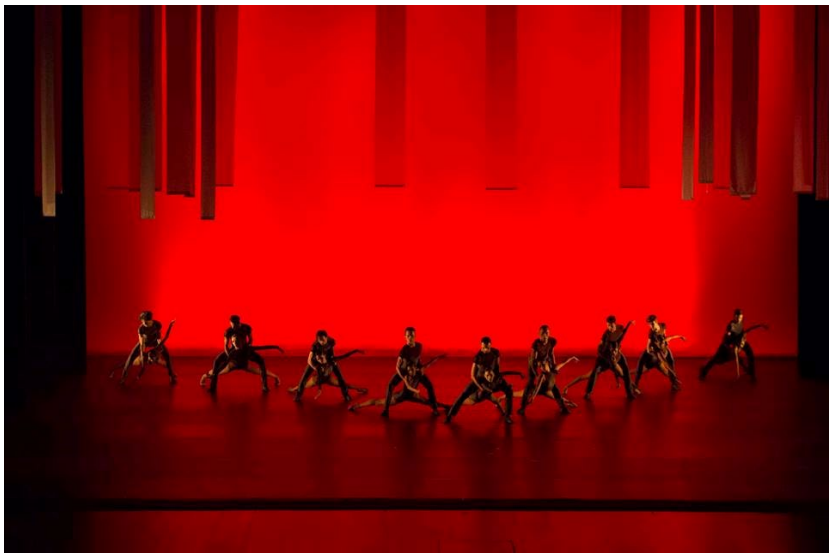
Os dançarinos se agrupam em forma de mandala, numa repetição do esquema anterior, nas cordas e nos sopros e num solo dos trompetes (c. 233-288), e começam a girar em sentidos opostos (c. 278), nas quintinas dos sopros. Esse trecho apresenta uma ampliação nesta repetição da variação do 2º tema, com os sopros e cordas criando uma pausa que muda as relações entre os dançarinos (c. 243-244). Corresponde, com efeito, a um aumento espacial pelo olhar, com os dançarinos sendo orientados a expandir seus olhares para os outros e não apenas entre os três que formam os triângulos.

Uma dissolução com a presença do celesta, tam-tam, bombo, piano e harpa nos levam para o *finale* (c. 277-288). Um intervalo joga o palco no escuro.

**Duos / *Poco Lento* e *largo* (c. 289-324, ensaio 28)**

Uma luz avermelhada invade o palco onde encontramos os dançarinos em duos, as dançarinas de costas para o público e empurrando os rapazes dos seus braços, com as mãos no torso destes. Empurram a erosão, tentam pará-la neste *Poco Lento* (c. 289-297), nesta transição, que vai crescendo do *piano* para o *forte*. Mais tarde, e de frente para o público desta vez, elas afastam as pernas para os lados segurando os rapazes pelo pescoço, de maneira sucessiva e a cada acorde tocado pelos pistons e sopros.

Figura 9: Duos. O elemento duro imobiliza o elemento fluído.



Fonte: Fotografia de Júlia Rónai, copyright © 2016, TMRJ.

Marlene Migliari Fernandes vê neste *finale* uma reexposição dos temas derivados do 2º tema (c. 298-309 e 325-326). No caso das cornetas e dos pistons, poderia tratar-se de um novo tema que corresponde na dança a numerosos *portés* onde se revelam a potência da natureza e suas forças opostas pela energia necessária para executar este tipo de figura coreográfica (c. 298 a 309). Em seguida, chega um momento de sossego introduzido pelo celesta, num tema para oboé (c. 314-324) que é uma "variação rítmica e timbrística" de um tema apresentado no início da obra (c. 55-65) (FERNANDES, 1999, p. 39), que pode ser interpretado como um momento possível de contemplação da transformação natural.

**Pas-de-deux / *Grandeoso* (c. 325-351, ensaio 31)**

Na retomada do novo tema por todos os instrumentos, inicia-se um pas-de-deux ao mesmo tempo que aparecem projetadas numa tela no fundo do palco as fotos da catástrofe de Mariana, absorvendo os dançarinos. A erosão aconteceu e esse novo tema final mostra o resultado. Num pedal e num *pianíssimo* (c. 337-fim), o rapaz impede que a mulher desenvolva seus movimentos, que vão se apagando aos poucos até ela se deitar no chão enquanto ele olha para o horizonte.

Ao focar na força da natureza e na sua destruição pelo homem, a obra respondeu à pergunta levantada pelo próprio coreógrafo Luiz Bongiovanni: qual é a relação entre o homem e a natureza? Essa interação do humano com a natureza lhe conferiu uma dimensão ecológica inerente à música de Villa-Lobos, que conseguiu justamente "incorporar [nela] um imponderável geofísico e humano" (DRUMMOND, 1959, p. 6). Assim, vimos, por exemplo, que o 2º tema musical e sua variação, representando o sólido e o duro – sempre modificados por variações e assegurando a coerência do discurso musical –, colocam em movimento a erosão que a coreografia vem revelando no palco pela corporeidade e pelas roupas dos dançarinos, pela oposição entre o homem e a mulher e pelas figuras geométricas que traduzem as formações, deformações e reformações físicas resultantes da erosão.

## Conclusões

Nossa análise da obra demonstrou um novo uso de mitos e folclores indígenas no século XXI, que desloca a esfera nacional em direção ao universal, movimento que Mario de Andrade já evocava de alguma forma ao descrever a música *Amazonas*:

> Essas forças sonoras são profundamente "natureza" e o pouco que retira da estética musical ameríndia não basta para localizá-la como música indígena. E mais que isso. Ou menos, se quiserem. Não é brasileiro também: é natureza (ANDRADE, 1930, p. 4).

Villa-Lobos era talvez o compositor mais adequado para representar o Brasil, em termos oficiais, nas Olimpíadas de 2016. É ele quem melhor representa a natureza – seus ruídos, ritmos e movimentos – em sua música.

A coreografia de Luiz Bongiovanni representou a primeira interpretação pela dança do poema sinfônico de Villa-Lobos. Como o demonstra nossa análise, o coreógrafo conseguiu traduzir a essência da música de *Erosão*. Sua coreografia é convincente e dá sentido à música ao revelar suas várias estruturas e formas pelo corpo dançante.

Podemos talvez, manifestar certa incompreensão a respeito das faixas brancas que aparecem de repente na obra e lamentar a projeção dos vídeos do 'Desastre da Mariana', pouco sutilmente dosada. No final da coreografia, com efeito, o casal de dançarinos, que usa roupas com cores similares àquelas apresentadas nos vídeos, se vê completamente engolido nos brilhos das projeções. A intenção coreográfica, descrita no fim de nossa análise, era, porém, suficiente para entender a tragédia e os vídeos resultaram em uma ênfase desnecessária. Talvez teria sido mais judicioso introduzir esse segundo balé da trilogia por meio desta projeção de imagens, enfatizando então, nessa mesma ocasião, como as artes testemunham e interpretam a realidade.

Além disso, o contexto de criação da *Trilogia Amazônica* foi marcado por problemas políticos e econômicos sob a presidência de Dilma Rousseff. A companhia sofreu com uma diminuição de ensaios e algumas apresentações da *Trilogia Amazônica* foram canceladas. Logo depois, em fevereiro de 2017, o presidente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, João Guilherme Ripper, foi demitido e a obra que deveria ser apresentada novamente, um ano depois de sua criação – ou seja, em 2017 –, com modificações necessárias e normais destinadas a melhorar a qualidade do conjunto, no

que tange à interpretação musical e coreográfica ou ainda aos figurinos e desenhos, foi esquecida. E além de não ter sido apresentada depois, sequer foi gravada na sua totalidade durante as apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



## Referências

ANDRADE, Mario de. Amazonas de Villa-Lobos. *Diário Nacional*. São Paulo, 26 set. 1930, coluna Sociedade Sinfônica de São Paulo, p. 4.

APPLEBY, David. *The Villa-Lobos Letters (Musicians in Letters)*. Londres: Toccata Press, 1994.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil* (1800-1950) / Luiz Heitor; prefacio: Ricardo Tacuchian. 2 ed. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2016.

BEAUFILS, Marcel. *Musicien et po*ète du Brésil. Paris: IHEAL [Institut des hautes études de l'Amérique latine], 1988.

BEHAGUE, Gérard. *Heitor Villa*-Lobos: the search for Brazil's musical soul. University of Texas, Austin: Institute of Latin of American Studies, 1994.

BRITO CHAVES, Edgard. *Memórias e glórias de um teatro sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana 1971.

CARLONI, Karla Guilherme. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, jul.-dez. 2014, p. 167-185.

CORSEUIL, Jacques. Ballet no Conselho Nacional da Cultura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 set. 1961. 1º Caderno, p. 6.

DRUMMOND ANDRADE, Carlos. Glória amanhecendo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1959, 3º Caderno, p. 3.

FERNANDES, Marlene Migliari. *Processos de estruturação em Villa-Lobos Erosão*. [S.l.: s.n.]. 1999.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. Disponível em: http://funag.gov.br/loja/download/620-Roteiro_de_Villa-Lobos.pdf. Acesso em: 27/08/2020.

HARRIS-WARRICK, Rebecca et al. Ballet. In: *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46700. Consultado em 09/12/2020.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. Villa-Lobos e o balé do século XX. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *Trilogia Amazônica,* Temporada de Ballet 2016.

LATERZA FILHO, Moacyr. Erosão, "a origem do rio Amazonas". [s.d.]. Disponível em: http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/erosao-origem-rio-amazonas-1950/. Acesso em: 12/02/2020.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MCDONALD, Hugh. Symphonic poem (Ger. *symphonische Dichtung*; Fr. *poème symphonique*). In: *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27250. Consultado em 09/12/2020.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. *Caso Samarco*. "O Desastre". Disponível em: http://www.mpf.mp.br/grandes-casos/caso-samarco/o-desastre. Acesso em 30 jul. 2020.

MURICY, Andrade. *Villa-Lobos uma interpretação*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1960.

PEPPERCORN, Lisa. *Heitor Villa-Lobos:* leben und werk des brasilanischen komponisten. Zürich und Feiburg: Atlantis Verlag, 1972.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

RODRIGUES, João Barbosa. 1890. "Sorimáo U Ypirungaua, A origem do Rio Solimões". *Poranduba amazonense, ou kochiyma-uaraporandub*, 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos. Disponível em: http://biblio.etnolinguistica.org/rodrigues_1890_poranduba. Consultado em 09/12/2020.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos:* processos composicionais. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Erosão*. Paris: Max Eschig, c.1955.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. *Trilogia Amazônica*, Temporada de Ballet 2016. Programa do espetáculo.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



# Anexo 1

**FICHA TÉCNICA**

*Erosão, a origem do Rio Amazonas* (1950)
Parte II da *Trilogia Amazônica*

2016

Apresentações
03, 04, 06, 11, 12 e 13 de agosto | 20h
07 e 14 de agosto | 17h

Coreografia
Luiz Fernando Bongiovanni

Música
Heitor Villa-Lobos

Assistente de coreografia
Nina Botkay

Ensaiador
Manoel Francisco

Cenografia
Gringo Cardia

Figurino
Renê Salazar

Iluminação
Maneco Quinderé

Diretoras artísticas do BTM
Ana Botafogo e Cecília Kerche

Ballet e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Regência
Tobias Volkmann

Presidente
João Guilherme Ripper
Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Diretor Artístico
André Cardoso
Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Elenco
Solistas: Karen Mesquita, Priscila Albuquerque, Viviane Barreto,
Filipe Moreira, Murilo Gabriel, Rodrigo Negri, Luan Batista
Moças: Carolina Neves, Mônica Barbosa, Paula Damiane,
Priscilla Mota, Renata Gouveia, Samantha Monteiro,
Thaís Danello, Aimé Rodriguez
Rapazes: Anderson Dionísio, Arthur Sai, Edifranc Alves,
Vinícius Vasconcellos, William de Almeida

# O Verbo Entoado: Uma breve reflexão sobre a palavra cantada e seus desdobramentos

Jorge Fernando Barbosa do Amaral
Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBM-Unicbe
jfbamaral@gmail.com



Resumo: o artigo analisa a palavra cantada como um elemento que comporta, na sua essência, a música e a poesia, mas que, na verdade, é anterior a ambas, pois está na base do processo de manifestação dos sentimentos humanos. Para isso, o trabalho toma como base teórica tanto o pensamento de Jean-Jacques Rousseau (que defende a ideia de que apenas cantando o ser humano consegue, na sua plenitude, se manifestar emocionalmente), quanto o de Luiz Tatit (que encara a canção como uma cristalização dos recursos entoativos da fala). Como o artigo toma como base a palavra cantada no Ocidente, optou-se por um recorte histórico que teve a Idade Média como ponto de partida para as reflexões mais estritamente musicais.

Palavras-chave: Música, Poesia, Canção, Idade Média, Palavra.

## The Intoned Verb: A brief reflection on the sung word and its consequences

Abstract: the article analyzes the sung word as an element that essentially includes music and poetry, but which actually predates both, as it is the basis of the process of manifestation of human feelings. For this, the work takes as theoretical basis the thought of Jean-Jacques Rousseau, who defends the idea that only by singing the human being can fully manifest emotionally, as the writings of Luiz Tatit, who defines the song as a crystallization of the intonative features of speech. As the article is based on the word sung in the West, it was opted for a historical cut that had the Middle Ages as a starting point for the most strictly musical reflections.

Keywords: Music, Poetry, Song, Middle Age, Word.

## Prelúdio: breves reflexões históricas

Grande parte dos autores que se dedicam à história da música ocidental estabelece um corpo canônico que se estrutura a partir do começo na Idade Média. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, inicia o seu *Livro de ouro da história da música* com o coral do Papa Gregório I, do século VI. Curiosamente, segundo Carpeaux, o que se conhece por "coral Gregoriano", no entanto, "não é obra do grande papa. A atribuição a ele só data de 873[...]. Então, o que se cantava na Schola Cantorum de Roma já não era o mesmo como no fim do século VI." (CARPEAUX, 2001, p. 20). Já Roy Bennnett, por usa vez, ignora esse misterioso hiato de três séculos que separa o Papa Gregório do canto gregoriano e afirma que esse cantochão do século IX é "a música mais antiga que conhecemos, tanto sacra quanto profana" (BENNETT, 2007, p. 13) É obvio, porém, que esses registros

dizem respeito a certa gênese do cânone musical do ocidente, uma vez que, mesmo sabendo-se das manifestações musicais gregas e judaico-cristãs, é no período medieval que encontramos os mais antigos registros que nos permitiram começar a traçar um perfil técnico e teórico mais preciso da práxis musical do ocidente.



No entanto, é importante dizer que, mesmo na Idade Média, os registros musicais, de uma forma geral ligados à voz humana, estavam confinados ao universo clerical. Fora dela, a música pagã, embora livre dos dogmas religiosos que buscavam evitar os acompanhamentos instrumentais para o canto, estava ainda bastante atrelada à poesia, e os instrumentos serviam basicamente para o acompanhamento dos menestréis e trovadores. Obviamente, há, nessa época, casos de músicas instrumentais, entretanto, é no Renascimento que os instrumentos começam a adquirir autonomia, chegando ao seu primeiro grande momento de independência no período barroco. No período Medieval, pelo menos até o século XII, aproximadamente, a voz ocupava um papel de total supremacia nas manifestações musicais.

Pode-se notar, então, que, independentemente do momento no qual a música ocidental se originou, é certo que suas primeiras manifestações estavam condicionadas à estética vocal. Dentro do universo eclesiástico, a melodia tinha o papel de emprestar ao ser humano uma capacidade de transcender a realidade material, que prendia o homem às limitações terrenas. Era como se, apenas falando, o homem não conseguisse dar conta da grandeza das palavras de Deus. Com o recurso da melodia, porém, a voz humana ultrapassava as amarras da matéria imediata e começava a flertar com o divino. E esse recurso, é importante observar, não era utilizado apenas pelas tradições judaico-cristãs. Várias tradições não ocidentais lançam mão da melodia para ultrapassar a fronteira que separa os universos material e divino, como afirma José Miguel Wisnik:

> Pois bem, no mundo modal, isto é, nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania, a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica, entre o som e o ruído (WISNIK, 2009, P. 34).

Mesmo assim, até o século VIII, aproximadamente, a música dentro das igrejas era basicamente monofônica, com todos cantando em uníssono uma melodia quase sempre dentro da mesma oitava e sem um ritmo muito definido, pois este era baseado na estrutura

silábica das palavras. O resultado era uma melodia muito suave, com caminhos quase sempre traçados por intervalos de um tom, e que procurava deixar a fronteira entre a fala e o canto cada vez mais diluída.

> Apesar de o estilo de canto ornado se destinar ao solo, o núcleo do culto cristão é o uníssono de movimento mais lento do cantar de muitas vozes. Essa forma de canto, chamada de cantochão, dominou o culto cristão durante mil anos e ainda hoje é ouvida nas igrejas ortodoxas, católicas e anglicanas. O cantochão é um cântico melódico simples de textos sagrados, intenso, mas devoto e sereno, extraindo seu ritmo da acentuação natural da linguagem, e seu fraseado da extensão da respiração humana (MENUHIN; DAVIS, 1990, p. 47).

A partir do século IX, surgem as primeiras manifestações polifônicas, como o *Organum paralelo*, que consistia em acrescentar uma segunda melodia com a intenção de duplicar e enriquecer a voz principal. Essa nova linha melódica, chamada de *voz organal*, era construída com intervalos paralelos, uma quarta ou uma quinta abaixo da voz principal.

Aos poucos, a voz organal foi se tornando mais independente, e nos dois séculos seguintes, se desenvolveu o que se chamou se *Organum livre*, com vozes contrárias, ou seja, quando a voz principal sobe, a organal desce e vice-versa; vozes oblíquas, isto é, quando uma voz se mantém fixa, a outa se movimenta; e o movimento direto, que ocorre quando as vozes mantêm direções iguais, mas sem a mesma relação intervalar. E no século XII, desenvolve-se o O*rganum melismático*, que se caracteriza pelo prolongamento da voz principal ao mesmo tempo que uma outra se desenvolve suavemente com notas mais curtas.

É importante ressaltar que, à medida que a polifonia fica mais complexa, vão se tornando igualmente complexos os textos entoados a partir dessa melodia. Isso é, se um texto é cantado em uníssono, monofonicamente, ele acaba sendo de mais fácil absorção, ao passo que, ao se acrescentarem as vozes, vão se acrescentando também outros textos, ou até o mesmo texto, mas sempre em contraposição ao texto da voz organal. Essa crescente sofisticação da polifonia começou a se popularizar no ambiente clerical, e, por causa disso, começou a causar certo incômodo nas alas mais conservadoras.

> A situação é difícil de esclarecer; enquanto a música harmoniosa, rítmica, compassada, e o acompanhamento instrumental se tornavam cada vez mais comuns, mesmo uma ordem religiosa tão severa como os cistercienses – descendente dos beneditinos e criada como protesto contra o que São Bernardo, seu criador, achava ser conforto e luxo da antiga ordem – observava em 1217 que em algumas de suas casas os monges estavam

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



> cantando música a várias vozes, e no século XIV permitia construção de órgãos em suas igrejas. Entretanto, já em 1526, o superior da Ordem na Inglaterra insistia para que a abadia em Thame parasse de cantar música polifônica. Nenhum edito do tipo mais tarde em vigor controlou a música cantada durante a liturgia; não, talvez, que as autoridades estivessem dispostas a tolerar qualquer coisa, mas porque a gama e variedade de práticas em uso nunca foram de todo apreciadas por quem pudesse achar necessário o controle (RAYNOR, 1981. p. 40).

O que se pode observar, então, é que, para os mais conservadores, com a crescente complexificação da polifonia, a música sacra não estava mais restrita apenas à glorificação da mensagem de Deus. Havia, agora, uma perspectiva estética que estava agregada ao caráter divino da música. Esse incômodo das alas conservadoras, é interessante observar, não estava restrito à complexificação da polifonia vocal. A crescente presença dos instrumentos, que aos poucos foram ganhando importância nas missas, também era alvo de protestos, como fez Aeldred, um abade inglês de Rievaulx, no século XII.

> Para que tem a igreja tantos órgãos e instrumentos musicais? Para que fim, pergunto, esse terrível soprar de foles, exprimindo mais os estrondos do trovão que a suavidade da voz? Para que servem a contração e infecção da voz (...) enquanto isso, o povo conivente, tremendo e espantado, admira o som do órgão, o ruído dos címbalos e instrumentos musicais, a harmonia da gaita e trombetas (DAVEY Apud RAYNOR, 1981, p. 40).

Nesse contexto, a busca pela transcendência espiritual começava a dialogar intimamente com realidades estéticas cada vez mais ambiciosas. No entanto, ao mesmo tempo em que a relação das vozes ganhava contorno estéticos mais complexos, o texto ia comprometendo seu poder de comunicação. Era como se a estética estivesse tomando a frente das ambições divinas. Assim, se antes a melodia estava a serviço do processo de glorificação da mensagem de Deus, agora, parecia ser um acessório verbal de um projeto musical cada vez mais voltado para sua própria realidade estética, que buscava mais a si mesmo do que ao Criador.

## Interlúdio: o monopólio divino

Até o século XIII, praticamente tudo o que se tinha de registros musicais fora o que a Igreja havia registrado. Durante essa época, o clero mantinha uma espécie de "monopólio oficial" da música. E o resultado disso, claro, foi um sufocamento das manifestações musicais profanas.

> Podemos julgar surpreendentemente que longos séculos de história musical, no decorrer dos quais as melodias litúrgicas adquiriram tal perfeição, não nos tenham transmitido testemunhos de uma música profana (pública ou doméstica). Claro, os tempos não eram propícios, fora dos muros dos mosteiros, ao desenvolvimento de uma arte refinada: invasões, pilhagens, guerras, epidemias construíram por muito tempo o pano de fundo da vida cotidiana. Mas, sobretudo, a função essencial da música era o louvor divino. A supremacia cultural da Igreja, em particular das abadias, era garantida pelo ridículo nível da alfabetização e, sob os carolíngios, pelo apoio do poder político. Preocupada em preservar a pureza de uma arte religiosa, a Igreja não cessava em condenar todas s formas de música profana (CANDÉ, 2001, p. 220).

O curioso é que, apesar disso, uma grande parte do que se tem da música profana também foi recolhida e registrada pela eclesiásticos. Ora, como a Igreja manteve quase que por completo o monopólio sobre as notações musicais, e como havia uma óbvia aversão dessa Igreja pela música profana, os registros desse segmento musical só vieram e ganhar força a partir do século XI. No entanto, "Manuscritos contendo música e poesias seculares em latim aparecem a partir do século IX."[1] Mesmo assim, esses registros, geralmente recolhidos por monges, é bastante impreciso. Uma das mais famosas coletâneas de música profana medieval é uma série de poemas e melodias dos séculos XII e XIII, que falavam de vários assuntos, como relacionamentos amorosos, críticas sociais e até mesmo críticas à Igreja. Eles foram descobertos na abadia beneditina de Benedikt-beuren, na Alemanha, em 1803, e que o filólogo germânico Johann Andreas Schmeller intitulou de "Carmina Burana".

Pode-se dizer que, nessa época, praticamente tudo o que se tem de informações de música profana na Europa era resultado da produção, entre outros, de trovadores e nobres, que compunham suas canções, mas que eram levadas para fora dos palácios pelos jograis e menestréis. Curiosamente, eram canções com "melodias que davam clara ideia do tom, mas não dos valores reais das notas, que advinham certamente do ritmo natural das palavras." (BENNETT, 2007, p.18). Dessa maneira, pode-se imaginar o poder da vertente sonora das palavras no processo de estruturação dessas canções, uma vez que a melodia era, de uma forma geral, o resultado de certa cristalização dos recursos prosódicos da palavra.

---

[1] Extraído do encarte do disco compacto *Carmina Burana*, do Conjunto de Música Antiga da UFF.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## Poslúdio: palavra cantada, música e poesia

De uma forma geral, a civilização ocidental chegou até a Idade Média com a música e a poesia andando juntas. Até esse período, o papel dos instrumentos era pura e simplesmente acompanhar a melodia da voz, que, por sua vez, reinava tão soberana que as primeiras manifestações, digamos, oficiais da música ocidental, manifestada nas igrejas, eram compostas apenas para o canto. Os instrumentos chegaram depois, muito timidamente, como um acompanhamento para as vozes. Obviamente, as exceções sempre existiram, e alguns compositores compunham músicas para apenas para instrumentos. No entanto, esse processo começou a se concretizar de forma mais significativa no Renascimento, até se sacramentar no Barroco. Mas não podemos deixar de pensar que, junto com a soberania musical da voz, veio, claro, a soberania da palavra cantada. Como já foi mencionado, a primeira manifestação musical que conhecemos do ocidente, o Cantochão, era praticamente recitativo, pois dava à palavra o mínimo possível de contornos, praticamente valorizando apenas a música oriunda da própria realidade verbal. No contexto litúrgico, por exemplo, a música adquiriu tal importância na celebração da mensagem divina, que foi necessário a criação de um sistema de escrita musical para fixação do ritual de adoração da palavra de Deus.

> A música como elemento de culto, ocupando lugar indispensável no ritual, tem de ser cantada corretamente. Um engano na música do culto, assim como na palavra, gesto ou movimento, podia invalidar a celebração que, portanto, tinha de ser repetida. Por essa razão a música tinha que ser ensinada e ar preciso memorizar as suas formas corretas; métodos de notação tiveram de ser inventados e aperfeiçoados para ajudar a memória dos músicos, de modo que a história da evolução da notação ocidental é a história dos esforços de musicistas eclesiásticos no sentido de assegurar o rigor do ritual (RAYNOR, 1981, p.26).

No entanto, ao mesmo tempo em que a música, pagã ou religiosa, estava intimamente ligada à realidade vocal, a poesia, claro, fora das igrejas, estava longe de ser uma manifestação artística autônoma. E o motivo era relativamente simples: o seu desejo de se perpetuar. Até o período medieval, o texto escrito era algo distante da realidade da maioria das pessoas. O recurso da leitura era um privilégio de alguns poucos nobres e religiosos. Muitos copistas dentro das igrejas, inclusive, se especializavam em reproduzir textos religiosos sendo completamente analfabetos. O trabalho desses monges era simplesmente reproduzir visualmente o que estava escrito, muitas vezes sem saber o conteúdo dos textos. Dessa forma, a poesia, que era natural dos espaços pagãos, estava

sujeita a morrer com seus autores, já que poucos ouvintes se dedicariam a decorar seus poemas. E a saída para isso era associar esses textos a melodias. Com o auxílio do recurso musical, a poesia se tornaria mais receptiva à memorização, e mais susceptível a se manter na posteridade. Assim, durante certo tempo, música e poesia se mantiveram bastante íntimas. A música, que tinha na voz (e, logo, na palavra) o seu grande objeto de manifestação; e a poesia, que encontrou na música seu grande veículo de perpetuação. Este é um dos fatores, inclusive, que nos ajuda a entender por que praticamente toda a poesia feita na Europa até o fim da Idade Média, segundo Yara Frateschi Vieira, era "composta para ser cantada" (VIEIRA, 1987, p.10).

Obviamente, havia casos de coletâneas escritas dessa produção. A poesia galego-portuguesa, por exemplo, ainda segundo Vieira, "deve ter circulado, na época da sua produção, sob a forma de 'cadernos', ou coletâneas individuais de poesias, normalmente acompanhadas da respectiva pauta musical" (*idem*, p. 11). De qualquer forma, a poesia falada, ou aquela destinada ao silêncio do papel, só começou a surgir com mais relevância a partir do Renascimento, no século XV. Nesse período, dois fatores foram cruciais para essa separação. O primeiro foi o crescimento da independência dos instrumentos, que passaram a ganhar soberania, não estando mais fadados ao papel de mero acompanhantes do canto. Esse processo, como já dissemos, ganhou força no Renascimento e se sacramentou no período Barroco. O segundo fator foi o surgimento da imprensa, que, aos poucos, popularizou o texto escrito, e acabou funcionando, ainda que timidamente, como mais um veículo de registro do texto poético. Agora o poeta não tinha apenas a melodia como forma de perpetuação de seu texto. Este, agora, podia se fixar no espaço da página.

> Bemóis e sustenidos têm sido as relações entre a poesia e a música.
> Ora meio tom abaixo, no tema do sentido. Às vezes, meio tom acima.
> A lírica do Ocidente (a partir dos trovadores provençais da Idade Média) é
> um progressivo afastamento do texto e da música que o acompanhava.
> Com a imprensa, a letra de música emudeceu na página branca.
> E virou poema (LEMINSKI, 1998, p. 46).

É obvio que tudo aconteceu muito lentamente, sobretudo pelo fato de a imprensa ter se estabelecido aos poucos na sociedade, e porque pouquíssimas pessoas sabiam ler. De qualquer maneira, o fato é que, ao se separarem, poesia e música passaram a habitar universos distintos, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter representativo. A poesia de livro agora tem apenas a palavra (no caso da poesia contemporânea, é bom que se diga, não apenas ela) como matéria-prima. E, como sabemos, a palavra não é objeto exclusivo

da prática poética. Assim como outras artes, que têm seus objetos de manifestação tirados da vida cotidiana, a palavra está no mundo para muitas outras coisas. Pode-se escrever histórias, receitas, orações, matérias de jornal, ensaios, enfim, tudo o que se manifesta verbalmente terá a palavra como veículo de manifestação. A poesia, no entanto, levará a palavra a outros níveis de significação. O verbo, no universo poético, será explorado em toda a sua magnitude física, concreta. A sua função primordial de relação conteudística com o objeto terá o mesmo valor que seu aspecto sonoro e (sobretudo na poesia dos séculos XX e XXI) visual. Como pensava Jean-Paul Sartre, a palavra, na prosa, será explorada no seu poder de significar o objeto a que ela se refere. Ao passo que na poesia, ela será tratada mesmo como uma coisa. Algo manipulável sob mais diversos aspectos. O que leva e eleva o verbo a outros níveis de sentido.

No entanto, mesmo se relacionando com a palavra de uma maneira mais ampla que as outras manifestações verbais, a poesia ainda estará, de alguma forma, presa a certa limitação representativa da língua. E isso não acontece com a música. A poesia, neste sentido, está mais próxima de outras formas de arte. A matéria-prima da poesia é a palavra, um elemento que, como já dissemos, está também a serviço de outras manifestações. Assim também é, por exemplo, com a pintura. A tinta e o pincel podem servir para pintar uma casa, por exemplo. O martelo, usado para fazer uma escultura, pode também ser utilizado para produzir uma mesa de escritório... E a música, que matéria-prima usaria para se manifestar? A resposta parece simples: ela mesma. E esse talvez seja o grande diferencial da música como manifestação artística. Enquanto as outras artes manipulam objetos que já estão no mundo por outros motivos, a música traz ao mundo a sua própria matéria-prima, o seu próprio objeto. E uma grande prova disso é a existência dos instrumentos musicais. O papel e a caneta, por exemplo, podem ser usados para fazer um poema, mas também podem estar a serviço de um médico na elaboração de seu receituário. O papel e o lápis não estão a serviço exclusivamente da poesia. Mas na música, para que serve um oboé senão para trazer ao mundo um som que nenhum outro objeto seria capaz? Um instrumento musical veio ao mundo apenas para ser instrumento musical. Obviamente, poderíamos usar, por exemplo, um belo violino para decorar nossa sala, mas essa seria uma utilização secundária do instrumento. A priori, um instrumento musical, com exceção, claro, da voz e de alguns objetos utilizados na percussão popular, só existe para se manifestar musicalmente.

Isso faz com que a música seja soberana como realização artística, estando apenas a serviço de sua própria realidade estética. Por isso, ela não tem a obrigação de significar nada. Ela é o seu próprio significado. É claro que a música pode suscitar emoções, trazer à tona sentimentos, imagens, objetos, situações etc. Mas essa relação quem vai fazer é o ouvinte. Qualquer carga significativa e representativa que possa estar associada à música nunca virá dela (nem mesmo em casos como o do Poema Sinfônico, que são compostos com um propósito significativo explicitado pelo compositor). A música existe apenas para ser ela mesma. Ela reina soberana, e nunca estará a serviço de qualquer processo cristalizado de significação.

É importante salientar, no entanto, que, mesmo quando separadas, música e poesia (e neste caso, pode-se considerar a literatura de uma forma geral) podem manter uma relação da constante proximidade, e até mesmo de cruzamento de caminhos, como afirma Solange Ribeiro de Oliveira, a partir das reflexões de Jean-Louis Cupers.

> A música parte de puras abstrações formais, chegando à expressão de estados de espírito e sentimentos e, eventualmente, à tentativa se sugerir objetos e narrativas, como na música pragmática; a literatura, partindo do concreto, do elemento representacional, aventura-se aos poucos a abandoná-lo, buscando atingir a apresentação, a relativa pureza da abstração. Daí resulta a tensão interna das duas artes. O literário, inicialmente representativo, parte para o presentativo; o musical, essencialmente presentativo, caminha em direção ao representativo. A música pragmática se vê narrativa lá onde a literatura descarta o relato, a literatura se quer repetitiva lá onde a música renuncia à repetição (OLIVEIRA, 2002, p. 52-53).

Desse modo, a poesia (que, como dissemos, tem, de uma forma geral, a palavra e toda a sua carga conteudística como veículo de manifestação), quando associada ao signo musical, acaba adquirindo também todas as tensões próprias desse universo, pois, segundo o maestro Sérgio Magnani,

> [...] O signo musical é portador de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-timbrísticas. Tais tensões, recebidas e reelaboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, e aspecto de uma *Gestalt* ou forma do sentimento. Isto explica por que, para a assimilação da mensagem sonora, não seja indispensável o conhecimento exato da linguagem musical, bastando o exercício de uma sensibilidade apurada, capaz de transformar o jogo das tensões sonoras em uma atividade espiritual subjetiva, quase uma recriação (MAGNANI, 1989, p. 54-55).

No entanto, se engana quem pensa que essa associação entre palavra e música pode ser algo apenas oriunda de alguma prática conscientemente artística. Essa relação melodia-verbo, segundo o filósofo suíço Jean Jacques Rousseau, se refere a tempos primitivos de aquisição da linguagem. Para ele, a fala, como forma de manifestação das emoções humanas está intrinsecamente atrelada à utilização de recursos melódicos. Segundo o filósofo, o ser humano primitivo, nos primórdios da utilização da linguagem falada, utilizava-se de vários recursos vocais entoativos para se manifestar emocionalmente. Assim, um processo comunicativo pleno em sua expressão era aquele que se aproximava não do seu raciocínio, mas de sua paixão. Para Rousseau "o homem não começou raciocinando, mas sentindo" (ROUSSEAU, 1991, p.163). Ou seja, as diferentes manifestações das emoções humanas estavam ligadas necessariamente ligadas as mais diversas formas de inflexões vocais. Dessa forma, quanto mais retóricas se tornaram as línguas, mais longe elas ficaram da natureza emocional do ser humano. No caso das línguas modernas, a supremacia dos recursos semânticos e gramaticais substituiu a espontaneidade expressiva do ser, distanciando o verbo da voz, e criando aspectos distintos de manifestação.

> A escrita, que parece dever fixar a língua, é justamente o que a altera; não lhe muda as palavras, mas o gênio; substitui a expressão pela exatidão. Quando se fala, transmitem-se os sentimentos, e quando se escreve, as ideias. Ao escrever, é-se obrigado a tomar todas as palavras em sua acepção comum, porém, aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determinando-as como lhe apraz [...]. Escrevem-se as vozes e não os sons. Ora, numa língua acentuada são os sons, os acentos, as inflexões de toda sorte que constituem a maior energia da linguagem [...] (ROUSSEAU, 1991, p. 170).

O que afirma o filósofo é que a racionalidade da língua acaba sendo inversamente proporcional à manifestação das emoções humanas. Quanto menos sonoridade tiver a língua, mais distante da natureza humana ela vai estar. Isso ratifica a soberania do som na estrutura da linguagem verbal e na plenitude do processo de expressão de sentimentos:

> Como as vozes naturais são inarticuladas, as palavras possuiriam poucas articulações, algumas consoantes interpostas, destruindo o hiato das vogais, bastariam para torná-las correntes e fáceis de pronunciar. Em compensação, os sons seriam muito variados, a diversidade dos acentos multiplicaria as vozes; a quantidade, o ritmo, constituiriam novas fontes de combinações, de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza, deixando as articulações, que são convenções, bem pouco a fazer, cantar-se-ia em lugar de falar (ROUSSEAU, 1991, p. 166).

Dessa forma, então, devido ao alto grau de importância das inflexões vocais para a plena expressão das emoções, o ser humano primitivo, para Rousseau, em vez de falar, cantava. E isso nos faz chegar à conclusão de que a origem da linguagem verbal está necessariamente atrelada à origem da música, sobretudo no seu aspecto melódico:



> A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a medida; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo, quanto pelas articulações e pelas vozes (ROUSSEAU, 1991, p. 187).

Apesar de tudo, embora a importância do som no processo de estabelecimento da comunicação verbal tenha decrescido, o elemento melódico continua intrínseco ao ato de falar. Pode-se dizer que, ainda nos dias de hoje, os recursos sonoros são de extrema importância em muitos momentos da linguagem falada. Se na escrita podemos lançar mão de diversos sinais gráficos para determinar a intenção de um enunciado, será a entonação (e, nesse contexto, por que não, o canto) que, na fala, determinará, por exemplo, se perguntamos: "Chegou alguém?" ou se afirmamos: "Chegou alguém!". Por isso, Rousseau atribui uma importância bastante singular às canções. Uma vez que, no canto, o verbo se reúne à melodia, e restabelece a capacidade da língua de se comunicar em toda sua plenitude.

Nesse contexto de intimidade entre a fala e o canto, o professor, linguista e compositor Luiz Tatit defende que, ao mesmo em que a fala é uma forma cotidiana e instável de manifestação musical, o canto é uma manifestação cristalizada dos recursos entoativos da fala. Assim, pode-se dizer que Rousseau e Tatit, apesar de estarem diacronicamente distantes, seguiram caminhos analíticos similares, pois, se para o primeiro, a canção é o restabelecimento dos laços essenciais do processo de comunicação, para o segundo, a fala, se cristalizada melodicamente, adquire o poder de se perpetuar da consciência ouvinte.

> Todos nós, falantes da língua, produzimos "canções" (entoações + frases verbais) que em geral não merecem ser fixadas. Ao contrário, tendem a ser esquecidas logo após a comunicação. No entanto, alguns de nós provavelmente levados por ímpetos artísticos, consideramos que vale a pena perenizar trechos dessas falas de modo que possam ser repetidos e até cantarolados em coro pelas pessoas. É quando nos pomos a compor. Claro que essa atividade envolve também uma certa habilidade musical, não no sentido instrumental do termo (ninguém precisa tocar bem para compor), mas no sentido de capacidade de fixação dos contornos entoativos para que esses não desapareçam juntamente com nossas falas cotidianas. Envolve, simultaneamente, uma capacidade de fixação das frases linguísticas que, na maior parte das canções, também são criadas na tangente da linguagem oral. Por isso, "como é bom poder tocar um instrumento!" ele ajuda a estabilizar o que é naturalmente instável (TATIT, 2007, p. 414).

Segundo Tatit, tanto fala quanto canto são formados por certas propriedades da língua que são estruturadas por cadeias fônicas específicas. No que diz respeito à fala, essa cadeia (composta de sons desorganizados) é imediatamente descartada assim que cumpre seu papel de apenas concretizar determinado ato comunicativo. Já na canção, existe uma organização mais rígida, pois, agora, há o objetivo de instalar certa estabilidade sonora no ato da comunicação. Na canção, mais do que um ato de se comunicar, há a intenção de se perpetuar a mensagem. Assim, como afirma Tatit, "fazer uma canção é também criar uma responsabilidade sonora" (TATIT, 1996, p. 12), por isso "alguma ordem deve ser estabelecida para assegurar a perpetuação sonora da obra, pois seu valor, ao contrário do colóquio, depende disso" (TATIT, 1996, p. 12). Foi esse poder de se perpetuar na consciência do indivíduo (a partir de uma mensagem verbal carregada de tensões musicais) que fez com que a canção suportasse a separação entre a poesia e a música, e continuasse firme e se renovando até os dias atuais. E tal fato ocorre porque ela é orgânica, natural do ser humano e anterior a qualquer reflexão sobre a gênese da música ou da poesia. Por isso a palavra cantada pode fazer com que o ser humano eleve sua voz aos céus, perpetue sua mensagem na consciência do outro, e, no sentido mais essencial, se expresse emocionalmente em toda a sua plenitude.

## Referências

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música.* Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CANDÉ. Roland de. *História Universal da Música*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de Ouro da história da música*: da Idade Média ao século XX. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem.* 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*: Modulações pós-coloniais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1981.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Os pensadores*. Tradução por Lourdes Santos Machado; introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: Composições de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*: Ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia Medieval*: Literatura portuguesa. São Paulo: Global Editora, 1987.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido.* 2ª ed. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Música armorial: revisão bibliográfica[1]

Marília Paula dos Santos
Pesquisadora independente
marilia_05030@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0043-0863



Resumo: Lançado em outubro de 1970, o armorial foi um movimento que englobou diversas formas de arte. Idealizado por Ariano Suassuna e integrado por intelectuais e artistas do Nordeste do Brasil, buscava criar uma arte com autenticidade brasileira. Atualmente continua exercendo grande influência na cena cultural, intelectual e artística do país. E a música é um dos elementos que mais se destaca nesse sentido, despertando, cada vez mais, o interesse de pesquisadoras/es. Este artigo tem como objetivo apresentar uma revisão bibliográfica dos principais trabalhos publicados sobre a música armorial. Cinquenta anos após seu lançamento, sua música continua viva, se transformando e ecoando de diversas formas em diferentes lugares e espaços. Esperamos, com este trabalho, contribuir para aprofundar o conhecimento sobre música armorial, sobretudo no âmbito acadêmico.

Palavras-chave: Música Armorial, Movimento Armorial, Revisão Bibliográfica.

## Armorial music: literature review

Abstract: Launched in October 1970, the armorial was a movement that encompassed several forms of art. Idealized by Ariano Suassuna and integrated by intellectuals and artists from the Northeast of Brazil, it sought to create an art with Brazilian authenticity. Currently it continues to exert great influence on the cultural, intellectual and artistic scene of the country. And music is one of the elements that stands out the most in this sense, arousing, more and more, the interest of researchers. This paper aims to present a bibliographic review of the main published works on armorial music. Fifty years after its beginning, its music remains alive, transforming and echoing in different ways in different places and spaces. We hope, with this paper, to contribute to deepen the knowledge about armorial music, especially in the academic sphere.

Keywords: Armorial Music, Armorial Movement, Literature review.

## Introdução

O Movimento Armorial, composto por um grupo de artistas e intelectuais da região Nordeste do Brasil, foi idealizado pelo escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014). O propósito principal do movimento era criar uma arte autenticamente brasileira. Ariano Suassuna acreditava que isso só seria possível se a matéria-prima para esta arte fosse buscada no interior do Nordeste pois, embora as culturas presentes nesses lugares também sofressem transformações, Suassuna defendia que isso acontecia sem as influências de outros países, "de fora", como vinha ocorrendo,

[1]Agradeço ao professor e etnomusicólogo Dr. Carlos Sandroni, que me orientou numa pesquisa sobre a música armorial durante o mestrado em Música; e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou a mesma pesquisa.

na época, nas capitais do Brasil (MORAES, 2000; SANTOS, 2019, 2017; ANTÔNIO MADUREIRA, 2017; ANTÔNIO NÓBREGA 2017; NÓBREGA, 2007, 2000).

No Movimento Armorial a música foi um dos elementos que mais se destacou, deixando seus ecos em diversos trabalhos artísticos e criativos no Brasil. Talvez, possivelmente, até em outros países. A música armorial e/ou com suas características é frequentemente relacionada à região Nordeste, e está presente em programas de TV, peças de teatro, novelas, filmes, além de concertos somente musicais.

Assim como qualquer tipo de música, a música armorial é, parafraseando Pinto, a manifestação de povos, de culturas, das suas crenças, das suas identidades – criadas, imaginadas –, sendo "universal enquanto existência e importância em qualquer que seja a sociedade. [E, ao mesmo tempo], singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural". Essa ideia de compreensão da música na cultura e como cultura é algo que o antropólogo e etnomusicólogo Alan Merriam já defendia no início da segunda metade do século XX (PINTO, 2001).[2]

Percebe-se um número considerável de pesquisas sendo realizadas, sobretudo após os anos 2000, sobre a música armorial. Diante disso, trazemos aqui uma revisão bibliográfica de trabalhos sobre esse tema. Essa revisão está baseada na *Revisão de Literatura* da dissertação de mestrado em Música *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco"* (2017), resultado de uma pesquisa de dois anos, realizada sob a orientação do professor e etnomusicólogo Dr. Carlos Sandroni, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Por conta da procura de pessoas que têm estudado e pesquisado a música armorial na academia, percebemos a necessidade de atualizar e publicar este material.

Fazemos uma breve contextualização sobre o Movimento Armorial e sua música, utilizando, inclusive, falas de alguns dos músicos responsáveis pela gênese da música armorial: Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega. Os três últimos, por nós entrevistados. Fazemos também uma divisão por temáticas e após isso apresentamos detalhadamente os resultados da revisão bibliográfica.

---

[2] O artigo de Pinto utilizado por nós está na internet sem indicativo de páginas. A referência completa encontra-se no final deste texto.

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica, p. 63-98.
Recebido em 10/07/2020; aprovado em 13/10/2020



## Metodologia

*Companheiro está na hora/ De começar a cantar/ Que o povo chegou agora/ Tem direito de escutar/ Prepare sua munheca/ Pra fazer o baianado/ De viola e rabeca*

*(Letra da 1ª estrofe da música "De viola e rabeca")*[3]

É uma pesquisa qualitativa e bibliográfica. O material foi pesquisado principalmente durante o segundo semestre de 2015. Para a realização dessa revisão foram investigados trabalhos em bancos de dados online das pós-graduações de música e em parte das de áreas relacionadas, de universidades brasileiras que se encontra(va)m disponíveis. Foram pesquisados trabalhos em bibliotecas físicas da Universidade Federal de Pernambuco. Também utilizamos o site JSTOR e o Google Acadêmico. Este último, sobretudo para nos atualizarmos sobre as publicações.

Pesquisamos trabalhos dos mais diversos tipos, teses de doutorado, dissertações de mestrado, monografias de graduações e artigos científicos. Após o período citado – segundo semestre de 2015 –, os demais trabalhos foram encontrados através de conversas com pesquisaras/es da música armorial ou no Google Acadêmico. Para escrever este artigo, fizemos uma busca rápida neste. Durante a revisão realizada para a pesquisa de mestrado não havia necessidade de registrar em quais sites os trabalhos foram encontrados. Por isso não temos esta informação. Da maioria dos trabalhos aqui apresentados, fizemos a leitura apenas dos títulos e dos resumos. Durante toda a pesquisa utilizamos a seguinte combinação de palavras: música armorial.

## Gênese

O Movimento Armorial foi lançado há 50 anos, no dia 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos, na cidade do Recife. Desde seu início a música já se destacava como um dos elementos centrais do armorial. Sobre o lançamento, Moraes escreveu o seguinte:

---

[3] "De viola e rabeca" é uma música de Guerra-Peixe, com ritmo de coco. Não conseguimos obter a informação sobre a autoria da letra. Durante o Movimento Armorial, o compositor Clóvis Pereira fez um arranjo instrumental (sem letra) para orquestra de "De viola e rabeca" e a intitulou "Mourão".

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



> Numa igreja do século XVIII, que sobreviveu a sucessivas devastações urbanísticas ocorridas em Recife, ouviam-se sons de uma música barroca. [...]. A Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música apresentava-se na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Ao falar, naquela noite, o escritor Ariano Suassuna, principal defensor das [ideias] armoriais, definiu os diversos campos da arte armorial. Incluiu a pintura de Francisco Brennand, a gravura de Gilvan Samico e mencionou outros artistas pernambucanos que, em sua opinião, fazem arte armorial. Suassuna atestou que o movimento por ele liderado tinha como base o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina, ressaltando que esses eram os suportes da "cultura nacional". As insígnias armoriais, plenas de plasticidade, definiam simbolicamente uma união ambivalente entre o popular e o erudito. O barroco ibérico e brasileiro, além de significar, para os armoriais, um mergulho num veio originário da cultura brasileira, simbolizava também a expressão imaginária de um universo cultural permeado pela reunião de contrários (MORAES, 2000, p. 100).

O repertório apresentado pela Orquestra Armorial teve, na primeira parte, músicas de compositores pernambucanos do século XVII, como Luís Álvares Pinto (1719-1789) e José Lima.[4] E na segunda parte músicas de compositores pernambucanos do século XX, vivos no momento da estreia do movimento, como Capiba (1904-1997), Guerra-Peixe (1914-1993), Jarbas Maciel (1933-2019), Clóvis Pereira (1932) e Cussy de Almeida (1936-2010) (MORAES, 2000, p. 99-102).

Ao entrevistarmos Clóvis Pereira (2017), ele explicou que Ariano Suassuna já pensava sobre uma música armorial há algum tempo. Nos anos sessenta procurou Jarbas Maciel para ser um dos responsáveis por isso.

> Por volta dos anos sessenta, Ariano Suassuna e Jarbas Maciel se conheceram na UFPE. Então o escritor convidou o músico para realizar umas pesquisas musicais e depois desenvolvê-las. O objetivo era buscar entender algumas formas musicais da cultura popular, pegar a essência delas e "recriá-las", utilizando o desenvolvimento técnico que existe na música erudita. A nova música teria que ser feita para concerto, para ser ouvida. Mas não poderia perder as características principais das músicas que serviam de matéria-prima. E por fim, as músicas criadas deveriam ser apresentadas. Jarbas Maciel entendendo que não conseguiria realizar esse trabalho musical sozinho indicou mais dois músicos que eram seus conhecidos: Cussy de Almeida, violinista natural do estado do Rio Grande do Norte, mas com formação na Europa; e eu (Clóvis Pereira), pernambucano que havia sido aluno de Guerra-Peixe, junto com Jarbas Maciel, nos anos cinquenta. E então, com a reunião de nós três (Clóvis Pereira, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida), Ariano Suassuna traçou as diretrizes de como seria esse processo de criação desta nova música. E todos concordamos (CLÓVIS PEREIRA, 2017).

Em entrevista para Ariana Nóbrega, Cussy de Almeida contou que foi ele quem sugeriu, para Ariano Suassuna, convidar Jarbas Maciel e Clóvis Pereira (NÓBREGA, 2000, p. 85). A briga entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna é um ponto bastante

[4] Não encontramos nenhuma referência sobre este compositor.

pertinente para compreender os pensamentos em torno da música armorial. Clóvis Pereira, por nós entrevistado, afirmou que normalmente quem fazia mais composições era ele (Clóvis) e Jarbas Maciel, pois, segundo o compositor, Cussy de Almeida não tinha essa "veia nordestina", porque sua formação era "europeia" demais (CLÓVIS PEREIRA, 2017).

Em "A peleja da música armorial: o maestro contra o escritor" (2018), artigo de Luan Glauco Costa, publicado no periódico *História Unicap*, o autor "discorre acerca dos conflitos na constituição erudita das obras da música armorial" (COSTA, 2018, p. 284), tomando como base as discussões/brigas entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida.

Sobre as discordâncias entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, Clóvis Pereira conta que Cussy de Almeida "aprontou um negócio que Suassuna não gostou". O compositor explica que Suassuna sempre pedia para Cussy de Almeida não tocar "músicas da mídia" com a Orquestra Armorial, pois o objetivo deste grupo era levar para as pessoas uma música que não tinha tanta evidência, pelo menos no meio midiático e de concerto. Então um dia, Cussy de Almeida levou a Orquestra Armorial para fazer um concerto no *Jornal do Comércio*. De acordo com Clóvis Pereira era dia do jornalista. Sempre que Ariano estava presente, a Orquestra só tocava música armorial. Entretanto, quando o escritor não estava, era comum Cussy de Almeida colocar a Orquestra para tocar músicas conhecidas, músicas de artistas que na época tocavam na rádio, por exemplo. E neste concerto aconteceu isto. No dia seguinte, saiu um artigo discorrendo sobre o concerto da Orquestra Armorial, enfatizando, inclusive, que o sucesso desta apresentação tinha sido o momento em que as músicas "midiáticas" foram tocadas. Depois deste dia Ariano Suassuna nunca mais falou com Cussy de Almeida. E também não foi mais ao Conservatório Pernambucano de Música, o que acabou provocando um afastamento dele com Clóvis Pereira e Jarbas Maciel também (CLÓVIS PEREIRA, 2017).

Clóvis Pereira faz questão de afirmar que a estreia da música armorial, na prática, ocorreu alguns meses antes do lançamento do movimento, uma espécie de experimentação do que estavam criando. Essa pré-estreia da música aconteceu, de acordo com Clóvis, na casa de Francisco Brennand, artista do qual Ariano Suassuna gostava muito, por conta das suas pinturas. "Então assistiam Brennand, a esposa. Não lembro se os filhos estavam presentes ou não. A irmã de Ariano Suassuna e eu, que não tocava nada.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

Apenas ficava olhando. Não precisava regência, porque era um grupo pequeno" (CLÓVIS PEREIRA, 2017).

## A música e o Movimento Armorial



*Lá vai se acordei cedo*
*Pois não me falta ideia*
*Sou cabra bem decidido*
*Enfrento qualquer plateia*
*Minha garganta não seca*
*Quando é acompanhada*
*De viola e rabeca*
*(Letra da 2ª estrofe da música "De viola e rabeca")*

Um dos temas que sempre vem à tona quando se fala em música armorial é sua relação com a música nacionalista. Quem discute sobre essas questões é a Ariana Perazzo da Nóbrega na sua dissertação de mestrado intitulada *A música no Movimento Armorial* (2000). Esse trabalho é frequentemente citado quando pesquisadores/as abordam a música armorial. A autora relaciona concepções do Movimento Armorial com o Nacionalismo e com ideias sobre a cultura brasileira. Também apresenta estruturas musicais que exemplificam quais elementos "concretos", "estéticos" – ritmos, melodias, harmonias, texturas – são comumente encontrados nas composições armoriais.

Ariana Nóbrega (2000) faz uma reconstrução do que é a música armorial, apresentando relatos de pessoas fundamentais para a constituição desta, como Jarbas Maciel, Antônio Madureira e Cussy de Almeida. A pesquisa dela também traz discussões sobre o Movimento Modernista, apontando aproximações e distanciamentos entre ele e o Movimento Armorial e como isso influenciou na construção da música deste.

Ao entrevistarmos Antônio Madureira (2017), este fez questão de enfatizar que, embora a música armorial e a música nacionalista buscassem aspectos da cultura do povo, do "folclore", elas se diferenciavam em algumas características. Madureira explica que

> O Movimento Armorial, em relação à construção de uma música, se diferenciava muito do Movimento Nacionalista. Pois este se utilizava de estruturas instrumentais, de formas e linguagens que já haviam sido estabelecidas na música europeia. Esta que, por sua vez, era a música praticada nas escolas e orquestras de música brasileiras da época. Os músicos armoriais partiram de outro ponto para a criação musical. Esta ocorreria a partir das próprias raízes da música autêntica, tradicional, mais antiga, situada principalmente no Nordeste. O objetivo era aprender o vocabulário dessas músicas que estavam sendo pesquisadas, entender a linguagem delas, a maneira como eram construídas, como suas melodias eram criadas, compreender sua instrumentação. Apesar de estas músicas

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica, p. 63-98.
Recebido em 10/07/2020; aprovado em 13/10/2020



> possuírem formas elementares, era a partir delas que os músicos iriam partir para a construção de uma música armorial. Esta seria uma música erudita, mas com características bem distintas (ANTÔNIO MADUREIRA, 2017).

O texto de Ariana Nóbrega também apresenta o Movimento Armorial definido em três fases. A primeira, chamada de "Preparatória" (1946-1969), foi o momento em que os artistas, e demais pessoas que integravam o Movimento Armorial, estudaram, pesquisaram e desenvolveram o suporte para a criação da arte armorial; a segunda, "Experimental" (1970-1975), é a fase em que o movimento é lançado. Na música essa fase coincide com a criação dos dois principais grupos armoriais: a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial; e a terceira, "Romançal" (1976-dias atuais), é delimitada oficialmente no dia 18 de novembro de 1975, com a estreia da Orquestra Romançal Brasileira, no Teatro de Santa Isabel, na cidade do Recife (NÓBREGA, 2000, p. 46-48). A autora ainda tem um artigo homônimo, em relação a sua dissertação, publicado em 2007, nos anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM).

Outro texto que apresenta as fases do Movimento Armorial é "O Movimento Armorial e suas fases" (1999-2000), de Ana Paula Campos Lima. Esta autora apresenta as fases armoriais de uma maneira diferente de Ariana Nóbrega. Lima também aponta três fases. A primeira é a "Experimental" (1970-1980). É o período de lançamento do movimento. Segundo a autora, Francisco Brennand, Miguel dos Santos, Fernando Lopes da Paz, têm destaque na cerâmica e na pintura. Gilvan Samico destaca-se como gravador. Na literatura destacam-se trabalhos de Ângelo Monteiro, Janice Japiassu, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Maximiano Campos e Ariano Suassuna. Na música Capiba, César Guerra-Peixe, Antonio Nóbrega e Antônio Madureira. De acordo com o texto, nessa fase não havia ainda um trabalho consistente relacionado à dança (LIMA, 1999-2000).

Lima apresenta a segunda fase como "Romançal" (1980-1995). Nesse período o Quinteto Armorial é extinto. E surgem grupos de dança, como o Balé Armorial e o Balé Popular do Recife. Na terceira fase, "Arraial" (1995-em diante), destacam-se artistas como Arnaldo Barbosa, na escultura, Dantas Suassuna – filho de Suassuna – e Zélia Suassuna – esposa de Suassuna –, na pintura, Romero de Andrade Lima, artista plástico, Antonio Nóbrega, agora como multiartista, Antônio José Madureira, na música. Os grupos Trupe Romançal de Teatro, Quarteto Romançal, Grupo Grial de Dança, Grupo

Arraial Vias da Dança, o Teatro Arraial, o Espaço Ilumiara Zumbi são grupos e lugares que se destacam nessa fase. O texto ainda traz uma colocação bastante pertinente sobre esta fase. Destaca que foi durante ela que muitos grupos e artistas, não somente de Pernambuco, passaram a ter interesse em utilizar os folguedos populares como inspiração. Explica que no meio musical pernambucano há muitas influências recebidas do armorial, mas que muitos grupos não admitem isto. Ou seja, a fase Arraial apresentada pelo texto na verdade descreve várias vertentes que começam a surgir com prováveis influências do armorial, seja através de artistas que fizeram parte do Movimento, seja através de outros (LIMA, 1999-2000).

Nenhum dos dois textos justifica de forma clara quem definiu essas fases. É fato que o Movimento Armorial é compreendido de uma forma distinta dos demais movimentos. Muitas pessoas que pensam sobre o fenômeno armorial consideram que ele ainda não teve uma finalização, que continua desdobrando-se mesmo depois de 50 anos do seu lançamento.

Entretanto, ao discutir sobre o movimento conosco, Antônio Madureira (2017) explica que,

> De acordo com Ariano, depende de como se compreende o Movimento. Ariano dizia que a palavra em si já estava dizendo que ele começa e termina. Trata-se de uma ideia lançada. O que acontece em seguida é o que começa a ser chamado de estética armorial. O Movimento foi o momento do lançamento do Manifesto escrito por Suassuna, o momento dos concertos iniciais, a estreia com a Orquestra Armorial e pouco tempo depois o surgimento do Quinteto Armorial e outros grupos (ANTÔNIO MADUREIRA, 2017).

Quando perguntamos ao Antonio Nóbrega quando e se o Movimento Armorial chegou ao fim, ele diz que

> Há um período em que um grupo de pessoas, de criadores, capitaneado por Ariano, se reúne para compartilhar ideias e reflexões, onde o desaguadouro delas eram as obras que criavam, fossem esculturas, pinturas, músicas, etc. Estas pessoas seguiam um conjunto de princípios que utilizavam para criar. E esse período é delimitado historicamente, durando mais ou menos de 1970 até o início da década de oitenta. Embora diferentemente do começo, que é marcado um dia para se reunir, não há um dia definitivo para que deixem de se reunir. Então não se pode dizer que o Movimento Armorial prefigura dentro dessa maneira (ANTONIO NÓBREGA, 2017).

Os trechos das entrevistas com Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega aqui apresentados, também fazem parte da dissertação de mestrado *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017). Baseados/as no fim do Quinteto Armorial, na carta "Despedida", de Ariano Suassuna,

publicada no jornal *Diário de Pernambuco*, e nas entrevistas realizadas com Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega, definimos como o período principal do Movimento Armorial: 1970-1980. Essa demarcação foi importante porque a pesquisa sobre teve como foco o que chamamos de "Ecos Armoriais" na música, em que apontamos influências e repercussões da música armorial em trabalhos de grupos, artistas e composições da atualidade. Ainda sobre a mesma pesquisa é possível encontrar o artigo "Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco" (2019), publicado pela *Música Popular em Revista.*

Na dissertação, na área de Música, de Gilber Souto Maior, *Movimento Armorial: uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional* (2014), que teve como objetivo identificar características da música armorial a partir dos princípios da Gestalt, o autor exibe as fases dos Movimento Armorial com os mesmos nomes que Ariana Nóbrega utilizou. Nesse trabalho Maior apresenta os principais instrumentos das composições das músicas armoriais e/ou que influencia(ra)m sua criação, como a viola de dez cordas, a rabeca, o pífano, o marimbau, o zabumba, a caixa, o triângulo, o acordeon. Também seleciona uma parte para falar dos ritmos, danças e manifestações populares do Nordeste, como baião, xote, xaxado, coco, caboclinhos, maracatu, frevo, ciranda, cavalo marinho, repente. E por fim o autor faz a análise de três peças armoriais, com o auxílio de programas de computadores, "Repente", "Improviso" e a Abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Do mesmo autor, em coautoria com José Fornari, há o artigo "A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial" (2014), em que apresentam uma análise da peça "Repente", publicado pelo *Reports*.

No Trabalho de Conclusão de Curso, *"Do Barroco ao Armorial": presente, passado, erudito e popular nos movimentos Armorial e da Música Antiga* (2017), de Fernanda Vaz Araujo, a autora apresenta aproximações entre o Movimento Armorial e o Movimento da Música Antiga. Da mesma natureza, *A Organologia e a adaptação timbrística na música armorial* (2008), de Rafael Borges Aloan, o autor aponta o que ele chamou de "problemas acarretados pela ausência de uma escrita idiomática e interpretação na música armorial" (ALOAN, 2008, p. iii). Para isso tomou como base os seguintes grupos musicais: Orquestra Armorial de Câmara, Quinteto Armorial, SaGRAMA, Quinteto da Paraíba e Quarteto Romançal. Com o mesmo título, e mesmo ano de publicação, Aloan tem um artigo nos anais do IV Encontro de História da Arte.

Esses trabalhos são importantes para compreender a música armorial como um todo. Além disso, eles apresentam discussões em torno dos processos criativos e do discurso estético que define essa música. Percebemos que alguns pontos aparecem em todos eles, e outros pontos na maioria deles, como as desavenças entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, as fases do Movimento Armorial, a importância de Antônio Madureira para a criação do Quinteto Armorial, a "concretização" da música que Ariano Suassuna sonhava desde os anos de 1940 e a diferenciação entre música armorial e música nacionalista.

Devemos mencionar *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76* (2000), de Maria Thereza Didier Moraes. É um livro que aborda o Movimento Armorial do ponto de vista histórico. Em relação à música, a autora retrata os acontecimentos históricos, as divergências entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, a opinião de intelectuais e artistas em relação a essa arte e os discursos fundadores e mantenedores do que se diz/faz armorial.

Outro livro é *O Movimento Armorial* (1974), do próprio Ariano Suassuna. De poucas páginas, é um livro em que Suassuna dá algumas explicações do que é a arte armorial, passando pela pintura, escultura, literatura, tapeçaria, bordado, xilogravura e a música.

Um trabalho que nos chamou atenção foi o artigo "Folk tradition and the artist: the Northeast Brazilian Movimento Armorial", de Candace Slater (1979). Esta é uma pesquisadora americana que estuda literatura brasileira. Ela realizou basicamente um resumo do livro de Suassuna, *O Movimento Armorial* (1974). Interessante é o fato de a autora retratar o movimento ainda em uma época tão recente em relação ao seu surgimento, sobretudo por ela não ser brasileira.

## Quinteto Armorial

Como o grupo mais expressivo do Movimento Armorial, o Quinteto Armorial é frequentemente objeto de estudo quando se trata de música armorial. Desde o início, Ariano Suassuna desejava um grupo pequeno para realizar a música com a qual ele sonhava. A primeira tentativa musical do grupo foi com um quinteto, mas tinha umas coisas no grupo que não agradavam a Suassuna. Como Cussy de Almeida "tinha" uma Orquestra no Conservatório Pernambucano de Música (CPM), ele, com o apoio de Clóvis

Pereira e Jarbas Maciel, convenceu Suassuna a estrear o movimento com a orquestra. Com as discordâncias entre Suassuna e Cussy, aquele acabou se afastando do primeiro grupo de músicos responsável pela música armorial (CLÓVIS PEREIRA, 2017).

O surgimento do segundo quinteto, o Quinteto Armorial, foi fruto de um encontro de Ariano Suassuna com Antônio Madureira que, em depoimento a [Ariana] Nóbrega, explica que ao mostrar algumas de suas composições ao escritor, este lhe disse que ele era um compositor que havia entendido a música armorial e traria novas perspectivas para ela. A ideia do compositor era fazer um trabalho experimental, que tivesse novas formações instrumentais diferentes das já habitualmente utilizadas. Dentre outras coisas, o Quinteto Armorial objetivava usar instrumentos da cultura musical do Nordeste (NÓBREGA, 2000, p. 95).

Com a criação do Quinteto Armorial, a música do movimento passou a seguir duas linhas: uma com a Orquestra Armorial, mais relacionada com a música nacionalista, uma espécie de música nacionalista nordestina. E outra, com o Quinteto, "mais artesanal", seguindo todas as diretrizes de uma música armorial idealizada por Ariano Suassuna.

Segundo Nóbrega a formação do Quinteto era a seguinte: Antônio José Madureira (viola nordestina, tambor e zambumba); Edilson Eulálio Cabral (violão, ganzá e matraca); Antônio Carlos Nóbrega de Almeida (violino, rabeca e caixa); Fernando Torres Barbosa (flauta, marimbau e tambor); e Egildo Vieira, substituído depois da gravação do segundo LP do grupo por Antônio Fernandes de Farias, o Fernando Pintassilgo (flauta, gaita e pífano). A autora enfatiza que esse foi, para Suassuna, o trabalho musical armorial mais importante. Em 1977 o Quinteto transferiu-se, a convite do Reitor da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – para Campina Grande (NÓBREGA, 2000, p. 99-102).

No livro *O Movimento Armorial*, Ariano Suassuna explica os motivos que o levou a escolher determinadas características para compor a música que, para ele, representaria algo autenticamente brasileiro. Sobre o Quinteto Armorial ele coloca:

> *Já escrevi uma vez – e repito agora – a respeito do "Quinteto Armorial",* que ele é a cristalização de [ideias] que defendemos desde 1946, quando apresentei, no Teatro Santa Isabel, a "poética" dos Cantadores sertanejos, e a viola tocada por eles, instrumento cujo som, em artigo publicado naquele ano, eu considerava (sic) "semelhante ao do clavicórdio" e que desejava recuperar para a música de classe, sonho que só agora vem se tornando possível. Depois, nos primeiros momentos da Música Armorial, isto é, já em 1970, tentei convencer os músicos que já começavam a trabalhar comigo no Movimento, a aproveitar a viola, a rabeca, o pífano e o marimbau... Pessoalmente, eu achava, como ainda acho, que se poderia tirar excelente partido da aspereza do som da rabeca ou do pífano, senão

> de todas, pelo menos em algumas músicas que tocássemos ou compuséssemos para o Movimento Armorial. Jarbas Maciel (compositor que, com [Guerra-Peixe], foi indispensável para o surgimento da Música Armorial), muito permeável ao gosto da música asiática, apoiava-me apenas em parte e em certos casos: mas, como músico, achava que, com os instrumentos populares corria-se o risco da desafinação. Eu, porém, talvez por não ser músico, era e sou mais atrevido e julgava que as músicas tocadas por pífano e rabeca – em vez de flauta e violino – adquiriam um caráter primitivo, áspero e forte, muito mais brasileiro. Em 1950, a pedido de Hermilo Borba Filho, escrevi para o livro "É de Tororó", publicado em 1951, um artigo sobre Capiba. Nesse artigo, eu já fazia uma distinção entre música urbana e afro-brasileira do Nordeste – preocupação fundamental de Villa-Lobos (modernista) e dos regionalistas – e a Música sertaneja, que eu ligava à Música indígena, (meio asiática), a música ibérica-árabe (ou "ibérico-mourisca", como eu dizia no artigo), e a gregoriana, tudo contribuindo para ligar a Música sertaneja ao espírito primitivo e classicizante, "pré-clássico", digamos assim, dos *"motetos" medievais ou da Música renascentista menos cortesã. Creio que esse artigo de 1950 é uma antevisão de toda a Música armorial,* na medida em que ela poderia ser concebida por uma pessoa que não é músico, como eu (SUASSUNA, 1974, p. 53) (grifos do autor).

No artigo "Revoada: um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial" (2016), publicado no *Cadernos do IEB,* Francisco Andrade Carneiro apresenta uma abordagem da história do Quinteto Armorial, com foco no período de gravação dos seus quatro LPs, realizando uma análise musicológica da música "Revoada", que se encontra no primeiro LP do grupo, *Do romance ao galope nordestino*. Na dissertação, do mestrado em Filosofia, *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música* (2017), o mesmo autor apresenta a trajetória artística do Quinteto Armorial, mostrando a criação da música armorial, os timbres do grupo, a relação deste e desta música com Ariano Suassuna. Carneiro aborda o Quinteto Mário de Andrade e o que ele (o autor) chama de timbres da música brasileira. Também fala da relação do som com imagens, emblemas e insígnias e apresenta uma discussão entre "erudito" "popular" em torno do Quinteto Armorial.

Outro trabalho que expõe questões como a busca para a criação da sonoridade do Quinteto Armorial é *O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno* (2015), dissertação de mestrado em História, de Nívea Lins Santos. Na pesquisa ela fala do armorial, discutindo isso com outros projetos nacionais e apontando as "disputas" culturais entre eles. Assinala a relação de "tradição" e "modernidade" no grupo, sua relação com a indústria fonográfica brasileira e, por fim, a estética musical do Quinteto Armorial. Da mesma autora "A mímesis do Quinteto Armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira" (2017), artigo publicado pelo periódico *Idéias*, no qual a autora analisou, "sob o conceito de mímesis, as

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica, p. 63-98.
Recebido em 10/07/2020; aprovado em 13/10/2020



referências artístico-culturais do grupo musical Quinteto Armorial e sua atuação em prol da construção de certa 'autêntica música brasileira', em meio à modernidade" (SANTOS, 2015, p. 113). Santos também publicou, na *Artcultura*, o artigo "O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980)" (2017), no qual ela discute como acontece a elaboração sonora do grupo.

Na tese de doutorado em Música *O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru* (2014), Rucker Bezerra de Queiroz confronta "o ideal musical e interpretativo do Movimento Armorial com as performances do Quinteto Armorial (1974), da Paraíba (1994) e Uirapuru (2014)" (QUEIROZ, 2014, p. vii). Ele apresenta algo constante nos trabalhos sobre música armorial, que é a trajetória e/ou história do Movimento Armorial e sua Música. Em seguida aborda as performances dos três quintetos. Finaliza com a apresentação da interpretação de "Toré" pelos grupos.

## Artistas e grupos

*Companheiro já é hora*
*De parar a cantoria*
*Vamos logo dando o fora*
*Cantar noutra freguesia*
*Aqui num se ganha neca*
*Ninguém quer saber de nós*
*De viola e rabeca*
*(Letra da 3ª estrofe da música "De viola e rabeca")*

Não há como negar o virtuosismo musical dos seis artistas/músicos que compuseram o Quinteto Armorial.[5] Porém, "midiaticamente", alguns deles se sobressaíram mais. Que é o caso do Antonio Nóbrega, que após o fim do grupo começou a investir na carreira solo e em sua performance como "multiartista", e do Antônio (Zoca) Madureira, que foi quem, junto com Ariano Suassuna, começou a concretizar a música armorial com a qual este sonhava.

Luís Adriano Mendes Costa, durante seu mestrado, levantou uma discussão sobre o Movimento Armorial, tomando como ponto de partida e referência a obra de Antonio Carlos Nóbrega. A partir disto, Costa procurou entender como os elementos armoriais na

[5] Os dois primeiros LPs foram gravados por um flautista, Egildo Vieira, já falecido, e os dois segundos por um outro, Fernando Pintassilgo. Com exceção de Egildo Vieira, os outros cinco ex-integrantes do Quinteto Armorial continuam vivos. Inclusive eu mantenho contato com Edilson Eulálio pelas redes sociais. Mas nunca nos encontramos pessoalmente.

obra de Nóbrega tornam-se acessíveis a um público mais diversificado. Deu ao trabalho o título *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega* (2011). Na sua tese, *Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais* (2015), Costa apresentou "as continuidades e descontinuidades no trabalho do artista Antonio Carlos Nóbrega em relação ao projeto armorial, inaugurando a fase pós-armorial do movimento e, consequentemente, [lançando] um outro olhar em relação a sua obra na atualidade" (COSTA, 2015, p. 6).

Antonio Nóbrega (1952) é natural de Recife, mas reside em São Paulo já há muitos anos. Foi o Movimento Armorial, e/ou Ariano Suassuna, que "apresentou" para ele a "verdadeira" arte da dança (ANTONIO NÓBREGA, 2017). Ele enfatiza:

> Minha relação com a dança nasceu da própria convivência com Ariano. Isto se deu, por conta da possibilidade que tive de conhecer os dançarinos, os brincantes populares. E então, vendo-os, acabei me afeiçoando pelas suas movimentações, pelo mundo da sua gestualidade. Antes disso, eu tinha, com minhas irmãs, um conjunto de dança popular, mas era muito pouco isso que fazíamos, de modo que não posso dizer que experimentei, que despertei para a dança antes de conhecer os artistas populares. Depois acabei levando à frente esse processo de estudo (ANTONIO NÓBREGA, 2017).

Para Ariano Suassuna, Nóbrega era um artista completo, pois ele canta(va), toca(va), dança(va), representa(va). Sobre isso, o escritor disse:

> Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo, dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deveriam ser meros 'dizedores' de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha (SUASSUNA, 2002, p. 20 *apud* COSTA, 2007, p. 58).

Também sobre Antonio Nóbrega há a dissertação *A presença cênica na obra de Antonio Nóbrega* (2002), de Luiz N. Haddad, que buscou entender a presença cênica do artista estudado, traçando sua relação com o Movimento Armorial.

Sobre Antônio Madureira, outro ex-integrante do Quinteto Armorial, destacamos a dissertação *O legado de Antônio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina armorial* (2017), de Stephen Coffey Bolis, que fez um levantamento biográfico do artista e a contextualização da sua obra para violão com base no Movimento Armorial e no violão brasileiro. De mesma autoria, "Asas do Baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos" (2018), artigo publicado nos anais do IV Simpósio

Villa-Lobos, em que o autor faz questão de focar na vivência armorial do artista em questão. O artigo de Stephen Coffey Bolis, Esdras Rodrigues Silva e Gilson Antunes, "Antonio Madureira e o violão no nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira" (2017), publicado nos anais do XXVII Congresso da ANPPOM, apresentou resultados das pesquisas dos autores sobre a obra para violão de Antônio Madureira, "tendo como foco central aspectos biográficos, ressaltando sua trajetória artística e formação musical anterior ao período em que [ele] liderou o Quinteto Armorial, buscando mostrar como se deu a influência destes sobre suas composições" (BOLIS; ROGRIGUES; ANTUNES, 2017, p. 1).

Antônio Madureira (1949) é natural de Macau-RN, mas reside em Recife-PE há muitos anos. Sua performance no violão é digna de destaque.

Em entrevista, Antônio Madureira (2017) explica que é um compositor armorial, mas que não somente, pois sua obra está repleta de vários outros tipos de influências além das armoriais. Enfatiza ainda que não conhece nenhum compositor que seja unicamente armorial, pois para isto seria necessário que este produzisse unicamente músicas armoriais. E não é isto que ele vê acontecer. Também não enxerga como algo bom ficar limitado a um único estilo (ANTÔNIO MADUREIRA, 2017).

Para essa revisão não utilizamos o nome de grupos armoriais ou com suas influências nas pesquisas nos bancos de dados. Também não buscamos por nome de artistas. Os trabalhos que apareceram relacionados aos grupos e aos artistas foram consequência da uma busca por "música armorial".

Sobre grupos, selecionamos o artigo, de Luís Adriano Mendes Costa[6], "Rosa Armorial em (des)continuidades (pós) armoriais" (2017), publicado na *Olho D'Água*, no qual o autor analisa o armorial a partir do grupo Rosa Armorial de Curitiba-PR. *"Vaquejada", a imagem musicalizada do Nordeste a partir da análise de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA:* história, forma, expressão, conceitos e cultura (2015), monografia que analisou a música "Vaquejada", do Quinteto Violado, gravada pelo grupo SaGRAMA. Para a análise da música e do SaGRAMA são apresentados alguns aspectos históricos e "musicais" armoriais, como as bases para a melodia, a harmonia, o ritmo e a textura. E também a relação do grupo com a obra de Ariano Suassuna.

[6] O mesmo que desenvolveu as pesquisas de mestrado e doutorado sobre Antonio Nóbrega.

Há ainda textos de release que falam de concertos com programas voltados para a música armorial, como é o caso de "Camerata Nova de Música Contemporânea da UFRN apresenta música armorial nordestina" (2017), de Fellipe Teixeira e Airton Guimarães. Outros como *Solo da Terra: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas* (2019), de Clerisvaldo Ventura da Silva, que teve como objetivo fazer uma análise de algumas letras armoriais de autoria de Egildo Vieira.

Para o estudo da Orquestra Armorial há os três volumes *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco* (2015), livros organizados pelo professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) Sérgio Nilsen Barza, para a comemoração do aniversário dos 45 anos do Movimento Armorial e dos 85 do CPM.[7] Estes volumes trazem partituras editadas da Orquestra Armorial. Elas também podem ser acessadas no site da Companhia Editora de Pernambuco (Cepe) (ACERVO CEPE, 2020).

## Práticas interpretativas, obras e outras coisas

A *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação* (2014), dissertação de mestrado em Música (Práticas Interpretativas do Século XX e XXI), de José Renato Accioly Bezerra, propõe, focando na regência, uma análise de elementos estéticos e históricos, com o intuito de produzir uma interpretação, mais próxima possível do ideal, de a *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira. Para isto discorre sobre os elementos históricos e estéticos e sobre o discurso do próprio compositor da peça, com o qual Bezerra tem uma convivência próxima há alguns anos.

O caruaruense Clóvis Pereira (1932), residente em Recife desde antes dos seus vinte anos, é atualmente um dos principais compositores da música para concerto do estado de Pernambuco. De acordo com Bezerra, a infância e adolescência de Clóvis Pereira no interior do estado de Pernambuco lhe permitiram vivenciar inúmeras experiências musicais que estão relacionadas com a cultura local (BEZERRA, 2014, p. 9).

Desta forma, quando Clóvis Pereira passou a integrar o Movimento Armorial, ele já tinha influências das culturas do interior do Nordeste. E não somente por ter passado

[7] No início desse ano o CPM já estava organizando o evento para as comemorações dos 50 anos do Movimento Armorial e dos 90 do CPM. No entanto, os planos precisaram ser estacionados por conta da quarentena devido a pandemia causada pelo Covid-19. Não temos informação se haverá algum tipo de evento e/ou comemoração.

sua infância em Caruaru, cidade do agreste de Pernambuco, mas também por ter sido aluno de Guerra-Peixe, nos anos de 1950, que incentivava a composição com a utilização de elementos das culturas populares (CLOVIS PEREIRA, 2017). Em entrevista para Bezerra, Clóvis conta o seguinte:

> [...] fui ficando impregnado dessa coisa de nordeste e desviei o curso que eu tinha pra busca de música americana na época, [...] e que hoje não teria me dado nada [...] se eu tivesse percorrido aquele caminho (CLÓVIS PEREIRA, 2013, *apud* BEZERRA, 2014, p. 9).

Segundo Bezerra, a *Grande Missa Nordestina* (1977) foi uma das últimas grandes obras do "período armorial", época em que o movimento "mostrava sua força criativa e influenciava toda uma geração de artistas, intelectuais e público em geral, no reconhecimento e valorização de uma cultura voltada às raízes das tradições nordestinas" (BEZERRA, 2014, p. 6).

Clóvis Pereira é o autor do arranjo de "Mourão", uma das músicas armoriais mais conhecida no meio musical. O compositor afirma que a autoria é dele também, junto com Guerra-Peixe, que tinha feito uma primeira versão, uma espécie de coco, "bem popular", com letra, intitulada "De viola e rabeca". Mas essa versão não despertava o interesse das orquestras e grupos de câmara. Então, a pedido de Ariano Suassuna, e com a permissão do próprio Guerra-Peixe, Clóvis fez a versão instrumental e a intitulou "Mourão" (CLÓVIS PEREIRA, 2017).[8]

A influência para a pesquisa da cultura popular e sua valorização através da criação musical não foi, na vida de Clóvis Pereira, introduzida pelo Movimento Armorial. Em entrevista para Bezerra ele explica que este foi um legado deixado em sua vida por César Guerra-Peixe, com quem teve aulas de harmonia, composição e orquestração, a partir de 1951. E foi através desta influência que Clóvis Pereira começou a deixar de buscar mais influências americanas e começou a se interessar cada vez mais pelas influências das culturas que o rodeavam, como os caboclinhos, os maracatus e o imenso folclore nordestino. Dessa maneira, Guerra-Peixe foi decisivo para a formação do músico compositor que Clóvis Pereira é até hoje (CLÓVIS PEREIRA *apud* BEZERRA, 2014, p. 10).

---

[8] No seguinte link é possível acessar a versão original de "Mourão" <https://www.youtube.com/watch?v=QU872e9wGzI >.

Realizado no mesmo Programa de Pós-graduação em Música, o trabalho *Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções "Visagem" de Nelson Almeida*[9] (2015), de Virgínia Cavaltanti Santos, "sugere ambientes sonoros a partir de imagens configuradas segundo a descrição do texto 'A Visagem da Moça Caetana' de Ariano Suassuna, a fim de gerar possibilidades sonoras individuais que auxiliem os instrumentistas na interpretação da peça" (SANTOS, 2015, p. 5).

Na dissertação *O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do Concertino para violino e Orquestra de câmara de César Guerra-Peixe* (2014), de Débora Borges da Silva, na área de Música, a autora analisou elementos da música popular nordestina presentes nesta obra, com o intuito de chegar a interpretação mais próxima possível da sugerida. Da mesma autora há o artigo homônimo e do mesmo ano, com os mesmos objetivos, publicado nos anais do SIMPOM.

Na dissertação de mestrado *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: gênesis e interpretação de uma obra para violino solo em estilo armorial* (2017), de Mariana de Moraes Holschuh, a autora investigou a interação compositor-intérprete durante o processo de composição de *O Caldeirão dos esquecidos para violino só*, peça escrita no "estilo armorial". Na dissertação *Aspectos analíticos-interpretativos e a estética armorial no Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de cordas, de Clóvis Pereira* (2010), de Mariana Tavares Zenaide Marinho, esta abordou "os aspectos históricos, estéticos e interpretativos do Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas (1996-2001), de Clóvis Pereira, única obra armorial concertante para esse instrumento" (MARINHO, 2010, p. 7).

O artigo "Interações entre compositor e intérprete na criação e execução da obra Sinfônica para violino solo de Caio Facó" (2019), publicado nos anais do XXIX Congresso da ANPPOM, de Antonio Renato de Araújo e Rucker Bezerra de Queiroz, apresentou um relato da interação entre compositor e intérprete sobre a composição da Sinfonia para violino solo, criada com base na estética armorial. Também de Queiroz, a dissertação *Abordagem analítico-interpretativa da sonatina (1995) para violino e piano*

[9] Nelson Almeida é o líder do grupo oQuadro, abordado dissertação de mestrado *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017).

*de Danilo Guedes Guanais* (2002), na qual o autor abordou os elementos estéticos e históricos da *sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guedes Guanais.*

O artigo "Três tocatas armoriais para violão solo do compositor Danilo Guanais" (2015), também publicado nos anais da ANPPOM, de José Paulo Pereira e Ezequias Oliveira Lira, no qual os autores apresentaram informações sobre as *Três tocatas armoriais,* de Danilo Guanais e sua relação com a música armorial. "O Cravo Armorial: identidades sonoras" (2018), publicado nos anais da XV Semana do Cravo, de Maria Aida Barroso, buscou fazer aproximações da sonoridade do cravo com a da viola sertaneja, mais especificamente no âmbito do Movimento Armorial. Da mesma autora, "O cravo no Recife e o Movimento Armorial" (2017), publicado nos anis da XIV Semana do Cravo, que traçou "um histórico da introdução do cravo no Recife através do Movimento Armorial e [apontou] as características de obras compostas para o instrumento" (BARROSO, 2017, p. 55).

Outra dissertação que gostaríamos de destacar é a de Leonardo Carneiro Ventura, *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* (2007), em Literatura e Interculturalidade. Ventura analisou a constituição, segundo ele, do imaginário sonoro nordestino, utilizando parte da produção do Movimento Armorial. O autor apresenta uma discussão a respeito de como se daria a elaboração de uma sonoridade relacionada ao Nordeste. Também fala sobre a criação da música armorial.

É possível encontrar artigos como "Dulcineia e Trancoso – uma ópera armorial", de Eli-Eri Moura. O texto é a descrição da Ópera Dulcineia e Trancoso, de Eli-Eri, composta em 2009, com libreto de W. J. Sohla. "A obra foi comissionada pelos diretores do Festival Internacional Virtuosi, Ana Lúcia Altino e Rafael Garcia (casal a quem é dedicada), tendo sido estreada neste Festival, na cidade do Recife, Brasil, em dezembro de 2009", afirma o autor (MOURA, 2012, p.85).

Na dissertação de mestrado em Música, *A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para a interpretação* (2013), de Luiz Kleber Lyra de Queiroz, o autor busca "identificar elementos idiossincráticos na música do Nordeste brasileiro – como o uso de modalismo, do ritmo do baião e de características da cantoria – na ópera *A Compadecida* (1960), de José Siqueira" (QUEIROZ, 2013, p. 7), que tem como base o texto do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Mesmo sem citar música armorial, a dissertação

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

acaba tendo certa ligação pelo fato de tratar de uma ópera com texto de uma das obras mais famosas e difundidas do escritor Ariano Suassuna. Além disso,

De acordo com Clóvis Pereira (2017), este trabalho com base em melodias modais presentes nas manifestações musicais do Nordeste já vinha sendo feito, de alguma forma, por outras pessoas antes do Movimento Armorial. José Siqueira havia falado, explica o compositor, de um sistema, o qual chamou de: Sistema Trimodal Brasileiro (CLÓVIS PEREIRA, 2017).



## Dimensionamentos

*Digo como o povo diz*
*Vou logo fazer a pista*
*Passe bem, seja feliz*
*Minha gente até a vista*
*Não me tome com sapeca*
*Se saio daqui pra li*
*De viola e rabeca.*
*(Letra da 4ª estrofe da música "De viola e rabeca")*

> Os músicos da tradição popular do interior do Nordeste usavam reminiscências melódicas que foram deixadas pelos povos que colonizaram o Brasil. Então, Ariano dava explicações com este direcionamento. Desta maneira os músicos que faziam parte desta construção musical começavam a ter noção, a partir da fala de Ariano, e depois a partir do contato com os músicos de tradição oral, de como seria esta música da qual o escritor falava que desejava criar (CLÓVIS PEREIRA, 2017).

Há incontáveis trabalhos sobre Ariano Suassuna. Um deles é a tese de doutorado em Comunicação, de Amilcar Bezerra, *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna* (2013). O foco desse trabalho foi realizar uma análise da trajetória de Ariano Suassuna, apresentando uma discussão política dos acontecimentos. Estes vão influenciar a produção e difusão da arte armorial. Tivemos acesso a essa pesquisa através do próprio autor dela.

Além disso, sobre a música e o movimento em geral, há trabalhos que abordam o armorial e o tropicalismo, outros que falam das "cenas" artistas e culturais em Recife, como o armorial e o manguebeat. Os textos voltados para a música apresentam-se de formas variadas, inclusive com a encomenda de peças a serem compostas durante o processo de pesquisa e produção de conteúdo acadêmico. Outras áreas, das Ciências Humanas e Sociais, pelo menos, além da Música/Artes, têm mostrado interesse no estudo

da música armorial. O que é algo bastante positivo, visto que isso possibilita a ampliação da visão sobre essa música.

A partir dos textos aqui apresentados, é possível ter uma noção de como o estudo da música armorial tem acontecido nos últimos anos e como está ocorrendo na atualidade. Temos informação, por exemplo, de pessoas brasileiras, em cursos de mestrado e doutorado em universidades em Portugal, na Europa, estudando música armorial. Thallyana Barbosa da Silva, flautista da Orquestra Sinfônica da Paraíba, por exemplo, está pesquisando, no doutorado, o repertório armorial para flauta. Gabriel Sandres Conolly, está realizando um mestrado, na Universidade Nova de Lisboa, em que ele aborda a relação da música armorial com a música eletroacústica e seus processos criativos. No Brasil, Maria Aida Barroso e Ladson Ferreira de Matos estão no doutorado e no mestrado de cravo, respectivamente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisando a relação do cravo com o armorial. Leonardo Araujo está desenvolvendo, no mestrado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), um estudo sobre, segundo ele, o idiomatismo e sugestão de interpretação nas/das composições de Egildo Vieira, ex-integrante do Quinteto Armorial e único que não está vivo.[10]

## Resultados e breve discussão

Nenhum trabalho foi encontrado nos bancos de dados das Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Sul da Bahia (UFSB), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal do Cariri (UFCA), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal de Sergipe (UFSE), Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Universidade Federal do Piauí (UFPI), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Universidade Federal de Viçosa (UFV), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade

[10] Essas informações foram compartilhadas comigo através de conversas informais.

Federal de Itajubá (UNIFEI), Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

Também não encontramos trabalhos sobre música armorial nos sites das seguintes universidades: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMTS), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Universidade Federal da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), Universidade Federal do Acre (UFAC), Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Universidade Federal da Amazônia (UFRA), Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR), Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), Universidade Federal do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM).

Por diversos motivos, não conseguimos acessar os bancos de teses, dissertações e trabalhos de conclusão de cursos das seguintes universidades: Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal de Roraima (UFRR), Universidade Federal do Tocantins (UFT), Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Universidade Federal de Lavras (UFLA), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Universidade Federal do ABC (UFABC), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Universidade Federal da Fronteira do Sul (UFFS), Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

No banco de dados da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi encontrado um trabalho. Na Universidade Federal Fluminense (UFF) também um. Na Universidade Federal do Paraná (UFPR) foi encontrado um livro sobre a literatura de Ariano Suassuna. O qual não usamos. Três trabalhos foram obtidos no site da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), duas dissertações no site da

Universidade de Goiás (UFG). Um detalhe curioso sobre essas dissertações é que elas não foram defendidas na UFG. Mais dois trabalhos foram encontrados na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Alguns foram descartados após a leitura dos resumos. Mas não temos mais o nome e nem o número deles, visto que todos os trabalhos encontrados foram colocados juntos numa única pasta. Na Biblioteca Central da UFPE tivemos acesso ao livro escrito por Ariano Suassuna, *O Movimento Armorial* (1974), e na biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da mesma instituição obtivemos o livro *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76* (2000), de Maria Thereza Didier Moraes. No JSTOR foi localizado o artigo "Folk tradition and Artist: the Northeast Brazilian Movimento Armorial" (2016), de Candace Slater.

Outros trabalhos foram obtidos através dos/as próprio/as autores/as, como é o caso da dissertação de mestrado *A música no Movimento Armorial* (2000), de Ariana Perazzo da Nóbrega, e a tese de dissertação *(RE)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna* (2013), de Amilcar Almeida Bezerra. Outros trabalhos foram compartilhados por colegas de pesquisa. E há os que foram encontrados com o auxílio do Google Acadêmico. Inclusive, recentemente fizemos a busca nesse site com "música armorial" e encontramos novas publicações.

Para esta revisão apresentamos quarenta e oito trabalhos (Quadro 1).

Quadro 1

| NOME DO TRABALHO | ANO |
|---|---|
| *O Movimento Armorial* | 1974 |
| Folk tradition and Artist: the Northeast Brazilian Movimento Armorial | 1979 |
| Introdução, o Movimento Armorial e suas fases | 1999/2000 |
| *A música no Movimento Armorial* | 2000 |
| *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76* | 2000 |
| *Abordagem analítico-interpretativa da sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guedes Guanais* | 2002 |
| *A presença cênica na obra de Antonio Nóbrega* | 2002 |
| A música no Movimento Armorial | 2007 |
| *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* | 2007 |
| *A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial* | 2008 |
| A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial | 2008 |
| *Aspectos analíticos-interpretativos e a estética armorial no Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de cordas, de Clóvis Pereira* | 2010 |
| *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega* | 2011 |
| Ducineia e Trancoso – uma ópera armorial | 2012 |
| *A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para uma interpretação* | 2013 |
| *(RE)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna* | 2013 |

| | |
|---|---|
| A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial | 2014 |
| *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação* | 2014 |
| *O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe* | 2014 |
| Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe | 2014 |
| *Movimento Armorial: uma breve história musical, gestáltica e computacional* | 2014 |
| *O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru* | 2014 |
| *Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais* | 2015 |
| *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: Partituras editadas: 45 anos, v. 1* | 2015 |
| *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: Partituras editadas: 45 anos, v. 2* | 2015 |
| *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: Partituras editadas: 45 anos, v. 3* | 2015 |
| *O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno* | 2015 |
| Três tocatas armoriais para violão solo do compositor Danilo Guanais | 2015 |
| *Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções "Visagem" de Nelson Almeida* | 2015 |
| *"Vaquejada", a imagem musicalizada do Nordeste a partir da análise de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA: história, forma, expressão, conceitos e cultura* | 2015 |
| Revoada: um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial | 2016 |
| A mímesis do Quinteto Armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira | 2017 |
| Antonio Madureira e o violão no nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira | 2017 |
| *"Do Barroco ao Armorial": presente, passado, erudito e popular nos movimentos Armorial e da Música Antiga* | 2017 |
| *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial* | 2017 |
| *Ecos Armoriais: influências e repercussão da Música Armorial em Pernambuco* | 2017 |
| O cravo no Recife e o Movimento Armorial | 2017 |
| *O legado de Antônio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina armorial* | 2017 |
| O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980) | 2017 |
| *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música* | 2017 |
| Rosa Armorial em (des)continuidades (pós) armoriais | 2017 |
| A peleja da música armorial: o maestro contra o escritor | 2018 |
| Asas do baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos | 2018 |
| Camerata Nova de Música Contemporânea da UFRN apresenta música armorial nordestina | 2018 |
| O Cravo Armorial: identidades sonoras | 2018 |
| Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco | 2019 |
| Interações entre compositor e intérprete na criação e execução da obra Sinfonia para violino solo de Caio Facó | 2019 |
| *Solo da Terra: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas* | 2019 |

Fonte: Elaboração da autora.

Podemos observar que é principalmente a partir dos anos 2000 que começa a existir um interesse acadêmico em estudar e pesquisar a música armorial. Esse número cresce ainda mais após dos anos de 2010. O que nos leva a crer que, quanto mais distante

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica, p. 63-98.
Recebido em 10/07/2020; aprovado em 13/10/2020



do lançamento do Movimento Armorial, mais a música armorial tem sido utilizada como objeto de estudo. A Tabela 1 apresenta doze trabalhos até 2010. Os outros trinta e seis são de 2011 a 2019 (Fig. 1). Nestes últimos nove anos foram produzidos, de acordo com esta revisão, (aproximadamente) três vezes mais trabalhos, comparado aos anos anteriores.

Figura 1

Fonte: Elaboração da autora.

Dos textos aqui apresentados, cinco são livros, dezenove são artigos, dezesseis são dissertações de mestrado, três são teses de doutorado e cinco são de outras naturezas, que inclui, inclusive, trabalhos de conclusão de cursos de graduação (Fig. 2).

Figura 2

Fonte: Elaboração da autora.

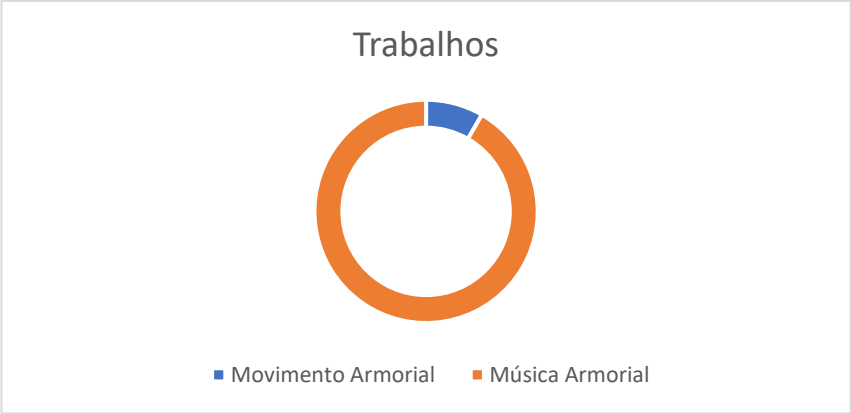
**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Destes trabalhos, apenas quatro deles abordam, como temática principal, o Movimento Armorial. Além do mais, três deles, que são o livro do Ariano Suassuna, o livro da Maria Moraes e a tese de doutorado do Amilcar Bezerra, não foram encontrados através da busca por "música armorial" nos bancos de dados. Tivemos conhecimento desse material através de conversas com pesquisadores/as. E então, entendendo que eles poderiam contribuir para o estudo e a compreensão da música armorial, fomos em busca deles. O outro que fala do movimento no geral é o artigo da Candace Slater. Esse foi encontrado através da busca com a combinação de palavras "música armorial".

Dos trabalhos apresentados nesta revisão quatro têm o Movimento Armorial como objetivo de estudo e quarenta e quatro têm a música armorial como objeto central da pesquisa (Fig. 3).

Figura 3



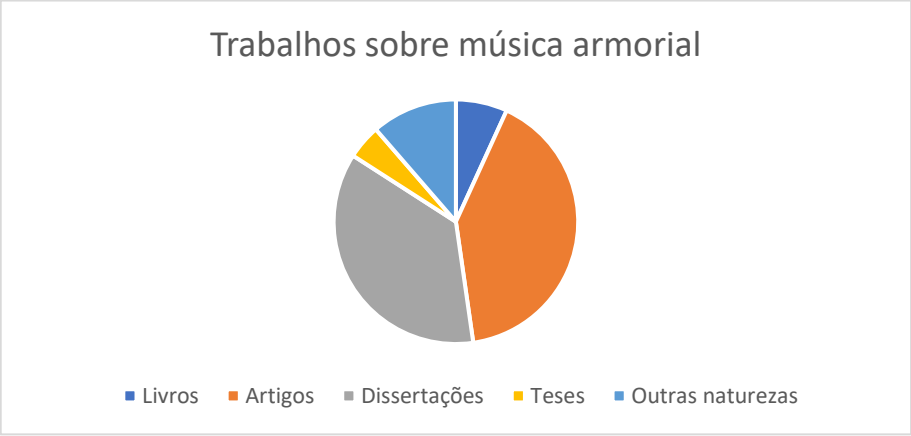

Fonte: Elaboração da autora.

Dos trabalhos sobre música armorial, três são livros, dezoito são artigos, dezesseis são dissertações, dois são teses e cinco são de outras naturezas (Fig. 4).

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica, p. 63-98.
Recebido em 10/07/2020; aprovado em 13/10/2020



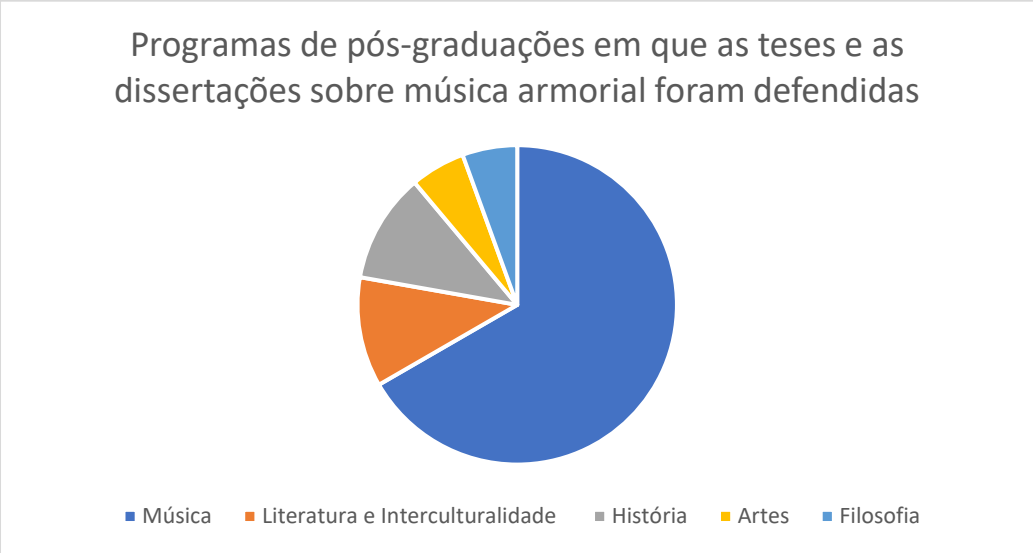
Figura 4




Fonte: Elaboração da autora.

Das teses e dissertações sobre música armorial, que somam dezoito ao todo, doze foram realizadas em programas de pós-graduação em Música, uma das teses e uma das dissertações foram pesquisas num programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, duas dissertações são de programas de pós-graduação em História, uma de programa de pós-graduação em Artes e outra de programa de pós-graduação em Filosofia (Fig. 5).

Figura 5




Fonte: Elaboração da autora.

Dos quarenta e quatro trabalhos sobre música, doze abordam aspectos mais amplos e gerais da música armorial, quatro falam de artistas específicos, três são livros

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



compostos por editadas partituras da Orquestra Armorial e vinte e cinco são sobre interpretação de peças específicas, análises de músicas, grupos e outras coisas (Fig. 6).

Figura 6

Fonte: Elaboração da autora.

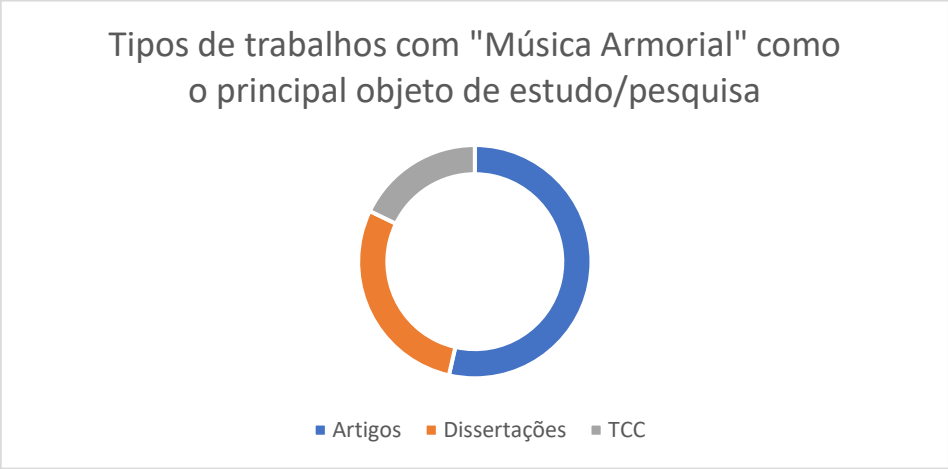
Devemos destacar que há trabalhos que podem ser colocados em duas ou mais classificações. Por exemplo, a dissertação de Bezerra (2014), que fala sobre a *Grande Missa Nordestina,* de Clóvis Pereira, foi colocada por nós em "Práticas interpretativas", mas poderia estar também em "Artistas". É o caso também do artigo de Costa (2018), que aborda a música no Movimento Armorial a partir das discordâncias entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida. Colocamos esse artigo em "Música Armorial", mas também poderia estar em "Artistas". Isso acontece com vários outros trabalhos aqui apresentados.

Dos doze trabalhos que classificamos como aqueles que abordam a música armorial como o objeto principal, seis são artigos, quatro são dissertações e dois são trabalhos de conclusão de curso de graduação (Fig. 7). Das quatro dissertações, três foram defendidas em programas de pós-graduação em Música e uma num programa de pós-graduação em História. Dos dois TCCs, um é de graduação em Música e outro de Graduação em Educação Artística (Fig. 8). Desses doze, apenas dois têm como objetivo abordar questões para além da música armorial, os ecos dela na música atual, as influências armoriais em grupos, artistas e peças que não são, necessariamente, armoriais (Fig. 9). É importante salientar que esses dois trabalhos são da mesma autora e que um é uma dissertação de mestrado em Música e o outro é um artigo, uma espécie de síntese, dessa mesma dissertação.

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica, p. 63-98.
Recebido em 10/07/2020; aprovado em 13/10/2020



Figura 7

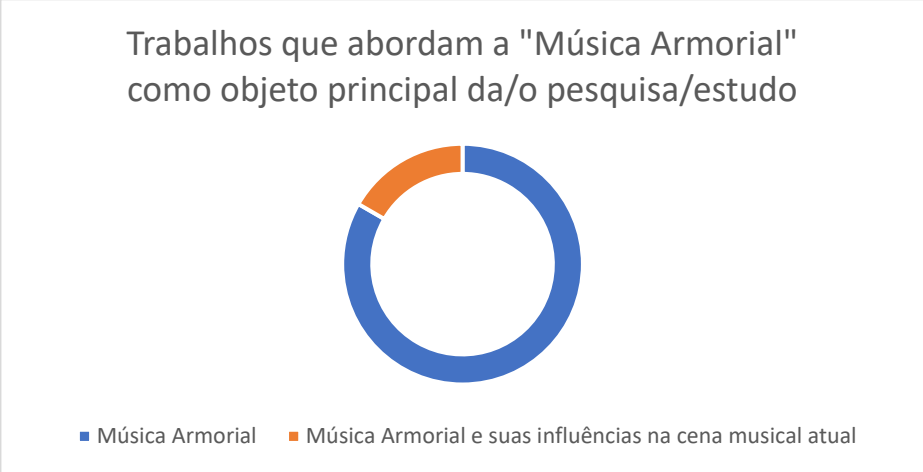



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 8

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 9




Fonte: Elaboração da autora.

Além disso, não queremos dizer que os demais trabalhos aqui apresentados não tratem, de alguma forma, da influência armorial na cena musical atual. Inclusive, há alguns que falam em armorial contemporâneo, neoarmorial, pós-armorial. Entretanto, dos 12 que selecionamos como tendo a música armorial, e não um grupo, um artista, uma peça, etc., como objeto de estudo principal, apenas esses dois, de Santos (2017,2019), objetivam analisar e estudar características armoriais sem ser necessariamente em performances e peças categorizadas como "puramente" armoriais.

## Considerações finais

Apresentamos aqui uma revisão bibliográfica sobre a música armorial. Esta está baseada na revisão de literatura da pesquisa que fizemos sobre as influências e repercussão da música armorial em Pernambuco. Por isso, há trechos nesse artigo que também constam na dissertação *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017).

A partir dos trabalhos que compuseram esta revisão, dividimos o artigo em tópicos ("gênese", "a música e o Movimento Armorial", "Quinteto Armorial", "artistas e grupos", "práticas interpretativas, obras e outras coisas", "dimensionamentos"), para que o/a leitor/a compreenda o que a música armorial. Após isso, apresentamos os resultados, dividindo os trabalhos em tipos, datas, cursos.

Percebemos que é a partir dos anos 2000 que a música armorial começa a ser estudada como objeto de pesquisa nas graduações e pós-graduações. A partir de 2010 esse número triplica. O que nos leva a crer que quando maior o afastamento da data de lançamento oficial do Movimento Armorial (18 de outubro de 1970), maior o interesse em estudar esse fenômeno. Como essa busca foi somente relacionada à música, não temos como saber se isso acontece com os outros aspectos, artes e com o Movimento Armorial, ou se é um fenômeno somente relacionado à música.

Notamos que a maioria dos trabalhos tem como objeto principal uma obra, um artista, um elemento que, a partir dele, é realizado um estudo e uma discussão que

envolvem música armorial. Não temos como dizer qual o motivo disso, mas é provável que, em alguns casos, seja pela necessidade de delimitação do *corpus* (objeto de estudo). Apesar disso, vemos como necessário pensar e estudar, dentro do âmbito acadêmico, a música armorial como um todo. Além disso, mesmo havendo trabalhos que falam em armorial contemporâneo, pós-armorial, neoarmorial, somente dois deles tinham como objetivo estudar e analisar as influências armoriais na cena musical atual, em grupos, artistas e obras não necessariamente armoriais.

Esperamos, com este artigo, colaborar com estudiosos/as, profissionais, pesquisadores/as da música armorial, possibilitando a ampliação do conhecimento e da avaliação desta música, dos seus ecos, que ainda soam e continuam reverberando meio século após o seu lançamento oficial.

## Referências

ACERVO CEPE. Orquestra armorial de câmara de Pernambuco 45 anos. Disponível em: http://www.acervocepe.com.br/acervo/-orquestra-armorial-de-camara-de-pernambuco-45-anos. 10 de julho de 2020.

ALOAN, Rafael Borges. A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial. In: *Anais do IV Encontro de História da Arte,* IV Encontro de História da Arte, São Paulo, 2008. p. 22-28.

ALOAN, Rafael Borges. *A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial*. 39 f. Orientador Helder Parente Pessoa. Monografia (Graduação em Educação Artística) – Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2008.

ANTÔNIO MADUREIRA (Antônio José Madureira). Entrevista de Marília Santos, em 14 de março de 2017. Recife. Áudio. Residência do entrevistado, Recife.

ANTONIO NÓBREGA (Antônio Carlos Nóbrega de Almeida). Entrevista de Marília Santos, em 19 de janeiro de 2017. São Caetano/São Paulo. Skype. Residências da entrevistadora e do entrevistado, São Caetano/São Paulo.

ARAÚJO, Antonio Renato de. QUEIROZ, Rucker Bezerra de. Interações entre compositor e intérprete na criação e execução da obra Sinfonia para violino solo de Caio Facó. In: *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Pelotas, 2019. p. 1-9.

ARAUJO, Fernanda Vaz Ribeiro Irigaray. *"Do Barroco ao Armorial":* presente, passado, erudito e popular nos movimentos Armorial e da Música Antiga. 41 f. Orientador Ms. Alexei Alves de Queiroz. Monografia (Graduação em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BARROSO, Maria Falcão Santos Aida. O Cravo Armorial: identidades sonoras. In: Anais do XV Semana do Cravo, Rio de Janeiro. XV Semana do Cravo, Rio de Janeiro, 2018. p. 103-112.

BARROSO, Maria Falcão Santos Aida. O cravo no Recife e o Movimento Armorial. In: Anais do XIV Semana do Cravo, Rio de Janeiro. XIV Semana do Cravo, Rio de Janeiro, 2017. p. 55-62.

BARZA, Sérgio Nilsen (org.). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos:* Partituras editadas: 45 anos. V. 1. Recife: Cepe, 2015.

BARZA, Sérgio Nilsen (org.). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos:* Partituras editadas: 45 anos. V. 2. Recife: Cepe, 2015b.

BARZA, Sérgio Nilsen (org.). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos:* Partituras editadas: 45 anos. V. 3. Recife: Cepe, 2015c.

BEZERRA, Amilcar Almeida. *(RE)inventando o autêntico:* arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna. 250 f. Orientador Dr. Marildo José Nercolini. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

BEZERRA, José Renato Accioly. *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira:* estudo para interpretação. 110 f. Orientador Dr. André Luiz Muniz Oliveira. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

BOLIS, Stephen Coffey; SILVA, Esdras Rodrigues; ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. Antonio Madureira e o violão no nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira. In: *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Campinas, 2017. p. 1-9.

BOLIS, Stephen Coffey. *O legado de Antônio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina armorial.* 153 f. Orientador Dr. Esdras Rodrigues Silva. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BOLIS, Stephen Coffey. Asas do baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violinística de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo. IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo, 2018. p. 69-83.

CARNEIRO, Francisco Luiz Jeannine Andrade. *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música.* 225 f. Orientador Dr. Paulo Teixeira Iumatti. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARNEIRO, Francisco Luiz Jeannine Andrade. Revoada: um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial. In: Cadernos do IEB, Culturas e identidades brasileiras, São Paulo. Encontro de pós-graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros USP, São Paulo, 2016. p. 283-297.

CLÓVIS PEREIRA (Clóvis Pereira dos Santos). Entrevista de Marília Santos, em 13 de março de 2017. Recife. Áudio. Residência do entrevistado, Boa Viagem, Recife.

COSTA, Luan Glauco Freire. A peleja da música armorial: o maestro contra o escritor. *História Unicap.* Campinas, v. 5, n. 9, p. 284-297, 2018.

COSTA, Luís Adriano Mendes. Rosa Armorial em (des)continuidades (pós) armoriais. *Olho D'Água,* v. 9, n. 1, p. 51-69, 2017.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais.* 245 f. Orientador Dr. Sébastien Joachim. Tese (Doutorado Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega*. 157 f. Orientador Dr. Sébastien Joachim. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

HADDAD, Luiz N. *A presença cênica na obra de Antonio Nóbrega.* 220 f. Orientador Dr. José Roberto Zan. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

HOLSCHUH, Mariana de Moraes. *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial.* 199 f. Orientador Dr. Rucker Bezerra de Queiroz. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

LIMA, Ana Paula Campos. Introdução, o Movimento Armorial e suas fases. p. 1-33, 1999-2000. Disponível em: http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf%3E. 12 de abril de 1015.

MAIOR, Gilber Cesar Souto. *Movimento Armorial: uma breve história musical, gestáltica e computacional.* 182 f. Orientador Dr. José Eduardo Fornari Novo Junior. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MAIOR, Gilber Cesar Solto; NOVO JR., José Eduardo Fornari. A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial. *Reports,* n. 8, p. 1-8, 2014.

MARINHO, Mariana Tavares Zenaide. *Aspectos analíticos-interpretativos e a estética armorial no Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de cordas, de Clóvis Pereira.* 172 f. Orientador Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

MOURA, Eli-Eri. Ducineia e Trancoso – uma ópera armorial. Atualidade da Ópera - Série Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/39448387/Dulcineia_e_Trancoso_-_uma_%C3%B3pera_armorial?auto=download%3E. 10 de julho de 2020.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In: *Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, 2007, p. 1-13.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Orientadora Drª Vanda Lima Belland Freire. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

PEREIRA, José Paulo; LIRA, Ezequias Oliveira. Três tocatas armoriais para violão solo do compositor Danilo Guanais. In: *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Vitória, 2015. p. 1-8.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia,* v. 44, n. 1, São Paulo, 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?%20script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. 23 de abril de 2020.



QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. *A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira:* elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para uma interpretação. 324 f. Orientador Dr. José Vieney dos Santos. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de. *O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru.* 187 f. Orientador Dr. Esdras Rodrigues Silva. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de. *Abordagem analítico-interpretativa da sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guedes Guanais.* 166 f. Orientador Dr. Esdras Rodrigues Silva. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas/Natal, 2002.

SANTOS, Marília. Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco. *Música Popular em Revista,* ano 6, v. 2, p. 29-54, 2019.

SANTOS, Marília. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. 153 f. Orientador Dr. Carlos Sandroni. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SANTOS, Marília. *"Vaquejada", a imagem musicalizada do Nordeste a partir da análise de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA*: história, forma, expressão, conceitos e cultura. 57 f. Orientador Dr. Carlos Sandroni. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SANTOS, Nívea Lins. A mímesis do Quinteto Armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira. *Ideias,* v. 8, n. 2, p. 113-129, 2017.

SANTOS, Nívea Lins. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). *Artcultura,* v. 19, n. 35, p. 185-202, 2017.

SANTOS, Nívea Lins. *O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno.* 183 f. Orientador Dr. José Adriano Fenerick. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2015.

SANTOS, Virgínia Cavalcanti. *Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções "Visagem" de Nelson Almeida.* 187 f. Orientador Dr. Rucker Bezerra Queiroz. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

SILVA, Clerisvaldo Ventura da. *Solo da Terra: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas.* 83 f. Orientador Dr. Marcos Alexandre Moraes Cunha. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, 2019.

SILVA, Débora Borges da. Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe. In: *Anais do SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Rio de Janeiro, Unirio, n. 3, 2014, p. 1029-1038.

SILVA, Débora Borges da. *O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe.* 163 f. Orientador Dr. Fredi Vieira Gerling. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas – violino) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.



SLATER, Candace. Folk tradition and Artist: The Northeast Brazilian Movimento Armorial. *Luso-Brazilian Review*, v. 16, n. 2, p. 160-190, 1979. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3513532?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 20, ago, 2016.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial.* Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974.

TEIXEIRA, Fellipe; GUIMARÃES, Airton. Camerata Nova de Música Contemporânea da UFRN apresenta música armorial nordestina. In: *Anais da XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME*, Natal, 2017, p. 1-5.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. 200 f. Orientador Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Sisterly Conflict: Music and Text in Richard Strauss' *Elektra* (1909)



David G. Molina
Universidade de Chicago
davidmolina@uchicago.edu
https://orcid.org/0000-0001-7252-432X

Abstract: This paper undertakes a careful musical and lyrical analysis of Chrysothemis' first interaction with her sister ("Elektra!/Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren") in Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal's 1909 opera *Elektra.* The paper's fundamental claim is that Chrysothemis is portrayed differently by Strauss and Hofmannsthal: where the text brings the sisters together by means of a cross-pollination of images that emphasizes their shared heritage as daughters of Klytämnestra, the music – through abrupt shifts in style, melodic development, and harmony – prefers to present the sisters in diametrically opposing poles with respect to the family tragedy. By way of exploring the tensions between music and text in *Elektra,* the paper also investigates the ontological status of Klytämnestra's leitmotifs as they come into view and argues that proper classification of their role – as well as an understanding of leitmotivic perspectivism – is essential in diagnosing an imbalance of power between Elektra and Chrysothemis vis-à-vis the orchestra.

Keywords: Richard Strauss, *Elektra* (1909), Chrysothemis, Perspectival leitmotif, Music and text.

## Irmãs em conflito: música e texto em *Elektra* (1909) de Richard Strauss

Resumo: Este artigo analisa a primeira conversa de Chrysothemis com sua irmã ("Elektra!/Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren") na opera *Elektra* (1909) de Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal. O artigo identifica uma tensão entre música e texto na caracterização da personagem Chrysothemis: enquanto o texto de Hofmannsthal tende a aproximar as irmãs ao utilizar imagens que aludem à herança familiar comum a ambas, a música de Strauss – por meio de mudanças de estilo e desenvolvimento harmônico-melódico – apresenta as irmãs em polos diametralmente opostos diante da tragédia familiar. O artigo também investiga a ontologia dos leitmotifs de Klytämnestra, cuja utilização perspectival diagnostica uma desigualdade de poder entre Elektra e Chrysothemis em relação à orquestra.

Palavras-chave: Richard Strauss, *Elektra* (1909), Chrysothemis, Leitmotif perspectival, Música e texto.

Defining the ontological role of instrumental music is a perennial interpretative concern for those interested in exploring the at times symbiotic, at times conflicting interactions between music and text in works of opera. The fundamental problem, here – one that plays a crucial role in the work of scholars as different as Peter Kivy and

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Richard Taruskin[1] – concerns the problem of "content" in instrumental music. If instrumental music has the capacity to impart unto its listener specific emotions or moods, and can fundamentally alter the textual material with which it interacts — if it is capable (as we know it is) of transforming the same line of text from serious to ironic depending on the style, key and rhythmic arrangement of notes on the staff – then it must, independent of program or accompanying text, possess a kind of non-discursive meaning that musicologists can identify and translate (into words) in their scholarly work. If the meaning of an operatic libretto is changed by the music that accompanies it, then it follows that there must be *something* in the music, some "information" that brings about that interference. Unlike other arts, in music, characterizing this content is difficult to do. If literature deals – albeit in distorted or altered form – with the complex web of linguistic signs we use to communicate thought in speech, the "content" of tonal absolute music must have something to do with lower or higher structural hierarchies, repetitions, and the horizontal and vertical positioning of notes relative to one another and to their respective keys.

The problem of musical content is important not because of an essentializing compulsion – a need to define what music is in itself, independent of other arts – but for its role as the mysterious second element in the much more familiar study of the interactions between text and music in opera. Operatic librettos have plots, tell stories, communicate ideas and express emotions, and despite all of these functions, most opera-goers would probably agree that it is the music that primarily shapes their experience, providing crucial insights into the action unfolding on stage. Attending to how musical content bears on characters, mise-en-scène and plot is at the heart of the phenomenology of the opera experience, and most fans, I would argue, would not be hard-pressed to produce the following categories of music and textual interaction:

> 1. *Representation* – the "standard leitmotif," when an orchestral theme is understood to stand for or otherwise represent a particular character, object or idea;

[1] In Kivy's exploration of the relationship between music and ethics, the problem of musical content appears in its negation, that is, he denies that there is such a thing in order to then deny that music can shape ethical perception of events in one way or another (KIVY 2009); Taruskin, in effect, argues the very opposite: by pointing out situations where this elusive musical content has been and is harmful to particular individuals or populations, he claims that it might be powerful enough to justify censorship of certain works and performances (TARUSKIN 2008).

> 2. *Mood creation,* where orchestral music sheds light into a character's mind (or world) by inciting particular emotional responses from the audience;
> 3. *Contrast,* when the orchestral music is employed to ironic effect by communicating emotions that run contrary to the tenor of the interactions unfolding on stage;
> 4. *Diegesis,* where the orchestral music is itself heard by the characters on stage, who in some way respond to it.

Considering that instrumental music is usually thought to be non-narrative, that is – without a program, it can be thought to tell a story only metaphorically or through the occasional mimetic evocation of natural sound that does not, in a straightforward sense, constitute story or plot – it is not surprising that musicologists have mostly shied away from seriously considering, in music, analogues to the literary problem of point of view. Can the orchestral music of an opera, in a non-metaphorical sense, be said to communicate a point of view or perspective on the narrative described? And furthermore, could that point of view be shown to be – as it often is, in literature – not a "view from nowhere" but something like the unreliable first-person accounts of Vladimir Nabokov?

In this paper, I undertake a careful musical and lyrical analysis of Richard Strauss' 1909 opera *Elektra* by focusing on the fundamental divergences in how the character Chrysothemis, Elektra's sister, is characterized by Strauss and librettist Hugo von Hofmannsthal. Where the text brings the sisters together by means of a cross-pollination of images that emphasizes their shared heritage as daughters of the degenerate Klytämnestra, the music – through abrupt shifts in style, melodic development, and harmony – prefers to present the sisters in diametrically opposing poles with respect to the family tragedy. By way of exploring the tensions between music and text in *Elektra,* the paper argues that the orchestral writing in the opera is marked by a kind of "perspectivism" – where the melodies and accompanying harmonies act as manifestations of Elektra's voice in a matter that evokes first-personal narration – that is essential in diagnosing a fundamental imbalance of power between Elektra and Chrysothemis vis-à-vis the drama. The paper, thus, takes Elektra's diagnosis of the orchestral music in her final maenadic dance – "Ob ich die Musik nich höre? Sie kommt aus mir" ("How could I not hear the music? It's coming from me") – not as delusional madness, but as a literal depiction of Strauss' leitmotivic writing: in *Elektra,* the orchestra is Elektra's.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## Three Elektras: Sophocles, Hofmannsthal, Strauss

The extraordinary impact of Richard Strauss' *Elektra* (1909) on the music of the 20th century is perhaps best encapsulated by an oft-quoted line by Igor Stravinsky: "Since *Parsifal* there have been only two operas, *Elektra* and *Pelléas"* (STRAVINSKY in CRAFT, 1977, p. 91). While praise from Stravinsky might have been enough to call attention to any musical work, the impact of the line – and hence its widespread popularity in the literature on the opera – is a result of the Russian's well-known dislike of Strauss and his music.[2] If even Stravinsky thought *Elektra* was worth his time, the argument goes, it deserves pride of place in the German composer's musical trajectory. Stravinsky's reaction was not a solitary one. Noteworthy critics such as Carl Dahlhaus and Theodor Adorno – no admirers of Strauss – single out *Elektra* in their writings. If the former devotes three pages to the work in his history of nineteenth-century music,[3] the latter describes the dialogue between Elektra and Klytämnestra as the pinnacle of Strauss' musical writing.[4]

As fascinating as the music itself, however, is Strauss' collaboration with librettist Hugo von Hofmannsthal. While the opera's plot is mostly faithful to the original Sophoclean drama, the character of the work is decidedly more modern, and Hofmannsthal's dark style does much to imbue the characters with added dramatic and psychological dimensions[5]. Part of the extreme reactions to *Elektra's* first performances – denounced in Dresden and widely celebrated in London – is a result of Hofmannsthal's writing, which draws attention to, among other things, the role of women in society, the

---

[2] For an example see PUFFETT 2001, p. 398.

[3] See DAHLHAUS, 1980, p. 291-293. In the spirit of the analysis that follows is the following statement, by Dahlhaus: "Denn so nachdrücklich das Agamemnon-Motiv den Namen des Königs instrumental deklamiert oder das Ägisth-Motiv den heuchlerischen Gestus des Königsmörders musikalisch illustriert, so unverkennbar ist es auch, daß einem Motiv erst in den wechselnden Zusammenhängen, in die es durch den musikalischen wie den dichterischen Kontext gebracht wird, seine eigentliche Bedeutung allmählich zuwächst, und daß umgekehrt von dem Sinn, den ein Motiv in sich trägt, wiederum Licht auf die Umgebung fällt, in der es erscheint. Eine Interpretation der Leitmotivtechnik, die den Namen zu verdiene trachtet, müßte also vom Prinzip der kommentierten Thementafel zu dem hermeneutischen Bemühen übergehen, den Gehalt der Motive in den Wandlungen, denen er unterworfen ist, aufzusuchen" (p. 291).

[4] Stale Wikshaland characterizes the Adorno-Strauss relationship thusly: "Theodor W. Adorno claimed that Strauss was the perfect image of the aesthetic enemy, one who, if he had not been on hand, would have had to be invented" (WIKSHALAND, 2007, p. 166). For Adorno on Elektra, see ADORNO, 1956, p. 56-57.

[5] For a detailed discussion of the differences in style and worldview between Hofmannsthal and Sophocles –including the crucial absence, in the opera, of Sophoclean *Sittlichkeit* – see WIKSHALAND, 2007.

logical character of anger and revenge, and the adequacy of one's response to family death.

Character development – both musical and lyrical – is a special virtue of *Elektra.* As examples, one could cite the musical reinvention of the character of Klytämnestra – who appears in the opera as a selfish, blood-thirsty insomniac whose moral and physical decay emanates from the music written for her – and the famous recognition scene, where music and text work together to reunite Elektra and Orestes, imparting unto them the necessary resolve to carry out their murderous intent. The characterization of Elektra's younger sister Chrysothemis is equally fascinating. Although scholarly treatment of her character has, thus far, been incompatible with her considerable role in the opera, Chrysothemis' narrative position – in particular her stance with respect to Elektra – is carefully crafted by Hofmannsthal and Strauss. It is this relative dearth of discussion on Chrysothemis – and on the Chrysothemis-Elektra relationship – that this paper seeks, in part, to remedy.[6]

The insertion of Chrysothemis into the myth of Elektra is a Sophoclean contribution.[7] In contrast to versions by Euripides and Aeschylus – in which Iphigenia and Orestes are Elektra's only siblings – Sophocles introduces Chrysothemis with the hopes of providing a foil to Elektra in the younger sister's more conventional, placatory nature. By introducing a character with more mundane ambitions (Chrysothemis aspires to get married and have children), Sophocles emphasizes the one-mindedness of his protagonist, a woman unable to think of much besides revenge (in *Antigone,* that role is played by Ismene). The Sophoclean Chrysothemis also introduces a crucial conflict between the sisters: namely, that neither Elektra nor her sister is allowed to get married unless violent retribution is exacted from Clytemnestra and Aegisthus. This restriction forces the sisters to confront one another, a feature of the tragedy that is extended and developed by Hofmannsthal in the opera libretto. The "standard" dramatic view of

[6] There are, of course, important exceptions to this trend, the most important of which is Sonja Bayerlein's *Die Drei Frauengestalten in der Opera Elektra* (BAYERLEIN, 1996).
[7] I should note, however, that Chrysothemis is not Sophocles' creation. She is listed as one of the daughters of Agamemnon as early as Book 9 of Homer's *Iliad.*

Chrysothemis can be characterized thusly: she underscores the intransigence of her sister by embodying an alternative approach to the family tragedy.[8]

Careful attention to Hofmannsthal's libretto, however, suggests a more complex relationship between the sisters in the opera. Although the characters' motivations appear radically different – one sister seeks fulfillment in death while the other in motherhood and love – Hofmannsthal's text also establishes important *similarities* between Chrysothemis and Elektra. Crucial to this approximation is the sisters' shared heritage as daughters of Klytämnestra, whose character and voice speaks through her children in select moments in the work.



Most puzzling of all, however, is the fact that Strauss' music – in particular the harmonic and melodic choices associated with each sister – often ignore Hofmannsthal's lyric ambiguity in favor of a foiling or contrasting approach.[9] As far as the sisterly bond is concerned, thus, libretto and music in *Elektra* are often *in tension* with one another. Consider for example one of the most important Chrysothemis-Elektra scenes in the opera: "Elektra!/Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren/Es geht ein Lärm los."

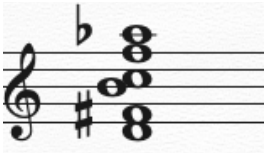
As Elektra's famous solo "Allein! Weh, ganz allein!" fades into the background, Chrysothemis, the younger sister, appears before the doorway of the palace and calls to Elektra in a pathetic musical phrase that surfaces in developed form later in the opera. After retelling the murder of Agamemnon in gruesome detail and, in a trance-like waltz, fantasizing about the categorical defeat of Klytämnestra and Aegisthus, Elektra "wakes up" (as Hofmannsthal's libretto indicates) to her sister's face, an image that provokes a sense of revulsion and disgust. As if to underscore the move from daydream to reality, the lines "Ah, das Gesicht!" are preceded by a polytonal E – C-flat – D-flat – F – A-flat

[8] This position is perhaps most keenly communicated by Richard Chessick in his summary of the opera "Another important character, her sister Chrysothemis, is a split-off narcissistic twin opposite image of Elektra. She wants to be a woman with a husband and children, and she represents the traditional themes of femininity, childbearing, and the life force or Eros" (CHESSICK, 1988, p. 585-596). A version of it also articulated by Strauss biographer Norman del Mar (DEL MAR, 1962, p. 294-295).

[9] On the issue of the musical contrast between the sisters, Bayerlein cites an excerpt from Strauss in which he explicitly claims that one of the "points of attack" of his opera is the constellation "Elektra-Chrysothemis", the "demonic rage-goddess against the luminary figure of her earthly sister" ("die dämonische Rachegöttin gegen die Lichtgestalt ihrer irdischen Schwester" umschreibt"). STRAUSS in BAYERLEIN, 1996, p. 171.

in the brass that is transformed into a suspended chord consisting of two minor triads: D – F-sharp – B and C – F – A-flat (Fig. 1, rehearsal mark 64).[10]

Figura 1



Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 64.

Since a similar juxtaposition of triads – in the latter case, major – is employed by Strauss in the subsequent scene (the scene where Klytämnestra describes her nightmares), it is possible to infer that Strauss means the listener to associate this form of polytonality with the transition between waking and dreaming. The similarity in the harmonic structures also serves to establish an initial parallel between Elektra and her mother, a feature of the narrative frequently exploited in the Hofmannsthal libretto.

The very first line uttered by Elektra to her sister, however, already begins to complicate our understanding of Chrysothemis as a foil to Elektra. The visceral hatred expressed by "Ah, das Gesicht!" is palpable, but its motive is ambiguous. What is the reason for such profound aversion? Here are a few possibilities:

1) Chrysothemis' face inspires hatred for it metonymically stands for Chrysothemis herself, whose choice to continue living in the house of her murderous mother is despicable to Elektra;
2) Chrysothemis' face is painful to Elektra to the extent that it evokes the face of Agamemnon, whom she desperately wishes would reappear before her;
3) Chrysothemis reminds Elektra of Klytämnestra's appearance, a resemblance that inspires Elektra to project her hatred for her mother onto the younger sister.[11]

Of these possibilities, the remainder of the scene best supports options 1 and 3: Elektra is upset at Chrysothemis for continuing to inhabit an environment that is morally stifling, and Elektra's line "Tochter meiner Mutter, Tochter Klytämnestras," referring to Chrysothemis, can be understood as a statement of a physical as well as moral resemblance between mother and daughter. Although the primary purpose of this opener

[10] DEL MAR, 1962, p. 304.
[11] Sonja Bayerlein offers yet another possibility: that Elektra averts her eyes from her sister because Chrysothemis, like Klytämnestra, places sexual fulfillment at the heart of her personality. See BAYERLEIN 1996, p. 80.

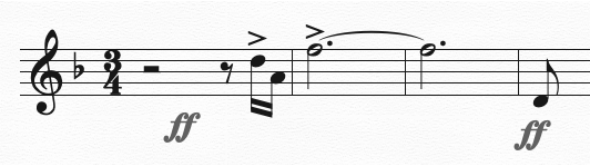
**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



is to nominally establish Elektra and Chrysothemis in two distinct poles with respect to the family tragedy – the hatred of one for the other serving as the divisive force between them – this strict separation continues to be lyrically undermined by two later moments in the duet. The first, and perhaps most intriguing, is the already cited line "Was willst du? Tochter meiner mutter, Tochter Klytämnestras?"

Many commentators have noted that this line represents a collaborative achievement of Strauss and Hofmannsthal. In the earliest versions of the text, Hofmannsthal chose not to employ character names – like Agamemnon and Klytämnestra – in order to imbue them with added gravitas when finally uttered. Hofmannsthal's aim, it seems, was to give names the almost mystical power of – if not physically, at least spiritually – summoning a character onto the stage. In letters to Hofmannsthal, Strauss demanded that names be reintroduced into the opera for two reasons: 1) he felt the literary device would not translate well into music; and 2) he thought the plot might become unnecessarily confusing without reference to key figures like Agamemnon and Klytämnestra.[12] I would claim that Strauss' aim in reinserting the names was primarily leitmotivic: not only do leitmotifs accompany names throughout the score, but in the case of Agamemnon, the very rhythm of his name is the inspiration for the melodic material in Elektra's monologue (Fig. 2, measures 1-3).[13]

Figura 2 - *"The Agamemnon Motif"*.




Fonte: STRAUSS, *Elektra*, Dover Publications, 1991, mm. 1-3.

[12] Discussion of this point can be found in both PUFFETT, 1989, p. 33 and DEL MAR, 1962, p. 296-298.
[13] This point is more fully investigated by Derrick Puffett. Puffett claims not only that the insertion of names in the opera serves as inspiration for the leitmotifs themselves, but also emphasizes their structural role as refrains in various scenes throughout the work. Strauss frames Elektra's monologue, for example, with two double statements of "Agamemon!" adding two single statements around the mid-point. (PUFFETT, 1989, p. 33-35). Wikshaland's reading of the named motifs is also worthy of note: "The Agamemnon theme carries us with one blow to another place and to another time. And this time it breaks through to the present by conjuring up the past, which is evoked by feeding upon the listener's imagination. It is a type of theme that virtually can't be forgotten, a theme saturated with all the weight and expression that is absent in the preceding musical squabbling, a theme that suddenly grounds the scene as a whole in itself. This is music strong enough to create a world of its own, the world of Elektra's reality" (WIKSHALAND, 2007, p. 168-169).

At first, then, "Tochter meiner mutter" appears to establish a relationship between Chrysothemis and Klytämnestra, as if the moral failings of the mother somehow tainted the character of the daughter. This is achieved, of course, by the genitive "daughter *of my mother,"* "daughter *of Klytämnestra,"* phrases that emphasize Klytämnestra's possession of Chrysothemis, or, alternatively, Chrysothemis' capitulation to the power of the mother. It is clear, here, that Elektra – perhaps unfairly – associates Chrysothemis with the murderous side of the family, implying that by remaining in the house, the sister is somewhat complicit in the assassination of Agamemnon. Hofmannsthal himself furthers this connection by ensuring that the first entrances of Chrysothemis and Klytämnestra in the opera "rhyme situationally", that is, they are not identical, but share enough commonalities to be understood as a pair. Key similarities between the scenes include: the fact that Chrysothemis and Klytämnestra are both tormented upon arriving (by the impossibility of marriage and nightmares, respectively); the fact that they are both greeted by a hissing Elektra and the "Hatred motif"; and the fact that they both are in some sense barren (Klytämnestra describes herself as a "wasteland" while Chrysothemis complains she has no children).

The crucial ambiguity of the statement, however, is provided by the word "meiner." If one emphasizes this term, the line transforms into a claim about Elektra and *her* relationship to Klytämnestra. Elektra, of course, is also "daughter of her mother," a fact that would imply that the despicable "Klytämnestraness" she recognizes in her sister might also be present in her. The line, hence, serves the dual purpose of presenting the audience with Elektra's reading of Chrysothemis – as an associate of Klytämnestra – and revealing a feature of Elektra's own character, namely, that she too inherits aspects of her progenitor's terrible personality. This possibility, of course, is more than confirmed as the opera unfolds.[14] Similarity to Klytämnestra – or, at the very least, *perceived* similarity to Klytämnestra – serves to bring the sisters together at this early moment in the scene.

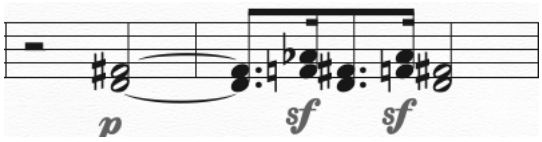
The next crucial ambiguity in the Chrysothemis-Elektra relationship is encapsulated by the line "Was hebst du die Hände? So hob der Vater seine beiden Hände, da fuhr das Beil hinab und spaltete sein Fleisch" ("Why lift up your hands, just as our father lifted up his two hands before the axe came down and split apart his flesh?"). Here,

[14] For a clear parallel between Elektra and Klytämnestra, see my subsequent discussion of the lines "Was hebst du die Hände?"

Elektra compares her sister's reaction to the gestures of Agamemnon in the instances leading up to his murder. Once again, the interpretations of the line are many. In one reading, the line reveals a feature of Elektra's turbulent psyche. Elektra is so obsessive about her father's murder – she is constantly revisiting the bathhouse scene in her head – that she imagines it everywhere, even in her sister's flinching gestures. A second reading, more relevant for the purposes of this analysis, is one in which the line establishes an identification between Klytämnestra and Elektra. If Chrysothemis' flinching is akin to Agamemnon's, then it follows that Elektra's aggression vis-à-vis her sister is not unlike that of her murderous mother.

Careful consideration of the music that accompanies this charged exchange, however, introduces significant interpretative difficulties. At the very start of the scene, for example, Elektra's revulsion at her sister's face is followed by an utterance of Elektra's "Hatred Motif" (Fig. 3**,** rehearsal mark 64-65), a short theme introduced at the very start of the opera that embodies Elektra's disregard for the five maids of the palace. Chrysothemis has not even spoken yet, and already Strauss underscores that Elektra sees Chrysothemis as little better than a servant.[15]

Figura 3 - *"Hatred Motif".*



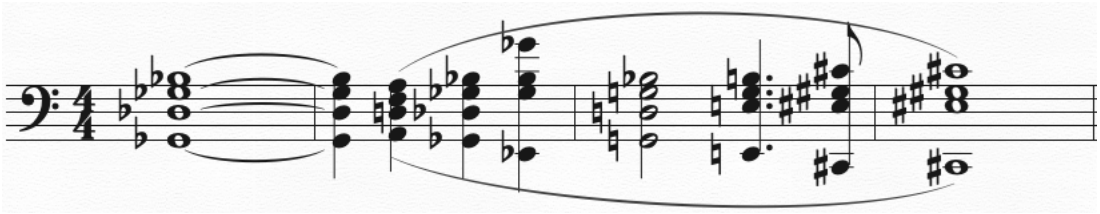

Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 64-65.

Along with "Tochter meiner Mutter," Strauss's music features three (or four, depending on how they are counted) motifs associated to Klytämnestra (Fig. 4 rehearsal mark 66, Fig. 5 rehearsal mark 68, and Fig. 6 rehearsal mark 68-9). Strauss biographer Norman del Mar argues that these represent not so much Klytämnestra's strength and power, but her decay and sinister influence over others.[16] What are we to make of this unexpected appearance of the Klytämnestra leitmotifs amidst the Chrysothemis-Elektra

[15] Although Bayerlein's approach to the first Elektra-Chrysothemis scene in the opera focuses more on the complementarity of music and text, she occasionally (and rightly) alludes to the tensions I emphasize here: "Trotz ihres Lebenstriebes ist auch Chrysothemis' Leben von Angstzuständen durchzogen, die Strauss zwar im Vergleich mit Hofmannsthals Text durch Kürzungen zurückdrängt, die jedoch in der musikalischen Charakterisierung von Chrysothemis durchaus ihre Entsprechung finden" (BAYERLEIN, 1996, p. 182).
[16] DEL MAR, 1962, p. 301.

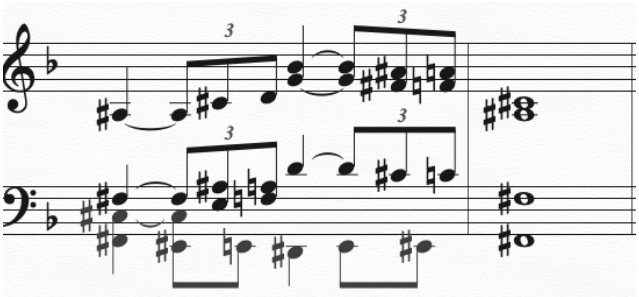
duet? In some sense, the leitmotifs seem representational, for they are accompanied by specific mentions of Klytämnestra's name; this association enables us to establish parallels between music and text even before Klytämnestra appears on stage. However, a different view might also be possible, one that could preclude the need for Klytämnestra to appear on stage entirely: what if Strauss' musical motif is not an objective representation of Klytämnestra on the part of the orchestra but, a rendering of *Elektra's view* of her mother?

Figura 4 - *"Klytämnestra Motif 1"*.



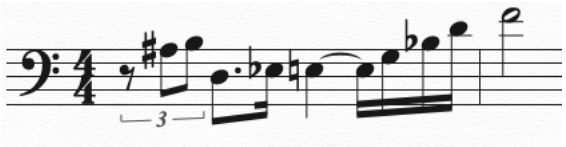
Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 66.

Figura 5 - *"Klytämnestra Motif 2"*.



Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 68.

Figura 6 - *"Klytämnestra Motif 3"*.



Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 68-69.

The music suggests that at least one of the above leitmotifs is *not* independent of Elektra's psyche. For one, it is part of the very structure of *Elektra* (the opera and the Sophoclean play) that the action is inextricably tied to the lead character. Not only is

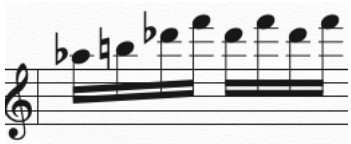
**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Hofmannsthal's text almost exclusively concerned with her struggles and fantasies, but Elektra herself *never leaves the stage.*

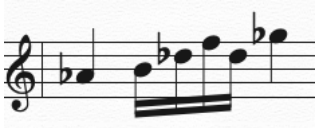
Attention to the subsequent iteration of the leitmotif (Fig. 7), occurring around rehearsal mark 133, when Klytämnestra first appears on stage – can be used to settle the question. The motif – a stream of ascending sixteenth notes followed by repeated major thirds – is a reduction of two of Elektra's key motifs: "Elektra's Hatred" and "Elektra's Nobility" (Fig. 8 rehearsal mark 1, Fig. 9 rehearsal mark 17). Here, Strauss shows us that this characterization of Klytämnestra is, quite literally, derived from the music of Elektra. The motif, built upon musical material primarily associated with Elektra herself, is hence not an objective rendering of the mother, but how she stands from Elektra's musical point of view.

Figura 7



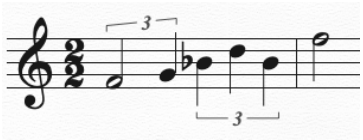
Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 133.

Figura 8 - *"Elektra's Hatred 2".*



Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 1.

Figura 9 - *"Elektra's Nobility".*




Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 17.

The similarities in orchestration and melodic structures between the motif in Fig. 7 and Klytämnestra's third motif in the duet (Fig. 6) renders their common origin in the music of Elektra unmistakable. This motif (Fig. 6) voiced frequently by the woodwinds (especially by bassoon and flute) is clearly a foreshadowing of Fig. 7 in undeveloped

form. That this is the case becomes perfectly clear if we remember that the motif in Fig. 7 had already been introduced (if only fleetingly) in the only reference to Klytämnestra in Elektra's opening monologue (near rehearsal mark 39). With the motif in Fig. 6**,** thus, Strauss offers us not a "view from nowhere" of Klytämnestra – a seemingly objective portrayal or evocation of her character – but Elektra's *musical image* of her mother which she also projects onto the younger sister.

Read this way, therefore, Strauss' leitmotivic writing glosses the text in a way that somewhat undermines its ambiguity. If careful readings of "Tochter meiner Mutter…" and "Was hebst du die Hände?" bring the sisters together by emphasizing their common ties to Klytämnestra, the perspectivism advances a more traditional foiling relation by creating a clear power hierarchy between the sisters. If Klytämnestra's leitmotifs are, as I claim, indeed manifestations of Elektra's first-personal point of view, then the audience is left entirely ignorant of Chrysothemis' take on her mother.[17] In this view, our musical understanding of Klytämnestra (in this early moment in the opera, at least) is wholly mediated by Elektra. Strauss's music is divisive, thus, insofar as it gives only the title character the ability to express herself through the orchestra. Chrysothemis' orchestral silence characterizes her subservience: like Elektra herself, the Klytämnestra leitmotifs (whose origin, as shown, lie in Elektra's own music) act as assailants that render Chrysothemis powerless and mute.[18]

Following the duet's initial interchange is perhaps the greatest textual example of the interpenetration of ideas among the sisters. In an attempt to describe the degenerate moral state of the palace, Elektra relies on a metaphor of choking and lack of breath. She ultimately tells Chrysothemis that she should shut all the doors of the palace to prevent the stifled air from escaping into the outside world. This is, perhaps, a counterintuitive image. If the air inside is stifled, might one not want to open the doors and windows to

[17] For the purposes of this argument, I am relying on Elektra's permanence on stage throughout the opera to extend the perspectival nature of Example 6 to the other two motifs.

[18] Lawrence Kramer also remarks on the dynamics of oppression unfolding between orchestra and character in *Elektra* but chooses to focus, instead, on the lead protagonist. His text also points to what I've called a perspectival reading of the Klytämnestra leitmotifs: "As the action develops, unfolding continuously for some two hours without intermission, the opera becomes a kind of enormous Lied expressing Elektra's subjectivity. The shifting expressive focus basic to opera as a genre is arrested; what we hear is the musical equivalent of obsessional thinking, half by Elektra, half about her" (KRAMER, 1993, p. 144-145). Carolyn Abbate also makes a claim for the perspectivism of the famous "Agamemnon motif": "The thing for which the motive stands, in the classic semiotic sense, is not Agamemnon at all, but rather Elektra's *voice;* more specifically, the mourning lament that so strongly marks her existence" (ABBATE, 1989, pp. 107-27).

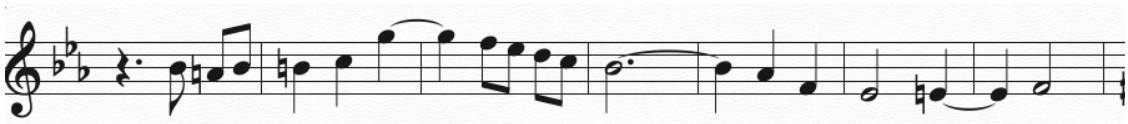
relieve those inside from its asphyxiating grip? Not for Elektra. She, rather, imagines the palace as a hermetic space whose deadly air might force her mother and stepfather into despair or suicide. In a move not unlike the most dialogic scenes in Dostoevsky, however, Chrysothemis takes up Elektra's metaphor of lack of air and expands it, suggesting that, at least as far as the atmosphere inside the house is concerned – the sisters are on the same page. Says Chrysothemis: "Mir ist die Kehle wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen, wie Stein ist alles!" ("I feel my throat is tied up so much that I can't even cry, all's turned to stone!")

Hofmannsthal puts forth yet another parallel between the sisters, here. When Chrysothemis says "Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren, wie du. Ich hab's wie Feuer in der Brust" ("I cannot sit here staring into darkness, like you. I have a fire in my breast"), she appears to be introducing a fundamental distinction between the sisters: Elektra stares into darkness *outside* while Chrysothemis has a fire in her breast that makes her restless *inside.* A second read reveals, however, that Chrysothemis' claim reflects a misunderstanding of Elektra's role within the opera. While the protagonist does indeed skulk around the palace walls, she is far from passive; in fact, it is the "fire in her breast", the fire of revenge, that motivates her every action. Hofmannsthal underscores this similarity much later in the opera when, during her final Maenadic dance, Elektra tells Chrysothemis: "Ich war ein schwarzer Leichnam unter Lebenden und diese Stunde bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme verbrennt die Finsternis der Welt" ("I was a black cadaver in the living, but this very moment I am the fire of life and my bright flame lights up the darkness of the world.") Elektra becomes self-consuming fire. By taking up one another's metaphors of suffocation and fire, thus, Elektra and Chrysothemis become not foils but doubles of one another as the opera unfolds[19].

[19] I should perhaps note that although they share a sense of claustrophobia with respect to their family, Chrysothemis and Elektra disagree fundamentally about who deserves responsibility for this stifling predicament. For Elektra, blame lies with Aegisthus and Klytämnestra, who in killing Agamemnon destroyed the family order. What she is unable to see, however, is that the threat she poses to her mother and stepfather has enormous consequences for her sister, who wants to get married. Chrysothemis, thus, takes Elektra herself to be to blame for the torpor of her life. She sings "Du bist es, die mit Eisenklammern mich an den Boden schmiedet. Wärst nicht du, sie liessen uns hinaus." ("Your influence: like an iron clamp it rivets me firmly captive. But for you they'd let us out of here) and "Wär' nicht dein Hass, dein schlafloses, urbändiges Gemüt, vor dem sie zittern, ach, so liessen sie uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!" ("But for your hate, your tireless, inexorable drive, at which they tremble, ah, they'd surely let us get away from this foul prison, sister!")

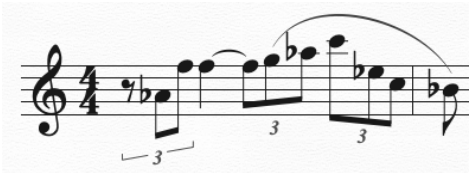
Strauss' music, however, does much to differentiate the sisters, here. If C minor is the key of Elektra's evocation of Agamemnon in her opening monologue – and C becomes the key of triumph in both vision and reality (the opera's final scene in also in C major) – Chrysothemis' theme (Fig. 10**,** rehearsal mark 75**)** appears in the relative key of E-flat major. If *Elektra* is indeed, as some commentators claim, structured as a vocal symphonic poem, then Chrysothemis is responsible for introducing the crucial B-theme of the drama, the counterposing voice to Elektra's A.[20] Furthermore, the profound change in musical idiom provoked by the appearance of Chrysothemis' theme further advances a sense of estrangement between the characters. Del Mar remarks that Chrysothemis' motifs (Fig. 10 and 11**,** rehearsal mark 66) are strikingly conventional compared to the rest of the work and reflect, for him "the one weak section of the score." He also notes that Chrysothemis' traditionally romantic, lyrical lament (Fig. 11) is in harsh contrast with the spasmodic aggression of Elektra's speech. More than anywhere in the score, the conventional musical writing of Chrysothemis' music undermines the ambiguities of Hofmannsthal's text.

Figura 10 - *"Chrysothemis' Theme".*



Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 75.

Figura 11 - *"Chrysothemis' Motif".*




Fonte: STRAUSS, *Elektra,* Dover Publications, 1991, rehearsal mark 66.

It is also worth noting, as does Derrick Puffet, that Strauss made major changes to Chrysothemis' speech as it was originally laid out in Hofmannsthal's libretto. In the opera, the text unfolds as follows (I quote from Puffett):

[20] Norman del Mar is the primarily advocate of this position although Arnold Whittall also suggests a similar view. See WHITTALL in PUFFETT, 1989.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



> 1. In my breast there is a burning fire that sends me wandering round the house.
> 2. Were it not for you [Elektra], they would let us go.
> 3. I want to have children.
> 4. Our father is dead. Our brother does not come back.
> 5. One day after another engraves its passing with a knife in your face and mine…and women whom I have known slender are heavy with blessings, drag themselves to the well…and out of them flows sweet drink, and a living creature clings to them, sucking, and the children grow bit –
> 6. And forever we sit like caged birds…and no one comes – no brother, no messenger from the brother, no messenger from a messenger, nothing!
> 7. Much better to be dead than be alive and not live.
> 8. No, I am a woman and I want a woman's lot.

In Hofmannsthal's original, however, numbers 1-4 appear in the same order, but 5-8 have been rearranged: the order is 6, 5, 8, then 7. Strauss joins together similar thoughts – such as the death of the father, and the brother that does not return – allowing the rhetoric to build up to a climax devoted to wanting "a woman's lot". The result, says Puffett, is logically more conventional: Chrysothemis appears much less incoherent. Strauss' effort to distinguish Chrysothemis and Elektra was not merely limited to the music, thus, but also surfaces in his modifications to Hofmannsthal's text.[21]

The next crucial move in the sisterly relationship is brought out by Hofmannsthal's line: "Eh' ich sterbe, will ich auch leben! Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt, und wär's ein Bauer, dem sie mich geben; Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie wärmen in kalten Nächten" ("Before dying, I want to live first! I want to have children before my body wilts. Were it a peasant whom they would give me, children I would gladly bear him, and I'd warm them to my bosom on wintry nights"). These words forge another intriguing parallel between Chrysothemis and Elektra, one that alludes to another version of the play, that of Euripides. Out of fear that Elektra's offspring might inherit her revenge, in that version, Clytemnestra and Aegisthus marry her to a peasant in Mycenae who vows to respect her virginity. In return for his kindness, Elektra assists her husband with household chores. Despite her appreciation for her life partner, however, Elektra resents being cast out of her house and laments to the chorus about her drastic change in social standing. In the opera libretto, Hofmannsthal invokes Elektra's marital woes in Euripides through Chrysothemis: she *is* willing to suffer a blow

[21] PUFFETT, 1989, p. 34.

to her status if it means she can hold a child against her bosom. Whether it is possible for anyone in the house of Atreus to live out an ordinary family arrangement is the question that drives the tragedy of the passage: can someone in the line of Agamemnon, of Menelaus, of Tantalus achieve this sort of marital bliss? In including this reference to the peasant, Hofmannsthal encourages the reader to draw not only a direct parallel between the sisters – with Chrysothemis evoking the Elektra of Euripides – but to the despondency of their respective conditions. Could the marital satisfaction desired by Chrysothemis be as equally destined for failure as Elektra's own attempt to bring her father back from the dead?

Another intriguing similarity between the sisters in the libretto concerns the role of imagination in each of their trajectories. The comparison, of course, is between Elektra's gruesome imagining of her revenge (in the monologue) – accompanied by a waltz – and the image of motherhood and marital bliss expounded by Chrysothemis in the duet. If Elektra's imagination is responsible for performing the dance of death that marks the success of her vengeful endeavor, Chrysothemis produces a fantasy of her own: pregnancy, bearing milk, and holding a child to her breast. Through these parallel fantasies, Hofmannsthal unites the sisters, suggesting that both are motivated by dreams of future satisfaction. The extent to which Elektra in fact achieves a lasting sense of accomplishment at the end of the work is not as clear. For our purposes here, however, it is enough to point out that fantasy drives the activities of both sisters.[22]

Hofmannsthal establishes a final textual parallel between Chrysothemis and Elektra at the conclusion of the duet. While Elektra's initial response to Chrysothemis' impassioned lament is to demand that she stop howling, her subsequent statement is even more telling. With cruelty, she asks her sister: "Stellen sie vielleicht für dich die Hochzeit an? Ich hör' sie laufen. Das ganze Haus ist auf. Sie kreissen, oder sie morden." ("Could it be perhaps they've fixed your wedding day? I hear them running, the whole house is

[22] Wikshaland points out that in the concluding duet of between Chrysothemis and Elektra (after they have joined together in a common goal), the voices of the two women intertwine so closely and sensuously that they cannot be distinguished from one another without a score. This would seem to suggest evidence of the opposite of what I have argued here, namely, that Strauss' musical writing for the sisters can occasionally emphasize similarity rather than difference. Wikshaland, however, rightly qualifies the sisterly musical fusion: "But while the two voices merge completely, they remain at the same time the two distinctive voices of two different persons. (…) We might even say that the duet suggests that Chrysothemis forms the surviving, present half of the Elektra who haunts the opera as a specter from the past" (WIKSHALAND, 2007, p. 172).

up. They're breeding, or they are murdering!") Hofmannsthal, here, openly appeals to the literary trope linking sex and marriage to death. Elektra knows full well that the household is preparing a sacrifice and taunts Chrysothemis by suggesting that these are arrangements for a wedding. Beyond allowing the marriage-death dyad to resonate through the text, Hofmannsthal's line foreshadows the conclusion of the play. As Elektra is about to die from vengeful ecstasy, she calls attention to the role of love and death in her life, claiming: "Ai! Liebe tötet! Aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt!" ("Ai! Love is fatal! And no one dies without first making love's acquaintanceship.") This statement ensures that the question of marriage and death is not just a Chrysothemian concern, but one that is common to both sisters: if the thought of dying before marriage torments Chrysothemis, Elektra's marriage *is* death. Considering Elektra's near-orgasmic satisfaction at the success of her vengeful plot, expressed in dance, it is far from a stretch to identify grave and marriage bed in the opera's constellation of images.[23]

Strauss' music in the concluding section of the duet, once again, distinguishes rather than equates the sisters. Strauss concludes Chrysothemis' lament with a clear V-I cadence that exudes in finality, suggesting that the sisters – rather than conversing with one another – are speaking past each other. After the cadence, the musical idiom changes once again and Elektra barges in with her own voice in an attempt to musically obliterate the 19th century fantasy her sister has just communicated. The reappearance of the hatred motif is followed by five forte accented staccato chords in the strings, which act as a violent interruption of Chrysothemis' lyricism. Here, once again, Strauss is going for contrast rather than subtlety. He captures the exclamatory tone of Elektra's speech in Hofmannsthal and transforms it into music without regard for the subtleties of the text. The overall structure of the scene, then, can be characterized as an ABA, where Elektra's initial aversion to her sister followed by Chrysothemis' plight leads only to more hatred and mockery on the part of the protagonist.

Strauss furthers his attempt to contrast Chrysothemis' music from that of the rest of the opera – including that of Elektra – by employing (in "Es geht ein Lärm los") a

[23] Rosaline Bonellier remarks on this connection with reference to Robert Carsen's mise-en-scène for the 2013 Opéra Bastille production of *Elektra:* "Dans la mise en scène de Robert Carsen, Électre, douloureusement, va se coucher sur la tombe comme sur un lit nuptial, indique même son intention de descendre rejoindre le mort dans sa tombe" (BONNELLIER, 2014, p. 166).

succession of varied chords out of which surge the music of Klytämnestra. Norman del Mar claims that the passage aims to cause a complete tonal confusion in the mind of the listener, especially at the break-neck tempo in which it unfolds. This effect is intensified, says Del Mar, when the motifs are superimposed on one another, and Strauss plays upon this confusion through tone color and abrupt plunges into harmonic dissonance.[24] No two musical passages could be more different, then, than Chrysothemis' lament and the concluding A section of the duet. Strauss then chooses to emphasize the conventionality of Chrysothemis' music, a solitary island of romanticism in the sea of dissonance that gushes from Elektra.

## Conclusion

In this analysis, I have described a fundamental difference in how Hofmannsthal and Strauss approached the character of Chrysothemis in the opera *Elektra.* In one of the key scenes between the sisters ("Elektra!/Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren/Es geht ein Lärm los"), I have shown 1) that a number of subtleties in Hofmannsthal's text are meant to bring the sisters together; 2) that these are often ignored or deemphasized by Strauss, who prefers to present the sisters in diametrically opposed poles with respect to the family tragedy. I have also shown that the imbalance of power between the sisters has to do, in part, with Elektra's dominance over the orchestra, which – throughout the work – is a musical double of *her* perspective on unfolding events, rather than an impartial "view from nowhere" that characterizes most representational leitmotifs.

Given instrumental music's power to shape perception of character in opera, it is perhaps natural that Strauss' musical interpretation of the characters should overpower that of Hofmannsthal. Nonetheless, careful attention to the nuances of the text – and how they are or are not reflected in Strauss' musical writing – can propose intriguing possibilities for performance of this scene. If the parallels between Chrysothemis and Elektra do not survive in the music, their presence in the text can perhaps be emphasized or reanimated through the help of direction, gesture, clothing, and scenery. By considering such moments of strain between music and text, thus, one can perhaps revivify the visual and dramatic conceptions of future stagings of *Elektra.*

[24] DEL MAR, 1962, p. 308.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## Bibliography

ABBATE, Carolyn. "Elektra's Voice: Music and Language in *Elektra"* in *Richard Strauss: Elektra,* ed. Derrick Puffett. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 107-27.

ADORNO, Theodor W. "Musik, Sprache, und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren." *Jahresing,* Stuttgart, 1956, p. 56-57.

BAYERLEIN, Sonja. *Die Drei Frauengestalten in der Opera Elektra.* Tutzing: Hans Schneider, 1996.

BONNELLIER, Rosaline. "Le poète et l'opéra : à propos d'Elektra, tragédie en un acte d'Hugo von Hofmannsthal, musique de Richard Strauss (1909) », *L'Esprit du temps,* vol 129, no. 4, 2014, p. 159-170.

CHESSICK, Richard. "On the Unique Impact of Richard Strauss' *Elektra."* American Journal of Psychotherapy, Vol. XLII, no. 4, 1988, p. 585-596.

CRAFT, Robert. *Current Convictions.* New York: Alfred A. Knopf, 1977.

DAHLHAUS, Carl. *Die Musik der 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Akademische Verllagsgesellschaft Athenaion, 1980, p. 291-293.

DEL MAR, Norman. *Richard Strauss: A Critical Commentary on his Life and Works: Volume One.* Ithaca: Cornell University Press, 1962.

KIVY, Peter. "Musical Morality." In *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music,* 215-34. Oxford: Oxford University Press, 2009.

KRAMER, Lawrence. "Fin-de-siècle Fantasies: *Elektra,* Degeneration and Sexual Science." *Cambridge Opera Journal,* Vol. 5, No. 2, 1993, p. 141-165.

PUFFET, Kathryn Bailey. *Derrick Puffet on Music.* New York: Routledge, 2001.

PUFFETT, Derrick. "The Music of Elektra: Some Preliminary Thoughts" in *Richard Strauss: Elektra.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

STRAUSS, Richard. *Elektra.* New York: Dover Publications, 1991, comp. 1906-8.

TARUSKIN, Richard. "The Danger of Music and the Case for Control." In *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays,* 168-180. Berkeley: University of California Press, 2008.

WIKSHALAND, Stale. "Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss." *19th-Century Music,* vol. 31, no.2, 2007 p. 164-174.

# J. Octaviano e Oscar Guanabarino: “a verdade é uma aposta de lutas”

Humberto Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro
humbertoamorim@musica.ufrj.br
https://orcid.org/0000-0003-2622-8698



Resumo: O artigo intenta cruzar alguns vestígios das disputas práticas e simbólicas que giraram em torno da música de concerto no Brasil durante as primeiras décadas do século XX, tomando como objeto de estudo a relação entre o compositor, pianista e professor João Octaviano Gonçalves (1892-1962) e o crítico Oscar Guanabarino (1841-1937). Um dos pontos decisivos foi tentar desvelar algumas das camadas soterradas que compuseram o campo de concorrências no qual ambos atuavam, conectando as suas projeções individuais aos interesses de grupo. Com um referencial ancorado em historiadores culturais (CHARTIER, 2002; BOURDIEU, 1996; CERTEAU, 1982) e em diálogo com a literatura brasileira mais recente dedicada ao tema (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019; PASSAMAE, 2017), foram levantadas 50 fontes em jornais e periódicos da época para sustentar as discussões. Os resultados sugerem que ao lado das trajetórias e crenças pessoais se articulam lutas de representatividade mais amplas que são decisivas para ensejar posicionamentos. Por isso, a importância de se relacionar “os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, 2002, p. 17) ou, ainda que parcialmente, resgatar “o gesto que liga as ‘ideias’ aos *lugares*.” (CERTEAU, 1982, p. 64).

Palavras-chave: Oscar Guanabarino, João Octaviano Gonçalves, J. Octaviano, Crítica musical, Lutas de representatividade na música.

## J. Octaviano and Oscar Guanabarino: “the truth is a fight bet”

Abstract: The article intends to cross some vestiges of the disputes that occurred around classical music in Brazil during the first decades of the 20th century, taking as a subject of study the relationship between the composer, pianist and professor João Octaviano Gonçalves (1892-1962) and the critic Oscar Guanabarino (1841-1937). One of the decisive points was to try to unveil some of the buried layers that were part of the field of competition in which both operated, connecting their individual projections to the interests of their groups. With a theoretical background anchored in historians (CHARTIER, 2002; BOURDIEU, 1996; CERTEAU, 1982) and in dialogue with the most recent Brazilian literature dedicated to the subject (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019; PASSAMAE, 2017), fifty sources were raised in newspapers to sustain the discussions. The results suggest that, alongside personal trajectories and beliefs, there are broader symbolic struggles in music that become decisive for taking positions. For this reason, the importance of relating “the speeches given to the position of those who use them" (CHARTIER, 2002, p. 17) or, even if partially, to rescue “the gesture that links ‘ideas’ to places.” (CERTEAU, 1982, p. 64).

Keywords: Oscar Guanabarino, João Octaviano Gonçalves, J. Octaviano, Music Review, Symbolic struggles in music.

## 1. João Octaviano Gonçalves: uma introdução

Natural de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, João Octaviano Gonçalves (1892-1962) fez carreira no Rio de Janeiro, onde desenvolveu uma intensa e longeva atividade como concertista, compositor, professor, arranjador e articulador cultural até morrer. Até o momento, são parcas ou inexistentes as notícias sobre os seus antecedentes

familiares e as vivências de sua infância na cidade natal. Sabe-se, apenas, que J. Octaviano finalizou os estudos secundários no Rio de Janeiro, no Colégio Alfredo Gomes, cujos boletins publicados na imprensa a partir de 1908 nos dão conta de que o artista, então com 16 anos, teve resultados excelentes em álgebra, geometria e desenho ("aprovado com distinção") e foi também um bom aluno em português, francês, inglês, latim e coreografia ("aprovado plenamente") (O PAIZ, 1908; O PAIZ, 1909).

Outras notícias cotidianas de suas vivências em terras cariocas foram anotadas em periódicos da época, como a inscrição no processo seletivo (sorteio) para alistamento na organização militar do Brasil (O IMPARCIAL, 1917); a tardia expedição de seu título de eleitor, em 1933, quando J. Octaviano já detinha mais de quarenta anos (CORREIO DA MANHÃ, 1933); além das provas realizadas na Inspetoria de Veículos para obtenção da carteira de motorista (O JORNAL, 1922a; 1922b), dado que sugere como o artista foi antenado e aberto às inovações de seu tempo, uma característica que se refletiria, mais adiante, na relação pioneira que estabeleceu entre a música e outras artes, notadamente a dança, a literatura, o teatro e o cinema.

Aliás, a obtenção da habilitação para dirigir, algo ainda raro naquele momento, fez com que Oscar Guanabarino (1841-1937), o mais temido crítico musical brasileiro na passagem entre os séculos XIX e XX, o apelidasse jocosamente de *chauffer* (motorista em francês) nas diversas crônicas em que – geralmente de forma ácida – tratou de J. Octaviano, sua produção ou atuação no Instituto Nacional de Música. (JORNAL DO COMMERCIO, 1931, p. 2). A análise da relação entre estes dois personagens (que durou quase três décadas) será realizada no presente estudo.

Além da afirmação profissional, também constituiu família no Rio de Janeiro. Em 1921, aos 29 anos, contraiu matrimônio com Isabel Gonçalves Mendes, conforme atestam os editais cíveis ("proclamas") tornados públicos nos jornais da cidade (O IMPARCIAL, 1921). Ambos ficaram efetivamente casados por quase 13 anos, até meados de 1934, quando o requerimento do "desquite amigável" foi publicado na imprensa carioca pela Quarta Vara Cível (JORNAL DO COMMERCIO, 1934a). Aparentemente, o pedido só foi deferido cinco anos depois, quando a mesma Vara toma "por termo o acordo" existente entre as partes (JORNAL DO COMMERCIO, 1939). Não conseguimos reunir maiores informações sobre Isabel Gonçalves Mendes, nem tampouco se guardou algum

tipo de relação com o ex-marido após o término do relacionamento. Pelo que se depreende de algumas matérias recolhidas em periódicos, o músico teve apenas um filho, Roberto Octaviano Gonçalves, responsável por publicar as notas de falecimento do pai e único membro da família a comparecer às homenagens póstumas que foram realizadas.



Estes dados biográficos iniciais não tem a pretensão de se constituir em um verbete do músico, mas apontar para um primeiro fator decisivo na trajetória musical de J. Octaviano: mais do que a própria cidade do Rio de Janeiro, a sua carreira teve - no início, no desenvolvimento e mesmo após o fim de sua vida - um eixo de ações diversas circunscrito em torno do antigo Instituto Nacional de Música/INM (atual Escola de Música da UFRJ), instituição que participou ativamente da dinâmica da música de concerto no Brasil desde meados do século XIX, o que inclui o seu estabelecimento como polo de referência nacional, a projeção de professores e alunos que acabaram por se tornar nomes reconhecidos historicamente (muitos dos quais conviveram e trocaram experiências diretas com J. Octaviano), além de constantemente oferecer temas e acontecimentos que enredavam as páginas dos jornais, por vezes através de debates acalorados, o que ocorreu especialmente ao longo da primeira metade do século XX.

Mas a relação musical quase intrínseca com o INM não justifica, isolada, a projeção que J. Octaviano alcançou no cenário musical brasileiro, especialmente entre as décadas de 1910 e 1940. É preciso tomá-lo num contexto sociocultural mais amplo, observando como o músico se abriu às janelas de oportunidades oferecidas por seu tempo (seja na relação com as outras artes ou na própria diversidade de suas atividades dentro da música) e de que modo se articulou entre as personagens e/ou personalidades do período. Não foram poucas as vezes em que, ao lado de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ou Glauco Velasquez (1884-1914), J. Octaviano foi considerado pela crítica musical da época como uma das maiores promessas de sua geração (aquela nascida nas últimas duas décadas dos anos oitocentos).

Entre as décadas de 1910 e 1940, a visão preponderante da crítica sobre a atuação de J. Octaviano ratifica o seu mérito como compositor, pianista e professor. Em *Música, Doce Música* (1933), por exemplo, Mário de Andrade (1893-1945), ao comentar a atuação do músico como solista do concerto para piano de Henrique Oswald (1852-1931), escreveu que teve "o gosto de verificar que o compositor de valor é também um pianista

a valer" (ANDRADE, 1933, p. 213). Ademais, em outras passagens, sempre o posiciona ao lado de personagens icônicos da música de concerto no Rio de Janeiro. Ao discorrer sobre a disputa mercadológica entre as casas editoriais cariocas e paulistas, o musicólogo desabafa: "Eu, que adoto nas minhas classes as admiráveis produções de Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Villa-Lobos, F. [J.] Otaviano, sei bem a dificuldade enorme de encontrar as músicas deles aqui [em São Paulo]" (ANDRADE, 1933, p. 336). Ainda em tom de lamento, expressa como o movimento editorial havia perdido força em meados da década de 1930, mais uma vez posicionando J. Octaviano entre aqueles que considerava os expoentes da música brasileira.



> Já se foi aquele período, 1928, 1929, brilhantíssimo na produção musical brasileira, em que as casas editoras do Rio expunham mensalmente obras novas de Luciano Gallet, de Lourenço Fernandez, de Otaviano, em que a Casa Chiarato, de S. Paulo, revelava o talento de Camargo Guarnieri, e de Paris a Casa Max Eschig nos abarrotava a sensação de valor nacional, com importantíssimas obras de Villa-Lobos. Tudo parou (ANDRADE, 1933, p. 231).

Portanto, além de confessar que adotava as obras de J. Octaviano em suas aulas, Mário de Andrade confere a ele um lugar entre os seus contemporâneos de ofício mais ilustres. Não parece um indício qualquer de sua relevância naquele período.

## 2. Referencial teórico e a bibliografia brasileira dedicada ao tema

Em um dos seus mais conhecidos livros – *A História Cultural: entre práticas e representações* –, um dos principais historiadores culturais da atualidade, o francês Roger Chartier (1945), chama a atenção para o papel das lutas de representações nas percepções sociais, defendendo a ideia de que elas são enredadas através de discursos que não são (nem jamais foram e tampouco serão) neutros.

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas -, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento

> tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 2002, p. 17).



Em direção análoga, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), em *As Regras da Arte*, ratifica a perspectiva de que os atores culturais se opõem em lutas de concorrência para definir sentidos e valores em torno das obras consideradas artísticas, reunindo, para tanto, uma ampla gama de agentes (reunidos ou não em "campos") que extrapolam o mero âmbito do artista e de seu trabalho (críticos, colecionadores, conservadores, etc.).

> Assim, à medida que o campo [da Percepção Artística] se constitui como tal, a produção da obra de arte, de seu valor, mas também de seu sentido, reduz-se cada vez menos exclusivamente ao trabalho de um artista que, paradoxalmente, concentra cada vez mais os olhares; ela põe em jogo todos os produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenas, célebres, ou seja, celebradas, ou desconhecidas, os críticos, eles próprios constituídos em campo, os colecionadores, os intermediários, os conservadores, em suma, todos aqueles que têm ligação com a arte e, vivendo para a arte e da arte, opõem-se em lutas de concorrência que têm como aposta a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas, e colaboram, por essa próprias lutas, na produção do valor da arte e do artista (BOURDIEU, 1996, p. 330).

No Brasil, as décadas finais do século XIX e as iniciais do XX marcam um momento no qual, refletindo as mudanças políticas, econômicas, tecnológicas e socioculturais, a música se vê em meio a um "debate entre os partidários de uma visão estética tradicional e os de uma estética dita modernista", não poucas vezes dirimido "com calor e passionalidade virulenta" (PASSAMAE, 2017, p. 19). Seguindo o pensamento de Bourdieu, é possível sugerir que, no Rio de Janeiro, alguns "campos" musicais começaram a ganhar contornos mais nítidos justamente neste período efervescente de transformações. Neste sentido, talvez não haja caso mais emblemático do que o dos críticos musicais (personagens destacados pelo sociólogo francês como reunidos em um "campo" próprio), uma categoria marcada, em boa parte do Brasil do século XIX, por um diletantismo no qual abundavam matérias ou artigos anônimos (ou assinados com pseudônimos, por vezes jocosos) e análises de essência que não abordavam (ou deixavam em segundo plano) aspectos técnicos, conceituais ou socioculturais das obras, personagens, concertos ou eventos pautados.

A segunda metade do século XIX vê surgir, nos periódicos de várias províncias e regiões, colunas e seções musicais que, paulatinamente, vão aumentando e diversificando o panorama ainda incipiente da crítica musical brasileira. Não se trata, contudo, de

reivindicar uma mera "evolução". Roger Chartier nos adverte sobre o perigo de incorrermos em uma nova ilusão: "a que leva a considerar o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes", afirmando ainda que "adotar tal perspectiva significaria esquecer que tantos os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)." (CHARTIER, 1995, p. 184). Implícita ou explicitamente, o terreno cultural sempre foi palco de batalhas ferrenhas. E os conteúdos produzidos pelos críticos musicais de qualquer tempo, diletantes ou profissionais, não somente estão impregnados de tais disputas, mas são delas parte ativa e dinâmica.

> Desvendar seus conteúdos [dos críticos musicais] possui um grande potencial para resgatar à memória questões adormecidas no tempo e, muitas vezes, perdidas nas dinâmicas da história. Trata-se de uma fonte de pesquisa cuja análise não apenas significa 'encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história' (LACOUTURE, 1988, p. 217 *apud* GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 23-24).

Citando Dosse (2003, p. 314), Goldberg e Oliveira ratificam que o estudo da narração dos fatos passados tem relação direta com "as representações que uma época tem de si própria, de sua história e em sua subjetividade", concluindo que "não mais conta-se uma história, mas a representação [ou as representações] que uma época faz de si mesma" (2019e, p. 2-3). Como consequência, a crítica musical seria "uma modalidade de atuação que propaga juízos estéticos, reproduzindo um exercício de poder" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 24).

Na passagem entre os séculos XIX e XX, no Brasil, a figura que mais visivelmente deflagra o campo da música como esta arena de juízos, exercícios de poder e lutas práticas e simbólicas é Oscar Guanabarino de Sousa Silva (1841-1937)[1]. Figura longeva – morreu vítima de um câncer na faringe aos 95 anos –, "foi o mais notável crítico musical de sua época na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e da República, atividade que exerceu durante cerca de meio século. Além de jornalista, foi também comediógrafo [e dramaturgo]. Em atividades pedagógicas, foi professor de piano" (PASSAMAE, 2017, p.

[1] "Embora Sacramento Blake, no seu Diccionario Bibliographico Brazileiro (1900), informe ter Oscar Guanabarino nascido em 1851, o que é reverberado por Grangeia (2005) e Passamae (2014), em entrevista concedida para O Malho, em 13 de setembro de 1934, o próprio crítico afirma ter nascido em 1841" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 17).

33). O ofício de crítico de arte foi exercido quase ininterruptamente entre 1879-1936, exatamente o ínterim no qual borbulham mudanças estruturais (musicais ou não) que abalam e reconfiguram as dinâmicas socioculturais brasileiras.

> Sua longevidade o colocou frente às mudanças ideológicas e estéticas ocorridas no Brasil em um período de intensas transformações: do Segundo Império à Primeira República e desta ao Governo Provisório; do romantismo às correntes modernistas e nacionalistas; do cultivo da ópera ao estabelecimento da música de concerto; do diletantismo à profissionalização musical; entre outras. O posicionamento frente a essas questões está registrado em suas atividades jornalísticas, convertendo-o não apenas em uma testemunha privilegiada, mas também colocando-o como um dos atores da história artística e musical do Brasil na virada dos séculos XIX-XX, isto é, durante a *Belle Époque* (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 17).

Ao mesmo tempo em que dá definitivamente uma face visível à crítica musical (e ao crítico), Oscar Guanabarino foi responsável por incutir nos debates musicais de seu tempo questões que iam muito além dos aspectos técnicos das obras ou perfis biográficos de seus escolhidos, perfilando as análises com as suas visões sobre estética, moral, ética, política, educação, economia, etc. Defendia suas posições de forma incisiva e quase sempre intransigente: "não se pode perder de vista que Guanabarino foi um grande polemista e, assim, agente de controvérsias" (PASSAMAE, 2017, p. 31).

Nesta pesquisa, não se pretende esmiuçar aspectos biográficos ou globais relacionados à trajetória e atuação de Guanabarino, um trabalho já competentemente desempenhado por uma ampla gama de estudiosas (os) musicais, dentre eles Goldberg e Oliveira (2019a; 2019b; 2019c; 2019d; 2019e)[2], Passamae (2013), Giron (2004), apenas para mencionar alguns dos mais recentes.[3] O que intentamos é destacar a posição de Guanabarino como uma espécie de antena parabólica capaz de atrair e refletir algumas das contradições de seu tempo, deflagrando o campo das lutas práticas e simbólicas que ocorreram, durante mais de meio século (1879-1937), em torno da música no Brasil.

Um dado importante é que as posições enfáticas de Guanabarino nos deixam perceber não apenas o bojo dos pensamentos que defendia, mas também aqueles que eram

---

[2] Luiz Guilherme Goldberg, professor da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), coordenou um amplo projeto de pesquisa que resgatou, em quatro volumes, as críticas de Guanabarino escritas para o jornal O Paiz entre 1884 e 1917. Com quase 1.900 páginas de transcrição, este audacioso resgate documental sobre Guanabarino se encontra gratuitamente disponível, desde 2019, no seguinte endereço eletrônico: https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/oscar-guanabarino/antologia-o-paiz/ Acesso: 14 ago. 2020.

[3] Destaca-se também a dissertação de Grangeia (2005), que debulha as críticas de Guanabarino mais relacionadas às artes plásticas, oferecendo um panorama mais amplo da atuação e do pensamento do personagem para além da música.

contrários (ou complementares) a ele, o que se pode depreender a partir das reações que suas opiniões suscitavam no meio artístico. Em torno de si, concentravam-se tanto as ideias musicais que professava quanto aquelas que abominava (sua vinculação ainda hoje ao nome de Heitor Villa-Lobos é um exemplo peremptório do fato), o que torna seus escritos uma projeção singular – ainda que parcial – dos períodos em questão.



Goldberg e Oliveira chamam a nossa atenção para o fato de como, algumas vezes, as intensidades de tais embates atravessavam o campo ideológico do pensamento e das palavras para se converter em propostas de duelos práticos, advindas de colegas de profissão atingidos por suas análises:

> O constrangimento gerado por algumas críticas de Oscar Guanabarino resultou em desafios curiosos. Um deles foi proposto pelo professor Miguel Cardoso [...]: um duelo artístico. 'Lanço-lhe o repto para um duello artistico em uma das salas do imperial conservatorio de musica, e perante uma commissão [....]'. Não é o critico d'*A Semana* ou o professor da Escola Normal da côrte quem desafia ao critico d'*O Paiz*. E' o professor de musica Miguel Cardoso, que deseja encontrar-se com o professor de piano Oscar Guanabarino (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a: 19).

Note-se que Miguel Cardoso também é crítico ("d'*A Semana*") e professor de uma instituição prestigiada ("A Escola Normal da corte"), o que demonstra como a pena ferina de Guanabarino era capaz de catalisar e refletir também os que pensavam de forma divergente. Os autores acrescentam que "outros dois [embates] resultaram efetivamente em provocações para um duelo: o primeiro foi lançado pelo músico Carlos de Mesquita, em 1890 (O SENHOR, 1890, p. 1); o segundo, pelo dramaturgo Roberto Gomes, em 1912" (DUELLO, 1912, p. 1 *apud* GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 20).

São indícios inequívocos do comprometimento de tais personagens nas lutas simbólicas que envolvem os objetos artísticos, corroborando o antevisto por Bourdieu: "os historiadores da arte e os teóricos da estética, estão comprometidos, sem o saber, ou sem tirar disso, em todo caso, todas as consequências, nas lutas em que se produzem o sentido e o valor da obra de arte: são enredados pelo objeto que acreditam tomar como objeto" (BOURDIEU, 1996, p. 330). Se, por um lado, o sociólogo nos adverte que a consequência disto é a permanência da ciência das obras de arte em um estado de "infância", por outro, é inegável que também nos permite depreender as divergências e contradições que a crítica e seus personagens encerram na tentativa de defender uma determinada essência artística universal (inexistente, em última instância).

Nas décadas iniciais do século XX, o principal comentador das atividades de João Octaviano Gonçalves (1892-1862) foi justamente o personagem que, em mais de cinquenta anos de atuação (1879-1937) na imprensa carioca, tornara-se o crítico musical mais incisivo e polêmico do Rio de Janeiro: Oscar Guanabarino. Apesar de figura praticamente desconhecida nos dias de hoje, o compositor, pianista e professor J. Octaviano – seu nome artístico – foi um dos agentes musicais mais ativos e comentados nas colunas musicais brasileiras entre as décadas de 1910 e 1940.

Ao aprofundar as investigações sobre este músico gaúcho e que fez carreira no Rio de Janeiro, nos surpreendemos não somente com o volume de matérias levantadas que tomaram como pauta suas ideias, obras, concertos e atividades diversas, mas também com a enorme quantidade de peças - cerca de 400 - para diversas formações (de óperas e bailados a peças para instrumento solista; de sinfonias e cantatas a quase 100 peças para canto e piano) que suscitamos em acervos públicos e privados durante os últimos anos, muitas das quais sobreviventes apenas em manuscritos autógrafos ou cópias únicas.

Um estudo biográfico e outro especificamente dedicado a esta portentosa produção estão em andamento, de maneira que, no presente artigo, nos concentraremos em resgatar parte do que fora escrito sobre J. Octaviano na imprensa carioca, com ênfase no material apreendido entre as décadas de 1910 a 1940, justamente o período que encerra o auge de sua carreira e as últimas décadas de atuação de Guanabarino como crítico musical.

Ao cruzar a trajetória destes dois personagens, intentamos atingir inicialmente dois objetivos: promover uma primeira tentativa de resgate de um personagem musical obliterado – J. Octaviano –, muito embora tenha sido continuamente projetado pelos jornais e articulistas de seu tempo como um dos principais atores da cena musical do Rio de Janeiro de então[4]; depois, tomar a sua relação com Oscar Guanabarino como um dos

[4] De 1911 até a década de 1940, J. Octaviano foi alvo ininterrupto de matérias que, em maior ou menor grau, respaldavam as suas atividades como compositor, pianista e professor. No auge da vida jovem e adulta, sua agenda impressionava pelo volume de tarefas e realizações, um dado por muitas vezes destacado na imprensa da época. Eis alguns exemplos: "O maestro Octaviano Gonçalves é uma das maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos. Nas Gerações mais recentes, só comparável a Glauco Velasquez, cuja morte prematura roubou à música brasileira um vulto dos mais raros, ele se destaca e cresce como o cultor de uma arte austera, sem pretensões, mas original e profunda. Só os grandes mestres podem ombrear com ele: Oswald, Nepomuceno, Braga e poucos outros que já passaram dos cinquenta anos. Porque, entre os novos, si os há de talento, nenhum estudou a sério [provável referência a Villa-Lobos], bastando afirmar que Octaviano Gonçalves é o único aluno que realizou o 'curso completo' do Instituto Nacional de Música. Trabalhador infatigável e idealista, as vitórias de sua carreira estimulam-no cada vez mais, muito ao contrário do que comumente se dá". (A.B.C., 1918, p. 16); "O maestro J. Octaviano é uma

muitos possíveis exemplos de lutas simbólicas travadas dentro do campo da música brasileira de concerto durante as primeiras décadas do século XX, envolvendo, dentre outras pautas, questões institucionais, políticas, estéticas e morais.

A evidenciação destas lutas nos recorda que toda síntese é, por natureza, potencialmente silenciadora. Nossa perspectiva é a de que os embates em torno de um campo podem, talvez, nos contar muito mais sobre as idiossincrasias de um determinado tempo e seus personagens do que as eventuais visões cristalizadas que resultam de tais sínteses, muitas vezes forjadas por pequenos e privilegiados grupos que orientam (ou tentam orientar, ao menos) a direção da gangorra que pendula entre aqueles que merecem ser lembrados e os que devem ser esquecidos. Num só golpe, portanto, gangorra salvífica e mortífera.

Uma das possíveis tarefas da musicologia é equilibrar o pendor desta balança, revelando alguns de seus tentáculos ocultos e desvelando os interesses, limitações, contradições, paradoxos, estratégias e táticas que, explícita ou implicitamente, neles operam.

## 3. J. Octaviano e a pena ferina de Guanabarino

Segundo Goldberg e Oliveira, uma das possíveis abordagens para o estudo da crítica (e dos críticos) é a da "história imediata, que visa entender como esses atores retratam a sua realidade, ou parte dela, colocando-se como porta-vozes de uma coletividade" (2019e, p. 2-3). Se houve alguém que, como crítico musical, tentou incorporar esta condição de porta-voz da coletividade, foi Oscar Guanabarino, personagem que remete à pergunta que realiza o narrador de *O Processo*, de Franz Kafka,

---

das maiores actividades do nosso meio artístico [e] vem desde muito aparecendo constante nos cartazes" (O IMPARCIAL, 1925, p. 6); "dentre os nossos músicos, o que mais tem se apresentado ao público do Rio de Janeiro", recolhendo "aplausos que se dividiam para o mestre do teclado e para o compositor" (A.B.C, 1927, p. 10); "Tomou parte durante o ano em 14 concertos diferentes [...]. Pelo que aqui fica narrado, vê-se que o professor J. Octaviano é um artista que sabe dignificar a sua arte com o concurso do seu talento e com a colaboração da sua vontade que é irredutível. R. B." (O JORNAL, 1931ª, p. 5); "Com as minhas palavras poderão concordar os mais entendidos, tão claro e evidente é o motivo que as inspira. Entretanto, ellas constituem uma humilde manifestação de quem aprendeu a admirar conscienciosamente o professor J. Octaviano, que há de ver sempre o seu nome gravado com letras de ouro, na página mais preciosa da História da Música, em nosso Paiz! *Aurora do Céo A. Lima.*" (CORREIO DA MANHÃ, 1940, p. 29).

quando o protagonista do romance, Joseph K., encontra-se diante de uma difícil escolha: "Será que K. poderia representar, sozinho, toda a comunidade?" (KAFKA, 2009, p. 239).



Considerado pelos estudiosos do tema como o "fundador da crítica especializada no Brasil" (GIRON, 2004, p. 16), "o primeiro e mais importante crítico profissional brasileiro de arte (PASSAMAE, 2017, p. 18) e um personagem que, embora frequentemente contestado e envolto em polêmicas, detinha "convicções e conhecimento musical" capazes de respaldar "o respeito com que suas colunas eram recebidas" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 20), Guanabarino atrelou a si, desde as últimas décadas do século XIX, a posição simbólica do juiz capaz de decidir não somente o que tinha ou não valor artístico, mas também o que era ou não eticamente correto em relação às artes e seus meandros. Nem sempre venceu as apostas, mas o testemunho escrito em 1897 pelo colega de profissão Cesare Bonafous (em sua coluna Solfejando, do jornal Cidade do Rio) é um indício assertivo da posição simbólica que o crítico já ocupava no campo musical do Rio de Janeiro:

> Seu juizo critico póde se considerar a *ultima ratio*; o golpe final desfechado na vida artistica do infeliz. Fallou Guanabarino, basta de palavra.
> Artista que elle amparou com a custodia de um elogio seu, póde logo contar com os favores e as sympathias do publico. Tambem o desventurado que não cahiu sob a égide protectora do paranympho das multidões, póde tambem contar com o *de profundis*, porque está irremediavelmente perdido. Oscar não gostou do musico, este que abandone barcos e rêdes e vá cuidar de outra vida.
> Aqui está a origem de tantos odios contra esse inoffensivo moço, tão importante nas suas criticas respeitaveis quanto destemido soldado nas suas pontarias patrioticas.
> Soldado e musico-jornalista. Eis as duas feições mais sympathicas por que se nos apresenta (BONAFOUS, 1897, *apud* GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 20).

A terminologia utilizada para descrevê-lo se configura em mais um sintoma de como tais agentes eram, antes de tudo, a expressão crua das lutas de representações que então ocorriam em torno da música. Na linha de frente dos embates, Guanabarino era um "destemido soldado" e estava em dia com as suas "pontarias patrióticas". Além disso, a sua posição nas trincheiras era a de *ultima ratio* - expressão em latim que pode ser traduzida livremente por "última razão" -, um "inofensivo moço", mas de cuja pena pululava o "golpe final" com o poder de decidir quem poderia ou não seguir a carreira musical. Ora, não é um vocabulário próprio das guerras?

Entretanto, a questão tem mais nuances do que o preto e o branco sugerido por Bonafous. Primeiro, porque Guanabarino não estava sozinho no campo de batalhas (nem como representante de uma categoria e tampouco como sujeito individual) e enfrentava contrapesos de todas as espécies (estéticos, estilísticos, ideológicos, institucionais, éticos, etc.), muitas vezes tendo seus discursos negados pela força prática da realidade (vide o caso emblemático de sua relação com Villa-Lobos). Não era, portanto, infalível.

Depois, porque embora parte dos estudiosos confira a Guanabarino uma invariável honestidade intelectual[5], o estudo do campo da crítica musical nos impinge a necessidade de "aprofundar-se e prospectar as representações que estão aí reproduzidas, para além do juízo ao artista ou à obra considerada" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 24). Ou seja, é preciso reconhecer que ao lado da crença pessoal (e não duvidamos que Guanabarino fosse honesto com suas convicções) operam outros interesses subliminares (sejam particulares ou de grupo) que, nos jogos de poder e representação, são decisivos para as tomadas de posição.

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p. 17).

Conforme já observamos, um dos objetos deste estudo é avaliar como a análise da atuação de Guanabarino é decisiva para compreendermos alguns dos movimentos dentro deste tabuleiro movediço das lutas simbólicas que, naquele momento, ocorriam no campo musical brasileiro. No Rio de Janeiro, entre as décadas finais do século XIX e as iniciais do XX, um dos catalizadores mais emblemáticos de tais discussões foi o Instituto Nacional de Música (INM), instituição que quase sempre teve, em Guanabarino, um comentador e crítico contumaz.

Já são notórios, por exemplo, os embates de Guanabarino com dois dos mais ilustres personagens da música de concerto brasileira, ambos ocupantes do cargo de diretor do Instituto Nacional de Música por longos períodos: Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920).

---

[5] "[...] independente dos resultados de seus embates polêmicos, Guanabarino pautou-se, invariavelmente pela honestidade intelectual e de princípios forjados pela sua formação como artista, como intelectual e como indivíduo, além da ansiedade de ver estabelecida uma cultura erudita a partir desses princípios." (PASSAMAE, 2017, p. 32).

> Figura controversa, [...] não faltaram escritos polêmicos e irônicos, destacando-se por exemplo, aqueles destinados a professores do Instituto Nacional de Música ou a músicos a eles ligados, quer estética, quer afetivamente. Desse Instituto, entre seus destinatários está Leopoldo Miguez e sua gestão como primeiro diretor da instituição, ou mesmo o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), cujas críticas renderam inúmeras páginas n'*O Paiz* (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 20).



Assim, não parece ocasional que o olhar de Oscar Guanabarino sobre J. Octaviano tenha se tornado mais ácido à medida que a relação deste com o Instituto Nacional de Música se aprofundava. O crítico o pautou pela primeira vez quando ainda era articulista do jornal *O Paiz*, função que exerceu de 1884 a 1917 ao assinar a coluna *Arte e Artistas*. O fato ocorreu precisamente em maio de 1913, quando Guanabarino se dedicou a analisar pela primeira vez a produção de Glauco Velásquez (1884-1914), logo após uma audição com 11 de suas obras. Na condição de pianista que começava a ganhar projeção e respeito no ambiente musical carioca, J. Octaviano foi o responsável por interpretar uma destas peças – o *Prelúdio e Scherzo op. 46* – em uma atuação que recebeu os melhores elogios do crítico.

> O Sr. Octaviano Gonçalves, cujo talento apreciámos quando executou o *Concerto em mi bemol*, de Beethoven, num dos concertos symphonicos, nesta capital, incumbiu-se de apresentar o *Preludio e Scherzo*, op. 46, trabalho este de grande originalidade e muito difficil, tendo sido perfeitamente interpretado pelo alludido pianista, discipulo do maestro compositor Henrique Oswald, que, além desse educando que tanto o honra, apresentou um outro, o Sr. Rubens Figueiredo [...] (O PAIZ, 1913a, p. 3).[6]

Note-se que Guanabarino destaca não somente a perfeita interpretação de J. Octaviano, mas também que já apreciava o seu "talento" desde ocasiões passadas, ratificando que o pianista honrava o nome de seu ilustre mestre, Henrique Oswald (1852-1931). As duas questões – ter ou não talento e honrar ou não a cátedra de Oswald – são emblemáticas na guinada retórica do discurso que o crítico dedicou ao músico com o passar do tempo.

Naquela ocasião, em maio de 1913, a relação de J. Octaviano com o Instituto Nacional de Música ainda era a do promissor aluno na classe pianística de um dos raros professores que, sendo ligados à instituição, gozava do respeito e da simpatia de Guanabarino. No ano seguinte, logo após se formar conquistando o primeiro prêmio de piano e a medalha de ouro (disputada com estudantes de todos os instrumentos) no

[6] Esta fonte já tinha sido transcrita por Goldberg e Oliveira (2019d:125-127) no quarto volume das *Transcrições Guanabarinas: antologia crítica – O Paiz (1884-1917)*.

prestigiado certame anual do Instituto, J. Octaviano ingressou como livre-docente da casa, passando a ser referenciado na imprensa carioca como o "jovem professor" (O PAIZ, 1914c, p. 3).



Não é novidade que Guanabarino foi um crítico feroz das regras e critérios de seleção da maioria dos concursos para professor do Instituto que acompanhou[7], o que também incluía questionamentos sobre o papel dos diretores nas seleções, o questionamento da capacidade dos membros da banca e o mérito (ou a eventual falta dele) dos escolhidos. A análise do concurso para livre-docente de canto realizado em 1913, por exemplo, revela o quão o tema era caro a Guanabarino e como possíveis irregularidades eram perscrutadas e denunciadas pelo crítico sem qualquer receio, deflagrando o jogo de interesses e forças que se articulavam em torno das disputas pelos cargos.

> Não é um boato o que corre entre os musicos desta capital, relativamente ao concurso para a livre docencia da arte de canto no Instituto Nacional de Musica. Não é boato porque os factos e argumentos são apontados e sabe-se exactamente o que se tem passado a respeito.
> Assegura-se, e é provável, que a commissão composta de professores da aula de canto deu um parecer inepto e vergonhoso sobre a these apresentada pelo pretendente maestro Enrico Borgongino, disparatando como era natural sobre questões para as quaes nenhum delles tem competencia para se manifestar.
> O *boato* consiste ainda num facto que não nos parece muito regular, depois da promessa de *viver ás claras*, e vem a ser que a secretaria do interior, de accordo com o director do instituto, pretende occultar, archivando, o parecer da commissão, a réplica do pretendente e a tréplica dos professores daquelle estabelecimento.
> A culpa desse parecer eivado de disparates monstruosos provém do director, que, diante da these apresentada, devia ter se dirigido ao digno ministro Dr. Rivadavia Correia, pedindo uma commissão especial, alheia ao instituto, para estudar e dar parecer sobre um trabalho cujo assumpto esses professores desconhecem completamente.
> Cita-se, por exemplo, que o relator da commissão, cantor da moda nos salões do Rio, escreveu ser o timbre um caracteristico *physiologico* do som; o autor da these rebateu semelhante disparate e, no entanto, o disparatado parecer foi mantido, negando-se ao interessado cópia por certidão dessa tréplica, que deve ser publicada e analysada para deixar a descoberto o valor scientifico desses professores officiaes, assignando muitos delles de cruz, pareceres que envergonham a idoneidade de uma congregação[8] (O PAIZ, 1913b, p. 3).

Não encontramos referências na imprensa carioca do período (de Guanabarino ou de quaisquer outros articulistas) questionando a legitimidade do ingresso de J. Octaviano

---

[7] Inclusive chegando a se envolver em polêmicas como parte do júri, conforme atesta a crônica *Um escândalo artístico*, publicada em sua coluna *Artes e Artistas* em junho de 1917. (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019d, p. 242-243).

[8] Esta fonte já tinha sido transcrita por Goldberg e Oliveira (2019d: 125) no quarto volume das *Transcrições Guanabarinas: antologia crítica – O Paiz (1884-1917)*.

como livre-docente do Instituto nos anos subsequentes à sua formatura. Em princípio, apesar de jovem, o músico gozava de prestígio e tinha suas capacidades como músico amplamente reconhecidas pelos críticos.



No entanto, a guinada de Guanabarino em relação a Octaviano parece ter acontecido justamente após a atuação deste último como membro do júri de um dos concursos para professor de piano realizados na instituição. Já em meados da década de 1910, o crítico havia se convertido no maior deslegitimador tanto dos certames que conferiam primeiros prêmios e medalhas aos alunos do Instituto (que Guanabarino julgava terem sido banalizados[9]) quanto aos concursos para provimentos de seus professores. Neste contexto, em abril de 1921, Guanabarino critica duramente as provas realizadas para preenchimento de duas vagas na cátedra de piano, um certame que teve J. Octaviano no júri, reverberando o cumprimento de uma determinação federal que autorizava somente os próprios professores do Instituto a comporem a banca.

> [...] Toda a gente sabe que o director do Instituto recebeu um aviso do ministério a que está sujeito determinando que a mesa examinadora, para esse concurso, fosse constituída exclusivamente por professores daquelle estabelecimento.
> Qual o fim ou o intuito desse aviso?
> A maledicência póde pensar, pelo menos, que havia interesse em affastar os juízes tidos como severos e capazes de alterar o plano de distribuir as cadeiras como previamente se assentara. [...]
> Fez parte da mesa examinadora o professor Octaviano Gonçalves, sempre em evidencia pela sympathia que lhe vota o diretor.
> O ilustre examinador já tem produzido algumas anedoctas humorísticas, durante os exames. A penúltima foi a seguinte:
> Na occasião do julgamento do exame de piano de uma alumna, um dos professores propos a nota de distincção para essa senhorinha; mas o Sr. Octaviano Gonçalves oppos-se, sob o fundamento de haver a examinadora executado não como uma discipula e sim como uma concertista!
> Se isso não é comico não póde deixar de ser doloroso, dispensando commentarios.
> Pois bem. Na prova do ultimo concurso realizado sexta-feira, 8 do corrente [abril de 1921], o Sr. Octaviano Gonçalves perguntou ao candidato Rossini de Freitas o que era e como se empregava o 'meio pedal'. [...]
> O Sr. Octaviano Gonçalves não entende nada de pedal; e tanto isso é uma verdade que as suas composições impressas estão cheias de indicações erradas.

[9] Em artigo de 1916 intitulado de *Instituto Nacional de Música*, o crítico professa: "O instituto, ou o seu director, julga que é imprescindivel dar todos os annos *primeiros premios* aos seus alumnos, como se aquella casa só fosse frequentada por genios musicaes; de modo que essa distincção tornou-se tão vulgar que nada mais representa, tendo perdido a sua importancia. O Instituto do Rio de Janeiro, na sua relativamente curta existencia, tem dado mais primeiros premios do que o Conservatorio de Paris, que vive ha mais de um seculo. A admissão ao concurso devia ser o producto de uma selecção; mas tudo concorre e todos são premiados" (O PAIZ, 1916b, p. 4 *apud* GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019d, p. 207).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

> Mais ainda. O maior defeito do Sr. Octaviano Gonçalves, como pianista, é justamente no emprego do pedal, facto que pusemos em evidencia a proposito do seu 'recital', e defeito que as alumnas do Instituto notaram e notam com assombro (JORNAL DO COMMERCIO, 1921, p. 2).



Já tendo participado anteriormente de bancas polêmicas nos concursos para professor da casa, é possível que Guanabarino falasse de si próprio quando sugeriu que a determinação do Ministério federal (que albergava o Instituto) impedia o chamamento de "juízes tidos como severos" e capazes de alterar os planos supostamente pré-estabelecidos. De fato, o impedimento de um julgador externo se prefigura em ato completamente questionável, inclusive desvelando que as disputas por espaços musicais institucionais alcançavam instâncias superiores de poder.

Neste caso específico, a indignação do crítico recai duplamente sobre o então jovem professor Octaviano, um dos membros internos da banca que eventualmente poderia ceder lugar para um partícipe externo: primeiro, moralmente, ao sugerir que o músico teria produzido "anedotas humorísticas" no ambiente musical do Rio de Janeiro ao não julgar honestamente a prova de uma das alunas de piano do Instituto; depois, tecnicamente, ao acusá-lo de fazer uma pergunta "tola" sobre a aplicação de meio-pedais, refutando os seus conceitos e explicações e ainda afirmando que ele não dominava o tema, o que se podia notar nas diversas "indicações erradas" de suas composições publicadas.

Depois disso – e apesar do começo de relação promissor entre ambos –, o olhar do crítico para o compositor, intérprete e professor só piorou. Ao longo da década de 1920, para além das duras críticas, as crônicas dedicadas a J. Octaviano passaram a ter um tom flagrantemente debochado, inclusive com o emprego de apelidos pejorativos. O caso mais emblemático foi o do evento intitulado de Música Psíquica, um grande concerto com obras sinfônicas de J. Octaviano, idealizador, articulador e regente de uma apresentação que contou com a participação de 130 músicos (entre membros da orquestra, coros, fanfarras e solistas) e dominou a cena na imprensa carioca por três meses, entre setembro e dezembro de 1926.

Com lotação máxima do Theatro Lyrico (2.500 pessoas), o acontecimento dividiu as opiniões entre louvores e ressalvas (dirigidas sobretudo ao conceito expresso no título), mas foi de Guanabarino a voz mais ácida desde a divulgação das notas programáticas que anunciavam o concerto: "E para rir temos o humorismo psychico do Sr. J. Octaviano, de quem já publicamos uma lenga-lenga que elle próprio não entendeu e muito menos nós.

[...] Nas artes, Sr. Bibliothecario[10], deve-se evitar o ridículo. Oscar Guanabarino. (JORNAL DO COMMERCIO, 1926b, p. 2). No dia seguinte ao evento, ocorrido em 02 de novembro de 1926 (dia de finados), ainda reservou os últimos parágrafos de sua coluna para classificar, em tom de descaso, o concerto como "um bocejo em vários tons".



> [...] Sem tempo para desenvolver uma chronica especial sobre a 'Musica psychica', do Sr. Octaviano Gonçalves, executada hontem no Theatro Lyrico, podemos resumir a nossa impressão em poucas palavras: *Um bocejo* em varios tons!
> O autor progrediu muito na instrumentação: mas não nasceu artista nem possue cultura artistica. As suas partituras executadas hontem, são monotonas e sem idéas musicaes. A parte orchestral bem feita, bem cuidada: a parte melódica de uma infantilidade sem graça.
> Um dos numeros do programma – 'Poema da Vida', foi anunciado como 'Poema e musica de J. Octaviano': mas se tal poema é em verso – os versos estão errados – e se foi escripto em prosa não o foi em prosa rythmada, de modo que a parodia [prosódia?] musical resentia-se não poucas vezes.
> Somos obrigado[s] a repetir a frase de um dos nossos últimos folhetins: nas artes é preciso evitar o ridiculo. Oscar Guanabarino. (JORNAL DO COMMERCIO, 1926c, p. 2).

Ou seja, em pouco mais de uma década, houve uma guinada contundente no olhar do crítico sobre o músico: se antes Guanabarino apreciou o talento e a atuação pianística de J. Octaviano como solista de um exigente concerto para piano de Beethoven (e sem reclamar do uso dos pedais), agora defende que ele não "nasceu artista e nem possui cultura artística"; se antes o compositor era um discípulo que honrava a cátedra de Henrique Oswald, agora se convertera em um artista que não era para ser levado a sério e que precisava se esforçar para evitar o ridículo. A significativa mudança de postura pode ter tido diversas causas (inclusive uma legítima reavaliação de seus méritos musicais), mas é muito provável que a múltipla atuação de J. Octaviano dentro do Instituto Nacional de Música tenha agravado o juízo percuciente que o crítico passou a lhe dedicar.

Como já observado, embora hoje seja mais conhecido por suas ferozes críticas dirigidas a nomes ilustres da música brasileira, especialmente Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Guanabarino também foi um mordaz comentador de quase tudo o que envolvia o Instituto Nacional de Música, incluindo os predicados e atividades de seus professores. Na primeira vez em que J. Octaviano aparece em sua coluna na década de 1930, por

[10] Uma alusão ao período em que J. Octaviano assumiu o posto de bibliotecário do Instituto Nacional de Música. Numa tentativa de desqualificar sua atuação como músico, Guanabarino seguidamente se dirigia a ele com apelidos informais ("Zé Octaviano") ou o estigmatizava como portador de outros ofícios (*chauffer*, arquivista, bibliotecário).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



exemplo, o crítico se refere à instituição como um "leproso estabelecimento", justificando o fato de não ter sido convidado para escrever no periódico *Illustração Musical* por este ser um "órgão oficial do Instituto".

> A *Illustração Musical*, além do exposto, foi fundada pelo professor Lorenzo Fernandez, cathedratico de qualquer coisa, graças à prevaricação do Sr. Fertin de Vasconcellos logo que se deu o falecimento do professor Frederico de Nascimento, cathedratico do curso de harmonia (JORNAL DO COMMERCIO, 1930, p. 2).

Em boa parte deste longo artigo, sobressaltam críticas a dois dos mais ilustres professores da casa: Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), a quem Guanabarino acusava de ter entrado no Instituto sem concurso e através de conchavos, uma vez que tinha sido um aluno com "nota baixa no exame de contraponto"; e Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934), diretor do I.N.M. entre 1923 e 1930, que o crítico descreveu como sendo "o último dos professores, porque não professa coisa nenhuma neste mundo a não ser a arte de desmoralizar tudo quanto lhe passa pelas mãos"[11].

Escrita em novembro de 1930, a matéria vem à tona no fim da gestão de Fertin, quando os debates e movimentos em torno de sua sucessão dominavam o ambiente musical do Rio de Janeiro. À época, o regulamento do Instituto previa que o seu diretor deveria ter a incumbência de reger a orquestra da casa nos concertos públicos (esta era uma dentre as muitas ressalvas que Guanabarino guardava em relação à atuação de Fertin, que não era regente). Ao saber que J. Octaviano era um dos nomes considerados para assumir o cargo diretivo, o crítico foi assertivo:

> Agitam-se agora os pretendentes à substituição do diretor e fala-se até no professor Octaviano Gonçalves, por ser riograndense; mas esse professor tem contra si o facto de ter sido deposto, por incompetência, do cargo de regente da companhia lyrica brasileira que pretende estrear no próximo dia 13 de Novembro. O governo vae lutar com grandes dificuldades para

[11] Dentre as diversas atividades que exerceu, Fertin de Vasconcellos foi responsável por inaugurar editoras que publicaram centenas de obras de autores brasileiros, incluindo Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Seu vínculo com as então denominadas "músicas de salão", "músicas regionais" ou "músicas características" também foi alvo da pena de Guanabarino: "Os admiradores do Sr. Fertin lucrarão, em todo o caso, o dispêndio com o projectado busto, em bronze, do diretor cuja demissão toda a gente espera. Mas não é só dentro do Instituto que se encontram admiradores do grande e célebre assobiador. Cá fora, no mundo capadócio, a sua popularidade é bem intensa, por causa do apoio que tiveram os tangedores de guitarras, violões, bandurras e cavaquinhos. Não fora elle e naquele templo não teriam ecoado as belíssimas produções regionaes que poeticamente se denominam: – *Atirei o pau no gato* – [...] e tantas outras maravilhas. Valha a verdade, no entanto, que nos obriga a reconhecer a victoria do regional e de tudo *quanto é deles* [referência à coluna e concurso *O que é nosso*, lançado no ano anterior (1929) pelo jornal *Correio da Manhã*], sobre os vencidos de hoje, ídolos de outrora, condemnados ao esquecimento e até ao desprezo – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Liszt e tantos outros" (JORNAL DO COMMERCIO, 1930, p. 2).

> encontrar um novo diretor que não seja um segundo Fertin com outro nome (JORNAL DO COMMERCIO, 1930, p. 2).

Contudo, sendo pianista e professor particular do instrumento, a pena ferina de Guanabarino se voltava de forma especial para os professores de teclas, caso específico de J. Octaviano. Após a morte de Henrique Oswald (1852-1931), em junho de 1931, Octaviano – que havia sido seu aluno, era um assíduo intérprete de suas obras e alguém de sua relação estreita – herdou os estudantes da classe de piano do antigo mestre. Ao comentar o caso, o crítico escancara o que pensava de J. Octaviano como pianista e professor.



> Realizou-se, por fim, a grande desgraça. O Sr. Octaviano, que é excelente *chauffeur* [motorista, uma referência ao fato de J. Octaviano ser detentor de carteira de habilitação para dirigir, habilidade ainda rara naquele momento], mas péssimo professor de piano, tomou conta da classe que estivera sob a direção do maestro Henrique Oswald [...]. Para figurar, pela primeira vez na sua vida, como guia de uma boa turma de pianistas, reuniu as antigas alumnas de Henrique Oswald e realizou um concerto no qual ficou evidenciada a decadência dessas infelizes alumnas. [...] Temos ainda outros commentarios sobre estes exames [audições de alunos realizadas no I.N.M. e que Guanabarino contestava a atribuição (ou não) de notas de distinção], mas ficarão para a próxima semana, no folhetim em que trataremos do concerto que Octaviano realizou no salão da Academia de Arte do Brasil, afim de estudarmos o que seja cabotinismo e a arte musical do bello Octaviano, numa atmosfera azul rodeada de flores, ostentando a sua importância igual a zero (JORNAL DO COMMERCIO, 1931a, p. 2).

Esta crítica foi publicada em 23 de dezembro de 1931, ano que fora um dos mais ativos de J. Octaviano, que se alternava entre as atividades de compositor, pianista, regente e professor, realizando ao menos 14 concertos distintos amplamente cobertos e, de forma geral, bastante elogiados pelo restante dos críticos em atividade no Rio de Janeiro (CORREIO DA MANHÃ, 1931: 5; O JORNAL, 1931a, p. 5), o que incluía os recitais nos quais organizava a apresentação de seus alunos. Eis um exemplo:

> Realizou-se, hontem, no salão de concertos do Lyceu de Artes e Officios, pela primeira vez no Rio, a 1ª serie de audição completa dos 84 estudos de Cramer, executados a dois pianos, seguindo a edição revista e annotada por Arthur Napoleão, pelo professor J. Octaviano e seus alumnos, senhorita Elzi Abbaud e Werther Politano. [...] O concerto deixou a melhor das impressões no selecto auditorio do Lyceu (O JORNAL, 1931b, p. 11).

No fim daquele ano, o Correio da Manhã defendia que "incontestavelmente poucos artistas no nosso meio têm envolvido a actividade dynamica do illustre maestro J. Octaviano, não só como pianista, mas ainda como mestre e compositor" (1931a, p. 5) [12].

[12] Somente naquele ano, Octaviano realizou ao menos três recitais de piano exclusivamente com repertório brasileiro (incluíndo uma homenagem a Henrique Oswald), outros dois com obras de autores canônicos das

Para Guanabarino, entretanto, o músico não passava de um cabotino e usurpador. Conforme prometera, o crítico dedicou a sua coluna da semana seguinte (30 de dezembro de 1931) integralmente ao desafeto, esbugalhando as diferenças entre ambos e deixando nítido que a questão extrapolava o âmbito artístico (tão pessoal que, em determinado momento, utiliza o verbo "vingar-se" para qualificar a relação). A passagem é longa, mas vale a pena transcrevê-la por ser um retrato cru de como as disputas práticas e simbólicas em torno da música eram violentamente travadas.



> O exame final da alumna Georgette Ramy provocou uma serie de factos que não podemos deixar cahir no olvido [esquecimento]. Quando essa artista, na opinião de Henrique Oswald, terminou a sua prova, a sala quasi em peso foi cumprimental-a, e também à Sra. Ramy, sua mãe e sua professora; mas desde que se conheceu a nota dada pela mesa examinadora o movimento foi de pasmo, para não dizer de indignação.
> Essa indignação ecoou na imprensa. O grito de revolta não partiu somente das columnas desta folha: o *Diario Carioca*, pela penna da nossa illustre collega, Magdala da Gama Oliveira, que nessa folha exerce as funções de critico musical e com muito bom senso, bradou contra a injustiça que diríamos imoral porque o resultado obedeceu ao movimento baixo e reprovável de uma desforra procurando ferir ao mesmo tempo a alumna, que não reconheceu nem podia reconhecer em Octaviano Gonçalves um professor digno de sua arte, mas também a Sra. Ramy, que o contrariou por vezes, e ainda vingar-se do autor destas linhas porque não o tem na conta de professor de coisa nenhuma. Correu o risco de ser julgado pela opinião publica: mas esse senhor, cuja origem ninguém conhece não liga a menor importância ao meio musical nem à opinião da gente honrada. Julga-se acima de tudo e de todos, porque é, no Brasil, o único musico que tem carta de *chauffeur*!
> A senhorinha Magdala da Gama Oliveira escreveu a respeito desse homem umas phrases que representam o ferro em brasa causticando a sua prosapia. Toda gente leu na sua chronica as seguintes palavras: 'O Instituto Nacional de Musica, com todo o apparato da sua organização, não póde fabricar artistas, porque o talento não se cria, plasma-se. O que o Instituto póde fazer – e quantas vezes já o fez! – é atrophiar a materia prima dos alumnos que lá entram em busca de ensinamentos, entregando-os às mãos sacrilegas de *professores ineptos*, que lá estão levados por pistolões políticos praticando os mais deslavados erros pedagogicos'.
> Estas palavras não encerram uma indirecta a J. Octaviano Gonçalves: são, no contrario, uma allusão franca, decisiva, clara e justa contra esse professor de piano que no decurso da sua vida artística (?) ainda não conseguiu formar uma única alumna tocando, ao menos regularmente. Ao contrario, no concerto por elle organizado para apresentar as infelizes alumnas de Henrique Oswald e que passaram a receber as suas irrisorias lições, o auditorio ria-se e muita gente entristecia-se vendo como se estragam verdadeiros talentos e como póde um iconoclasta desmanchar com os pés o que fôra pacientemente construido pelo saber.

---

teclas (do barroco ao romantismo), estreou um repertório de canções brasileiras "características" adaptadas por ele para canto e orquestra, foi solista do concerto para piano de Henrique Oswald no Theatro Municipal, regente em seguidas apresentações orquestrais no Teatro Casino, além de organizar diversas apresentações de alunas (os) em espaços importantes e ser continuamente programado como compositor (inclusive com estreias no Theatro Municipal).

Quando tivemos noticia do resultado de exama da senhorinha Georgette Ramy, o nosso primeiro ímpeto foi organizar um recital publico para a pianista Georgette Ramy executar o programma de seu exame recital dedicado ao Professor Octaviano Gonçalves e precedido de uma conferencia nossa tendo por thema – *O Caracter*.

Pois é esse professor, que não sabe ensinar e estraga os alumnos adiantados que lhe cahem nas garras, que vae ser nomeado lente cathedratrico do Instituto e substituir o grande mestre Henrique Oswald.

Reparem bem. Estamos em Dezembro de 1931, o concurso *patacoada* será realizado em Março de 1932 e nós, no alto destas columnas denunciamos desde já, ao Brasil inteiro, a immoral combinação existente de ser dada essa cadeira a J. Octaviano, e a outra, vaga pelo fallecimento do professor Alfredo Bevilacqua, doada ao Sr. Radamés Gnattali [que nunca chegou a ser professor do Instituto], que tem a seu favor duas grandes recommendações – ser riograndense e ter sido alumno do actual director, que o recommenda como repetidor para as suas alumnas, preparando assim mais um titulo para ser apreciado pela comissão examinadora e levado em conta do seu merecimento.

Mas o caso mais interessante na actualidade é ver como o pseudo professor de piano procura tapear o publico para justificar a sua nomeação em Março de 1932, e para preencher a cadeira que foi honrada pelo grande mestre Henrique Oswald.

Já dissemos por intermedio destas columnas que as infelizes alumnas do maestro Oswald perderam terreno desde que passaram a receber as *sapientissimas* lições de Octaviano Gonçalves. Podemos accrescentar que o auditorio reunido para ouvir aquellas senhorinhas ria-se, quasi seguidamente, diante do desastre que se transformava em ridiculo. Pela primeira vez reuniu-se um grupo de pianistas que passaram por alumnas de Octaviano: mas além de não terem sido alumnas do seu curso, ainda ha um facto bem caracteristico que realça as qualidades negativas desse professor que, pretendendo empoleirar-se na cathedra que foi de Henrique Oswald por meio de uma verdadeira doação, não apresentou a exama este anno, no Instituto, nenhuma alumna preparada por elle: ao contrario, obteve uma nota de distincção para uma alumna que fôra preparada pela professora Haydée Mor Meyl e que fez exames com o mesmissimo programma com o qual se apresentara ao concurso de admissão na qualidade de alumna da alludida professora! Quer dizer que durante o anno lectivo o pretenso professor de piano não preparou essa alumna para exhibir-se nem sequem em um simples estudo preparado sob a sua direcção!

Vamos interromper, por alguns momentos, o fio destes argumentos, para citar uma ocorrencia que, com certeza, encherá de indignação o animo de todos os admiradores de Henrique Oswald.

Um professor, livre docente [caso de J. Octaviano], gritou na secretaria do Instituto Nacional de Musica: - 'Vivo a fazer propaganda das composições desse velho idiota e no emtanto recusam-me as suas alumnas e estão enchendo o curso de um novato na casa!'

Está a prêmio esta charada infame.

Prosigamos.

Fomos ao concerto realizado por Octaviano Gonçalves no salão da Academia de Arte no Brasil, fundado pelo professor João Rocha.

Quando lá chegamos, sem convite, provocamos uma crise de nervos no concertista. A nossa presença ia entornar o caldo e desmanchar a serenidade daquelle acto que representava mais um reclame para engazopar o governo e justificar o plano da sua nomeação, em Março, para professor de piano no alludido estabelecimento de ensino.

Apreciem agora o que na giria theatral recebeu o nome de cabotinismo.

A sala que comportava o auditorio estava profusamente illuminada: em frente uma outra, de construcção circular, completamente às escuras. Essa

saleta é o logar em que se collocam os musicos, os declamadores e dansarinos. O piano de cauda está sobre um estrado com dois degraus e todo elle forrado com um panno escuro.
A nossa curiosidade bisbilhotou por esse recinto. Os degraus estavam recamados de petalas de rosas, e dois grandes ramos de flores completavam a ornamentação florida desse scenario.
Depois de uma boa meia hora de espera o recitalista veiu lá de dentro enfiado na sua casaca... ou a casaca enfiada nelle. Tomou posição, olympica, já se vê, e eis senão quando as claras luzes da sala do auditorio extinguem-se por completo, e a rotunda se illumina de bellissima e intensa côr azul!
Bello quadro, sim, senhor!
Sabe-se que Octaviano é um bicho muito feio, quasi um anthropoide com a habilidade de conservar-se a prumo.
Calculem, aquelles que o conhecem, o Octaviano a sorrir emquanto o publico applaude o *Passaro azul*, linda opereta pouco divulgada nesta Capital sob o titulo de *Arara*!
Elle sorria: e muita gente atafulhava o lença na boca para não estrondear a gargalhadas.
E começou a exhibição de Octaviano – concertista.
Primeiro numero – Duas sonatas de Scarlatti. Qualquer alumno do quinto anno do Instituto sabe que o professor errou, apesar do seu titulo de compositor, tão apregoado pelo Prof. Raymundo da Silva. O que elle executou foi a pastoral de uma sonata, transcripção de Tausig; mas apesar de ser uma peçazinha do 6º anno, o celebre pianista, compositor, harmonista, fuguista, contrapontista e chauffeur, esbarrou tres vezes, e na *Sonata* os esbarros subiram a cinco. Cinco e tres – igual a oito-oito esbarros logo de começo!
Em seguido o Nocturno op. 9 n. 2 de Chopin, o mais facil dos nocturnos desse autor, tanto que esta classificado no 5º anno: quanto à interpretação – realejo ou pianola, modelo primitivo. Depois desse nocturno, executado sem arte, sem sentimento e sem expressão, seguiu-se uma peça que não havia meio de atinar qual fosse. Conseguimos, afinal, um programma e vimos então que o grande pianista estava executando a *Mazurca* op. 24 n. 1, do 6º anno, e logo após o Estudo op. 25, n. 1, o mais fácil de todos, accessível a uma criança do 4º anno. Mas era preciso enfeitar o programmma com alguma coisa de Chopin...
Veio então a *Rhapsodia hungara*, n. 13, de Lizst, e o pianista poz em pratica a sua intelligente escola do – vae ou racha: mas não foi nem rachou – apenas ensuderceu o auditorio com o pedal constante.
Em homenagem aos autores brasileiros Octaviano executou o *Scherzetto*, de Miguez: e mais o *Nocturno*, de Alberto Nepomuceno que elle (Octaviano) teve a honra de executar há doze annos passados, para ser admirado pela pianista Lucia Branco.
A segunda parte do programma era J. Octaviano – Compositor.
Admirem agora a o trabalho herculeo desse genio do professorado. Em Novembro deste anno e durante tres dias fez executar em publico os 84 Estudos de Cramer, 'executados em dois pianos, segundo a edição revista e annotada por Arthur Napoleão'.
Tudo isto está errado. A edição à qual se refere o *celebre* professor é aquella para a qual Arthur Napoleão escreveu a parte de um segundo piano, imitando o que já fôra feito por Henselt [Adolf von Henselt (1814-1889), pianista e compositor alemão].
J. Octaviano declarou nos programmas que essas execuções appareciam 'pela primeira vez no Rio de Janeiro'.
Pela primeira vez foi a estopada dos 14 estudos, e sabe Deus como! Mas convem lembrar ao enorme professor de piano que Arthur Napoleão quando commemorou o seu primeiro concerto nesta capital, em 1837,

> executou a Somnambula de Thalberg [Sigismond Thalberg (1812-1871), compositor e pianista suíço/austríaco] peça por elle incluida no primeiro concerto: e na qualidade de autor de um segundo piano para os Estudos de Cramer, executou, ali no Municipal, varios numeros desses estudos com Guiomar Novaes, sem amollar o publico e sem estropiar os estudos.
> J. Octaviano não perde occassião para impingir-se ao publico, como vamos demonstrar.
> No concerto realizado no dia 19, quando terminada a execução das suas estopadas, surgiu elle no palco, sempre illuminado pelas lampadas azues e realizou mais uma conferencia, a pedido dos seus admiradores e das suas admiradoras, para que elle Octaviano Gonçalves dissesse quem era elle!
> O thema, pois, era – "Eu, isto é, Elle". E fez a sua apologia, atirou às nuvens mostrou que no Brasil – Elle, só elle, era notavel nas artes e bello na plastica. O publico ria e elle enchia-se de garbo para dizer emphaticamente:
> – O artista não se faz – nasce!
> (Sensação no auditorio).
> Ó Sr. Octaviano!
> O macaco tambem nasce e no entanto não é artista.
> Às vezes, quando é ensinado, toca piano, o que não é milagre, tanto que vive por ahi um tocador de piano que toda a gente sabe que é o Zé Macaco. Além disso o grande poeta portuguez viu uma macaca ser caixeira de uma venda, e uma perda que fazia renda – ou vice-versa, dando tudo na mesma.
> Para terminar daremos um conselho a J. Octaviano. Na sua qualidade de admirador de Henrique Oswald abra um inquerito para saber e divulgar quem foi o cretino que na secretaria do Instituto chamou o grande mestre de - *Velho Idiota*. Oscar Guanabarino (JORNAL DO COMMERCIO, 1931b, p. 2).

Os questionamentos são de toda ordem: morais, éticos, artísticos, institucionais, mas sobretudo pessoais, já que ninguém ridiculariza a aparência de alguém ("bicho muito feio") ou o chama indiretamente de macaco em nome de uma suposta retidão artística. Ainda assim, no bojo deste intenso bombardeio, cumpre destacar dois aspectos mais diretamente relacionados ao fio condutor deste estudo:

1) Guanabarino tem a dimensão precisa de como os seus movimentos como crítico poderiam interferir direta ou indiretamente na organização do tabuleiro. E aqui reconhecemos essa atuação em um sentido mais amplo, não somente no ato de escrever e publicar suas impressões, mas também quando vai a um concerto reconhecendo que sua presença física poderia provocar uma "uma crise de nervos no concertista". É consciente e cioso do papel que ocupava e exercia esse poder em sua plenitude, inclusive como forma de preencher o vácuo dos eventuais espaços que lhe eram negados dentro das lutas do campo. O Instituto Nacional de Música não foi um de seus temas mais recorrentes por acaso ou somente porque, no embate com a instituição, reverberava a sua autoproclamada condição de paladino da moral e dos bons modos artísticos (que o diga a descrição da sala no evento protagonizado por J. Octaviano). Sua ira – muitas vezes questionando situações legítimas – era irremediavelmente proporcional ao não reconhecimento simbólico que lhe

oferecia o Instituto. Antes de tudo, tratava-se de uma disputa. E este parece um dos aspectos que não podemos perder de vista para compor um quadro menos comprometido sobre as instituições, as práticas e os personagens envolvidos: os seus interesses nunca foram isentos, ao menos completamente.



2) O que fundamentalmente interessa a Oscar Guanabarino e a J. Octaviano é a disputa pela cátedra de piano de Henrique Oswald, falecido em 9 de junho de 1931. Ressalte-se que o crítico não a requeria propriamente para si, mas para que ela tivesse a chance de ser ocupada por alguém que melhor representasse o seu ideário pianístico (há muito apartado de Octaviano). Para tanto, jogou contra o músico com todas as suas armas, chegando ao ponto de insinuar que o pianista teria sido o "cretino" que violou a memória de seu antigo mestre ao chamá-lo de "velho idiota" na secretaria do Instituto. Não é fortuito que o crítico tenha escolhido justamente esta acusação para finalizar uma coluna integralmente dedicada a desqualificar J. Octaviano. Este, por sua vez, articulava-se, organizava ou protagonizava concertos diversos, botava as suas alunas e alunos em cena (ainda que não fossem preparados por ele), promovendo-se como podia para mostrar que estava à altura do cargo. Enfim, faltavam três meses para que o destino da cátedra fosse decidido e ambos apostavam alto, botando à mesa as suas melhores fichas.

De antemão, Guanabarino deslegitimou o "concurso patacoada", afirmando que a vaga de Henrique Oswald já estava destinada a J. Octaviano. Com isso, o crítico se jactava a condição de quem só poderia estar certo: se o pianista ganhasse, mérito do tapetão; se perdesse, teria sido porque a denúncia antecipada permitiu a realização de um certame isento. Aliás, embora a cátedra de Oswald fosse a joia mais preciosa por seu valor simbólico e histórico, Guanabarino também não se furtou a condenar a disputa de uma segunda vaga, segundo ele já prometida a Radamés Gnattali (1906-1988) pelo então diretor do Instituto, Guilherme Fontainha (1887-1970). Curiosamente, Radamés nunca chegou a ser efetivado como professor da casa, um indício de que as supostas cartas marcadas podiam ser embaralhadas. O jogo tinha (e tem) as suas aberturas, a depender dos movimentos dos envolvidos.

Guanabarino sabia disso melhor que ninguém. Por isso mesmo, no início do ano seguinte, continuou desqualificando a inscrição e a atuação de J. Octaviano no embate pelo posto de catedrático de piano, retorquindo notas positivas publicadas sobre o músico

em outros jornais (como o Jornal do Brasil), deslegitimando a defesa pública de sua tese sobre Chopin, reiterando que o pianista havia estragado as alunas de Henrique Oswald e Haydée Mor Meyl, acusando-o de forjar homenagens e confetes para si, além de lhe imprimir mais uma série de apelidos jocosos, dentre os quais o de "urubu malandro" cujas penas de pavão já haviam sido arrancadas: "É o typo de convencido que não perde vaga para engazopar o público, sem receio, sem medo de ser desmascarado" (JORNAL DO COMMERCIO, 1932a, p. 2). O motor de sua metralhadora continuava girando em torno das disputas pelas vagas de professor catedrático do Instituto (uma categoria mais distinta se comparada ao "livre docente"):

> [...] durante quinze annos de atividade, só conseguiu, até hoje, uma alumna (uma só) laureada com um segundo premio, quando ali, no Instituto, andam à matroca as medalhas de ouro.
> E depois desses desastres, cujo histórico daria um livro cheio de interesses, sabe-se que Jota Octaviano pretende o logar de cathedratico de piano no Instituto!
> Um outro pretendente a uma das cathedras daquelle estabelecimento é o Sr. Villa-Lobos; mas esse não quer submeter-se a concurso; quer ser nomeado professor de canto choral porque fez os músicos da banda de Bombeiros cantar o seu samba em côro (JORNAL DO COMMERCIO, 1932a, p. 2).

A passagem inclui Villa-Lobos não por acaso, mas como demonstração de que, antes da avaliação dos méritos musicais, o que está em jogo é a defesa de uma determinada visão artística que, de quaisquer dos lados, deseja se impor sobre a outra como hegemônica. O crítico guardava verdadeira ojeriza em relação à incorporação da então chamada "música característica" (vinculada às tradições populares, folclóricas, indígenas) à música de concerto tradicional, execrando a ideia de que J. Octaviano ou Villa-Lobos pudessem ser professores do Instituto Nacional de Música – o estabelecimento oficial de ensino musical do país naquele momento – não somente por desacreditar os critérios de seleção dos concursos ou as capacidades profissionais de ambos, mas sobretudo porque eles não representavam o ideário estético encarnado pelo crítico e os partidários de seu grupo[13].

---

[13] Algo particularmente demonstrado na sequência do texto, quando Heitor Villa-Lobos é classificado como *sambeiro*, envernizador de músicas indígenas e alguém que não dominava o métier tradicional resguardado por Guanabarino: "Villa-Lobos, artista consagrado em Paris, onde também foram consagrados os 'Oito Batutas', não quer entrar para o Instituto, como professor, por meio de concurso, porque gato escaldado d'agua fria tem medo, proverbio que atracado ao lombo do illustre envernisador das poesias dos tapuias e chavantes, e que, senhor de uma lenda dos tupyniquins, está escrevendo um poema tupyniquinho, precisa e exige (o tal proverbio do gato) uma explicação. De facto, o grande compositor quiz, de uma feita, ser professor de musica, de princípios elementares da arte musical, e inscreveu-se para concorrer a uma das cadeiras dessa maioria instituida pela Municipalidade. Abram os olhos e os ouvidos, caríssimos leitores!

A questão em torno dos "grupos" é tão decisiva que os termos utilizados para representá-los são justamente os que denotam filiação em linhas hereditárias. Não é à toa que Guanabarino chamava as jovens que estudavam com suas alunas e ex-alunas de "netinhas", ou seja, as filhas de suas filhas. Eram suas crias, portanto. Naturalmente, as habituais análises duras ganhavam um contorno bem mais ameno quando o crítico tratava daquelas que pertenciam à sua linhagem, inclusive sendo capaz de invocar o amor para descrevê-las.

> Em dias de Novembro do anno passado, conforme noticiamos, ouvimos as nossas netinhas, alumnas da professora Alzira Fonseca, poucos dias antes de terminar o anno ouvimos outro grupo de netinhos, discípulos da professora Lisette de Oliveira, todos mui bem guiados, mas destacando-se os três últimos [...].
> Vao nestas ultimas linhas um reclame a professora Lisette de Oliveira: más amor com amor se paga, e essa alumna que tanto se distinguiu quando sob a direção de Arthur Napoleão declarou nos programas da sua festa: - 'Lisette de Oliveira, medalha de ouro do Instituto Nacional de Musica e com o curso de aperfeiçoamento do maestro Oscar Guanabarino'.
> Hoje no salão Nicolas, teremos uma audição das alumnas da professora Emilia Amaral Silva e brevemente a das alumnas da professora Celeste Mascarenhas, o que representará mais duas turmas de netinhas nossas (JORNAL DO COMMERCIO, 1932b, p. 2).

Nem de longe parece o personagem que, na mesma coluna, fora implacável com Villa-Lobos e J. Octaviano. À propósito, logo na sequência destes momentos de ternura, Guanabarino defende a ideia de que o Instituto, antes de qualquer nomeação definitiva em seu quadro de professores, deveria nomear um "advogado do diabo" para perscrutar "a vida do preconizado e descobrir-lhe algum vício ou prática de qualquer acto que o torne incompatível com a sua elevação ao altar"[14] (JORNAL DO COMMERCIO, 1932b, p. 2). Ora, a quem se referia quando invocava a presença de um "advogado do diabo"?

Mas isso parece apenas pano de fundo para a questão principal, que circundava em torno de quem, naquele momento, detinha o poder de assinar a filiação das principais

---

Villa Lobos nesse concurso – foi reprovado! É verdade que o illustre sambeiro tem uma justificação. Os examinadores não o deixaram esticar um discurso, e atazanavam o homenzinho com perguntas da artinha, coisas a que elle não liga a menor importância, como, por exemplo, a composição dos accordes. Dizem até que o grande mestre não conhecia a escala geral, coisinha atôa que as crianças aprendem no Instituto". (JORNAL DO COMMERCIO, 1932a, p. 2).

[14] O recado era explicitamente dirigido a J. Octaviano, a quem ele imputava a fama de ser rude com as alunas mulheres: "Assim também, resolvida a nomeação de um professor, que vão lidar com meninas e senhorinhas, devia-se nomear uma commissão de inquérito para indagar da origem do professor indicado, dos seus costumes, da sua educação, dos seus antecedentes como professor". Segundo o crítico, a intenção era evitar um "malcriado, de origem baixa e não limado pela educação, impaciente e grosseiro (que bela carapuça!)." (JORNAL DO COMMERCIO, 1932b, p. 2).

promessas cariocas do instrumento. Em outras palavras: quem poderia ensiná-las? Quando o crítico se dirige à sua ex-aluna Lisette de Oliveira afirmando que o "amor se paga com amor", o faz porque ela havia impresso no programa de concerto das suas estudantes o reconhecimento de que fizera o "curso de aperfeiçoamento do maestro Oscar Guanabarino". Antes de tudo, tratava-se de reivindicar uma assinatura: clamar para si a melhor escola de formação pianística do Rio de Janeiro. Neste sentido, Guanabarino não se tornou *persona non grata* do Instituto somente por birras infantis (de adultos), mas porque historicamente a instituição não lhe reconheceu a posição simbólica que julgava merecer (e vice-versa). Neste jogo, ambos os lados operavam tentativas de silenciar, apagar ou deslegitimar os seus contrários.

Isto parece explicar porque o cerne da confrontação com J. Octaviano quase sempre foi pautado por questões de origem cultural, filiação artística, escola técnica/estética/estilística ou relativas à eventual falta de méritos para ocupar a cátedra de piano no Instituto Nacional de Música. Em suma, o propósito era o de esvaziar o poder da assinatura de um de seus concorrentes mais ilustres.

> Dias depois líamos em um dos diários desta Capital a seguinte nota: - 'Com a nota de distincção passou do 6º para o 7º anno de piano, do Instituto Nacional de Musica, a estudiosa alumna senhorinha Hilda Reis [...] Foi seu professor o conhecido maestro J. Octaviano'.
> Nota necessária. Essa alumna foi preparada pela professora Haydée Mor Meyl e fez exame com o mesmo programma do concurso à admissão.
> Arrancadas as pennas do pavão o que apparece não é a gralha da fabula, mas sim um urubu malandro![15] (JORNAL DO COMMERCIO, 1932b, p. 2).

[15] Esta associação da imagem de J. Octaviano a um pavão foi também utilizada por Ondina Ribeiro Dantas, a D'or, importante crítica musical do Rio de Janeiro e a responsável por assinar a coluna "Música – Commentarios", no Diário de Notícias, jornal carioca de grande circulação e que pertencia a seu marido, Orlando Dantas (ela chegou a assumir a direção da publicação depois de ficar viúva). D'or costumeiramente elogiava os concertos e composições de J. Octaviano, mas fez uma dura crítica à publicidade que o músico vinha fazendo em torno de si, especialmente no que diz respeito à apresentação pública de suas alunas-prodígios (uma verdadeira febre que tomou conta do Rio de Janeiro a partir das primeiras décadas do século XX). Na ocasião em que chamou o músico de pavão, tratava do concerto da pequena pianista portuguesa Maria Quintanilha, de 08 anos, que há três meses estudava com J. Octaviano para fazer o seu *debut* oficial no Rio de Janeiro: "É interessante observar como a volupia de publicidade adormecia por completo certos espiritos, emmaranhando-os n'uma verdadeira tela de tristes e espectaculares reclames trazidos a publico pelo proprio interessado. O professor J. Octaviano, de quem reconhecemos o valor, está agora sob a influencia dessa molestia que campeia em todo o globo, em caracter permanente, mas que não attinge a toda a gente, graças a Deus. [...] Mas, afinal, porque tanto barulho? É se agregar sem cerimonia, às glorias alheias, enfeitando-se com pennas de pavão. D'OR" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1938b, p. 9).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Embora encontrassem em Guanabarino e eventualmente em outros articulistas um contrapeso contundente, de modo geral, as composições e concertos de J. Octaviano e de suas alunas e alunos seguiam continuamente aclamados pela maioria dos outros críticos e jornais cariocas de grande circulação, bem como pairava sobre ele uma avaliação positiva de seu trabalho pedagógico. Quando Luiz Heitor Côrrea de Azevedo publica *150 Anos de Música no Brasil*, afirma que "Como professor, J. Otaviano tem boa reputação e é autor de compêndios de Teoria e Análise Musical (AZEVEDO, 2016 [1956], p. 163).

Na imprensa carioca, esta imagem de professor zeloso e competente foi seguidamente reiterada até 1962, ano de falecimento de J. Octaviano. Fiquemos apenas com alguns dos muitos exemplos[16] retirados das duas décadas (1920 e 1930) em que o músico recebeu as críticas mais ferozes de Guanabarino: "É hoje, finalmente, que se realiza o recital de piano da talentosa senhorita Maria José Pinto, alumna do Instituto Nacional de Música, onde tem feito um curso brilhante como alumna do professor J. Octaviano" (O PAIZ, 1922b, p. 2); "Justo é salientar o nome do professor J. Octaviano como uma das forças animadoras da mocidade artística. (DIÁRIO CARIOCA, 1931b, p. 3)".

> Esse concerto foi, realmente, um delicioso serão de arte, que aquella distincta alumna de piano [Zilah de Moura Britto], do professor J. Octaviano, reaffirmando a sua vocação já tantas vezes assignalada, revelou notavel aproveitamento nos seus estudos, quer em technica, quer em fidelidade interpretativa dos mais difficeis classicos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926e, p. 3).
>
> O professor J. Octaviano foi muito cumprimentado pelo exito que os seus discipulos alcançaram, cumprimentos justos por todos os motivos, principalmente pela prova exuberante que acabava de apresentar, deliciando a platéa que enchia literalmente o salão, com quatro alumnos ricos de talento [Werther Politano, Elzi Abboud, Luba Neiberger e Esther Neigerger] e de optima orientação musical *Magdala da Gama Oliveira* (DIÁRIO CARIOCA, 1931a, p. 6).
>
> Hontem á tarde, o salão de musica de Camera, do I. N. de Musica, esteve repleto de profissionais e amadores da arte clássica dos sons, levados naturalmente pelas credenciaes do prof. J. Octaviano, a quem com justiça, consideram, entre os jovens artistas músicos brasileiros, o mais completo theorica e technicamente como pianista e compositor da nova geração [...]. 'A Batalha' e A ESQUERDA felicitam o maestro Octaviano e seus discípulos, como estímulo para a arte musical no Brasil. Dr. VICTOR PEREIRA (A ESQUERDA, 1931, p. 6).

[16] Sobre a atividade professoral de J. Octaviano, os recortes jornalísticos que levantamos entre 1918, data do primeiro, e 1962, data do último, somam 107 páginas do programa de textos *Word*.

AMORIM, Humberto. J. Octaviano e Oscar Guanabarino: "a verdade é uma aposta de lutas", p. 119-172.
Recebido em 07/09/2020; aprovado em 13/11/2020



Muitas vezes, tais matérias eram ainda acompanhadas por manchetes garrafais e/ou fotos cheias de pompa e circunstância, o que deveria irritar profundamente Guanabarino:

Figura 1 - Recital de alunas de J. Octaviano.

Fonte: REVISTA DA SEMANA, 1932, p. 24.

Figuras 2 e 3

Fonte: PARA TODOS, 1926, p. 33. Fonte: A ESQUERDA, 1931, p. 6.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Figura 4 - "Realizou-se, hontem, no salão Leopoldo Miguez, do Instituto Nacional de Música, a audição das alumnas do acatado professor J. Octaviano. O programma teve cabal desempenho e, à proporção que se succediam os numeros de musica, eram as alumnas vibrantemente applaudidas pela assistencia".

Recital das alumnas do professor J. Octaviano

Um grupo de alumnas do professor J. Octaviano

Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 7.

Figura 5 - "O programma e o desempenho agradaram a todos que assistiram o recital, tendo sido as jovens futuras artistas muito applaudidas, assim como o professor J. Octaviano".

Recital das senhoritas Maria Holoisa e Mercedes Arnoldi, alumnas do professor J. Octaviano

O professor J. Octaviano com as suas alumnas Maria Heloisa e Mercedes Arnoldi

Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 7.

Pouco importava. Em relação a J. Octaviano, Guanabarino não negociou qualquer trégua ao longo das duas últimas décadas de sua vida, convertendo qualquer brecha possível em oportunidade para voltar a deslegitimar a sua condição de compositor, pianista ou professor. No início de 1932, por exemplo, respinga no professor "Zé Octaviano" a desqualificação que o crítico mais uma vez incensa sobre a música de Villa-Lobos.

> - Os elementos principais da música são: melodia, harmonia e rythmo. A música de Villa-Lobos não tem melodia, não apresenta harmonia e não possue rythmo, de onde concluímos que não é música, não é arte, não é nada, a não ser uma salada de sons intragáveis.
> Às barulhadas insupportáveis dos *Kunkunkuns* e dos *kinkinkins* preferimos a simplicidade de uma melodia de Stephen Heller [(1813-1888), pianista e compositor húngaro de traços românticos] executada por uma criança de talento e que tenha tido a felicidade de não cahir nas mãos do celebre professor Zé Octaviano, o estragador das alumnas de Henrique Oswald (JORNAL DO COMMERCIO, 1932b, p. 2).

Mais uma vez, a repulsa a escolas estilísticas diversas da que idealizava se impõe na leitura ácida que Guanabarino faz de Villa-Lobos. Ademais, o recorrente propósito de esvaziar a assinatura de J. Octaviano como professor permaneceu inabalável ao longo de 1932. Em sua última coluna daquele ano, reitera que as pianistas ensinadas pelo desafeto andavam para trás e que "toda a gente" o encarava apenas como um bibliotecário, alusão ao período em que o músico desempenhou esta função no Instituto, segundo o crítico, com a incompetência digna de um "macaco em loja de louça"[17] (JORNAL DO COMMERCIO, 1932c, p. 2).

Nesta mesma crônica, Guanabarino chama a atenção para um fato que teria sérios desdobramentos: "O Sr. Octaviano Gonçalves tem experimentado professar várias disciplinas no Instituto; mas ninguém o procura para com elle estudar harmonia, nem contraponto, nem fuga, nem composição, conforme os seus annuncios" (JORNAL DO

[17] "É da gente cahir das nuvens! É verdade que na arte musical isso de cahir das nuvens é coisa muito facil e até vulgar. Conosco deu-se isso há dias, lendo nos jornaes a noticia de um recital de piano que se realizaria no Instituto. A recitalista, como reclame, declarou ter sido alumna do nosso grande mestre Henrique Oswald, ter estudado, depois, com Philipp, em Paris, e terminado aqui o seu curso com o professor Octaviano Gonçalves! A progressão obedeceu à lei inversa: subiu, subiu e cahiu das nuvens! O Sr. Octaviano Gonçalves nunca apresentou nenhuma alumna apreciável que tivesse concluído os seus estudos com elle, a não ser as da turma do maestro Henrique Oswald, e isso mesmo notando-se que algumas dellas andaram para traz, desaprendendo. Era natural que isso se desse. O Sr. Octaviano Gonçalves tem experimentado professar varias disciplinas no Instituto; mas ninguém o procura para com elle estudar harmonia, nem contraponto, nem fuga, nem composição, conforme os seus annuncios. É que toda a gente o encara como bibliothecario, que o foi, no Instituto, cargo que deixou porque não tinha embocadura para aquella gaita. [...] Foi o mesmo que um macaco em loja de louça!" (JORNAL DO COMMERCIO, 1932c, p. 2).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



COMMERCIO, 1932c, p. 2). Era o prenúncio dos duros embates que estavam por vir, no ano de 1934, em torno da disputa por outra cadeira de professor, desta vez de contraponto e fuga.

> Vê-se, por ahi, a guerra que o diretor do Instituto [Guilherme Fontainha] move aos livre-docentes, tanto que usou de um restinho da sua influencia perante o Conselho Técnico Administrativo para alijar da cadeira de contraponto o illustre professor Paulo Silva e encaixar naquelle cargo o Sr. Octaviano Gonçalves, provavelmente com o intuito de amansar as furias desse seu colega, que o está processando por crime de injurias e diffamação, visto ter repetido em sessão do Conselho tudo quanto noticiaram os jornaes desta capital a respeito do Sr. Octaviano.
> A consequencia dessa modificação é a parede pelas alumnas do curso de contra-ponto exercido pelo professor Paulo Silva. Allegam elas que o Sr. Paulo Silva conhece a fundo a matéria que professa e que é autor de um magnifico compendio, ao passo que o Sr. Octaviano Gonçalves apenas conhece por alto aquella matéria – por alto ou de ouvido.
> Vê-se que no Instituto continua o descalabro influindo na desmoralização do ensino e na derrota na Reforma. Oscar Guanabarino (JORNAL DO COMMERCIO, 1934b, p. 2).

Na "guerra", para usar o termo de Guanabarino, fica explícito como os embates se travavam em vários níveis e incluíam personagens diversos. Os grupos se dividiam dentro e fora do Instituto[18] e cada um deles tratava de espalhar e defender as suas narrativas através das páginas da imprensa. De fato, houve uma enorme polêmica em torno da disputa pela cadeira de contraponto e fuga, o que incluiu interpelações judiciais, abertura de processos administrativos, acusações de assédio, intervenção de alunas e pais, além de seguidas matérias com réplicas e tréplicas. Nas palavras do Diário Carioca, uma "agitação" que moveu febrilmente os partidários de ambos os grupos.

Figura 6 - Manchete sobre a polêmica envolvendo a disputa pela cadeira de contraponto e fuga do Instituto Nacional de Música

O Instituto Nacional de Musica novamente em foco

Uma agitação entre professores e alumnos

Fonte: DIÁRIO CARIOCA 1934a, p. 3.

[18] Comentando outro tema, o próprio Guanabarino insinua que as guerras dentro do Instituto eram contínuas e ferrenhas: "Os [professores] restantes não têm tempo para isso, porque vivem em continua guerra. Os cathedraticos, por exemplo, capitaneados pelo director, desejam banir os livre docentes e planejam, ao mesmo tempo augmento de vencimentos por meio de equiparação aos da Escola de Ouro Preto – esse pouco; mas não se lembram das coadjuvantes que são miseravelmente retribuídas e que trabalham tanto ou mais que os cathedraticos" (JORNAL DO COMMERCIO, 1934b, p. 2).

Neste caso, embora tenha conquistado a cadeira, refutado as acusações nos jornais e conquistado a absolvição em todos os processos administrativos que respondeu nas instâncias do Instituto (e que se prolongaram ao longo de 1934), J. Octaviano foi o mais ferido na guerra, sofrendo um abalo irremediável em sua reputação. As acusações, sobretudo as éticas, eram graves demais e os desdobramentos do imbróglio o levaram a um patamar de desconfiança moral que extrapolava as discussões técnicas e/ou institucionais concernentes ao exercício do cargo.

No centro delas, estava a acusação de assédio a uma de suas alunas, menor de idade, escândalo que provocou uma reação em cadeia envolvendo a imprensa, a instituição, as alunas e os seus pais. Ao retratar o caso, o Diário Carioca reafirma que, como pianista, "todos aplaudimos" J. Octaviano Gonçalves, mas pontua que não poderia atestar a mesma competência na disciplina de contraponto e fuga. Todavia, o seu verdadeiro impedimento seria de outra natureza: "Quanto à moral é um verdadeiro desastre, pois já se tornou conhecido como D. Juan perigoso. Nesse terreno, sim, é que talvez tenha pratica de fuga...." (DIÁRIO CARIOCA, 1934a, p. 3). Depois de espalhada, a má fama isolou J. Octaviano, em uma reverberação da suspeição impingida por críticos, colegas, estudantes e seus responsáveis.

> **UM PROFESSOR ÀS MOSCAS**. Emquanto, porém, não houver uma providencia honesta para o caso, o sr. Octaviano que vá lecionando Contraponto e Fuga às moscas, porque nós não iremos às suas aulas. Não iremos, nem nossos paes consentiriam que fossêmos, porque a fama do 'homem' exige as maiores precauções...'
> Estava satisfeita a nossa curiosidade. Já era tarde para maiores indagações. Ao sair, deixamos a estudantada a concertar os planos de defesa.
> **CONCLUSÕES**. O caso do professor João Octaviano Gonçalves, encerra escândalos de toda ordem, dahi o movimento que vem sendo feito contra a sua nomeação.
> No Conselho technico a repulsa é das maiores, os seus membros combatem a sua investidura por dois pontos: um por existir a grave accusação de ter, o referido professor maculado uma sua alumna, sendo o facto comunicado a policia, e em torno do caso sido feito grande escandalo publico e ainda por não ter elle direito [à cadeira] de accordo com o regulamento em vigor. Por outro lado os paes dos alumnos, conhecedores do acontecido, tem receio de que suas filhas recebam ensinamentos de tal mestre, dahi a repulsa geral que existe no Instituto Nacional de Musica.
> O caso como se vê promete pannos para mangas (DIÁRIO CARIOCA, 1934a, p. 3)

O mencionado plano de defesa da estudantada logo se converteu em ação prática: o diretório acadêmico do Instituto Nacional de Música enviou um longo ofício ao presidente e demais membros do Conselho Universitário no qual constestavam

veementemente a nomeação de J. Octaviano. De acordo com o Diário Carioca, o texto foi "assignado por quase todos os alumnos matriculados no Instituto de Musica". O jornal replicou parcialmente o documento e, no cerne das alegações, constava que "esse professor se acha[va] moralmente incompatibilizado com a classe, por factos tornados publicos na imprensa desta capital", complementando que isso obrigaria os signatários "a tomar atittude decidida e decisiva, caso os precarios direitos do sr. professor Octaviano consigam leval-o a reger o curso de contraponto e fuga" (DIÁRIO CARIOCA, 1934b, p. 3). Num só golpe, o movimento estudantil aumentava o nível da tensão e desmoralizava o professor, sustentando o repúdio a ele a partir da matéria que, meses antes, fora publicada anonimamente em um jornal carioca.

Ainda segundo o Diário Carioca (1934b, p. 3), o grave acontecimento dizia respeito a "uma queixa apresentada à polícia, no mês de dezembro do anno findo [1933], com relação a um caso em que se viu envolvido o maestro Octaviano e uma menor. Facto que foi até explorado escandalosamente por um matutino". J. Octaviano imediatamente retorquiu as acusações através de uma carta enviada ao jornal. Com o objetivo de "reestabelecer a verdade", o músico elencou quatro pontos em sua defesa:

> [1] Não é exacto que o Conselho Universitário tenha me nomeado livre docente de contra-ponto e fuga. Ao contrario, eu sou o único livre docente daquella materia desde 1923 e, tendo a Congregação do Instituto reconduzido, no anno passado todos os meus collegas, o Conselho Universitario achou por equidade, que eu não podia ser excluido e devia portanto continuar.
> 2º) – Tambem não é verdadeiro que o professor Leonel Gonzaga tenha se empenhado em minha defesa. O que se passou foi coisa muito diversa. Discutindo-se no Conselho Universitário, o memorial que enviei, o professor Fontainha fez os maiores elogios à minha capacidade technica, asseverando, ao mesmo tempo, que sobre a parte moral também nada se podia dizer contra mim, pois, até elle, director do Instituto de Musica, tinha ali na sua pasta, documentos que provavam o contrario. À vista disso, então, isto é, depois que o professor Fontainha fez de mim a mais completa defesa, foi que o professor Leonel Gonzaga e todos os outros conselheiros universitários estranharam o procedimento do Conselho Technico do Instituto de Musica. Apenas.
> 3º) – Quanto a ter eu maculado a uma alumna minha, isso é uma calumnia que só pode haver nascido de uma informação anonyma. Nenhum dos meus inimigos é sufficientemente digno e decente para repetir isso com a assignatura de seu nome, afim de que eu possa responsabilizal-o criminalmente, processando-o na fórma da lei.
> 4º) – Sobre o concurso, eu concordo inteiramente com a vossa opinião [abrir concurso público para provimento da vaga]. E o vosso Jornal prestaria um serviço inestimavel a mim e ao ensino, se conseguisse junto aos poderes públicos a abertura de concursos para provimentos das cadeiras vagas no Instituto de Musica' (DIÁRIO CARIOCA, 1934b, p. 3).

E Guanabarino? Ao perceber que o desafeto fora levado às cordas e buscava se recuperar, partiu para tentar o nocaute. Quatro dias após a publicação na imprensa da carta-defesa de J. Octaviano, o crítico pauta longamente o tema em sua coluna, rebatendo diretamente alguns dos argumentos elencados pelo músico. O tom é um misto de desprezo e deboche:

> [1] Ora, a parte cômica dessas declarações é ver o Sr. Fontainha [diretor do Instituto] elogiar a technica do Sr. Octaviano relativa ao contraponto e fuga. O director do Instituto engazopou os membros do Conselho Universitario fazendo-se passar por conhecedor daquellas matérias, quando é certo que, apesar de ser director do Instituto Nacional de Musica, não conhece nem sequer a harmonia elementar. Não queremos discutir o resto, relativo aos Srs. Octaviano e Fontainha, para que não sejamos obrigados a gritar – *Que ambos!*
> [2] Mais interessante, ainda, é quando o Sr. Octaviano Gonçalves exclama hypocritamente: '[transcreve literalmente a defesa de Octaviano em relação à acusação de macular uma de suas alunas].' Ó Sr. Octaviano!
> Porque razão não processou, na fórma da lei, o vespertino que levantou essa lebre explorando o escândalo?!
> A lei é clara. Não é preciso a assignatura do artigo injurioso para dar logar ao processo criminal. Ainda está em tempo. Chame o vespertino à responsabilidade, em logar de exclamações quixotescas, e esse vespertino saberá defender-se alegando que tudo quanto publicou foi por informações da Policia. Neste caso o Sr. Octaviano processará a Policia.
> Vê-se, mais uma vez, o que vae lá pelo Instituto, e tudo isso porque aquelle estabelecimento está indevidamente ligado à Universidade do Rio de Janeiro tendo como director o Sr. Guilherme Fontainha (JORNAL DO COMMERCIO, 1934c, p. 2).

O caso é delicado e de difícil abordagem nos tempos de hoje, pois confronta duas pautas atualíssimas nos debates civilizatórios e socioculturais que ocorrem no Brasil:

1) Por um lado, a queima de uma reputação através da imprensa, na qual o acusado recebe uma sumária e antecipada condenação pública, sem direito a uma investigação isenta ou aos encaminhamentos de um devido processo legal. No caso específico de J. Octaviano, a denúncia ainda trazia a nuance de ser anônima;

2) Por outro, o episódio pode se conectar a uma tradição machista na qual o assédio ao corpo da mulher se configura em prática abominavelmente recorrente, muitas vezes levada a cabo no exercício de posições hierárquicas que podem suscitar condições vulneráveis à vítima (professor x aluna; patrão x empregada; homem mais velho x adolescentes ou crianças, etc.). Além disso, se ainda hoje é duro abordar o tema publicamente em função dos perigos e constrangimentos envolvidos, o quão difícil não o seria fazê-lo em 1933? Em tese, isto poderia explicar o anonimato na denúncia realizada contra J. Octaviano.

Não foi possível reunir maiores detalhes em torno deste episódio e, neste caso específico, é impossível saber precisamente o que aconteceu sem a continuação de uma rigorosa investigação (o que escapa ao propósito do artigo). O que sabemos é que J. Octaviano acabou absolvido no Instituto Nacional de Música e não há notícias de que tenha tido qualquer implicação jurídica posterior. Era inocente e alguém plantou uma falsa denúncia na imprensa para destruir a sua carreira? É possível. Ou, culpado, foi acobertado por um sistema que ainda hoje transforma recorrentemente vítimas em vilãs? Outra hipótese plausível. Pesquisas futuras poderão nos responder mais precisamente tais indagações. Aqui, o que fundamentalmente nos importa é tanto manter um olhar crítico sobre ambas as práticas (a destruição injusta de reputações e o machismo estrutural), reprováveis em todos os sentidos, quanto indicar a que níveis chegavam (e chegam) as lutas travadas dentro do campo da música de concerto. As disputas por espaços extrapolavam o âmbito institucional e poderiam se converter, literalmente, em casos de polícia.

A partir do segundo semestre de 1934, depois de atravessar os meses mais difíceis da conflagração, J. Octaviano voltou a ocupar as páginas da imprensa carioca por suas atividades musicais, inclusive assinando um grande contrato com o Theatro-Escola para compor o seu quadro técnico e responder pela produção musical dos espetáculos da companhia.

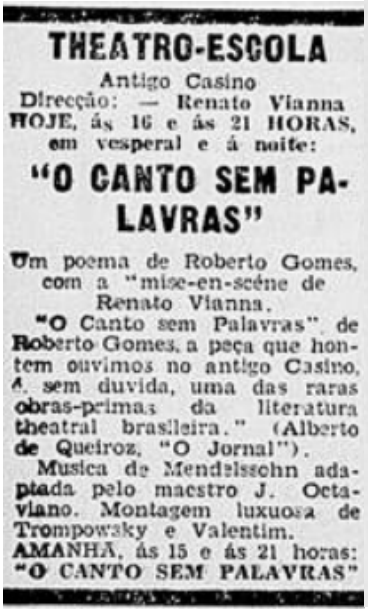
> THEATRO ESCOLA – A direção do Theatro Escola acaba de fechar um contrato que reputa de grande alcance para as finalidades artísticas do seu programma: o da senhorita Eros Volupia, bailarina brasileira que tantos applausos tem conquistado da critica e do publico.
> E sendo a dansa uma expressão musical, ella exige o maestro compositor que lhe dê o rythmo da forma; attendendo a essa necessidade, o Theatro Escola fechou outro contrato igualmente valioso: o do maestro J. Octaviano, nome que dispensa justificações.
> O maestro J. Octaviano actuará como um dos orgãos Technicos do Theatro Escola, que aproveitará, na medida das suas possibilidades, os valores brasileiros que desejem prestigial-o com o seu concurso (CORREIO DA MANHÃ, 1934a, p. 8).

A partir de então, o nome do músico é recorrentemente destacado nos jornais em uma longa sequência de espetáculos cuja música orquestral é composta (ou adaptada),

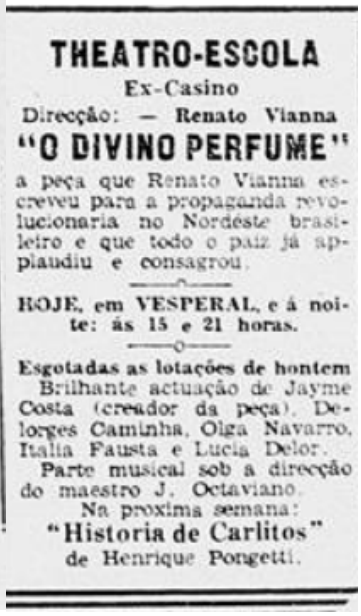
regida, ensaiada e/ou produzida por ele, algumas vezes estabelecendo diálogos estreitos com a coreografia da bailarina Eros Volupia[19].

Figuras 7, 8 e 9 - "Do maestro J. Octaviano basta assignalar que elle é premio de viagem de composição e instrumentação conferido pelo Instituto Nacional de Música [em 1922]".




THEATRO-ESCOLA
Antigo Casino
Direcção: — Renato Vianna
HOJE, ás 16 e ás 21 HORAS, em vesperal e á noite:
"O CANTO SEM PALAVRAS"
Um poema de Roberto Gomes, com a "mise-en-scéne de Renato Vianna.
"O Canto sem Palavras", de Roberto Gomes, a peça que hontem ouvimos no antigo Casino, é, sem duvida, uma das raras obras-primas da literatura theatral brasileira." (Alberto de Queiroz, "O Jornal").
Musica de Mendelssohn adaptada pelo maestro J. Octaviano. Montagem luxuosa de Trompowsky e Valentim.
AMANHÃ, ás 15 e ás 21 horas: "O CANTO SEM PALAVRAS"

NOTAS & NOTICIAS
A bailarina Eros Volusia e o maestro J. Octaviano vão trabalhar com o escriptor Renato Vianna no Theatro-Escola.
Eros Volusia tem um nome festejado. Os seus numeros de estylização das
A bailarina brasileira Eros Volusia


THEATRO-ESCOLA
Ex-Casino
Direcção: — Renato Vianna
"O DIVINO PERFUME"
a peça que Renato Vianna escreveu para a propaganda revolucionaria no Nordéste brasileiro e que todo o paiz já applaudiu e consagrou.
HOJE, em VESPERAL, e á noite: ás 15 e 21 horas.
Esgotadas as lotações de hontem
Brilhante actuação de Jayme Costa (creador da peça), Delorges Caminha, Olga Navarro, Italia Fausta e Lucia Delor.
Parte musical sob a direcção do maestro J. Octaviano.
Na proxima semana:
"Historia de Carlitos"
de Henrique Pongetti.

Fonte: O Radical 1934, p.4. Fonte: Correio da Manhã 1934b, p. 12. Fonte: O Radical 1935a p. 5.

Parte destas peças foram grandes produções protagonizadas nos principais palcos do Rio de Janeiro, incluindo o Theatro Municipal. Uma delas, *Deus*, chegou inclusive a abrir, em 1935, a programação oficial da temporada de inverno da casa.

[19] Na crítica da peça *Sexo*, por exemplo, Mario Nunes, articulista do Jornal do Brasil, pontua: "Eros Volusia, cuja mascara é expressiva, deu à musica do maestro J. Octaviano movimento e mais acentuada emoção, traduzindo bem a ideia do autor" (JORNAL DO BRASIL, 1934, p. 15).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Figura 10 - Anúncio do espetáculo *Deus*, do Theatro-Escola, com "imponente colaboração musical do Maestro J. Octaviano, que regerá a orquestra e um coro de Professores".

o THEATRO-ESCOLA
NO
MUNICIPAL
QUARTA-FEIRA, 1 de Maio, ás 21 horas :
*Inauguração da temporada official de inverno com a peça de grande espectaculo, em 3 actos, 7 quadros e 1 epilogo :*
DEUS
original de RENATO VIANA sobre o angustioso problema do seculo : a FE'
Imponente collaboração musical do Maestro J. OCTAVIANO que regerá a orchestra e um côro de Professores
Impressionante execução scenographica de
HYPOLITO COLOMB
FRIZAS (exgotadas) — CAMAROTES (exgotados) — PLATE'A (ultimas filas) — BALCÕES NOBRES e GALERIAS : á venda na bilheteria do Theatro Municipal.
Poltronas -- 5$000. Balcões Nobres -- 4$000
Balcões communs -- 3$000. Galerias -- 2$000
TRAJE COMMUM

Fonte: Diário Carioca 1935a, p. 15.

Os espetáculos seguiram ganhando ampla repercussão na imprensa e o nome de J. Octaviano volta à baila com força, tornando-se paulatinamente uma referência como compositor e regente de trilhas sonoras para teatro, dança e cinema. "A musica que envolve 'Deus' é uma partitura emocionante, obra inspirada e apropriada, do maestro J. Octaviano[20]" (DIÁRIO DA NOITE, 1935, p. 5).

[20] Um coro quase uníssimo nos jornais cariocas: "[...] 'Deus' tem momentos musicaes de grande emoção. A colaboração musical é do maestro J. Octaviano que fez paginas commovedoras e inspiradas" (O RADICAL, 1935b: 4); "[...] Essa pagina de rythmos harmoniosos e balsâmicos foi composta pelo maestro J. Octaviano (DIÁRIO CARIOCA, 1935b, p. 14).

O músico participou de dezenas de produções em diálogo com outras artes e, em cada uma delas, ganhava uma nova rodada de confetes nos jornais da capital. Um dos gêneros mais celebrados foram os seus bailados, cujo valor musical foi particularmente destacado por parte da crítica:

> ***CORREIO MUSICAL*. ESPECTACULO DE BAILADOS NO MUNICIPAL**
> [...] Obtiveram incontestavelmente as honras da noite, pela originalidade e imaginação mais alerta, tres numeros musicais e choreographicos do maestro J. Octaviano, que os regeu pessoalmente: 'A Boneca do Lixo', a 'Dansa Geometrica' e o 'Principe de duas mascaras'.[21]
> Foram tres bailados dignos de menção pela belleza da composição musical, sempre de bello effeito e excellente estructura, e pela novidade da choreographia. [...] Torna-se necessario aqui salientar a 'Dansa Geometrica', não apenas pelos gestos seccos e mecanicos, pelo cubismo da imaginação, mas sobretudo pela feliz tentativa musical do seu autor em realizar uma obra nova, inedita, por assim dizer, exclusivamente mecanica, com instrumentos de percussão, fazendo com que a variedade dos rythmos correspondesse à evolução dansante.
> Foi um numero que valeria por todo o espectaculo. Para o 'Principe de duas mascaras' Octaviano compoz ainda uma musica barbara e verdadeiramente adequada ao assumpto. [...]. *JIC.* [João Itiberê da Cunha] (CORREIO DA MANHÃ, 1936, p. 7).

Guanabarino foi, novamente, o contrapeso da balança. Primeiro, recebeu com desconfiança a notícia da contratação de J. Octaviano pelo Theatro-Escola, mais uma vez botando pejorativamente J. Octaviano e Villa-Lobos no mesmo saco.

> [...] o nosso proposito era tratar dos últimos acontecimentos musicaes ocorridos durante a semana. Quasi não houve movimento digno de menção; em todo o caso lemos a grata noticia dada pelo director do Theatro-Escola de haver contractado uma bailarina e um compositor de bailados... Não se assustem. Esse compositor não é o barulhento maestro Villa-Lobos. Não! É o celebre interprete da Sonata ao Luar, qualificativo que faz logo adivinhar que se trata do professor Octaviano Gonçalves. A bailarina tem nome de homem – Eros – deus do Amor, e vae por em embaraços o compositor, porque não se trata de uma dançarina vulgar, e sim de uma discipula dos pássaros, dos ventos, das nuvens e das arvores, e que por isso mesmo remexe a peneira das suas criações como a remexem os pássaros, os ventos, as nuvens e as arvores.
> O diabo é que o director desse Theatro-Escola, sendo dramacturgo e comediante, embarafusta-se pela dança e pelas symphonias dançantes como quem descrê do apoio publico para os dramas e comedias sem danças e sem musica. [...] Oscar Guanabarino (JORNAL DO COMMERCIO, 1934d, p. 2).

Note-se que Guanabarino ataca justamente alguns dos pontos mais destacados pelos articulistas de outros jornais: os bailados, a parceria com a bailarina Eros Volupia e o

[21] Das cerca de 400 obras de J. Octaviano que conseguimos levantar, constam estes três bailados, localizados dentre os manuscritos não catalogados do arquivo passivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), que integra a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



cruzamento da música com outras modalidades artísticas (ou vice-versa). Entretanto, o que mais parecia incomodá-lo era o reconhecimento público angariado por J. Octaviano neste terreno, bem como a possível soberba que o músico havia incorporado a partir de seu sucesso. Em novembro de 1934, por exemplo, assina uma crônica em que relata a suposta conversa que teve com um dos professores do Instituto e outros amigos em sua residência, dizendo que os presentes haviam se estranhado em função das posições divergentes em relação ao diretor da instituição, Guilherme Fontainha. Segundo o crítico, a situação só foi remediada porque todos riram de uma anedota que tinha Octaviano como protagonista.

> E foi por ahi, o diabo do homem [o professor do Instituto que visitava a sua casa], cujo nome não declinamos para que a sua modestia não se offenda. Depois do seu discurso [em defesa do diretor Fontainha], que durou quasi meia hora, amarrou a cara e só esboçou um sorriso quando um dos companheiros da roda, falando dos bailados que o maestro Octaviano Gonçalves vae escrever para o Theatro-Escola provocou um seu aparte, e perguntou malevolamente:
> - Vocês já viram como elle anda agora? O ventre estufado, todo elle empertigado, olhando para os miseros mortaes com a sobanceria dos homens celebres na arte dos murros e dos ponta-pés? Caminha esperando sempre que o povo o acclame. Tenho pena delle. Vae sofrer uma operação cirúrgica...
> - Apendicite?
> Não! A radiografia descobriu que elle tem um rei na barriga! É preciso operal-o.
> E levantaram-se todos, a rir, começando as despedidas até que se deu o toque de retirada [...]. Oscar Guanabarino (JORNAL DO COMMERCIO, 1934e, p. 2).

A essa altura, com mais de 90 anos, o longevo crítico caminhava para os anos finais de sua vida mantendo afiadíssima a ponta da pena. A idade começava a pesar, porém, foi a suposta morte de J. Octaviano quem primeiro lhe pregou uma peça. Em 16 de novembro de 1935, Guanabarino inscreve as seguintes palavras na lápide do músico.

> Depois de tão alegres noticias sobre uma pianista patrícia [Yolanda Ferreira[22]], temos que colocar a nossa penna em funeral emquanto rezemos uma prece em favor da alma de um outro pianista que não era grande coisa, mas que tantas vezes serviu de assumpto a estas columnas.
> Foi na secção musical do Correio da Manhã que encontramos a infausta noticia dizendo assim: - 'O programma é o seguinte, de reverencia à memória de três grandes compositores brasileiros'.
> Esses grandes compositores mortos e agora reverenciados pelo *Correio da Manhã* são – Henrique Oswald, Octaviano Gonçalves e Alberto Nepomuceno.

[22] Ao referenciar a pianista, o crítico reafirma como a questão da filiação lhe era cara: "Sabe-se que a professora Yolanda Ferreira é uma pianista de grande valor não só pela technica extraordinária, mas ainda pela sua escola e pela sua arte" (JORNAL DO COMMERCIO, 1935ª, p. 2).

> Não sabíamos já estar na eternidade o bello e guapo Octaviano Gonçalves. E o probresinho morreu, não se sabe quando, sem a bandeira nacional a meio pau no maestro do Instituto do Largo da Lapa; e sem missa, sem enterro de 1ª classe custeado por suas alumnas, sem panegyrico nos jornaes, sem retrato nas revistas, sem nada, enfim, como se fosse apenas o simples *chauffeur* amador registrado sob o numero 13.444 nos archivos da Inspectoria dos Vehiculos...
> Bem disse Horacio: - *æque pulant [pulsat] pede*[23]
> Em todo o caso – *Requiescat in pace* [descanse em paz]! Amen!
> Oscar Guanabarino (JORNAL DO COMMERCIO, 1935ª, p. 2).

O epitáfio que Guanabarino dedica a Octaviano, por coerência, não poderia deixar de ser debochado e depreciativo, uma vez que estas foram as duas marcas recorrentes no trato dedicado àquele que chamava de *chauffeur*. Cumpre notar que o articulista parece regozijado com o fato de o desafeto ter "morrido" sem homenagens ou alardes, sem discursos ou retratos nos jornais, sem a pompa e circunstância das matérias laudatórias que tanto o incomodavam. O motorista, enfim, no seu devido ostracismo. Ainda que para isso Guanabarino tivesse que engolir a seção musical do Correio da Manhã assinada pelo respeitado João Itiberê da Cunha, o *JIC*, fazendo uma "reverência à memória de três grandes compositores brasileiros", ladeando J. Octaviano a vultos como Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald.

Nas entrelinhas, porém, é possível perceber que o crítico considerava uma outra estatura para J. Octaviano. É quase contraditório quando afirma que o pianista "não era grande coisa", mas logo em seguida reconhece que ele "tantas vezes serviu de assunto" às suas colunas. Ora, um personagem perspicaz como Guanabarino bateria em um cão vira-lata durante três décadas? Era inteligente demais para escolher adversários históricos que estivessem muito distantes do seu próprio tamanho (ou do que julgava ter). As lutas renhidas que travou com J. Octaviano eram, antes, embates de representatividade, disputas por espaços oficiais e pelo controle da hegemonia de setores práticos e simbólicos no campo da música de concerto.

Em conflitos dessa natureza, só há um enfrentamento prolongado (e equilibrado) se há algum nível de equivalência entre as forças contrárias. Ou melhor, se os movimentos

---

[23] Guanabarino se refere a um excerto poético do antigo filósofo e escritor romano Horácio (65 a.C – 8 a.C), contido em uma de suas célebres *Odes* (1, 4-13): *Pallida Mors æquo pulsat pede pauperum tabernas* / *regumque turres*. Em tradução livre: "A pálida Morte bate, com o mesmo pé, nos casebres dos pobres / e nas torres dos reis". Fonte: https://estadodaarte.estadao.com.br/parirao-os-montes-nascera-um-ridiculo-rato-ou-um-pouco-sobre-a-arte-poetica-de-horacio/
Acesso em 03 set. 2020.

de um e outro lado são capazes de influenciar minimamente o rumo e o roteiro dos jogos no tabuleiro do poder instituído. Não parece por acaso que tantas vezes o crítico tenha embrulhado Villa-Lobos e J. Octaviano em um mesmo pacote. Guanabarino sempre tratou de todas as espécies de mesquinharias que envolviam as instituições, os personagens e as práticas musicais de seu tempo, mas certamente seus adversários históricos – os principais – eram escolhidos a dedo. A remissão aos versos de Horário não é fortuita: era um rei que acabava de tombar com a suposta morte de J. Octaviano, ainda que através da mesma foice que vitima os pobres em casebres.

Para seu desespero, entretanto, o alarme era falso e Guanabarino foi obrigado a se retratar na coluna seguinte, culpando a coluna musical do crítico e "erudito colega" João Itiberê da Cunha, o *JIC*, pela barrigada: "Ajustemos as nossas contas com o 'Correio da Manhã', folha que nos pregou o logro matando o professor Octaviano Gonçalves, que o vimos hontem cheio de vida e belleza, gingando a sua formosura e espalhando o terror das conquistas" (JORNAL DO COMMERCIO, 1935b, p. 2). Como se nota, ao ser obrigado a "reviver" o desafeto, Guanabarino não se furta a fazê-lo resgatando a sua péssima fama de D. Juan.

Em 17 de janeiro de 1937, pouco mais de um ano após este episódio, a morte lhe pregaria outra peça, desta vez verdadeira e definitiva, ao lhe ceifar a vida em decorrência das complicações de um câncer na faringe. Segundo Passamae, o fato "repercutiu muito na imprensa" e o cortejo funerário foi acompanhado por nomes destacáveis das artes, da política e dos jornais, além de "numerosos amigos e colegas" (2017, p. 38). Tombava, enfim, o símbolo de uma era na crítica musical brasileira.

Não chegou a ver e ouvir, naquele mesmo ano, alguns de seus desafetos ganharem as ondas de rádio e as páginas do jornal em que assinou a famosa coluna *Pelo Mundo das Artes* durante duas décadas (1917-1936), tomados então como "grandes mestres" e nomes emblemáticos da história da música no Brasil.

Figura 11 - Programa da Rádio Tupi, em 30 de dezembro de 1937, com obras de Octaviano Gonçalves, Villa-Lobos, Leopoldo Miguez e Barroso Netto.

HOJE ás 20,30 HORAS
NA RADIO TUPI
(1.280 KILOCYCLOS)
Continuação do Programma
3 SECULOS DE EVOLUÇÃO MUSICAL
(A Historia da Musica e dos Grandes Mestres)
36a. AUDIÇÃO (FINAL)
Musicas Brasileiras
OCTAVIANO GONÇALVES
LEOPOLDO MIGUEZ
H. VILLA-LOBOS
BARROSO NETTO
Tomarão parte neste programma de studio, os seguintes artistas: Werther Politano (piano), Arnaldo Rebello (piano) e Isaac Feldmann (violino).

Fonte: Jornal do Commercio 1937, p. 13.

Fosse vivo, certamente guardaria alguns de seus parágrafos para reclamar desta reunião de "sambeiros" e *chauffeurs*. Mas as lutas de representatividade que tanto travara em vida sobreviveriam a ele, permanecendo ativas em outro campo: o da memória.

## 4. Considerações finais

"Aquilo a que se chama explicação é apenas a maneira do relato se organizar em intriga compreensível" (VEYNE, 1978, p. 67). Em *História Cultural: entre práticas e representações*, o historiador francês Roger Chartier evoca esta sentença de Paulo Veyne (1930) para demonstrar como os ordenamentos, composições e atravessamentos dos relatos (históricos ou ficcionais) são, por dois caminhos, decisivos para forjar as narrativas de compreensão histórica: um primeiro, na linha de Veyne, "considerando ao mesmo tempo que contar é sempre dar a compreender e, consequentemente, explicar em

história não é mais do que desvendar uma intriga" (CHARTIER, 2002, p. 82); e um segundo, desdobramento do primeiro, sugerindo que os fenômenos históricos só podem ser inteligíveis "a partir dos cruzamentos dos seus vestígios acessíveis", o que abrigaria a perspectiva de reconstruir as faces menos visíveis das realidades que os produziram (ferramentas de controle, leis silenciosas, lutas de representatividade, interesses de grupo, etc.).

> [...] a proposta que liga narração e explicação pode ter um outro sentido, se elaborar os dados colocados na intriga como vestígios ou indícios que permitem a reconstrução sempre submetida a controle, das realidades que os produziram. O conhecimento histórico é assim inscrito num paradigma do saber que não é o das leis matemáticas nem tão pouco o dos relatos verosímeis. A encenação em forma de intriga deve ser entendida como uma operação de conhecimento que não é da ordem da retórica mas que considera fulcral a possível inteligibilidade do fenômeno histórico, na sua realidade esbatida [ou seja, impossível de se reconstruir totalmente], a partir do cruzamento dos seus vestígios acessíveis (CHARTIER, 2002, p. 82-83).

Neste estudo, intentamos promover o cruzamento de alguns destes vestígios relativos às disputas práticas e simbólicas que giraram em torno da música de concerto no Brasil durantes as primeiras décadas do século XX, tomando como casos particulares o papel polarizador do Instituto Nacional de Música e a posição/relação de dois personagens que figuravam dentre os mais ativos no campo musical brasileiro daquele momento: o compositor, pianista e professor João Octaviano Gonçalves (1892-1962) e o crítico Oscar Guanabarino (1841-1937). Um dos pontos decisivos foi tentar desvelar algumas das camadas soterradas que compuseram o campo de concorrências no qual ambos atuavam, conectando as projeções individuais aos interesses de grupo. Em outras palavras, reconhecer que ao lado das trajetórias e crenças pessoais se articulam forças coletivas de representação que são decisivas para ensejar posicionamentos. Por isso, a importância de se relacionar "os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza" (CHARTIER, 2002:17) ou, ainda que parcialmente, resgatar "o gesto que liga as 'ideias' aos *lugares*" (CERTEAU, 1982, p. 64).

As batalhas de representatividade não são forjadas através de posições neutras. Nelas, há sempre a perspectiva de se impor a autoridade de um discurso à custa de outros, ora menosprezados para que um determinado projeto seja justificado e legitimado duplamente: aos próprios indivíduos que o professam e ao campo mais amplo no qual se inserem. (CHARTIER, 2002, p. 17). Neste sentido, o próprio Chartier nos recorda que,

em torno das práticas culturais e dos bens simbólicos, o que está em jogo é a disputa pelo poder de classificar, hierarquizar, consagrar e/ou (des)legitimar. (CHARTIER, 1994, p. 184).



Portanto, a análise de juízos estéticos inseridos neste campo de batalhas não deve desconsiderar as relações (quase intrínsecas) com as manifestações deste poder (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 24). Bourdieu nos alerta que os historiadores de arte e os teóricos da estética "estão comprometidos, sem o saber, ou sem tirar disso, em todo o caso, todas as consequências, nas lutas em que se produzem o sentido e o valor da obra de arte" (1996, p. 330). Este conceito também diz respeito ao trabalho de musicólogos, críticos, artistas e instituições culturais. Deliberadamente ou não, todos estamos engajados na produção de sentidos em relação aos nossos objetos de estudo.

Diante destas questões, é possível sugerir que três aspectos mais decisivos atravessaram a relação de J. Octaviano e Oscar Guanabarino:

1**) O papel polarizador do Instituto Nacional de Música.** Reverberando os debates institucionais e estéticos que ocorriam em torno da música de concerto oficial, os embates históricos de Guanabarino com esta instituição foram sintetizados pelo próprio crítico, no fim de sua vida, através de uma curiosa anedota. Ao justificar um boato indevido sobre o seu estado de saúde, escreveu:

> Parece incrível, mas contra factos não há argumentos.
> Os leitores destes folhetins talvez não acreditem no que lhes vamos narrar; mas temos, á disposição de quem duvidar e de quem fôr curioso, varias cartas, cartões e até telegrammas indagando da nossa preciosa saude, sem contar as telefonadas que começaram quarta-feira e só cessaram dois dias depois; tudo isso em indagações assustadas, de amigos, e sorridentes de inimigos.
> E tudo partiu de uma simples frase pronunciada por um professor do Instituto quando, no armazém da Casa Arthur Napoleão, pachorrentamente terminou a leitura do *Pelo Mundo das Artes* da semana passada. Disse elle, então, aos amigos que o rodeavam: - 'O Guanabarino está doente! E talvez gravemente doente!'
> Entreolharam-se os amigos; e afinal interrogaram-no. 'É que elle neste folhetim, não falou mal de ninguém; e até poupou o Instituto. Vou visital-o' (JORNAL DO COMMERCIO, 1934e, p. 2).

Muito jovem, J. Octaviano ganhou prêmios e foi alçado ao posto de livre-docente do Instituto Nacional de Música após concluir com medalha de ouro o seu curso de piano. Quando ainda estudante, recebera críticas positivas de Guanabarino, que elogiava seu talento e interpretações "perfeitas", um aluno que honrava a cátedra de seu célebre mestre, Henrique Oswald (1852-1931). Todavia, depois de se vincular como professor do

Instituto e passar a representar uma escola pianística e estilística que se distanciava daquela professada pelo crítico, o músico foi por três décadas achincalhado técnica, musical e pessoalmente por Guanabarino em dezenas de suas colunas. Como ilustração, vale destacar os epítetos que recebeu: Zé Octaviano, Juca Gonçalves, Jotinha Octaviano, Grande Jotinha, bibliotecário, arquivista, bicho muito feio, urubu malandro, pavão e, sobretudo, *chauffeur*, o ilustre motorista da música brasileira.

Por décadas seguidas, Guanabarino foi uma importante voz a escrutinar todas as espécies de despautérios que envolveram a instituição (e não foram poucas). Não é por acaso que uma das primeiras aparições de J. Octaviano na coluna *Pelo Mundo das Artes* tenha sido para denunciar a sua atuação na banca de um concurso para professor de piano da casa. Entretanto, é necessário compreender o seu engajamento dentro de um contexto mais amplo: ora dando a entender que não era convocado a participar de bancas como modo de se evitar um juiz severo, ora destacando que não fora chamado a escrever na revista musical do estabelecimento porque os professores responsáveis não passavam de prevaricadores, em muitas passagens o crítico deixa notar que as suas revoltas eram imediatamente proporcionais ao não reconhecimento que o Instituto oferecia tanto à sua *persona* quanto ao seu ideário artístico, um tratamento que ele retorquia à altura, classificando o estabelecimento como "leproso", pródigo em protagonizar balbúrdias e estragar alunas promissoras: "Escândalos não faltam no Instituto: e agora, depois que batalhamos a um rol de annos, é que a imprensa carioca está tomando interesse pelo que se passa ali, criticando alguns casos que ecoaram cá fora" (JORNAL DO COMMERCIO, 1934c, p. 2).

Já em 1917, após voltar a comentar alguma atividade musical da instituição, o crítico confessara: "estivemos durante muito tempo affastados do Instituto Nacional de Música" (O PAIZ, 1917, p. 3). Diante dos raros gestos de aproximação de ambas as partes, este distanciamento só se agravou ao longo das duas décadas seguintes, com cada polo buscando se estabelecer como o eixo mais forte de representação da música de concerto oficial do Rio de Janeiro. O olhar crítico de Guanabarino para J. Octaviano, portanto, não pode ser aludido sem levar em consideração que o professor era, naquele momento, uma das faces públicas mais emblemáticas do Instituto Nacional de Música.

**2) A disputa pela hegemonia da melhor escola de piano**. À primeira questão, somam-se as questões particulares em torno deste instrumento, praticado e ensinado tanto por Guanabarino quanto por J. Octaviano. Antes de tudo, tratava-se de reivindicar uma assinatura: quem poderia responder pela escola mais forte de formação pianística do Rio de Janeiro? Neste sentido, observamos como as alunas e alunos foram recorrentemente utilizados, através da imprensa, como meios para ratificar ou questionar as capacidades professorais de ambos.

A questão era tão premente que Guanabarino se referia às partidárias usando termos próprios de núcleos familiares: eram as suas "netinhas", filhas de suas filhas (alunas). Neste processo, foram flagrantes as disputas em torno das cadeiras para professor de piano do Instituto Nacional de Música e as tentativas do crítico de esvaziar o poder da assinatura de J. Octaviano como professor, desqualificando a sua competência para ensinar as alunas mais avançadas (que, segundo ele, andavam para trás diante de suas lições) e o acusando de se apropriar indevidamente dos trabalhos que herdara de outros mestres, como Henrique Oswald e Haydée Mor Meyl.

**3) Divergências estéticas e estilísticas**. Guanabarino foi, em termos gerais, um personagem cujo pensamento artístico estava mais fortemente ligado à tradição. Para ele, os elementos principais da música eram melodia, harmonia e ritmo, preferindo a simplicidade de uma bela melodia às "barulhadas insuportáveis" da música de Villa-Lobos, por exemplo (JORNAL DO COMMERCIO, 1932b, p. 2). Naturalmente, atuando ininterruptamente por mais de meio século e sendo testemunha ocular de transformações socioculturais profundas e mudanças de paradigmas estéticos, algumas de suas posições se reconfiguraram, como na leitura da produção do alemão Richard Wagner (1813-1883)[24]. Ainda assim, cumpre notar que se tratava de uma "admiração pelo belo científico e não pelo belo musical" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019, p. 22). Não era, portanto, um personagem completamente engessado, mas que manteve coerente até o fim da vida o elo mais forte com a música ancorada nas competências e autores tradicionais, que ele julgava injustamente obliterados por uma arte que não tinha o mesmo valor: "Valha a verdade,

[24] "Quanto a Wagner e sua música, a mudança de atitude ocorrida foi extraordinária e surpreendente. Se em 1896 Vianna da Motta o tinha como o valente adversário do wagneriano Luiz de Castro, crítico da *Gazeta de Notícias*, e vigoroso defensor da música italiana (SOLFEJANDO, 1896, p. 2), é admirável como *O Malho*, em 1934, o descreve como um ardoroso wagneriano" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 22).

no entanto, que nos obriga a reconhecer a victoria do regional e de tudo *quanto é deles*, sobre os vencidos de hoje, ídolos de outrora, condemnados ao esquecimento e até ao desprezo – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Liszt e tantos outros" (JORNAL DO COMMERCIO, 1930, p. 2).



Ao longo do artigo, pudemos constatar que o crítico foi veementemente contra a entrada de J. Octaviano, Radamés Gnattali ou Villa-Lobos como professores do Instituto Nacional de Música, assim como desprezava mestres e diretores que guardavam alguma relação com as manifestações culturais que escapavam à tradição mais estrita da música de concerto (casos de Lorenzo Fernández e Fertin de Vasconcellos). Para Guanabarino, o que colocava personagens tão diversos em um mesmo pacote era justamente o aproveitamento de caracteres das tradições populares, folclóricas e/ou indígenas em suas produções, algo pelo qual guardava verdadeira ojeriza. Mesmo nas raras vezes em que reconhece o valor de obras que dialogavam com estes gêneros, o faz sob a insigne de quem desejava inseri-las na tradição europeia. Em 1890, quando elogia o *Samba* de Alexandre Levy (1864-1892), por exemplo, é porque "a propriedade do trabalho era tal que poderia ser 'assignado por qualquer mestre de renome europeu'" (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019a, p. 18). Villa-Lobos, o "sambeiro", que o diga.

Embora J. Octaviano não fosse estritamente modernista ou nacionalista, a partir de meados da década de 1920, parte considerável de sua produção passou a dialogar com o ideário de Mário de Andrade (1893-1945), personagem com quem trocou cartas e que lhe dedicou críticas elogiosas. O pensador brasileiro o tinha em tamanha consideração como compositor e pianista que adotava as suas peças nas aulas de piano que ministrava em São Paulo[25]. Esta aproximação de J. Octaviano com a "música característica" foi particularmente significativa durante os anos de 1920 e 1930 (precisamente quando recebe as críticas mais duras de Guanabarino), manifestando-se tanto no seu trabalho como compositor e regente quanto no de intérprete e professor. Vejamos o programa de um concerto protagonizado por ele em 1928:

[25] Por motivos espaciais e por exigir um referencial teórico próprio, a relação entre ambos está sendo aprofundada em um estudo específico.

Figura 12 - Programa de "música característica" de J. Octaviano em dezembro de 1928. Músicas de Sá Pereira, Sebastião Barroso, Alberto Nepomuceno e do próprio Octaviano.

E' o seguinte o programma desse segundo concerto:

Alberto Nepomuceno — A Sésta — Na Rêde — Batuque.

(Ns. 3 e 4 da "Série Brasileira", original para orchestra — transcripção de J. Octaviano).

Sá Pereira — Tango Brasileiro. — Duas Canções Populares Brasileiras.

1 — Lua branca.

2 — A casinha pequenina.

(Transcripção para piano de J. Octaviano).

Sebastião Barroso — Sapateado.

J. Octaviano — Scenas brasileiras (1ª série).

1 — A's margens do Parahyba.

2 — Dansa Brasileira.

3 — Batuque — Fantasia.

Fonte: CORREIO DA MANHÃ, 1928, p. 5

Guanabarino quase sempre torceu o nariz para esses cruzamentos. Em tom irônico, chega a comentar a presença reiterada de uma destas peças nos programas de concerto de J. Octaviano, o *Tango Brasileiro*, de Antônio de Sá Pereira (1888-1966), outro professor do Instituto Nacional de Música com quem teve altercações públicas.

> [...] os dirigentes dessas festas [concursos de músicas regionais ou carnavalescas] deviam tentar, nas camadas do povo, a introducção das altas producções dos nossos grandes compositores que já se dedicaram ao regionalismo explorando os rythmos africanos e os requebros maxixeiros daquilo que é nosso.
> Não conhecemos bem a literatura desse genero, mas sabemos, por exemplo, que o Sr. Sá Pereira compôs um *Tango* que facilmente se vulgarizou em São Paulo e que aqui, nos celebres recitaes do afamado pianista Octaviano Gonçalves, tem feito as delicias do auditorio dessas festas musicaes. Não julguem que percamos o nosso precioso tempo lendo esse genero de composição popular: mas foi elle proprio, o Sr. Sá Pereira, quem, com o seu folheto *macaco*, divulgou aquella preciosidade digna da maior divulgação (JORNAL DO COMMERCIO, 1934f, p. 2).

Fica nítido que o crítico não via com bons olhos esta vinculação (ainda que parcial) de J. Octaviano a um campo estético que buscava sistemicamente as interfaces da música de concerto com as tradições artísticas populares, folclóricas e/ou indígenas, um movimento que teve forte ascendência nos compositores brasileiros durante a primeira

metade do século XX, reverberando os ares da Semana de Arte Moderna de 1922 e o ideário nacionalista de Mário de Andrade. De forma direta e depois de reconhecer que não dominava a literatura do gênero, Guanabarino resumiu o que pensava sobre o assunto: "não julguem que percamos o nosso precioso tempo lendo esse gênero de composição popular".



Para além dos méritos ou crenças pessoais, o que esteve (e está) em disputa é a hegemonia sobre algumas das práticas de um campo artístico marcado por interesses de grupo, leis silenciosas, ferramentas de controle e lutas de representatividade. De forma consciente ou inconsciente, estes embates subliminares são guias decisivos para a escolha de posicionamentos políticos, institucionais, estéticos, estilísticos, éticos, morais e pessoais, em demarcações e defesas de território que são formuladas, segundo Bourdieu (1996, p. 332), "em nome de uma pretensão à universalidade, ao julgamento absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista". O sociólogo nos alerta que as guerras de narrativas em torno do "pensamento essencial" são particularmente notáveis nos campos religioso, científico, jurídico, literário, artístico e de produção cultural, o que é estrondosamente manifesto na realidade brasileira atual. Quase um século antes, Oscar Guanabarino e J. Octaviano não escaparam à regra: "Se existe uma verdade, é que a verdade é uma aposta de lutas" (BOURDIEU, 1996, p. 332).

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música.* São Paulo: L. G. Miranda editor, 1933.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, dez. 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>. Acesso em: 12 Ago. 2020.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2002.

DOSSE, François. *A História em Migalhas*: dos Annales à Nova História. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOLDBERG, Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (orgs.). *Transcrições Guanabarinas*: antologia crítica – O Paiz (Vol. 1). Porto Alegre: LiquidBook, 2019a.

GOLDBERG, Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (orgs.). *Transcrições Guanabarinas*: antologia crítica – O Paiz (Vol. 2). Porto Alegre: LiquidBook, 2019b.

GOLDBERG, Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (orgs.). *Transcrições Guanabarinas*: antologia crítica – O Paiz (Vol. 3). Porto Alegre: LiquidBook, 2019c.

GOLDBERG, Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (orgs.). *Transcrições Guanabarinas*: antologia crítica – O Paiz (Vol. 4). Porto Alegre: LiquidBook, 2019d.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda. Apresentação. In: *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino*, 2017, Pelotas. Pelotas: Luiz Guilherme Goldberg, 2019e. p. 1-5. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>. Acesso em: 12 Ago. 2020.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarino*: artes plásticas no século XIX. 230f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2005.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. *In*: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922*. 131f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabarino: produção crítica de 1922*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

VEYNE, PAUL. *Comment on ecrit I'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

## Periódicos

A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Lettras e Artes, Rio de Janeiro, Ed. 179, 10 ago. 1918, p. 16.

A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Lettras e Artes, Rio de Janeiro, Ed. 659, 22 out. 1927, p. 10.

A ESQUERDA, Rio de Janeiro, Ed. 1002, 17 abr. 1931, p. 6.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 10400, 30 nov. 1928, p. 5.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 11361, 26 dez. 1931, p. 5.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 11759, 5 abr. 1933, p. 7.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. B12232, 11 out. 1934a, p. 8.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 12248, 28 out. 1934b, p. 12.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 12758, 17 jun. 1936, p. 7.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 14153, 22 dez. 1940, p. 29.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 860, 17 abr. 1931a, p. 6.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 1053, 29 nov. 1931b, p. 3.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 1764, 3 mai. 1934a, p. 3.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 1766, 5 mai. 1934b, p. 3.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 2075, 28 abr. 1935a, p. 15.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 2077, 1 mai. 1935b, p. 14.

DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, Ed. A2326, 30 abr. 1935, p. 5.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 2131, 19 nov. 1933b, p. 7.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 2088, 1 out. 1933c, p. 7.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 3882, 27 set. 1938b, p. 9.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 232, 8 out. 1926e, p. 3.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, Ed. 259, 30 out. 1934, p. 15.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 101, 12 abr. 1921, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 297, 27 out. 1926b, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 270, 12 nov. 1930, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 305, 23 dez. 1931, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 23, 27 jan. 1932a, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 05, 6 jan. 1932b, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 308, 28 dez. 1932c, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 117, 17 fev. 1934a, p. 8.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 174, 25 abr. 1934b, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 186, 9 mai. 1934c, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 14, 17 out. 1934d, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 32, 7 nov. 1934e, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 85, 10 jan. 1934f, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 14, 16 out. 1935a, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo das Artes, Rio de Janeiro, Ed. 20, 23 out. 1935b, p. 2.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 76, 30 dez. 1937, p. 13.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 265, 10 ago. 1939, p. 9.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 1750, 19 out. 1917, p. 9.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 1250, 19 mai. 1921, p. 5.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 4561, 19 jun. 1925, p. 6.

O JORNAL, Rio de Janeiro, Ed. 1055, 25 jun. 1922a, p. 8.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 1123, 13 set. 1922b, p. 6.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 4034, 29 dez. 1931a, p. 5.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 4008, 28 nov. 1931b, p. 11.

O PAIZ, Rio de Janeiro, Ed. 8619, 9 mai. 1908, p. 5.

O PAIZ, Rio de Janeiro, Ed. 8961, 17 abr. 1909, p. 3.

O PAIZ, Arte e Artistas, Rio de Janeiro, Ed. 10461, 29 mai. 1913a, p. 3.

O PAIZ, Arte e Artistas, Rio de Janeiro, Ed. 10440, 8 mai. 1913b, p. 3.

O PAIZ, Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10819, 22 mai. 1914c, p. 3.

O PAIZ. Artes e Artistas. Rio de Janeiro. Ed. 11411. 4 jan. 1916b, p. 4.

O PAIZ, Rio de Janeiro, Ed. 13878, 19 out. 1922b, p. 2.

O RADICAL, Rio de Janeiro, Ed. 868, 22 dez. 1934, p. 4.

O RADICAL, Rio de Janeiro, Ed. 885, 13 jan. 1935a, p. 5.

O RADICAL, Rio de Janeiro, Ed. 972, 30 abr. 1935b, p. 4.

PARA TODOS, Rio de Janeiro, Ed. 408, 9 out. 1926, p. 34.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, Ed. 01, 17 dez. 1932, p. 24.

# Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música

Micas Orlando Silambo
Universidade Federal da Paraíba
yanikmicas@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4682-043X



Resumo: Este trabalho apresenta, discute e propõe, através da Música de Mbira, uma abordagem integrativa como parte da compreensão aberta dos conceitos de músicas em suas dimensões socioculturais. Para isso, tomo como base uma pesquisa bibliográfica em torno dos estudos de (Etno)musicólogos, Antropólogos e afins, articulando com minha observação participante e prática na cultura musical africana. Os resultados apontam para uma compreensão mais consolidada dos conceitos das Músicas abrangendo outros conhecimentos e saberes não sonoros que são estabelecidos, compartilhados e ressignificados musicalmente, culturalmente e socialmente dentro de um grupo específico inserido na sociedade. Reitero que os elementos sonoros não acontecem por si só, eles se articulam por inúmeras motivações e memórias que nos direcionam para o seu papel como produto e processo social que esquematiza situações corriqueiras de uma rede mais ampla de relações humanas.

Palavras-chave: Conceitos de Música, Música de Mbira, Inter-relações socioculturais.

# Mbira Music: Magnifying lenses and reflections of the concept(s) and meaning(s) of Music

Abstract: This work presents, discusses, and proposes, through the Mbira Music, an integrative approach as part of an open understanding of the concepts of music in their socio-cultural dimensions. For this, I take as a base procedure bibliographic research around the studies of (Ethno)musicologists, Anthropologists, and related assumptions, articulating with my participant observation and training experiences in African musical culture. The results point to a more consolidated understanding of the concepts of Music, covering other processes and non-sound processes that are established, shared, and re-signified musically, culturally, and socially within a specific group inserted in society. I reiterate that the sound elements do not happen by themselves, they are articulated by countless motivations and memories that direct us to its role as a product and social process that outlines common situations in a broader network of human relationships.

Keywords: Music Concepts, Mbira's music, Sociocultural interrelationships.

## Apresentação e tendências metodológicas

Este artigo é um recorte de uma pesquisa que está sendo desenvolvida em uma instituição federal de ensino superior. O trabalho apresenta, discute e propõe, através da Música de Mbira, uma abordagem integrativa dos aspectos que ampliam os conceitos de músicas. Para isso, tomo como base uma pesquisa bibliográfica em torno dos estudos da (Etno)musicologia, Antropologia, entre outras áreas, articulando com minha observação participante e prática na cultura musical africana.

Os dicionários[1] comumente usados reduzem a música, de forma explícita ou implícita, a "combinação harmoniosa e expressiva de sons"; "arranjo de sons no tempo"; "uma composição musical"; "a arte de se exprimir por meio de sons seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização, etc." Estes conceitos se preocupam em estabelecer elementos óbvios e "sonoros" da música: notas, harmonia, movimentos rítmicos, manipulação de andamento e dinâmica, marcações metronômicas, estruturas tonais e atonais, timbre dos instrumentos, escalas e acordes, formas melódicas, condução vocal, entre outros.

Qualquer um desses elementos, no entanto, pode produzir ou ser articulado expressivamente como sinal sonoro discreto que diz ou contradiz a força de um significado específico tensionando concreta ou abstratamente o sujeito. Então o que os conceitos acima dizem em um ambiente onde a música concretiza a espiritualidade, religiosidade, cura aos doentes, participação ritualística e organização social.

Na palestra proferida na 29ª reunião da International Society for Music Education (ISME), realizada em Beijing, China, o checo Bruno Nettl iniciou a sua mediação de Educação Musical e Etnomusicologia refletindo que "Música é, na terminologia Americana, divertida, agradável, uma coisa para gostar, para amar" (NETTL, 2010, p. 2). Os atributos elencados por este (etno)musicólogo emigrado para os Estados Unidos são, realmente, os esperados pela audiência, mas nem sempre ela recebe uma organização sonora agradável e divertida, pois esta organização tem seu próprio lugar que é refletido pelos papéis que tal estrutura sonora representa em cada cultura.

Para o antropólogo suíço Laurent Aubert (2007, p. 1), "Nós nos identificamos com a música que nós gostamos, porque corresponde à nossa sensibilidade e visão do mundo; mas nos afastamos de outras músicas quando elas são estranhas às nossas afinidades e não nos dizem algo". O prazer musical é, assim, determinado por características individuais, coletivas e ambientais que se cruzam interna e externamente, relativizando ecleticamente o próprio gosto pela música tanto para quem a produz quanto para o receptor que se insere num mundo de pluralidade.

[1] Como, por exemplo, Webster's New Collegiate Dictionary (1973), (cf. AMOAKU, 1985).

Devido a essas características, as afinidades musicais são sempre portadoras de significados articulados culturalmente, humanamente, socialmente e espiritualmente. Assim, a música é um conceito que depende da cultura e vice-versa, pois o dinamismo, diversão, gosto e o amor são práticas que dependem de época, espaço, sujeito, situação entre outros aspectos que dão forma, sentido e direção às nossas vidas na sociedade. Evidentemente, "a música como cultura é definida a partir das suas inter-relações, sendo também definidora dos aspectos importantes para a caracterização identitária de uma determinada sociedade" (QUEIROZ, 2005, p. 87).

Refletindo via musicólogo britânico Cook (1990, p. 222), uma cultura musical é essencialmente uma entidade cognitiva, pois ela define as coisas que as pessoas devem saber para entender, executar e criar música aceitável em sua cultura. Trata-se de meios básicos pelos quais a identidade de uma cultura musical é mantida. A música, diz Bohlman (2003, p. 51), representa a cultura como uma forma de expressão comum à humanidade e como uma das manifestações mais extremas da diferença, isto é, ela existe em todas as sociedades de maneira distinta. Este etnomusicólogo oferece-me lentes para dizer que a música é apenas uma linguagem culturalmente universal ao considerar que todas as sociedades ou grupos expressam as suas singularidades através dela, possibilitando uma forma simbólica amplamente inter-relação com a sociedade.

Acelerando o meu posicionamento, os elementos sonoros não acontecem por si só. Eles se articulam por motivações, narrativas e memórias que nos direcionam para um ponto culminante fora do som e para seu papel como produto social que esquematiza situações corriqueiras dentro de uma rede mais ampla de significados socioculturais. Assim, quero argumentar que o conceito de Música deve ser flexível de acordo com o contexto da sua produção. Este argumento é sustentado pela ideia de que as experiências musicais são compreendidas e atribuídas a significados por meio de linguagens e sistemas simbólicos particulares que são sujeitas/os a diferentes tipos de regulação social.

Ao longo deste texto o termo contexto social aparecerá com maior recorrência, a opção se dá por a palavra dimensionar a ampla circulação de seus sentidos sociais como geradoras dos significados da música. Tais contextos, não só intersectam e reforçam as estruturas sonoras, eles são representações fundamentais que refletem e constroem parte significativa da música sem as quais ela não gera sentido algum. Essa abordagem baseia-

se na premissa de que os materiais sonoros são ouvidos em termos de seu uso e função em contextos sociais e culturais específicos.

Assim, pretendo reduzir a distância da relação música e significados sociais e culturais, para então ampliar os seus conceitos. Estruturalmente, apresento a Música de Mbira e suas inter-relações. Em seguida, discuto os termos "uso e função" como cabaças analíticas ampliadoras.



## 1. Música de Mbira e suas inter-relações socioculturais

A Música de Mbira[2], prática tradicional africana muito difundida na região abaixo da bacia do vale do Rio Zambeze[3], apresenta processos que podem emergir diversos aspectos sociais. O etnomusicólogo sul africano Andrew Tracey em dois textos publicados em 1972 e 1974 pela **International Library of African Music** fez um rastreamento da origem dos diferentes tipos de Mbira mostrando alguns aspectos sociais vinculados com a sua performance.

Tracey coloca que a Música de Mbira auxilia as cerimônias religiosas dos espíritos ancestrais dos Vakorekore, Vasena ou Vatsonga de Zimbabwe e nos Vatavara e Vanyungwé de Moçambique. Quem aprofunda este posicionamento é o etnomusicólogo americano Paul Berliner por meio de uma pesquisa de campo de cerca de sete anos em Zimbabwe. Para ele a Música de Mbira era mais frequente ser usada em cerimónias de evocação dos espíritos ancestrais dos Vashona designadas *mapira* (singular *bira*).

> A *bira* é uma cerimônia formal que dura toda a noite, na qual os membros da família se reúnem para pedir ajuda a um espírito ancestral comum. Durante a cerimônia, o espírito discerne a causa da doença ou infortúnio através da consulta aos aflitos. A família serve bebidas do ritual, especialmente fabricada em homenagem aos antepassados, e convida um conjunto de executantes de Mbira para fornecer a música da noite (BERLINER, 1978, p. 187).

A Música de Mbira, por assim dizer, se constitui como parte indispensável da "medicina alternativa" que cura a doença ou remove o mal no paciente.

Esta música pode desempenhar várias funções. A etnomusicóloga zimbabuana Laina Gumboreshumba (2009, p. 31) explorando o fato de ela ter observado e vivenciado

---

[2] Instrumento musical.

[3] Uma região que compreende a maior parte da Rodésia do sul (Zimbabwe), sul e centro de Moçambique, sul e leste da Zâmbia, sul do Malawi e norte de Transvaal na África do Sul (TRACEY, 1972, p. 85).

a Música de Mbira inicialmente com o seu pai e depois nos eventos de evocação dos espíritos ancestrais demonstra em sua dissertação de mestrado, pela Rhodes University, África do Sul, que essa prática musical envolve qualquer ocasião ritualística como a indicação ou instalação de um chefe local, oração de pedido de chuva (*mukwerera/mafuwe*), cerimônia de agradecimento (*mapira ekutenda*)[4], festas de bebidas tradicionais destinadas a uma pessoa doente ou uma cerimônia de possessão. Nestas ocasiões é desejável que os executantes de Mbira estejam presentes para tocarem músicas contextuais, em homenagem ao chefe em questão ou a situação do, então, momento.

A música une, por isso, o mundo dos vivos e dos espíritos, atraindo os espíritos mortos. Ela age como um repositório da espiritualidade que é maravilhado para a dimensão dos vivos, renovando o lugar e tempo sagrado à medida que interage profundamente com todas as partes dialógicas da performance. Nessa conexão, o vivo e o morto, o natural e sobrenatural formam elos profundos de uma cadeia significativa na qual reviver os ancestrais traduz uma continuidade da vida em constante mudança. Tal prática cultural envolve os participantes na cerimônia para meditar, estimulando a sua participação incansável na dança, com palmas e cantos que acompanham a música durante a noite (BERLINER, 1978, p. 190).

Os efeitos sonoros peculiares da Música de Mbira produzem um significado social e espiritual exclusivo atribuído através de uma gama de signos e valores típicos dessa cultura, o que leva os vivos a acreditar que suas almas nunca morrem, mas iniciam um novo ciclo de vida eterna para dar comida, vestuário, saúde, música, costumes, etc. aos vivos em uma relação visivelmente invisível. Portanto, o corpo dos performers não é essencialmente formado por ossos e carne e sim de uma alma espiritual corporificada. Estes efeitos são encarados como incorporando uma ação espiritual eficaz, e se tornam o meio de interação que invoca ações participativas de seres sobrenaturais. Nessa linha, o etnomusicólogo nigeriano Meki Nzewi reflete que "as culturas indígenas normalmente reconhecem os papéis significativos e afetivos-efetivos de Deus, os ancestrais e outros seres sobrenaturais na vida pessoal, familiar e comunitária, bem como nas experiências religiosas (NZEWU, 2007, p. 78).

---

[4] As expressões entre parênteses se encontram na língua Shona comumente falada no centro de Moçambique e no Zimbabwe.

Na Música de Mbira a ancestralidade se relaciona também com a reverberação dos processos musicais numa descendência onde etc. trisavó/ô, bisavó/ô, avó/ô, pai/mãe, etc. passam saberes para o outro ou outra num ciclo, geralmente, ininterrupto. Há um ponto onde essa relação musical ocorre com o indivíduo dentro do ciclo de vida que nem sempre é claro para o presente sujeito possuído pelo espírito da música, podendo ser na família nuclear ou extensa, na comunidade ou nos rituais, entre outros pontos.

Esta relação ritualística com a prática musical às vezes leva o fabricante ou executante da Mbira a personificar seu relacionamento com o instrumento como um todo e/ou com as partes deste. Um exemplo a esse respeito pode ser encontrado no estudo do etnomusicólogo moçambicano Lucas Johane Mucavele[5] que enfatiza o seguinte:

> Tradicionalmente, os instrumentos musicais são, geralmente, feitos para uso próprio. Um instrumentista talentoso é aquele que sabe fazer seu próprio instrumento. E, porque os instrumentos são feitos a mão, cada um é único, tendo suas particularidades e identidade. O construtor passa muito tempo em cada instrumento, desenvolvendo assim uma intimidade com ele. Quando um instrumento for pedido, o construtor levará em consideração o tamanho da mão do "solicitante", ou o próprio "solicitante" dará a especificação quanto ao tamanho, a afinação e a tonalidade, se aplicável, para que o instrumento seja personalizado para ele / ela (sua dona). Assim, o dono / comprador participa do processo de construção, o que torna o instrumento pessoal. Então, dependendo das crenças, como o instrumento é levado para casa pela primeira vez, é formal ou informalmente apresentado em sua nova casa, por meio de um ritual, ou, simplesmente, uma performance[6] (MUCAVELE, 2018, p. 110, tradução minha).

A personificação pode ser vista em várias dimensões. Assim, em segundo exemplo, ao descrever as teclas da sua Mbira, o etnomusicólogo zimbabuano, Dumisani Abraham Maraire, chamou a tecla mais baixa ou grave do instrumento de "pai [- P]"; a tecla uma oitava acima dessa, a "mãe [- M]"; e a tecla uma oitava acima dessa [mãe], a "criança [- F]". De acordo com esta estrutura de saber, o restante das teclas compreende quatro "famílias" de teclas semelhantes, cada uma com uma "mãe [- M1, 2, 3 e 4]" e "filho [-

---

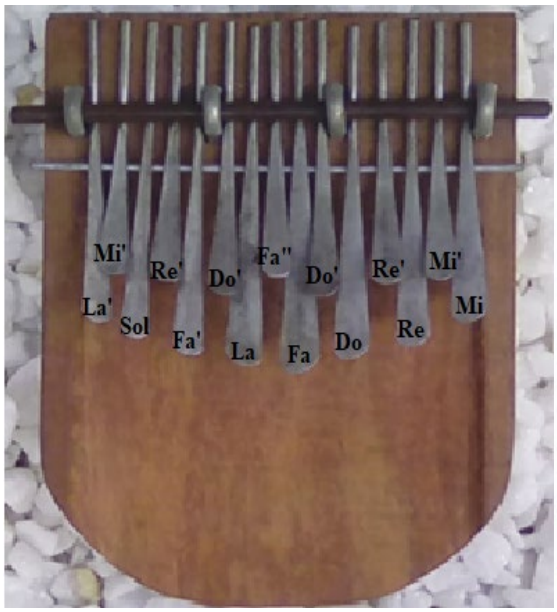
[5] Mucavele é também um fabricante, performer e pesquisador da Mbira e outros instrumentos musicais tradicionais africanos.

[6] No original: "*Traditionally, musical instruments are, usually, made for self use. An accomplished instrumentalist is one who can make his/her own instrument. And, because instruments are made by hand, each one is unique, having its particularities and identity. The builder spends much time on each instrument, thus developing an intimacy with it. When and instrument is ordered, the builder will consider the size of the "orderer's" hand, or the "orderer" himself, will give specification regarding the size, the tuning and the tonality, if applicable, so the instrument is customized to him/her (its owner).. Thus, the owner/orderer participates in the construction process, which makes the instrument personal. Then, depending of the beliefs, as the instrument is taken home for the first time, it is formally or informally presented to its new home, through a ritual, or, simply, a performance*" (MUCAVELE, 2018, p. 110).

F1, 2, 3 e 4]" ou "filhos gêmeos" (duas teclas com a mesma altura). Havia uma tecla no instrumento, [hoje encontrada na Mbira Nyunganyunga], que não pertencia a nenhuma dessas "famílias"; Maraire chamava esta tecla de "ovelha negra [- OV]" ou "nota independente" (BERLINER, 1978, p. 1-2), confira as figuras 1 e 2.

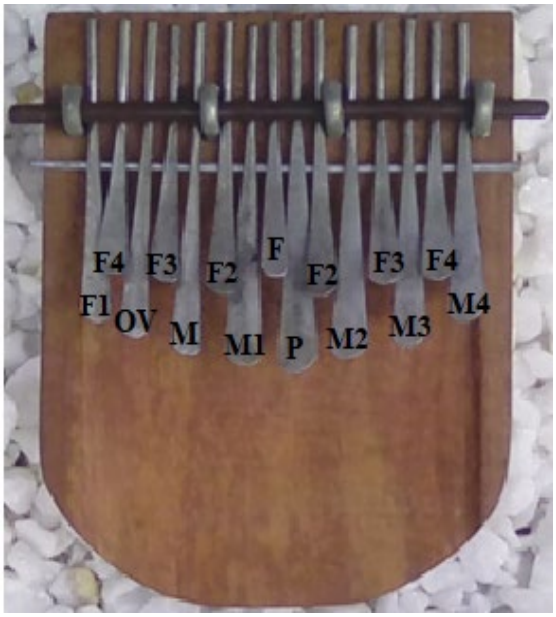


**Figura 1:** Relação oitavada das lamelas.




**Fonte:** Imagem e editoração do autor (2020)[7].

**Figura 2:** Relação de parentesco familiar.




**Fonte:** Imagem e editoração do autor (2020).

Entendo que a Música revela, através da Mbira, como a maior parte das famílias e grupos sociais africanas/os funcionam: o pai é a peça-chave, a mãe a segunda e os filhos vão se sobrepondo flexivelmente a essa realidade. Essa estrutura não significa, é claro, exercer um poder de autoridade ou silenciamento sobre o outro ou outra afinal todas as lamelas (teclas) são consideradas como membros duma determinada família (várias frequências sonoras da Mbira) que são entrelaçadas ritmicamente, melodicamente e harmonicamente para formarem colaborativamente uma família (uma música) que intervém abertamente em várias situações.

Evidentemente, a Música de Mbira é formada por uma estrutura social bastante complexa. Na província de Maputo, capital de Moçambique, onde venho participando desta cultura musical desde 2008 sinto que fazer Música de Mbira significa também ser

[7] Mbira fabricada por Mestre Ivan Johane Mucavele em Maputo, Moçambique em 2018.

íntegro e ativo em diversas atividades desta prática. Ser ativo exige muito tempo, energia e comunicação entre os mestres e outros participantes.

Assim, os mestres e mestras como Beauty Sitoe, Botano Gas, Camada Simango, Ivan Mucavele, Luka Mukhavele, Oziya Makhovo, Xitaro entre outros trabalham ativamente na invenção, fabricação e execução dos instrumentos musicais tradicionais africanos incluindo a Mbira: São agentes importantes no processo de transmissão das experiências colaborativas sobre a música tradicional incluindo dança, teatro, gastronomia; Eles participam semanalmente de performances e *jam session* formais e informais com seus vestuários de timbre africano devendo cada mestre escolher o momento e nível da sua participação e de envolvimento nessas tarefas que servem como ensaios ou apresentações; Os sujeitos dessa prática musical fazem *marketing* e comercialização dos seus instrumentos para potenciar seus meios de militância tradicional; São participantes principais em debates, festas, festivais sobre a música tradicional africana-moçambicana remotamente ou fisicamente, entre outras atividades nas quais eles lutam pelas tradições musicais africanas.



Ademais, os mestres são membros da festa de Mbira realizada anualmente em Maputo. Tal festa incorpora uma estrutura de participação aberta onde há uma troca consensual de opiniões, decisões e preferências pessoais sobre o que constitui o ambiente da sua performance o que, a meu ver, motiva os membros a engajar-se de responsabilidades compartilhadas sobre as atividades musicais. Assim, lendo a Música de Mbira por meio da etnomusicóloga Ana Hofman (2020, p. 100) acredito que toda a estrutura da performance "gera sentimentos de realização, interação social, comprometimento e pertencimento" com uma prática musical, cultural, artística e viva. A força dessa cultura musical se expressa por meio do significado de suas produções, vestuários, sujeitos, conversas, costumes, comidas, colares entre outros.

É esse tipo de engajamento que dinamiza esta prática, contudo, o Mestre Ivan Mucavel deixa claro que

> ser músico [nesse contexto] não se resume só em cantar bonito! Esse conceito de que só tem que cantar bonito não é nosso [africano]. Foi importado". Ele acrescenta "sou igualmente negacionista de muitos outros

> padrões de pensamento [que] tem muito pouco ou quase nada da contribuição dos povos africanos do Sul [do deserto] de Sahara[8].

O conceito da negação defendido aqui pelo mestre reflete-se como um elemento fundamental que estimula o exercício criativo típico das performances do corpo africano que chama por abordagens de afirmação e emancipação da negritude por meio de uma descolonização da escuta musical. Portanto,



> descolonize a sua escuta - considero [..] ser uma frase mais oportuna para funcionar como slogan nos nossos processos locais de estruturação de [..] abordagens [...] científicas que quase na totalidade atropelam toda a forma legítima africana. Então muito dos formatos musicais que eu identifico estes elementos que arrogantemente exercem a suposta perpetuação da supremacia eurocêntrica sobre as minhas, [...] as quero longe da minha escuta[9] (MUCAVELE, 2020).

Entendo aqui, que o mestre não está contra o conceito das práticas musicais eurocêntricas em si; ele vive-o e dialoga com ele, mas opõe-se aos golpes exercidos sobre o seu conceito de música pelo eurocentrismo clássico. Assim, tomo como minhas as palavras dos mexicanos Chávez e malaio Skelchy (2019, p. 128) ao dizer que "temos que parar de doutrinar os alunos [e outros indivíduos] de que a música da elite europeia é a melhor, é o epítome da evolução humana. Temos que pôr absolutamente um fim nisso".

Estes etnomusicólogos me instigam a pensar que a música acontece em todos os lugares do planeta Terra. Assim, uma escuta e entendimento de música na proposta do mestre Mucavele ensinaria uma ampla variedade de culturas, tradições e seus conceitos. Ressoar esta possibilidade em uma comunidade com distintas pessoas produz resultados e valores emancipatórios que levam os sujeitos a perceber a música de formas alternativas às adotadas pela Arte Ocidental. Nesse sentido, cabe ressaltar outros contextos que costuram as reflexões propostas neste texto estabelecendo outras relações de lugar, tempo e situação de performance.

Primeiro, destaco a pesquisa de campo do antropólogo social e etnomusicólogo britânico John Blacking realizada no Norte de Transvaal, África do sul. Em sua vivência com os africanos o autor observou que na cerimônia de iniciação feminina dos Vavenda da África de Sul, acompanhada pela dança tradicional Domba, a música é um mecanismo para reestruturar as relações sociais (BLACKING, 1973). A prática da música e dança

---

[8] Debate Online pelo *Facebook* (10, 06, 2020).
[9] Debate Online pelo *Facebook* (10, 06, 2020).

mais do que simbolizar processos que ocorrem em outras partes da estrutura social dos Vavenda, ela estabelece um afeto que os sujeitos geram na performance.

A produção musical da dança dos Vavenda reúne uma reprodução e transformação da comunidade inteira. Os princípios musicais encontrados em gêneros musicais mais socialmente fragmentados revelam sistemas primários que organizam e informam os aspectos significativos da vida coletiva dos Vavenda, mostrando que um mundo melhor só pode ser formado por combinação não preconceituosa de distintas partes da performance. Neste contexto, as habilidades em música e dança são tão inter-relacionadas que, por exemplo, se um homem dissesse: "Eu posso tocar tshikona", ele queria dizer que também podia dançar, e se uma mulher dissesse "eu danço tshigombela", ela também podia cantar e tocar o tambor" (BLACKING, 1995, p. 234). No entanto, o campo de Musicologia Africana propõe que se amplie essas duas dimensões (dança e música). Os pesquisadores desse campo demonstram que ele tem



> o seu objeto [de pesquisa a] (música africana), a composta de canto e dança, reconhecendo simultaneamente a importância de formas de arte aliadas, como artes visuais, teatro e traje. Em suma, o campo de Musicologia Africana deve levar em consideração o contexto do ritual e, além disso, investir na linguagem do fenômeno, incluindo o léxico das culturas performativas da música africana indígena[10] (MAPAYA, 2018, p. 123).

Após o diálogo com John Blacking proponho a pesquisa do antropólogo, etnomusicólogo e linguista Steven Feld desenvolvida na Papua-Nova Guiné, um dos países com maior diversidade cultural no mundo localizado na Oceania. As investigações conduzidas por este americano delineiam que a música funciona como um meio de comunicação para os Kaluli da Papua Nova Guiné (FELD, 1990). Eles aprendem a perceber e sentir a música ligando-a a pássaros, almas, lugares, choros, poesia em um momento de transformação que relaciona os vivos e os mortos.

As músicas, cuidadosamente compostas e ensaiadas, são orientadas a deixar os ouvintes tristes e nostálgicos, levando-os às lágrimas. Neste contexto, como indica Feld (1990, p. 215-217), o ato de levar o público às lágrimas é marcado socialmente pela

---

[10] In this regard, the discipline of African Musicology should be more musicological than ethnomusicological, with its object (African music) being the compound of song and dance, while simultaneously acknowledging the importance of allied art forms such as visual arts, drama and costume. In brief, the discipline of African Musicology should take into cognisance the context of the ritual, and moreover invest in the language of the phenomenon, including the lexicon of indigenous African music performative cultures (MAPAYA, 2018, p. 123).

retribuição instantânea de queimar as costas do dançarino, uma marca que ele usa para toda a vida. Essas marcas corporais, a meu entender, expressam formas de saberes que levam o sujeito a ser aceite dentro do grupo social atualizando, por consequências, o poder de exercer certos papéis na sociedade.



Portanto, o conceito de música nos Vavenda, Kaluli, Vashona, Vakorekore, Vasena, Vatsonga, Vatavara e Vanyungwé provavelmente, será mal entendida se ele for comparado com outros tipos de música antes de ser analisado como uma expressão simbólica das singularidades determinadas e mediadas culturalmente no seio desses grupos. Neles, a "boa música" depende do sucesso da festividade, cura do doente, a eficácia comunicativa com os espíritos, entre outros aspectos.

Assim, a música é estabelecida como um elemento "que unifique os sujeitos e suas representações em uma expressão coletiva (RIBEIRO, 2017, p. 336). Tais representações denotam elementos típicos de cada manifestação cultural que, apesar de serem distintos, apontam para um espaço de interação social não necessariamente sonoro. Assim, ao conceituar e analisar socialmente a música é preciso estabelecer relações recíprocas entre som, sujeitos, valores, grupos sociais, identidades, circunstâncias, gerações e locais para melhor entender o uso e função que evidencia o seu real significado.

## 2. Uso e função como cabaças de significados da música

Na Música de Mbira as cabaças naturais são usadas com três propósitos: 1) produzir um timbre característico e identitário para cada instrumentista; 2) esconder os dedos do executante de Mbira para que os outros não possam copiar a sua técnica de execução ou música; e 3) ampliar a sonoridade do instrumento de modo a abranger maior número de ouvintes. Neste texto, as cabaças são ampliadoras e impressoras do significado, entendendo que uma discussão conceitual sobre o uso e função pode clarear o papel das inter-relações contextuais que a música tem com as suas dimensões mais amplas dentro da sociedade.

É fundamental que toda a música, incluindo a clássica erudita, seja uma prática social e culturalmente construída e compreendida, pois ela permanece igualmente importante como um meio de reverberação de hábitos e forma de sociabilidade, mas para que isso aconteça adequadamente, devemos reconhecer que:

> todas as músicas são iguais. Cada mundo cultural tem desenvolvido música que serve às suas necessidades. E, cada cultura submete-se a modernização, ela toma o que ela deseja e necessita de outras músicas com as quais têm contato, combinando, sintetizando, mesclando, e tudo isto é a nova autenticidade (NETTL, 2010, p. 8).



A música ao servir às autenticidades pontuais responde de forma flexível e mutável às diversas dimensões e significados sociais em todas as sociedades. A igreja, salão de festas, a corte, a rua, o lar comum, no ritual, o campo de diversas atividades representam lugares onde a música é ativamente criada por quase todos, e sua produção musical, principalmente no contexto africano, sempre foi uma parte normal da vida cotidiana.

"Nunca foi descoberta uma sociedade sem música. Mas, embora fazer música seja uma característica universal da sociedade humana, não é de forma alguma realizada universalmente por todos os indivíduos dentro de uma sociedade" (GREEN, 2003, p. 268). Uma música que tem um papel complexo em uma dimensão social pode desempenhar um lugar básico em outra, ou seja, ela é simultaneamente capaz de ter muitos significados em diferentes lugares e tempos, pois

> o que parece ter o mesmo uso social, em duas sociedades pode ter diferentes funções nessas duas sociedades. […] Em outras palavras, de forma a definir o uso social, e, portanto, fazer uma comparação válida entre os usos de diferentes pessoas ou períodos, é necessário considerar não meramente as formas do uso, mas, também a sua função (MERRIAM, 1964, p. 211).

A função ressalta as motivações que levam os indivíduos a incorporarem a música na sua prática diária enquanto o uso destaca a situação específica onde esta música é aplicada em um determinado grupo social. Por isso, "[…] o 'uso' refere-se às situações na qual a música é aplicada na ação humana; enquanto a 'função' concerne às razões para a sua aplicação [...]" (MERRIAM, 1964, p. 210). Entendo que há uma grande interconexão entre esses dois termos, ou seja, os usos e funções encontram-se, na prática real, intrinsecamente ligados.

Um uso, que é uma ação ou situação (de cura, funeral, pedido de chuva, indicação do chefe), só será considerado uso no momento em que for atribuído razões ou motivos para a sua realização (existência de uma pessoa doente, falecimento de um sujeito, extensão do período de seca ou fome, ocorrência de práticas desordenadas nas comunidades) – ou seja, funções específicas à um determinado contexto de uso social. O mesmo vale para a função: as razões ou motivos de uma determinada prática acontecem imediatamente a ação ou situação, ao ponto que a função se materializa paralelamente ao

uso. Existe, em realidade, qualquer base para separar o uso e a função ou será que essa divisão não passa de um artifício de nossos próprios procedimentos analíticos?



O meu professor de História de Música, o etnomusicólogo moçambicano Eduardo Lichuge até prefere que usemos apenas um deles e agregar o outro em nossa opção. Pode ser que isso tenha algum sentido, pois dentro de contextos africanos a música, dança, teatro, vestuário, gastronomia, ginga são pensados como partes interativas e articuladas de um único sistema social não claramente hierárquico e divisório, algo que possa justificar a condensação da situação e razão da música na ação humana. Contudo, penso que tal divisão terminológica das expressões "uso e função" se faz necessária dentro de um contexto de pesquisa, pois nos favorece diversas pistas de vivência, observação, obtenção, interpretação, conceituação e análise das culturas musicais.

Portanto, a distinção é somente analítica. Ela é útil, na análise, por permitir a aplicação de um procedimento prático que distingue aqueles aspectos que parecem mais objetivos (usos) diante dos subjetivos (funções). Ao considerar este procedimento analítico na pesquisa criamos condições abstratas (categorias, classificações e quadros de referência da cultura), que nos possibilitam pensar as relações estruturais reais de uma prática musical. Portanto, defende Stuart Hall,

> para pensar ou analisar a complexidade do real, é necessária a prática do pensar e isso requer o uso do poder da abstração e análise, a formação de conceitos com as quais se pode recortar a complexidade do real, com o propósito de revelar e trazer a luz as relações e estruturas que não podem se fazer visíveis ao olhar nu e ingênuo, e que também não podem se apresentar nem autenticar a si mesmas (HALL, 2003, p. 150).

Nessa perspectiva, o uso, seja uma festa, festival, encontro, evento, é fácil de percebê-lo por meio visual (pessoas, objetos, panfletos, estrutura do espaço, e por aí vai) que circulam o ambiente onde a situação está ocorrendo. A função, por outro lado, consiste de processos que requerem um enfoque por parte do pesquisador, perguntando, respondendo ou se envolvendo diretamente com as nuances que justificam a realização de tal cerimônia ou situação. A função é frágil por natureza e, consequentemente, muito mais vulnerável a outras interpretações, pois algumas vezes depende do que a pessoa vai experimentando e sentindo no meio social. As pessoas, às vezes, acreditam que um determinado ritual cura (uso) quando realmente os ritos passados culminam com a sua razão efetiva (função).

Nessa linha, o significado musical envolve uma função no sentido intrínseco do "uso que membros de alguma comunidade impõem ao objeto [sonoro ou não sonoro]" (FAULKNER; RUNDE, 2013, p. 807). Tal objeto adquire uma forma que misturado com a situação estrutura as características e capacidades necessárias para executar a função (razão) que por consequência define a identidade do uso (situação) para a pessoa, como se esses termos fossem um ciclo que ganha uma metamorfose ou mutação irregular em algum lugar.

Compreendo por meio de Faulkner e Runde, que a função social de uma música vincula-se com o "papel" que o objeto desempenha dentro de uma comunidade, enquanto a estrutura se refere à ordenação lógica e interações de diferentes materiais específicos que, por sua vez, delineiam um significado social particular nos sujeitos. Apesar destas metamorfose e me apoiando em Blacking enfatizo que as situações e razões das práticas musicais na sociedade são decisivas na promoção e proibição das habilidades musicais, afetando a escolha de conceitos, princípios e materiais com os quais os sujeitos compõem e estruturam a sua cultura musical. Assim, "qualquer música pode funcionar em qualquer contexto cultural, se, é claro, for do interesse de produtores e consumidores fazê-lo" (BOHLMAN, 2003, p. 47).

Portanto, a música, por sua forte e determinante relação com a cultura e a sociedade, ocupa dentro de cada grupo humano um importante espaço com significados, valores, usos e funções que a particularizam de acordo com cada contexto (MERRIAM, 1964). Na forma de interações humanas que são moldadas por formas de entendimento contextuais, a música particulariza as características de cada manifestação cultural, desenvolvendo sua linguagem específica, uma estrutura rítmica, harmônica ou melódica específica, e assim por diante, que levam o indivíduo à aquisição de competência esperadas para lidar com a performance musical, enquanto se forma como um ser humano aceite na sociedade. Se os elementos da música são constituídos nessa teia contemplativa, entendo que as suas características definidoras precisam incorporar a expressão sonora como um significado difundido e confundido social e culturalmente com elementos não sonoro.

Por isso, não podemos ignorar a cultura e a sociedade no conceito da música. Portanto, uma prática musical constitui um espaço cultural no qual vários processos

musicais coexistem entre si e interagem com diversos parâmetros que se estabelecem, cruzam—se, fertilizam-se e transformam-se mediante a realidade vivida no seu grupo ou sua sociedade. O conceito da música precisa ser pensado cada vez mais no cerne da última cabaça, ou melhor, dessas interações dos grupos ou códigos socioculturais que ampliam o significado e conceito musical suficientemente justos. A música não é significativa como "música" em si, mas porque nos revela sobre os processos socioculturais que constituem uma sociedade e como tal sua interpretação deve atender também a referências e códigos mais amplos.

## Considerações finais

Comecei este artigo com os conceitos de música que se concentram no plano sonoro. Ao longo do texto fui demonstrando que é relevante articular os elementos musicais sonoros e não sonoros. Assim, o conceito de Música pode ser localizado na interação dos dois planos musicais e nos significados que tais planos evidenciam dentro de um grupo social particular. Dito isso, o significado musical carrega seu caráter socialmente construído como parte de conteúdo que dinamiza o cotidiano num determinado espaço, época ou ocasião.

Portanto, mantenho o argumento principal de que "[...] a música é criada, circulada, reconhecida e respondida de acordo com uma gama de pressupostos conceituais e atividades analíticas que se baseiam em relações sociais, atividades políticas e culturais bastante particulares"[11] (NEGUS, 1997, p. 4). Assim, as práticas musicais dependem de interações socioculturais que atravessam um espaço mais abrangente do que a "miniatura" imediatamente ocupada pelos músicos. "Em outras palavras, a experiência musical não pertence apenas ao trabalho musical, compositor ou 'especialista' credenciado, mas também, crucialmente, ao público variado" (FINNEGAN, 2003, p. 188).

Não à toa, os sujeitos usam a música para organizar grupos sociais, articular crenças religiosas e práticas tradicionais, efetivar cerimônias e rituais, acompanhar os momentos

[11] [...] music is created, circulated, recognized and responded to according to a range of conceptual assumptions and analytical activities that are grounded in quite particular social relationship, political and cultural activities (NEGUS, 1997, p. 4).

de cura, pedido de chuva, indicação de chefe entre outros aspectos socioculturais. É assim que sempre foi pelo menos no continente Africano. Se reconhecermos que a música é uma construção social e cultural, então sua compreensão também deve ser feita em conexões com grupos sociais e culturais, não podendo ser plenamente entendido ou reduzido a uma análise de aspectos isolados. Tudo o que estes aspectos representam em termos de ação, objeto, filosofia e suas consequências é sempre social, um social que não pode ser reduzido ou crucificado a um exame individual. Precisamos estabelecer consistentemente as inter-relações contemplativas de música, cultura e sociedade, pois ao ignorar essa relação esvaziamos o poder compreensivo sustentado pela sua interação recíproca.

Portanto, ao tentar desenhar um conceito de música devemos invocar "[...] um relativismo cultural no qual todas as músicas têm uma pretensão legítima de serem entendidas: primeiro nos termos que sua própria cultura os entende e depois nos termos da sua contribuição para a nossa compreensão da música como um fenômeno mundial" (TITON, 2003, p. 176).

Assim, feito esse percurso, lanço cruzamentos do saber e conhecimento fundamentando que os diversos contextos sociais são elementos potenciais para orientar os conceitos e significados das músicas. Aprendi que, o conceito de música não pode ser reduzido a alguma coisa simples e sintética, pois ele, pelo fato de estar ligado a diversos significados particulares, possui várias objeções polissêmicas que as considero mais brevemente: A música 1) é um conjunto de elementos estruturados (sons, sujeitos, palavras, meios, etc) que direcionam socialmente, culturalmente, religiosamente, espiritualmente e humanamente às nossas vidas na sociedade; 2) é uma caracterização identitária de um conjunto específico de padrões singulares de comportamento aprendido dentro de um grupo social; e 3) é um meio simbólico de organização, comunicação, interação e transformação social que unifica, colaborativamente, os sujeitos.

A principal proposta sugerida aqui é a construção de conceitos mediados principalmente por meio de uma ampla diversidade de contextos sociais. Não proponho um conceito de música, mas ao contrário, suas pluralidades exploradas em múltiplas possibilidades e diversidades que ampliam o respeito e a compreensão da diferença. Consequentemente, a música pode ser definida como uma expressão e apropriação

sociocultural infinita que responde flexivelmente a várias dimensões da sociedade através de um conjunto de elementos tipicamente codificados. Portanto, a música caracteriza-se com "raízes no som e no movimento, heterogeneidade de significados, uma base na interação social e um significado personalizado, juntamente com uma aparente ineficácia. A música incorpora, entra e transpõe intencionalmente o tempo no som e na ação" (CROSS, 2003).

É preciso fundamentar a relação entre o material musical e significado sociocultural, insistindo num conceito no qual a música necessita de uma gama variáveis que começa, imprecisamente, dos dispositivos de som, segue para a sua organização e estruturação significativa, até alcançar às condições socioculturais, as vezes conflituosas, a partir das quais a música se origina. Digo conflituosa e imprecisa porque pode começar de uma condição sociocultural e no final incorporar o som.

Em qualquer caso, para que algo seja determinado ou aceito como prática musical em um contexto cultural é preciso que combine elementos como sentidos, conceitos, sons, valores, costumes e significados que determinam o seu reconhecimento como expressão sonora. Tais elementos podem ser considerados universalmente existentes em todas as músicas, mas a fórmula, técnica, estrutura, dinâmica, método e teoria da sua produção sonora ou estética apresentam características particulares definidas em cada contexto cultural.

Compreender o conceito de música a partir de interfaces diversificadas pode levar os (etno)musicólogos, compositores, educadores e a sociedade a repensar os "limites sonoros estéticos" que têm base da caracterização do conceito de música na Arte Ocidental. Essa abordagem, se bem que ainda não está consolidada nela, exigirá uma atenção especial não apenas aos gêneros canônicos que têm definido os limites dos campos de estudo, mas a todas as práticas musicais do mundo com suas peculiaridades e contextos.

Nesses últimos parágrafos observo que o conceito de música construa, combine e colide vibrações sonoras a quatro elementos básicos: um aspecto integrante da interação humana; a experiência de produzir, perceber e responder a produção sonora; a transmissão de significados e valores socioculturais; o envolvimento e implicação na construção de identidades afetivas, motoras, cognitivos da personalidade humana.

Assim, assumo o desafio de estabelecer outros diálogos que ressaltem culturas musicais africanas como Xigubu, Makwayela, Ngalanga, Tufo, Mapiko, Zore, Timbila, Mutimba, Xingomana, Xingombela, Nyau, Makhwayi, Marrabenta, Mandowa, Kateko, Ndokodo, Mutute, Mutchongoio, Mafuwe, Ndjole, Nyambaro, Chiwere, entre outras práticas. Acredito que a pesquisa sobre práticas musicais em todo o mundo pode ser importante para uma melhor compreensão da humanidade.



## Referências

AMAOKU, W. Komla. Toward a Definition of Traditional African Music: A look at the Ewe of Ghana. *More than Drumming*: Essays of African and AfroLatin American Music and Musicians. Edited by Irene V. Jackson. Westport: Greenwood Press, p. 31-39. 1985.

AUBERT, Laurent. *The music of the other*: new challenges for ethnomusicology in a global age. Traduzido por Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate, 2007.

BERLINER, Paul. *The soul of Mbira*: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe. Berkeley: University of California Press, 1978.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1995b, 5 ed. [1973]. 116 p.

BLACKING, John. *Music, culture & experience*: selected papers of John Blacking. Edited by Reginald Byron; with foreword by Bruno Nettl. Chicago, USA: University of Chicago Press, 1995.

BOHLMAN, Philip Vilas. Music and Culture: Historiographies of Disjuncture. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). *The cultural study of music*: a critical introduction. New York: Routledge. 2003, p. 49 – 60.

CHÁVEZ, Luis. SKELCHY, Russell P. Decolonization for Ethnomusicology and Music Studies in Higher Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Sep. 2019, v. 18, n. 3, p. 115–43. Disponível em: https://doi.org/10.22176/act18.3.115. Acesso em: 10 de Junho de 2020.

COOK, Nicholas. *Music, imagination and culture*. Oxford: Clarendon Press. 1990.

CROSS, Ian. Music and Biocultural Evolution 19. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). *The cultural study of music*: a critical introduction. New York: Routledge. 2003, p. 24-35.

FAULKNER, P.; RUNDE, J. *Technological objects, social positions, and the transformational model of social activity. MIS Quarterly*, v. 37 n. 3, 2013, p. 803-818.

FELD, Steven. *Sound and sentiment:* Birds, weeping, poetics and song in Kaluli experience. 2ed. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press. 1990.

FINNEGAN, Ruth. Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). *The cultural study of music*: a critical introduction. New York: Routledge. 2003, p. 185-196.

GREEN, Lucy. Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). *The cultural study of music*: a critical introduction. New York: Routledge. 2003, p. 268-277.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: Identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende, et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOFMAN, Ana. Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia. *The Society for Ethnomusicology*, v. 64, No. 1, 2020. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5406/ethnomusicology.64.1.0089.pdf. Acesso em 06 de junho de 2020.

MAPAYA, Madimabe Geoff. *Dipsticking the Study of Indigenous African Music from the John Blacking Era into the 21st Century*. Pretoria: Centre for Advanced Studies of African Society. 2018.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *The anthropology of Music*. Chicago, USA: Northwestern University Press, 1964.

MUCAVELE, Lucas Johane. Applied organology: challenges and potentials of traditional musical instruments in present-day contexts: Xizambi, Ximbvokombvoko, and Mbira. *África* [s] - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África, v. 5 (9), p. 97-116, 2018. Disponível em: https://web.archive.org/web/20200805232819/http://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/article/download/5430/3425 Acesso em: 21 Set 2020.

NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory*: An introduction. England: Wesleyan University Press. 1997.

NETTL, Bruno. Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship. *Min-Ad*: Israel Studies in Musicology Online, Ramat-Gan, Israel, v. 8, n. 1, p. 1-9, 2010. Disponível em: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>. Acesso em: 17 Janeiro 2019.

NZEWI, Meki. *A CONTEMPORARY STUDY OF MUSICAL ARTS*: Informed by African Indigenous knowledge systems. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (CIIAMDA). 2007. Volume 2.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB/.* Fábio Henrique Gomes Ribeiro. - João Pessoa. 2017, 406f. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. 2017.

TITON, Jeff Todd. Textual Analysis or Thick Description? In *The cultural study of music: a critical introduction.* Editado por CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. New York: Routledge. 2003. p. 175-184.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# A *Sonata do Girassol Vermelho*: contribuições para a literatura musical para viola

Semitha Heloisa Matos Cevallos
Pesquisadora independente
spianista@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9325-9430



Resumo: A *Sonata do Girassol Vermelho* (2019), objeto deste estudo, é a obra mais recente para viola e piano do compositor brasileiro Harry Crowl. Para melhor compreender o lugar que a viola ocupou na história da música, o artigo faz um recorte histórico que tem início no final do séc. XIX/início do XX, quando violistas de países europeus, assim como a Rússia, apresentaram aspirações comuns de tirar a viola de sua, até então, posição de importância secundária, grande parte em razão do pequeno número de solistas em atuação e pouco ou quase nenhum repertório específico para o instrumento. Durante o séc. XX, esse cenário foi modificando-se e os compositores brasileiros passaram a apresentar obras de contribuição significativa para o repertório de viola.

Palavras-chave: Harry Crowl, Viola, *Sonata do Girassol Vermelho*, Música Contemporânea Brasileira, Música de Câmara Brasileira.

## The *Red Sunflower Sonata*: contributions to the viola musical literature

Abstract: The *Red Sunflower Sonata* (2019), object of this study, is the most recent work for viola and piano by Brazilian composer Harry Crowl. In order to better understand the place that the viola played in the history of music, this article makes a historical outline that begins at the end of the 19th century/ beginning of the 20th, when violists from European countries, as well as Russia, presented common aspirations to remove the viola from its, until then, position of secondary importance, that it had occupied until then, largely due to the small number of active soloists and little or almost no specific repertoire for the instrument. During the XX century, this scenario changed, and Brazilian composers also started to present works of significant contribution to the viola repertoire.

Keywords: Harry Crowl, Viola, *Red Sunflower Sonata*, Brazilian Contemporary Music, Brazilian Chamber Music.

## Introdução

A *Sonata do Girassol Vermelho* (2019), objeto deste estudo, é a obra mais recente para viola e piano do compositor brasileiro Harry Crowl. Para melhor compreender o lugar que a viola ocupou na história da música, o artigo faz um recorte histórico que tem início no final do séc. XIX/início do XX, quando violistas de países europeus, assim como da Rússia, apresentaram aspirações comuns de tirar a viola de sua, até então, posição de importância secundária, grande parte em razão do pequeno número de solistas em atuação e pouco ou quase nenhum repertório específico para o instrumento. Durante o séc. XX, esse cenário foi modificando-se e os compositores brasileiros passaram a apresentar obras de contribuição significativa para o repertório de viola.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## O despertar da viola como instrumento solista

Por séculos, a viola foi um instrumento no qual os violinistas revezavam-se ao fazer música de câmara. Os músicos que continuavam tocando o instrumento, ou tinham interesse por ele, mantinham-se em uma situação de inferioridade em relação ao violino. Na Alemanha, eram chamados de *Penzioninstrument*, ou seja, instrumento de aposentado, designado para violinistas idosos que já não possuíam técnica apurada ou a alguém que não tinha o talento suficiente para tocar violino profissionalmente (PRIMROSE, 1978, p. 19). Contudo, no final do séc. XIX, vários violistas levantaram-se contra esse tipo de postura preconceituosa em relação à viola e, através de um sério trabalho de execução e ensino, iniciaram uma mudança de atitude e pensamento, elevando o status do instrumento.

Não havia, até o final do séc. XIX, solistas na viola. Um dos primeiros, ou quem sabe, o primeiro violista de fama internacional foi o inglês Lionel Tertis (1876-1975), considerado o pai da Escola Inglesa de Viola. Sua atividade artística e pedagógica abriu a possibilidade para que outros músicos desse instrumento também seguissem carreira como solistas, algo sem precedentes até aquele momento. "Tertis e Casals[1] foram os primeiros intérpretes nos seus respectivos instrumentos a serem comparados favoravelmente aos grandes virtuoses do violino e piano" (RILEY, 1980, p. 252, tradução nossa).

O instrumentista Tertis deu significativa contribuição para a expansão do repertório de viola ao encorajar compositores a escrever para ele. Muitas dessas peças não eram obras-primas e, após apresentá-las em público, ele as usava como obras didáticas a fim de que seus alunos tivessem a oportunidade de ter contato com uma literatura recém-escrita.

> A lista de compositores que escreveram obras para Tertis é impressionante. Incluem: Arnold Bax, Stanley Bate, W. H. Bell, Arthur Benjamin, Arthur Bliss, York Bowen, Benjamin Dale, T. F. Dunhill, H. Farjeon, Gustav Holst, John McEwen, Richard L. Malthew, William Reed, Cyril Scott, William Walton, Ralph Vaughn Williams, e Waldo Warner (RILEY, 1980, p. 248, tradução nossa).

Do início do séc. XX até o começo da Segunda Guerra Mundial, a viola cresceu muito em importância na Inglaterra devido à intensa atuação de Tertis. Percebia-se a

[1] Pablo Casals (1876-1973), foi um virtuoso violoncelista espanhol.

maior aceitação do instrumento por parte de compositores e regentes, pois havia maiores oportunidades de execução, além do crescente interesse pelo estudo do instrumento. Nos anos pós-guerra, outro violista surgiria na Inglaterra, William Primrose (1904-1982), que será abordado mais adiante.



O repertório orquestral do final do séc. XIX tinha aumentado muito as exigências técnicas para as partes de viola e o nível técnico insuficiente de execução desses instrumentistas vinha preocupando as instituições de ensino musical na Europa. Por esse motivo, o Conservatório de Paris instituiu, em 1894, o programa de viola – 99 anos após implementar os programas de violino e violoncelo. Théofile Laforge (1863-1918) foi o primeiro professor de viola da instituição, ensinando por 24 anos. Sua atuação pedagógica elevou o nível técnico do instrumento e criou uma nova geração de violistas. Maurice Vieux (1884-1951), aluno de Laforge, assumiu a Cátedra de viola, após a morte do seu professor. Seguiu no caminho do mestre, continuando a perseguir elevados níveis de ensino em técnica e execução.

Hermann Ritter (1849-1926) foi o nome mais importante para a viola na segunda metade do sec. XIX na Alemanha. "... virtuoso alemão, [...] impressionou maestros e compositores alemães pelo seu talento artístico e dedicação para com a viola, sendo pioneiro no uso de sua *viola alta*, modelo grande" (RILEY, 1980, p. 241, tradução nossa). Depois da Segunda Guerra, mais uma nova geração de violistas surgiu no país, assim como de compositores que escreveram para o instrumento. Uma das contribuições mais significativas foi a do compositor e violista Paul Hindemith (1895-1963) com mais de vinte obras específicas para o instrumento.

Na Rússia, o pioneiro na valorização da viola foi Vladmir Bakaleinikoff (1885-1953), que ensinou nos Conservatórios de São Petesburgo (1918-1920) e Moscou (1920-1924). Tendo partido para os Estados Unidos, seu aluno Vadim Borisovsky (1900-1972), o sucedeu, estabelecendo a escola soviética de viola, onde ensinou por volta de 200 violistas que estiveram em posições de liderança nas orquestras da época.

Nos anos pós-guerra e durante a segunda metade do séc. XX, o inglês William Primrose foi mundialmente o nome mais importante da viola. "Assim como os nomes Kreisler e Heifetz tinham se tornado sinônimo da palavra violino, o nome Primrose se tornou sinônimo da palavra viola" (RILEY, 1980, p. 283, tradução nossa). Além de sua

atuação como intérprete que o levou à fama internacional, outra contribuição relevante para o universo da viola foi sua visão em relação ao instrumento. O músico tinha um olhar diferente da viola: não a via como um violino maior, mas como um instrumento independente e separado. E a literatura de violino, bem como a forma tradicional de tocá-lo que havia permeado o mundo da viola por muito tempo foram questionadas e postas de lado por Primrose, que de forma própria e em respeito ao instrumento, empregava dedilhados e arcadas distintas das utilizadas para tocar violino.

Como é possível notar, é quase como se fosse um movimento – obviamente não coordenado –, motivado pelo desejo de violistas em valorizar a viola. Aliado a isso, algo recorrente nesse processo era a encomenda de obras por parte dos violistas aos compositores, já que o repertório para o instrumento era escasso. Através dessa prática, que continua até hoje, mais obras foram escritas para viola durante todo o séc. XX, aumentando a gama de composições originais. Dentro desse panorama, os compositores brasileiros apresentam obras que enriquecem o repertório de viola e contribuem para o fortalecimento de sua identidade.

## Obras brasileiras para viola como instrumento solista

As obras brasileiras que têm a viola como protagonista datam da segunda metade do séc. XX. O surgimento dessas composições coincide com a chegada ao Brasil de três violistas húngaros: Bela Mori (1912-2006), Perez Dworecki (1920-2011) e George Kiszely (1930-2010)[2], vindos como imigrantes no final dos anos 1940. A pesquisadora Hellen Mizael comenta em sua dissertação sobre o ambiente musical referente à viola na primeira metade do séc. XX:

> Pode-se destacar que na primeira metade do século XX, a viola era raramente tratada como instrumento solista no Brasil devido: 1) à falta de intérpretes; 2) à carência de ensino focado especificamente para a técnica do instrumento; 3) e à existência de um limitado repertório (MIZAEL, 2011, p. 17-18).

[2] São quase inexistentes os estudos sobre a biografia destes três violistas húngaros que foram cruciais para o desenvolvimento da viola no Brasil, bem como sobre o violista uruguaio Gualberto Estades Basabilbaso. Somente o trabalho de mestrado de Hellen Dias Mizael sobre a *Sonata para viola e piano* de Guarnieri, apresenta em suas primeiras páginas uma pequena biografia sobre Dworecki, sem fazer uma análise mais profunda sobre sua vinda ao Brasil e sua permanência no país. Os outros três instrumentistas mencionados ainda carecem de pesquisa.

O cenário brasileiro anterior à vinda desses três instrumentistas era o mesmo que na Europa no final do séc. XIX. Ou seja, a viola era utilizada somente em formações orquestrais e quarteto de cordas, não havia solistas do instrumento, nem atuação pedagógica específica para a viola e ausência de repertório. Contudo, a atuação desses três instrumentistas impulsionou a criação de repertório para a viola, surgindo assim muitas composições dedicadas a eles.

Para este estudo, foi feito um levantamento no qual a viola atua como instrumento solista nas seguintes formações: viola solo, viola e piano, viola e orquestra, duo de violas, viola e sons eletrônicos. Esta pesquisa foi realizada junto à ABRAV (Associação Brasileira de Violistas), utilizando-se também catálogos disponíveis, acervos digitais e contato direito com os compositores. Foram listadas 129 obras de 69 compositores e compositoras, organizadas por data de composição. Essa relação, que não pretende enumerar todas as obras do repertório musical brasileiro para viola, é certamente uma lista parcial, mas que apresenta um amplo panorama da criação dos compositores brasileiros para o instrumento (ver apêndice).

Ao analisar esse material temos a percepção de vários aspectos da música de concerto para viola. A primeira delas é a ainda pequena presença de compositoras. Figuram na lista oito delas: Lycia de Biase Bidart (1910-1990), com duas obras para viola: *O lago-fantasia* para viola e piano (1965) e *Serenata* para viola e piano (1974); Jocy de Oliveira (1936), com uma obra: *Enceladus* para viola solo (2019); Marisa Rezende (1944), também com uma obra: *Diálogos para viola solo* (2019); Ilza Nogueira (1948), com a composição: *Brasil, 1959* para viola e piano; Silvia de Lucca (1960), com a peça: *Verge* para viola solo (2019); Lourdes Saraiva (1966), com uma obra: *Poem to an Ancient Tree* para viola solo (2016); Tatiana Catanzaro (1976), com uma obra: *Intarsia* para viola e sons eletrônicos (2011/2012); Valéria Bonafé (1984) também com uma obra: *Estudos sobre os estados da matéria* para viola solo (2012).

É possível perceber também que a grande maioria dos compositores e compositoras escreveu somente uma obra para viola, constatando-se que a produção para viola ainda é pequena em comparação com a quantidade de composições escritas para outros instrumentos, principalmente o violino. Um desses exemplos é o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) que apresenta somente duas peças para viola: *Sonata para viola e*

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



*piano* (1950) e *Choro para viola e orquestra* (1975) – em contraste com as sete sonatas para violino e piano que escreveu – sendo que a primeira delas perdeu-se. O mesmo ocorre com Almeida Prado (1943-2010), que compôs somente uma *Sonata para viola e piano* (1983) em comparação com as quatro sonatas para violino e piano.

O compositor Claudio Santoro (1919-1989) apresenta, junto com o compositor Harry Crowl, o maior número de obras para viola, num total de oito peças cada um. Contudo, a primeira dessas obras, que data de 1943, e que teria sido a primeira sonata para viola e piano da música brasileira, não foi concluída, de acordo com o catálogo de obras de Santoro. Ao consultar o filho do compositor, Alessandro Santoro, ele traz novas informações sobre a peça:

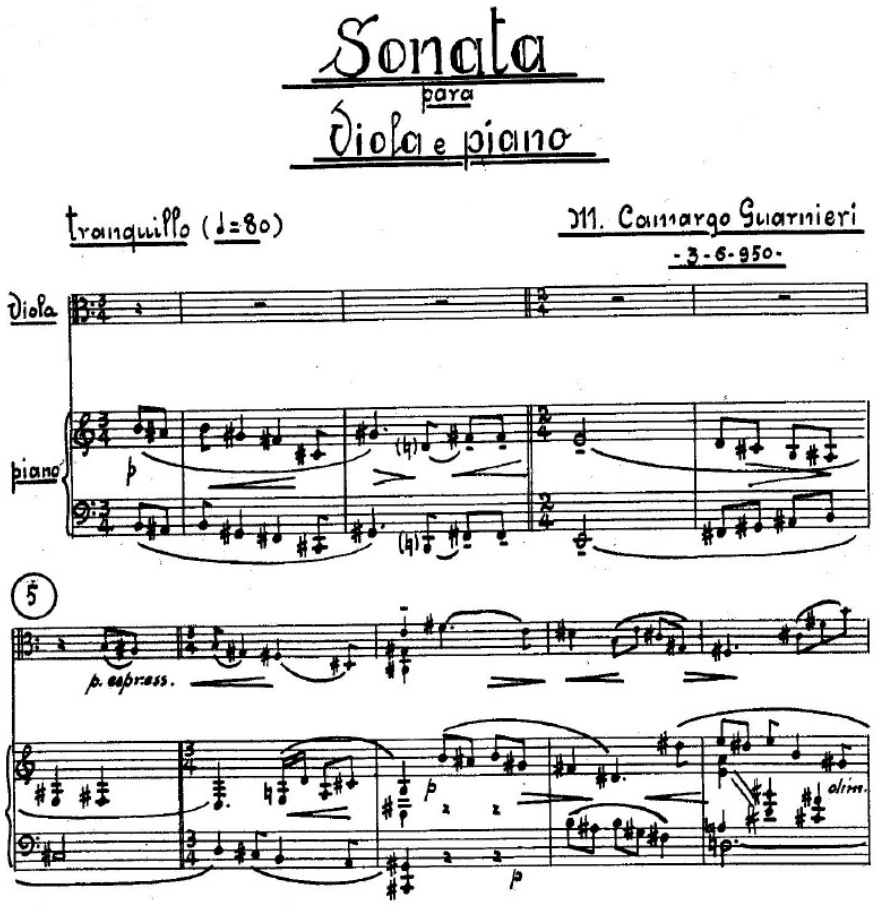
> Consta no catálogo, (porque muitas informações foram trazidas de catálogos anteriores) como inacabada, mas na verdade ela se encontra perdida no momento. Algumas obras inacabadas do período dodecafônico, papai terminou na Alemanha mesmo, até por insistência da minha mãe. Mas algumas ficaram perdidas, algumas foram recuperadas. É isso que posso dizer infelizmente, mas sem dedicatória e nem algum esboço, não tenho como saber mais sobre a obra no momento, isso me dói muito no coração, mas me conforta que na época que papai faleceu, no acervo dele se encontravam quase 80 músicas desaparecidas e agora são menos de 20 (SANTORO, 2020).

Nesse caso, são sete as obras para viola de Claudio Santoro, já que a sonata de 1943 encontra-se perdida. Com base nessas informações, uma das primeiras obras dentro da música brasileira que coloca a viola como instrumento solista é a *Sonata para viola e piano* (1950), de Camargo Guarnieri, dedicada a Perez Dworecki (Fig. 1).

CEVALLOS, Semitha Heloise Matos. A *Sonata do Girassol Vermelho*: contribuições para a literatura musical para viola, p. 193-222.
Recebido em 26/09/2020; aprovado em 25/11/2020



Figura 1 - C. Guarnieri: Excerto da Sonata para viola e piano (c. 1-10).




Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Sonata para viola e piano*. São Paulo: manuscrito, 1950. Viola e piano. Arquivo pessoal da autora.

Dworecki havia estudado violino e viola em Budapeste no Conservatório Franz Liszt, tendo sido aluno de importantes figuras da cena musical daquele país: Léo Weiner (1885-1960), Zoltán Kodály (1882-1967) e Sándor Végh (1912-1997). "Com os acontecimentos da II Guerra Mundial o violista refugiou-se no Brasil em 1947. Com pouco tempo de permanência no país ele foi contratado para ser o primeiro violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo." (MIZAEL, 2011, p. 19).

Foi nesse contexto que Dworecki conheceu Guarnieri, que havia assumido o cargo de regente supervisor da orquestra. Em entrevista à pesquisadora Hellen Mizael, Dworecki comenta sobre como surgiu a Sonata:

> Não encomendei a Sonata, apenas sugeri que Guarnieri escrevesse algo para viola. Eu disse a ele: - "Você já escreveu peças para violino e violoncelo, e ainda não escreveu nada para viola, por que você não escreve algo para viola?". Um tempo depois, ele aparece com a Sonata e logo começamos a ensaiar (DWORECKI, 2010 apud MIZAEL, 2011, p.20).

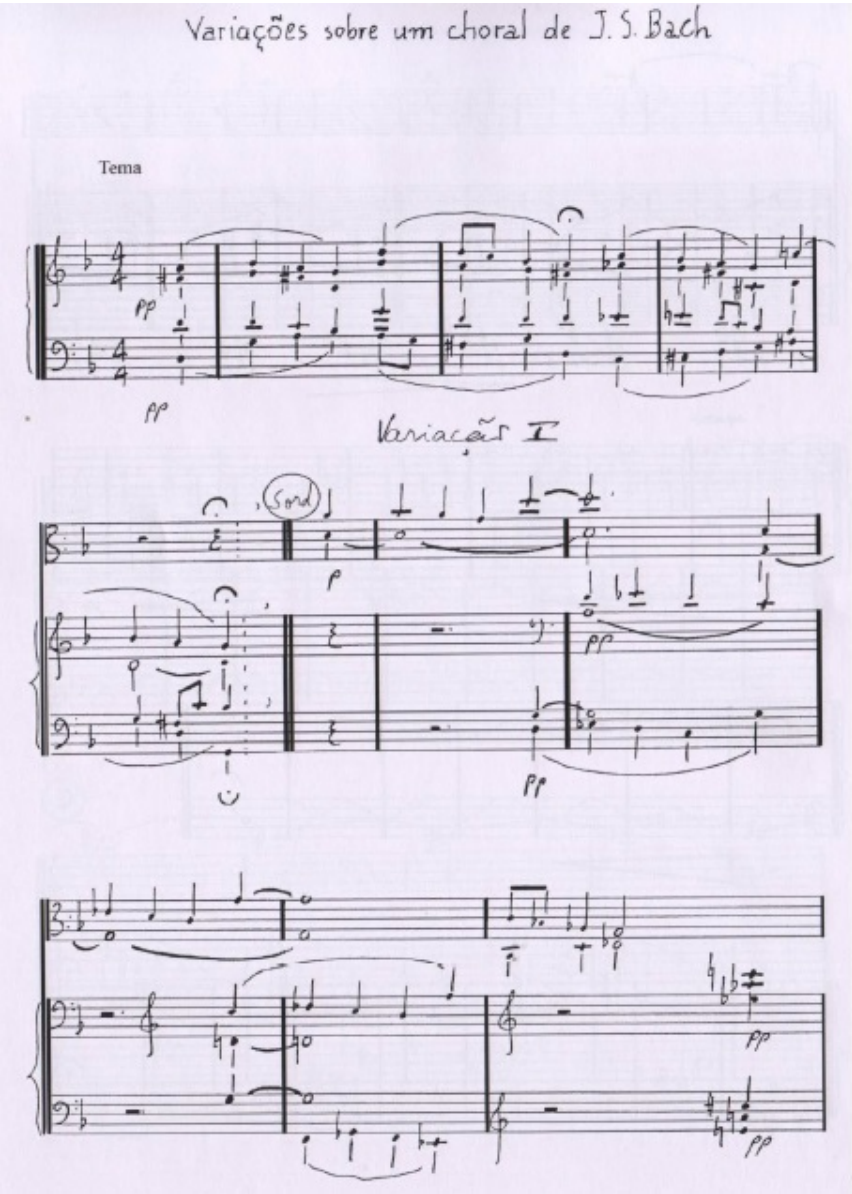
Através dos três movimentos da sonata, o compositor utiliza ritmos irregulares, com ênfase nas síncopes, acentos deslocados, influência das danças indígenas e nordestinas, como, por exemplo, o baião. Faz uso de semicolcheias em alusão ao choro, emprega temas melódicos e uma rítmica que lembram as marchinhas de carnaval. Essa linguagem não era familiar a Dworecki, que comenta não ter gostado de sua primeira execução junto ao compositor:

> Ele era um compositor muito criterioso, quando tocamos a Sonata pela primeira vez na rádio, ele não gostou de sua performance e eu não gostei da minha. Eu ainda não estava acostumado com a linguagem [musical] dele, uma linguagem muito individual e ao mesmo tempo brasileira. Guarnieri contribuiu não somente para a evolução da técnica da viola, mas também para a evolução da música brasileira (DWORECKI, 2010 apud MIZAEL, 2011, p. 21).

A *Sonata para e viola e piano* de Guarnieri é uma obra de viés nacionalista e através dela é possível perceber o compromisso do compositor com suas ideias, que seriam expressas cinco meses após a composição da Sonata por meio da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (07/11/1950), em que ele atribui ao dodecafonismo o objetivo de destruição do caráter nacional. É, igualmente, uma obra marco na história da viola no Brasil por apresentar o instrumento em posição de solista e colocá-lo em um nível de igualdade técnico-musical com o violino. É uma pena que o compositor não tenha se dedicado a compor mais obras para a viola.

Outra obra significativa para este estudo é a *Sonata para viola e piano* (1983), do compositor Almeida Prado, pois foi ela a inspiração de Harry Crowl para compor a *Sonata do Girassol Vermelho.* A peça constitui-se de três movimentos: *Allegro*, Interlúdio Onírico e Variações sobre um coral de Bach no qual figuram três variações e um epílogo. Foi escrita em homenagem ao 3 º centenário de nascimento de J. S. Bach (1685-1985) e dedicada ao violista Gualberto Estades Basavilbaso (Fig. 2).

Figura 2 - Almeida Prado: Excerto do terceiro movimento da Sonata para viola e piano (c. 1-9). Apresentação do tema em sol menor e variação I.




Fonte: PRADO, Almeida. *Sonata para viola e piano*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2011. Viola e piano.

Estades foi um violista uruguaio radicado no Brasil que teve atuação artístico-pedagógica em Salvador, Porto Alegre e Campinas. Foi violista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC), tendo ingressando posteriormente na UNICAMP como docente, onde aposentou-se como Professor Titular Doutor. Dedicava-se à pesquisa de música contemporânea, e teve muitas obras dedicadas a ele.

Certamente, foi no ambiente acadêmico que Almeida Prado e Estades conheceram-se e, possivelmente, pensaram na composição da *Sonata para viola e piano*.

Curiosamente, neste mesmo ano (1983), Raul do Valle (1936), também seu colega na UNICAMP, escreveu uma obra dedicada a ele: *Alternância para viola e orquestra de cordas* (1983). Essa obra foi estreada por Estades, juntamente com a seção de cordas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do próprio compositor no Teatro São Pedro, em São Paulo (VALLE, 2016, p. 15).



Analisando a *Sonata para viola e piano*, Almeida Prado utiliza, no primeiro movimento técnica estendida com o emprego dos harmônicos da viola, além de uma rítmica irregular com acentos deslocados, colcheias, semicolcheias e *appogiaturas*. Contudo, sem fazer qualquer alusão ao folclore ou danças brasileiras, o material composicional é empregado dentro de uma linguagem atonal livre, pós-Schoenberg.

O segundo movimento, o mais curto, tem a duração de pouco mais de um minuto. Nele, o compositor faz uma expansão sonora na viola com o uso de cromatismos, *glissandos* e trinados. Ademais utiliza de tríades maiores na mão esquerda do piano e notas cromáticas na direita. Isso faz com que o piano gere muitos harmônicos em suspensão que vão confundindo-se com os sons da viola. Esse movimento – *Interlúdio Onírico* – está relacionado ao universo dos sonhos pela dramaticidade que causam os efeitos empregados por Almeida Prado, como sugere o título. Durante a escuta da obra, o ouvinte pode sentir um choque com o que vem em seguida, ou seja, o terceiro movimento, quando pela primeira vez se ouve o material composicional em linguagem tonal. O coral de Bach é apresentado no início do terceiro movimento em sol menor. Todavia, ao longo das três variações, o compositor emprega a tonalidade de forma expandida.

Ao comparar as *sonatas para violino e piano* de Almeida Prado com sua *Sonata para viola e piano*, pode-se perceber que as primeiras estão ligadas à linguagem composicional de Guarnieri. Já a peça para viola destaca-se na produção de suas obras de câmera por afastar-se da influência de seu professor em direção a uma linguagem contemporânea própria e pessoal.

Nesta parte do artigo, foram feitos comentários somente sobre duas obras. Porém, com base no levantamento feito para este estudo, é possível notar o vasto e rico universo composicional brasileiro para viola. São obras que vão desde uma formação tradicional – viola solo, viola e piano, viola e orquestra – até uma formação não tradicional: viola e

sons eletrônicos ou viola e faixas sampleadas. As peças passam por diversas linguagens composicionais: nacionalismo brasileiro, romantismo, neorromantismo, modernismo e poéticas contemporâneas. Esse conjunto de obras da música de concerto brasileira se coloca no panorama da música ocidental como relevante contribuição na expansão do ainda escasso repertório para a viola e na consolidação do instrumento como solista.

## A *Sonata do Girassol Vermelho*

A *Sonata do Girassol Vermelho* é a peça mais recente para viola e piano do compositor Harry Crowl. Concluída em 2019, faz parte de um corpo de nove composições de Crowl para o instrumento. Uma delas não foi adicionada à lista, *Visões do Paraíso* (2016) devido a sua formação para viola e violão, pois somente duos para viola foram listadas. Assim como os outros compositores brasileiros, Crowl escreveu menos obras para viola (8 composições) do que para violino (14 composições). Ainda assim, juntamente com Claudio Santoro, Crowl é o compositor que mais escreveu para viola na música brasileira de concerto.

*Cambiata* para viola solo (1980/83) foi a primeira obra do compositor para o instrumento. O autor comenta sobre a obra:

> Na época, estudava viola e queria sentir a criação no próprio instrumento. Porém, não desenvolvi técnica suficiente para executá-la. Foi estreada por Ricardo Giannetti em 1990, numa transcrição para violino solo. A versão original para viola foi posteriormente executada por Zoltan Paulinyi, numa viola pomposa (5 cordas), e Darya Filippenko (CROWL, 2020).

É possível entender o número de obras para viola, já que este é o instrumento de Crowl. Seguem cronologicamente as obras para viola de compositor: *Ipês* para viola e piano (1996); *As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem* para viola solo (1999); *Antíteses*, concerto para viola pomposa e orquestra (2009); *Visões do Paraíso* para viola e violão (2016); *Solilóquio VII* para viola solo (2017); *Paisagens Meridionais no.4,* para viola, piano e orquestra de cordas (2017); *Sonata do Girassol Vermelho* para viola e piano (2019).

Referências e inspirações literárias são frequentes na obra de Crowl, assim como na *Sonata do Girassol Vermelho*, na qual o título está relacionado ao conto literário "A Casa do Girassol Vermelho", do escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991). Pouco conhecido na literatura brasileira, Rubião foi o expoente do realismo fantástico no Brasil

e um dos poucos representantes desse gênero em língua portuguesa. Seus contos surgiram de forma espontânea no final dos anos 1940 – "sua primeira obra data de 1947" (RUBIÃO, 2016, p. 251) – não tendo ele tido contato com os textos de Franz Kafka (1883-1924) nem estado vinculado a nenhum movimento literário latino-americano. Jorge Schwartz (1944) comenta:



> Anterior a Julio Cortázar, que publica os primeiros contos em 1951 (*Bestiário*), tematicamente se vincula aos escritores de vanguarda hispano-americanos, os exploradores do chamado "realismo mágico" (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Gabriel García Márquez etc) (RUBIÃO, 2016, p. 251-252).

Rubião era um escritor perfeccionista que trabalhava exaustivamente em seus textos e, por esse motivo, sua obra é pequena e compõe-se de somente 33 contos, gênero ao qual dedicou-se integralmente. Todos esses textos vêm acompanhados de uma epígrafe bíblica. "Rubião foi efetivamente um assíduo leitor da Bíblia, um leitor que aos poucos se descomprometeu do modo de leitura religiosa convencional, para encontrar numa fantasia muito particular de leitura uma fantasia muito particular de escritura" (PERCINO, 2018, p. 220). As epígrafes não apresentam função clara em relação ao texto e por isso abrem espaços para várias interpretações como comenta Percino:

> O leitor crítico talvez não conceda importância à presença pirotécnica das epígrafes ou talvez se deixe perturbar por elas; mas ficará, de qualquer forma, num interlúdio de indagações, vacilando sobre o sistema de relações entre epígrafes e epígrafes ou epígrafes e narrativas, considerando-as indefinidamente como ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura e interrogação (PERCINO, 2018, p. 220).

"Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há de salgar?" (Matheus 5:13). Esse conhecido trecho da Bíblia é a epígrafe que precede o conto "A Casa do Girassol Vermelho". O local é um espaço fechado, lugar atrasado, distante do mundo, dentro do qual movem-se os personagens que são, Simeão e Belisária, pais adotivos de dois grupos de irmãos. O pai atua com violência e brutalidade, atitude que parece ser inerente a realidade em que vivem. Após a morte de sua mulher, que protegia os irmãos, Simeão separa os filhos das filhas com a intenção de controlar seus instintos, do ambiente de orgia e perversão sexual existente entre eles. São seres não civilizados e sem limites e a morte do pai por distúrbio cardíaco, significou libertação, sendo festejada com danças.

As duas únicas referências a espaços externos a essa realidade imutável são a vila onde moravam os casais de irmãos antes de serem adotados. Ao final do texto, um trem passa apitando ao longe, o que faz o narrador refletir: "além de nós, havia no mundo mais alguém" (RUBIÃO, 2016, p.104). Harry Crowl parece ter predileção por temas sombrios e universos paralelos, situações insólitas e personagens solitários. Outra obra de Crowl que liga-se a esse universo é a ópera *Sarapalha*, sobre texto de Guimarães Rosa (1908-1967), adaptado por Renata Pallottini. Cevallos comenta sobre a realidade vivida pelo escritor que reflete-se em sua obra literária.

> Sarapalha é um dos contos que compõe a obra *Sagarana* do escritor Guimarães Rosa, importante nome da literatura brasileira. Formado em medicina, o escritor trabalhou na década de 1930 em regiões remotas do sertão mineiro, lugares onde pode escutar relatos e observar a vida, os costumes, a visão de mundo e o linguajar destes lugares onde o tempo custa a passar. Essas experiências são o material com o qual Guimarães Rosa trabalhou para criar seu estilo literário (CEVALLOS, 2012, p. 228).

O enredo de *Sarapalha* passa-se no interior de Minas Gerais e relata a relação dos primos Argemiro e Ribeiro. Após uma epidemia de malária, os primos encontram-se a sós e doentes em uma vila abandonada, em uma situação que os leva ao delírio e à reflexão existencial. Os textos de Rosa e Rubião – escritores mineiros como Crowl – inspiraram o compositor na criação de obras. São narrativas que se passam em um interior no qual o tempo parece ter parado e os personagens encontram-se na condição de prisioneiros dessas realidades. Crowl, no uso dessas temáticas, não faz, em nenhum momento, caricatura do ambiente do interior do Brasil, nem utiliza de forma burlesca a figura do caipira. Pelo contrário, sua música expressa o conteúdo desses textos literários de forma refinada e os regionalismos atuam apenas como cenário para a ação de dramas humanos universais.

Composta por três movimentos, a *Sonata do Girassol Vermelho* foi dedicada à violista bielorussa Darya Fillipenko (Minsk, 1982) e ao pianista brasileiro Luiz Gustavo de Carvalho (Belo Horizonte, 1982). É pouco comum compositores mencionarem pianistas. Crowl, porém, inclui na dedicatória o músico mineiro, aluno de Eliso Virsaladze (1942) no Conservatório Tchaikovsky em Moscou, solista e camerista de carreira internacional. Com relação à violista, a parceria de Filippenko com Harry Crowl teve início em 2016, após terem sido apresentados em Moscou pelo diplomata brasileiro Wellington Müller Bujokas (1982). Entusiasta da música de concerto brasileira, Bujokas tem organizado concertos nos países onde tem atuado e dessa forma, instrumentistas

desses lugares tem entrado em contato com a nossa música, incorporando em seus repertórios obras de compositores brasileiros. Após esse contato por meio do diplomata, Filippenko interpreta obras para viola de Harry Crowl, Silvio Ferraz (1959), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Almeida Prado, Claudio Santoro, César Guerra-Peixe (1914-1993) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).



A partir da organização de concertos realizados por Bujokas em Moscou, a violista interpretou *Cambiata* e *Ipês* de Harry Crowl. Após conhecerem-se, o compositor dedicou a ela *Visões do Paraíso*[3]para viola e violão, que foi estreada por Filippenko e pelo violonista russo Vladimir Gapontsev (1985). Devido ao interesse da instrumentista pela música brasileira e às interpretações de suas peças anteriores, o compositor decidiu escrever para a violista uma obra substancial e mais elaborada do que quaisquer outras composições que já tivesse escrito para violino e piano ou violoncelo e piano. Dessa forma, surgiu a *Sonata do Girassol Vermelho.*

## Ferramentas Analíticas

As diversas ferramentas analíticas, amplamente discutidas no Brasil a partir do final do séc. XX/início do séc. XXI, tais como, Janelas Hermenêuticas (L. Kramer), Semiótica (E. Tarasti, K. Agawu), Teoria das Tópicas (R. L. Cano, P. T. Salles, A. Piedade, L. Ratner, R. Monelle, R. Hatten) e Gestos Musicais (N. Dudeque, R. Hatten), possibilitam uma compreensão mais detalhada e aprofundada de uma obra musical.

A análise pode ser realizada com uma ou mais ferramentas. No caso da Sonata, a técnica que parece ser mais adequada para análise é a das "Janelas Hermenêuticas" de Kramer (1946), devido à maneira como o compositor realizou sua criação, ou seja, partiu de um texto literário para depois escrever o texto musical.

O termo, hermenêutica, está ligado à interpretação de livros sagrados e textos antigos, se refere também à interpretação ou compreensão de um texto, dos sentidos e/ou da significação das palavras que o compõem. Seu desenvolvimento deu-se na época áurea da filosofia grega e também através da teologia, mas foi somente com o filósofo Friedrich

[3] O título faz uma alusão à obra do historiador e antropólogo Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), *Visão do Paraíso* (1959), que trata do deslumbramento dos europeus com as terras e os povos do Novo Mundo (CROWL, 2020).

Schleiermacher (1768-1834) e a reformulação feita por ele, que esta entrou para o universo da filosofia acadêmica. Hartmann Sobrinho comenta:

> Schleiermacher determinou a exigência de se estabelecer uma hermenêutica geral traduzida em uma teoria geral da compreensão. Esta hermenêutica geral estabeleceria princípios para toda e qualquer compreensão e interpretação de manifestações linguísticas (HARTMANN SOBRINHO, 2010, p. 69).

Alguns musicólogos trouxeram elementos da hermenêutica para os estudos em análise musical. Leonard Meyer (1918-2007) em *Emotion and Meaning in Music* (1956) "categoriza e classifica diversos aspectos sobre os significados musicais" (HARTMANN SOBRINHO, 2010, p. 70). Anos depois, Joseph Kerman (1924-2014) em *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985) propõe "uma nova forma de análise que contemple o conteúdo 'subjetivo' presente no discurso musical" (HARTMANN SOBRINHO, 2010, p. 70). Porém, foram os escritos do musicólogo Lawrence Kramer que consolidaram a hermenêutica como uma ferramenta da análise musical.

O interesse por linguagem se explica, pois Kramer é professor na Universidade de Fordham em Nova York, em dois departamentos: o de inglês e o de música. Em entrevista, ele comenta:

> A filiação dupla me confere uma identidade profissional que une minhas atividades atuais. Eu, na maior parte do tempo, ensino inglês; eu, na maior parte do tempo, escrevo e componho música. As duas atividades interagem constantemente, dentro e fora da sala de aula (NESTOR, 2020).

Kramer tem em seu catálogo, textos que abrangem temas como: teoria da literatura, psicanálise, crítica musicológica, relação texto/música e hermenêutica musical. Esta última, uma ferramenta analítica, pretende a compreensão dos significados musicais inerentes. "Abrir uma janela hermenêutica significa encontrar momento por onde a interpretação poderia passar" (HARTMANN SOBRINHO, 2010, p. 73). Kramer relaciona três janelas hermenêuticas: inclusões textuais, inclusões citacionais e tropos estruturais.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

> Inclusões textuais – Este tipo inclui textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e eventualmente até mesmos sinais de expressão. Ao lidar com estes materiais é relevante lembrar – especialmente a respeito dos textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o intérprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. A mesma observação se aplica aos outros dois tipos (KRAMER, 1996, p. 9, tradução nossa).[4]



Esta primeira janela não se relaciona com a análise que será feita neste estudo, pois a *Sonata do Girassol Vermelho* é uma obra instrumental. Ao contrário das próximas duas janelas que serão utilizadas.

> Inclusões Citacionais – Este é um tipo menos explícito do que o primeiro sendo uma versão deste, pois parte deles se sobrepõem. Inclui títulos que associam uma obra musical com uma obra literária, imagem visual, lugar ou momento histórico, alusão a outros compositores, alusão a outros textos através de alguma citação na música a ele associada; alusão à estilos de outros compositores ou de períodos antigos e a inclusão (ou paródia) de outro estilo característico não predominante na obra em questão (KRAMER, 1996, p. 9, tradução nossa).[5]

Inclusões Citacionais é uma das janelas que será amplamente utilizada na análise, pois o processo de composição de Crowl envolve menções e referências. A terceira janela, "Tropos Estruturais atravessam as distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Eles podem emergir a partir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante" (KRAMER, 1996, p. 9, tradução nossa)[6]. Esta janela também será utilizada.

---

[4] No original: "*Textual Inclusions. This type includes texts set to music, titles, epigrams, programs, notes on the score, and sometimes even expression markings. In dealing with these materials, it is critical to remember – especially with the texts of vocal pieces – that they do not establish (authorize, fix) a meaning that the music somehow reiterates, but only invite the interpreter to find meaning in the interplay of expressive acts. The same caution applies to the other two types*."

[5] No original: "*Citational Inclusions. This type is a less explicit version of the first, with which it partly overlaps. It includes titles that link a work of music with a literary work, visual image, place or historical moment; musical allusions to other compositions; allusions to the text through the quotation of associated music; allusions to the styles of other composers or of earlier periods; and the inclusion (or parody) of other characteristic styles not predominant in the work at hand.*

[6] *Structural Tropes cut across traditional distinctions between form and content. They can evolve from any aspect of communicative exchange: style, rhetoric, representations, and so on*."

## Análise de obra

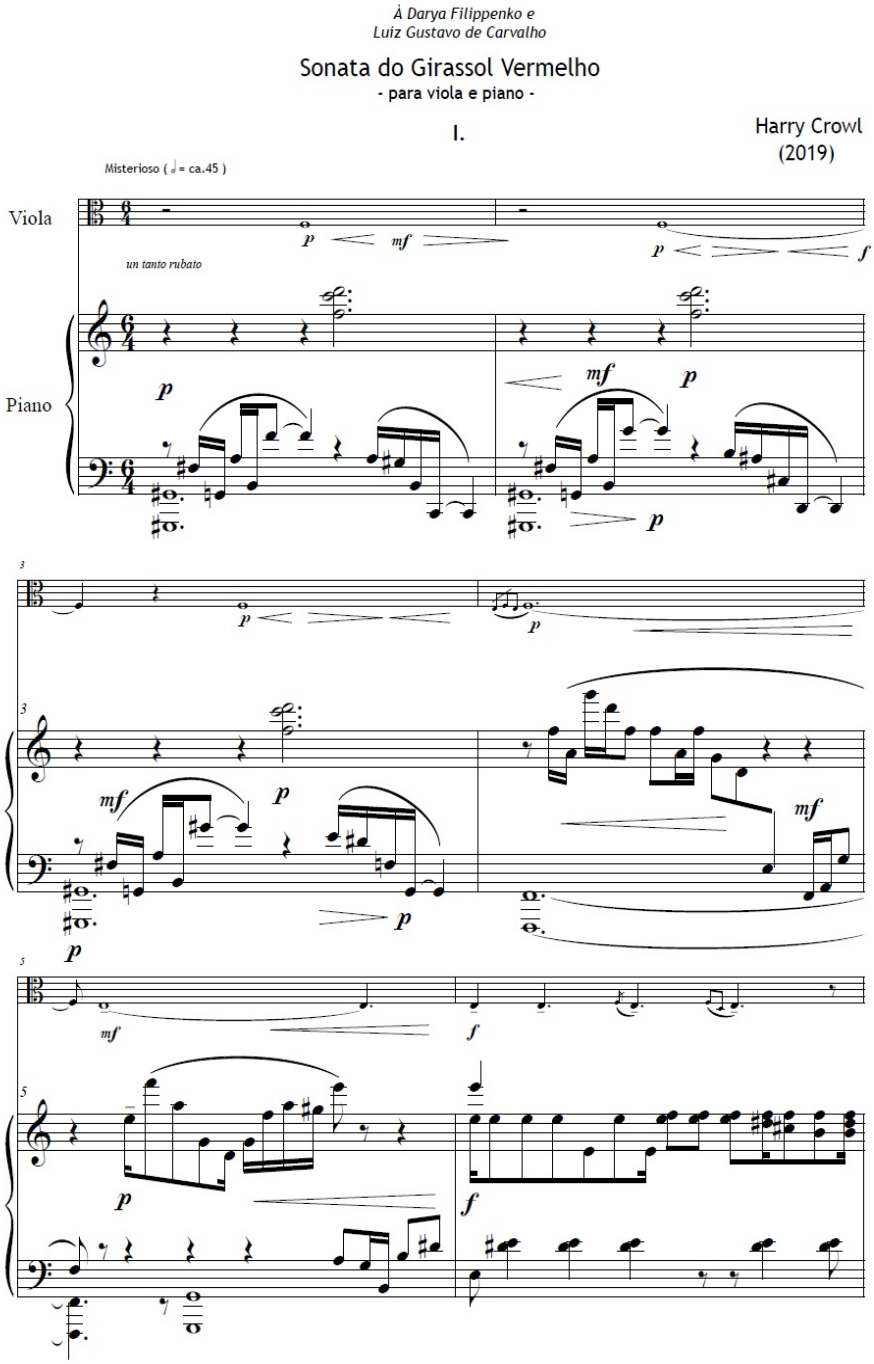
Quando um compositor emprega no título a palavra *sonata*, ele liga-se diretamente à tradição desse termo na história da música. No caso dessa obra específica, o compositor comenta "dei o título de sonata para dar mais peso à obra, pois eu planejava algo grande e ambicioso, maior e mais denso do que qualquer coisa escrita para viola no Brasil" (CROWL, 2020). Contudo, não estamos frente a uma obra nos moldes de uma sonata clássica. A composição de Crowl relaciona-se com o momento do surgimento do termo, no final da Renascença, que em italiano significa "aquilo que soa". A ascensão da música instrumental nesse período viu o desenvolvimento de novos gêneros, como variação, prelúdio, fantasia, *toccata*, *ricercare*, *canzona* e *sonata*. Giovanni Gabrieli (1555-1612) foi um dos importantes compositores do final da Renascença que ajudou a consolidar o que eles conheciam como "sonata veneziana", composta de séries de seções baseadas em diferentes temas.

No primeiro movimento da *Sonata*, Crowl trabalha com esse conceito da sonata veneziana de variação contínua e contrastes de afetos. A organização do material musical não está ligada à forma sonata, pois o compositor nunca repete temas, ou o faz raramente e de forma inesperada. Essas variações contínuas também podem estar relacionadas com os motetos do séc. XVI e XVII que não repetiam motivos, pois as linhas que formavam a polifonia tinham que seguir o texto que por sua vez, também não era repetido.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Figura 3 - H. Crowl: Excerto do primeiro movimento da *Sonata do Girassol Vermelho* (c. 1-6).



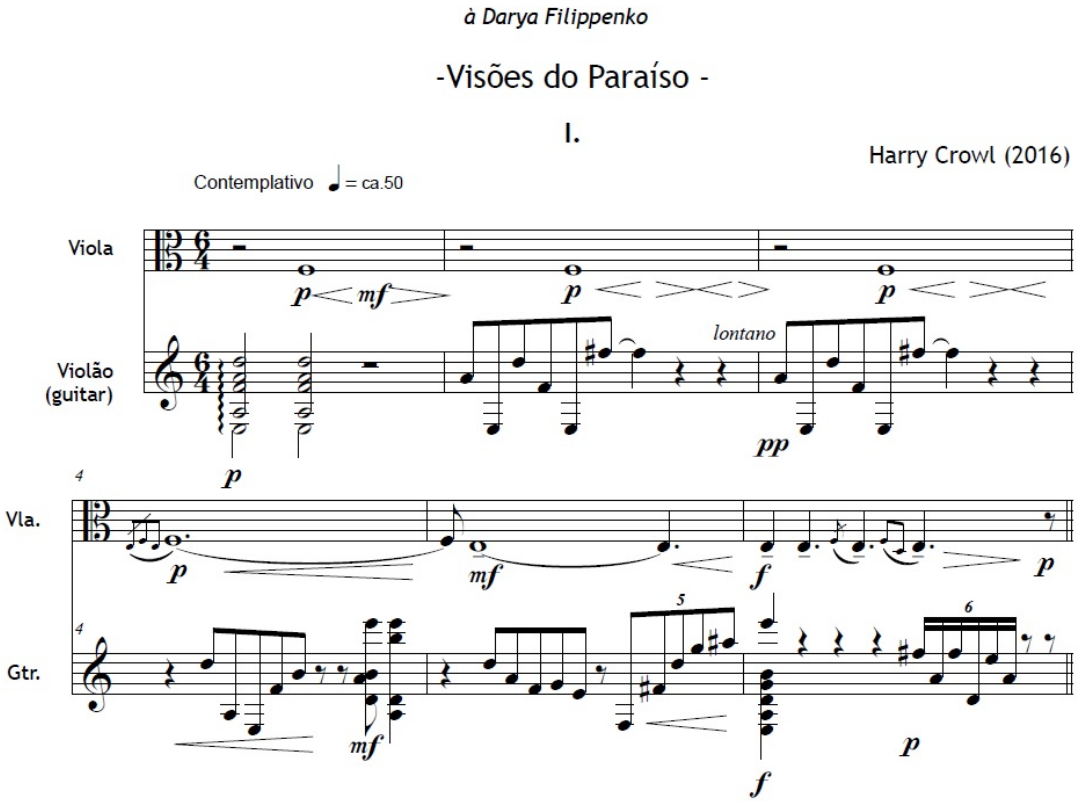

Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2019. Viola e piano.

A *Sonata* como um todo relaciona-se com esses conceitos do Renascimento e Barroco de maneira abstrata, pois esta foi composta em uma linguagem musical contemporânea e em um discurso muito pessoal (Fig. 3). Crowl comenta sobre sua escrita musical:

> [...] utilizo um discurso atonal na maior parte do tempo, mas às vezes faço incursões em tons específicos e modos litúrgicos. O trabalho com o timbre é muito importante para mim assim como a pesquisa da sonoridade dos acordes. Apesar desse discurso atonal, muitas vezes originário de uma série, evito elementos comuns a semiosfera serial, como o uso de pontilhismos. Toda a minha música tem um conteúdo dramático intencional e que segue um discurso não linear que foge de qualquer forma antiga pré-determinada. Quando uso formas musicais acabo inventando as minhas próprias [...] (BUJOKAS, 2018, p. 110).

Este primeiro movimento é o mais longo (12') e é uma obra em si, mesmo que não fosse acompanhada de outros dois movimentos. Portanto, já seria uma peça relevante para viola na música contemporânea brasileira. Essa percepção apoia-se no fato de que todo o material da viola é o mesmo que o primeiro movimento de *Visões do Paraíso*, ou seja, já era uma obra anterior. (Fig. 4)

Figura 4 - H. Crowl: Excerto do primeiro movimento de *Visões do Paraíso* (compassos 1-6). Demonstração do mesmo material na viola com acompanhamento de violão.




Fonte: CROWL, Harry. *Visões do Paraíso*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2016. Viola e violão.

O compositor comenta sobre essa escolha composicional "A Darya tocou tão bem e se identificou tanto com a *Visões do Paraíso* que quis reaproveitar o material, que é todo construído a partir de correspondências entre letras e notas, pela notação alemã, do

nome dela" (CROWL, 2020). A recontextualização da parte da viola com um acompanhamento de piano, completamente diferente do da peça anterior, cria uma nova obra e somente com um confronto das partituras é possível perceber que é o mesmo material composicional.



Se no momento da audição dessa parte da sonata o ouvinte tiver lido o conto de Rubião, poderá claramente perceber como Crowl constrói musicalmente o ambiente de tensão constante e conflitos diversos apresentados pelo escritor, como: repressão sexual, relações disfuncionais, violência do pai, ausência da mãe, sentimento de abandono, dentre outros. O movimento representa, do ponto de vista não musical, o sistema que levou tempo para formar-se e que tem um processo interno autodestrutivo.

O primeiro movimento não apresenta epígrafe como nos contos de Rubião. O compositor deixou em aberto essa questão para uma escuta livre. Já o segundo movimento vem acompanhado de um título, cujo seu significado e a composição estão diretamente interligados. A sentença, *In girumimusnocte et consumimurigni* (Aos giros passamos a noite em volta do fogo e somos consumidos por ele) é ao mesmo tempo a epígrafe dessa parte da sonata e um palíndromo[7]. A frase do conto "dançamos, cantamos até a noite nos encontrar exaustos" (RUBIÃO, 2016, p. 102) parece estar diretamente relacionada com a epígrafe.

Esse movimento representa a parte do conto em que os irmãos comemoram a morte de Simeão, o personagem que controla os instintos e a natureza interna humana, símbolo da autoridade paterna e da repressão. Após o óbito, o narrador (irmão Surubi) comenta: "todos nós fôramos tocados por uma centelha diabólica, que nos fazia buscar, ansiosos, no prazer, o esquecimento dos dias de desespero do passado" (RUBIÃO, 2016, p. 98). Nesse primeiro momento de liberdade, é possível perceber como os irmãos são seres primitivos e rústicos, em sua busca de conforto na satisfação de seus instintos. Assim, iniciam uma festa, a única forma de celebração que eles conheciam: "todos os acontecimentos alegres da nossa existência eram comemorados com bailados coletivos" (RUBIÃO, 2016, p. 100).

[7] Diz-se de palavras, números ou frases que se podem ler indiferentemente da esquerda para direita e vice e versa, sempre com o mesmo sentido.

A violência não cessa com a morte do pai. Imersos nessa sensação de delírio, uma das primeiras coisas que os irmãos homens fazem é amarrar a mulher que cuida das meninas e liquidar o "preto fortíssimo" (RUBIÃO, 2016, p. 101) que andava armado e acompanhava Simeão, ou seja, eles desejavam acabar com tudo que estava ligado ao pai. O falecimento do pai significaria a derrubada do sistema opressor. Porém após os momentos de frenesi, os irmãos dão-se conta de que era a figura de Simeão (e tudo que ele representava) que dava razão à existência deles que agora encontram-se jogados à própria sorte, como comenta o narrador do conto:

> Sabíamos que nada mais seria importante, digno da violência, da paixão. Um futuro mesquinho nos aguardava: Belsie se amarraria a um agressivo mutismo. Marialice e Nanico – dois idiotas – olhariam um para o outro indefinidamente, alheios a qualquer determinação de romper com o mundo. Belinha, sem os apelos do irmão, não sentiria explodir a carne e guardaria para si os frutos da fecundação. Eu, gigante bronco, viveria de braços caídos. (RUBIÃO, 2016, p. 103-104).

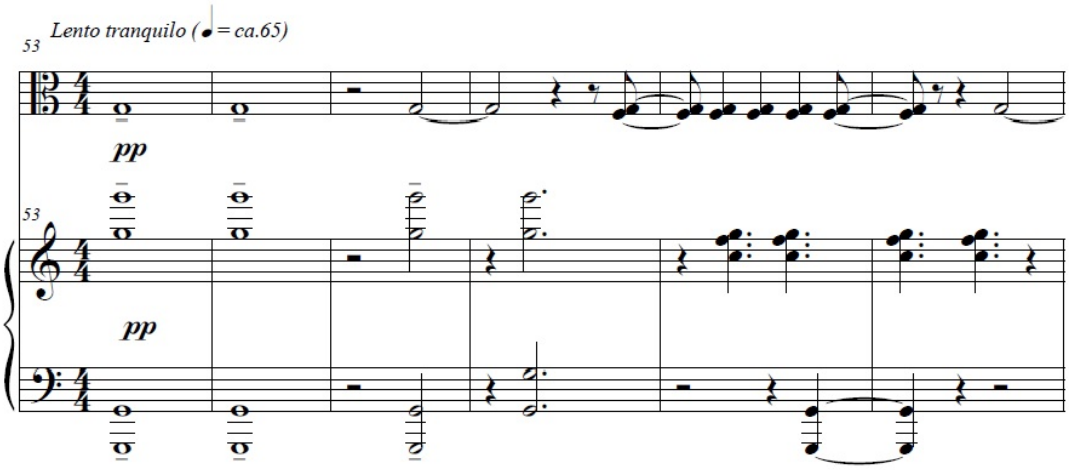
Essa situação tem relação com o uso do palíndromo: seu emprego no título desse movimento refere-se a saída de um local e a volta ao mesmo. Nesse caso, o movimento de ida, seriam todos os acontecimentos que levam à morte de Simeão. Já o movimento de volta, à tomada de consciência, por parte dos irmãos, de que sem o pai sua existência já não tinha sentido, ou seja: não os levou a lugar nenhum. A prática de Rubião de utilizar frases antes dos contos é aqui utilizada por Crowl. Todavia, o compositor insere dentro desse conceito de epígrafe algo distinto e com significado próprio que é o palíndromo.

O primeiro movimento ambienta o universo do conto como um todo. No segundo, é possível sentir o foco do compositor na representação do delírio dos personagens com a morte de Simeão e a derrubada do sistema empregado por ele. O movimento é composto por duas partes: a primeira representa musicalmente a ida do palíndromo (compassos 1 a 123) (Fig. 5). Nessa primeira parte, é possível reconhecer dois momentos distintos: do início até o compasso 52, há o predomínio da textura em uníssono e oitavas entre a viola e o piano no uso de frases de colcheias em legato, contrastando com acordes acentuados também em uníssono. Há a mudança de afeto, com o emprego de notas longas (compassos 53 a 59), e o início de um segundo momento com o emprego do mesmo material do primeiro, entretanto, aqui já não mais em uníssono, mas com melodia acompanhada, tendo a alternância das colcheias, semicolcheias e acordes ora na viola, ora no piano.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



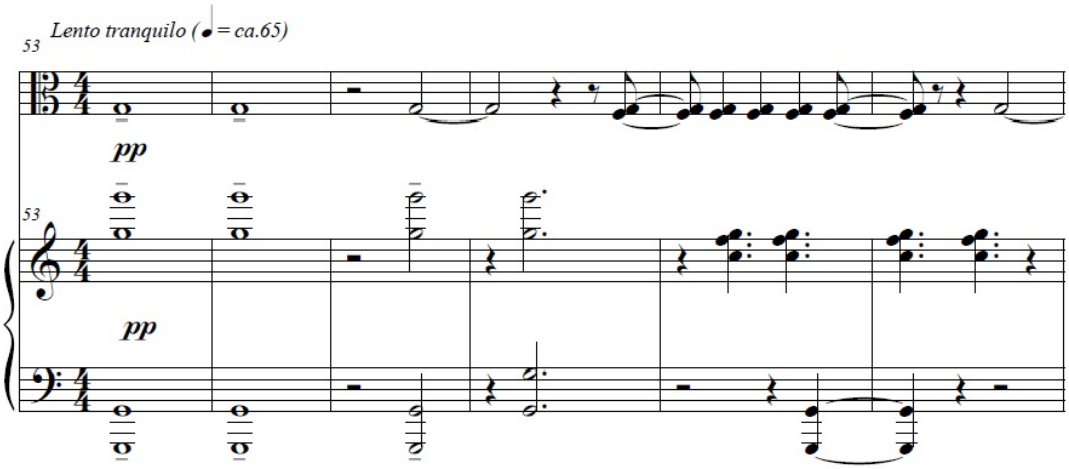
Figura 5 - H. Crowl: Excerto do segundo movimento da *Sonata do Girassol Vermelho* (c 53-58). Demonstração da ida do palíndromo.




Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor,2019. Viola e piano.

A segunda parte (c. 124-236) combina as texturas em uníssono e em melodia acompanhada apresentadas anteriormente. Além disso, o compositor consegue dar musicalmente a sensação de estarmos ouvindo o mesmo material musical de trás pra frente, ou seja, a volta do palíndromo. (Fig. 6)

Figura 6 - H. Crowl: Excerto do segundo movimento da Sonata do Girassol Vermelho (c. 125-130). Demonstração da volta do palíndromo.




Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor,2019. Viola e piano.

Todo este movimento é em andamento rápido e marcado por mudanças constantes de métrica (5/8, 3/8, 2/8, 3/8, 4/4, 12/8, 2/4), o que caracteriza o emprego de ritmos

irregulares. As frases de colcheias e semicolcheias fazem referência à dança frenética dos irmãos que vivem em um estado primitivo de desenvolvimento. E os acordes estão ligados com a violência presente em vários momentos do conto.



O terceiro e último movimento da *Sonata*, iniciado com a epígrafe "Aqui ficaremos, um ano, dez, cem ou mil", refere-se claramente ao estado de imutabilidade e isolamento dentro do qual vivem os personagens do conto. Eles só terão consciência de sua situação quando algo inesperado ocorre no final do conto. "Um trem apitou ao longe e, ao passar por nós, deixou uma esteira de fagulhas. Dos carros, que seguiam velozes, saltavam quadradinhos prateados. Cheios de gente. Além de nós, havia no mundo mais alguém" (RUBIÃO, 2016, p. 104). Somente quando esses veículos aparecem, é que os irmãos se dão conta da existência de vida para além da 'Casa do Girassol Vermelho'. Entretanto, o conhecimento de que não estão a sós no mundo não lhes serve de nada, pois não foram preparados para viver naquele outro mundo: o da civilização.

Há uma tentativa de interação com esse mundo, por parte do narrador (o irmão Surubi), mas ela é feita à maneira dos irmãos: de forma agressiva e na tentativa de sublimar a figura de Simeão.

> Era preciso reagir. Avancei resoluto pela estrada e, atravessando na frente dos companheiros, exigi que parassem. Firme, os punhos cerrados, conclamei todos para a luta, que seria contra sombra do velho Simeão. Tracei planos para a campanha, ameacei e gritei. Aos poucos minha voz foi amortecendo. Olhavam-me mudos, os rostos sem esperança. (Xixiu morrera mesmo.) Dei-me por vencido. Não adiantava lutar. Tudo se quebrara (RUBIÃO, 2016, p. 104).

Surubi desiste de tentar ao perceber que não há mais nada o que fazer. O conto termina com uma imensa sensação de abandono e desolação. Musicalmente, o movimento inicia-se com figura rápida em fusas no piano que se repetem constantemente e não saem do lugar, tendo na viola notas longas e contemplativas (c. 1-24), alusão à invariabilidade e à solidão. Esse tipo de textura é algo recorrente na obra de Crowl. O compositor deixa uma nota ou acorde em sustentação, enquanto a outra voz realiza movimentadas variações em paralelo.

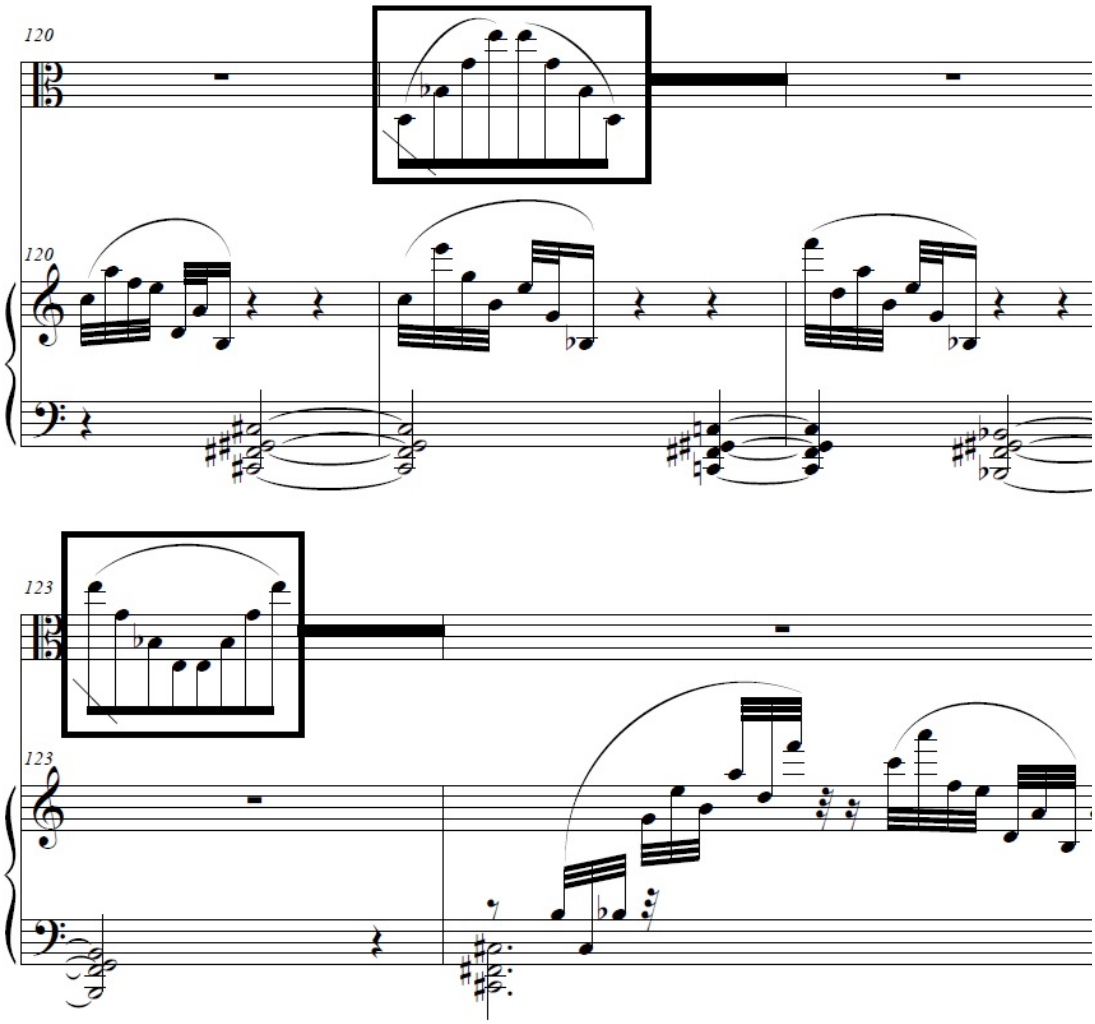
A parte interna do movimento (c. 25-97) é uma conversa entre os instrumentos. O material musical do piano mantém-se com figuras em fusas, alternando com acordes, e na viola segue a predominância das notas longas. Essa tentativa de diálogo e

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

entendimento não é bem-sucedida – assim como no conto. Os últimos compassos do movimento (c. 98-132) apresentam caixas de repetição na viola com o efeito de *sul ponticello* e *sul tasto* que funcionam bem na descrição do ambiente de angústia e conflito presentes no conto, é também a coda da *Sonata* em que aparecem elementos do primeiro movimento (Fig. 7).



Figura 7 - H. Crowl: Excerto do terceiro movimento da Sonata do Girassol Vermelho (c. 120-124). Demonstração das caixas de repetição na viola com o efeito de *sul ponticello*.




Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2019. Viola e piano.

Esta terceira parte da sonata apresenta a tensão entre dois planos: o dinâmico, que é o dos veículos, e o estático, que é o da civilização contra o mundo dos irmãos e todas as características que o compõem.



## Conclusão

Darya Filippenko e Ksenia Apalko estrearam a *Sonata do Girassol Vermelho*, em Moscou, em maio de 2019. Mais adiante, Darya Filippenko e Luiz Gustavo Carvalho apresentaram-se em turnê pelo Brasil no mês de setembro do mesmo ano, nas cidades de Tiradentes, Belo Horizonte, Campinas e Curitiba, sendo que nesta última tiveram a oportunidade de gravar a Sonata.

A linguagem empregada por Crowl na escrita da *Sonata do Girassol Vermelho* demonstra que a música para viola, no séc. XXI, em nada fica a dever para o repertório de violino, ou de violoncelo, e que o instrumento ainda tem muitas possibilidades a oferecer, mesmo numa linguagem mais idiomática que não extrapole para um uso excessivo de técnicas estendidas. A música de câmera escrita no Brasil tem mostrado cada vez mais uma diversidade de técnicas, linguagens e criatividade por parte dos compositores, apesar do espaço ainda restrito para a sua divulgação.

## Referências

BUJOKAS, Wellington M. Reflexões sobre a criação musical: Entrevista com Harry Crowl. *Tom Caderno de Ensaios*, Curitiba, v.4, n.8, dezembro, 2018.

CEVALLOS. Semitha H. M. A ópera Sarapalha do compositor brasileiro Harry Crowl. *Atas do Congresso Internacional A língua Portuguesa em Música*, Lisboa, 2012.

CROWL, Harry. *Obras para viola de Harry Crowl*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por spianista@gmail.com em 20 mai. 2020.

CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor,2019. Viola e piano.

CROWL, Harry. *Visões do Paraíso*. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor,2016. Viola e violão.

GUARNIERI, Camargo. *Sonata para viola e piano*. São Paulo: manuscrito, 1950. Viola e piano.

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: janelas hermenêuticas*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Post-Modern Knowledge*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

MIZAEL, Hellen Dias. *Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico interpretativo e tratamento editorial.* 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NESTOR, Emer. The Man Behind the Musicology: Lawrence Kramer. In: Final Note Magazine Home Page. Disponível em http://finalnotemagazine.com/articles/lawrence-kramer. Acesso em: 22 nov. 2020.

PERCINO, Ezequiel B. Epígrafes Bíblicas em Murilo Rubião. *Fronteira Z*, São Paulo, n. 20, julho, 2018.

PRADO, Almeida. *Sonata para viola e piano*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2011. Viola e piano.

PRIMROSE, William. *Walk on the North Side: Memoirs of a Violist*. Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1978.

RILEY, Maurice W. *The History of the Viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1980.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTORO, Alessandro. *A Sonata para viola e piano de Claudio Santoro*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por spianista@hotmail.com em 02 mai. 2020.

VALLE, Raul do. *Raul do Valle: catálogo de obras*. Organização Valeria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2016.

CEVALLOS, Semitha Heloise Matos. A *Sonata do Girassol Vermelho*: contribuições para a literatura musical para viola, p. 193-222.
Recebido em 26/09/2020; aprovado em 25/11/2020



# Apêndice

Quadro 1 – Obras Brasileiras para Viola.

| *OBRA* | *COMPOSITOR* |
|---|---|
| *Sonata nº 1 (1943) obra perdida* | Claudio Santoro |
| *Sonata para viola e piano (1950)* | Camargo Guarnieri |
| *Três peças para viola e piano (1957)* | Cesar Guerra-Peixe |
| *Brasiliana para viola e piano (1960)* | Edino Krieger |
| *Sonata para viola e piano (1962)* | Francisco Mignone |
| *Sonata para viola e piano (1962)* | Osvaldo Lacerda |
| *Sonata opus 11 para viola solo (1963)* | Marlos Nobre |
| *Adágio para viola e piano (1965)* | Claudio Santoro |
| *Chorinho (1965)* | João de Souza Lima |
| *O lago – fantasia, para viola e piano (1965)* | Lycia de Biase Bidart |
| *Espaços para viola e piano (1966)* | Claudio Santoro |
| *Viola I (1966)* | Frederico Richter |
| *Desafio I para viola e orquestra de cordas (1968)* | Marlos Nobre |
| *Desafio II para viola e piano (1968)* | Marlos Nobre |
| *Sonata para viola e piano (1968)* | Ernst Mahle |
| *Três Valsas Brasileiras para viola e piano (1968)* | Francisco Mignone |
| *Fantasia para viola e piano (data ignorada)* | Francisco Mignone |
| *Sonata para viola e piano (1969)* | Radamés Gnatalli |
| *Sonata para viola e piano (1969)* | Edmundo Villani-Cortês |
| *Concertino para viola e orquestra (1969)* | José Siqueira |
| *Microformóbiles I (1970)* | Jorge Antunes |
| *Concerto para viola e orquestra (1970)* | Radamés Gnatalli |
| *Mutationen IV para viola e fita magnética (1971/72)* | Claudio Santoro |
| *Serenata para viola e piano (1974)* | Lycia de Biase Bidart |
| *Mobile I para viola e piano, op.85 (1973/75)* | Ernst Widmer |
| *Choro para viola e orquestra (1975)* | Camargo Guarnieri |
| *Mascaruncho para duas violas (1975)* | Jorge Antunes |
| *Sonatina para viola e piano (1976)* | Ernst Mahle |
| *Estrias I para viola solo (1976)* | Raul do Valle |
| *Apassionato, cantilena e tocata para viola e piano (1977)* | Osvaldo Lacerda |
| *Sertões para viola solo (1978)* | Almeida Prado |
| *Concertino para viola e cordas (1978)* | Ernst Mahle |
| *Sonata para viola e piano (1978)* | Breno Blauth |
| *Cinq Petites Pièces para duas violas (1979)* | Jorge Antunes |
| *Tango para viola e piano (1980)* | Emilio Terraza |
| *Mutações (1980)* | Raul do Valle |
| *As Melodias da Cecília para viola e piano (1982)* | Ernst Mahle |
| *Sonata nº2 para viola e piano (1982)* | Claudio Santoro |
| *Variações a Berg para viola solo (1982)* | Flo Menezes |
| *Pequeno Estudo para viola solo, op.78 (1982)* | Lindembergue Cardoso |
| *Sonata para viola e piano (1983)* | Almeida Prado |
| *Entretenimentos nº 2 para viola e orquestra de cordas (1983)* | Andersen Viana |
| *Fantasieta para viola solo (1983)* | Andersen Viana |
| *Cambiata para viola solo (1980/83)* | Harry Crowl |
| *Fantasia Sul América para viola solo (1983)* | Claudio Santoro |
| *Fantasia Sul América para viola e orquestra (1983)* | Claudio Santoro |
| *Bilhete de um jogral para viola solo (1983)* | Cesar Guerra-Peixe |

| | |
|---|---|
| *Alternâncias para viola e orquestra de cordas (1983)* | Raul do Valle |
| *Fantasieta para viola e piano (1984)* | Andersen Viana |
| *Réquiem para a paz sobre fragmentos do Réquiem de Mozart para viola e piano (1985)* | Almeida Prado |
| *Tocata para viola e piano (1985)* | Ricardo Tacuchian |
| *Sonatina para viola solo (1985)* | Mario Ficarelli |
| *Meloritmias nº5 (1987)* | Ernani Aguiar |
| *Concerto para viola e orquestra (1987)* | Marcos Padilha |
| *Concerto nº1 para viola e orquestra (1988)* | Claudio Santoro |
| *Concerto para viola e orquestra (1988)* | Mário Tavares |
| *Concertino para viola e orquestra de cordas (1989)* | João Guilherme Ripper |
| *Duos Modais para duas violas (1991)* | Ernest Mahle |
| *Trugklang para viola e eletrônica (1993)* | Igor Lintz Maues |
| *Sonatina para viola e piano (1994)* | José Orlando Alves |
| *Alkaest para três violas (1994)* | Roberto Victório |
| *Suíte II – A Natureza para septeto de violas (1995)* | Roberto Victório |
| *Prelúdio e Tango para viola e piano (1995)* | Wellington Gomes |
| *Bridges para viola solo (1995)* | Arthur Kampela |
| *L'épreuve Du Labyrinthe para viola e faixas sampleadas (1996)* | Aldo Brizzi |
| *Ipês (1996)* | Harry Crowl |
| *Confronto nº 1 para duas violas (1997)* | Jailton de Oliveira |
| *Fantasia para viola solo (1998)* | Jailton de Oliveira |
| *As impuras imagens do dia se desvanecem para viola solo (1999)* | Harry Crowl |
| *Confronto nº 2 para duas violas (2001)* | Jailton de Oliveira |
| *Seresta nº3 para viola e piano (2001)* | Liduíno Pitombeira |
| *Il Lamento para viola solo (2001)* | Marcos Padilha |
| *Perfurando a Linha (2002)* | Edson Zampronha |
| *Poema II opus 94 nº2 para viola e piano (2002)* | Marlos Nobre |
| *Canções Avulsas para viola e piano (2002)* | Nestor de Hollanda Cavalcanti |
| *Cantilena para viola solo (2003)* | Andersen Viana |
| *Cantilena para viola e piano (2003)* | Sérgio de Vasconcellos-Corrêa |
| *Seresta para viola e piano (2003)* | Sérgio de Vasconcellos-Corrêa |
| *Concerto para viola e orquestra de câmara (2004* | Alexandre Eisenberg |
| *Momentos para viola e piano (2004)* | Jailton de Oliveira |
| *Eindrücke para viola solo (2004)* | Maury Buchala Filho |
| *Xilogravura para viola e piano (2004)* | Ricardo Tacuchian |
| *Purifying para duo de violas (2006)* | Felipe de Almeida Ribeiro |
| *Concerto para viola e orquestra (2007)* | Antônio Carlos Borges Cunha |
| *Todas as Rosas são brancas para viola e orquestra de cordas (2008)* | Guilherme Nascimento |
| *Antíteses para viola pomposa e orquestra (2009)* | Harry Crowl |
| *Karikaturas para duo de violas (2010)* | Azael Neto |
| *Concertâncias nº1 para viola e orquestra (2010)* | Jailton de Oliveira |
| *Concertâncias nº2 para viola e orquestra (2010)* | Jailton de Oliveira |
| *Música Precisa para viola solo (2010)* | Sérgio Roberto de Oliveira |
| *Micropeças para viola solo (2011)* | Andersen Viana |
| *Nouer IV para viola e piano (2011)* | Eli-Eri Moura |
| *Time Wheel para viola e sons eletrônicos ao vivo (2011)* | Paulo Chagas |
| *Intarsia para viola e sons eletrônicos (2011/2012)* | Tatiana Catanzaro |
| *Ruínas onde nunca estarei para viola solo (2012)* | Felipe de Almeida Ribeiro |

| | |
|---|---|
| *Pontos e linhas, entre planos para viola solo (2012)* | Rodolfo Coelho de Souza |
| *Concerto para viola e cordas (2012)* | Vagner Cunha |
| *Estudos sobre os estados da matéria para viola solo (2012)* | Valeria Bonafé |
| *Partita para viola solo (2012/2013)* | Marcílio Onofre |
| *Aluir para viola solo (2013)* | Azael Neto |
| *Semplissances nº 1 para viola solo (2013)* | Jailton de Oliveira |
| *Concerto para viola e orquestra nº1 (2013)* | Liduíno Pitombeira |
| *Concerto para viola e orquestra nº2 (2013)* | Liduíno Pitombeira |
| *Micropeças para viola e piano (2014)* | Andersen Viana |
| *Tafetá para viola solo (2014)* | Gustavo Cardoso Bonin |
| *Concerto para viola e orquestra (2014)* | José Orlando Alves |
| *Sonata para viola e piano (2015)* | André Mehmari |
| *O Catraz II, engenhoca para viola solo (2015)* | Daniel Vargas |
| *Concerto para viola e orquestra (2015)* | Ernst Mahle |
| *Tomilho para viola e piano (2015)* | Ricardo Tacuchian |
| *Toccata para duas violas (2016)* | Acácio Piedade |
| *Poem to an Ancient Tree para viola solo (2016)* | Lourdes Saraiva |
| *Scherzo Pastorale para quarteto de violas (2018)* | Leonardo Martinelli |
| *Cinco miniaturas para viola e piano (2018)* | Ricardo Tacuchian |
| *Solilóquio VII para viola solo (2017)* | Harry Crowl |
| *Paisagens Meridionais nº4 para viola, piano e orquestra de cordas (2017)* | Harry Crowl |
| *Manun ad Manun para viola solo (2019)* | Alexandre Lunsqui |
| *Moviola para viola solo (2019)* | Alexandre Lunsqui |
| *Três Prelúdios para viola solo (2019)* | Eduardo Frigatti |
| *Sonata do Girassol Vermelho para viola e piano (2019)* | Harry Crowl |
| *Enceladus para viola solo (2019)* | Jocy de Oliveira |
| *Brasil, 1959 (uma seresta para Villa) para viola e piano (2019)* | Ilza Nogueira |
| *Diálogo para viola solo (2019)* | Marisa Rezende |
| *Verge para viola solo (2019)* | Silvia de Lucca |
| *The sorrows of a blindwater-carrier para viola solo (2020)* | Antonio Celso Ribeiro |
| *Suíte Brasileira para viola solo (2020)* | Dimitri Cervo |
| *Tentos sobre um Miserere para viola solo (2020)* | Harry Crowl |

Fonte: Elaboração da autora.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Perspectives on Beethoven's Middle and Late Periods: Developments in his Writing for Cello in the *Op. 69* and *Op. 102 Sonatas*



Elise Barbara Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música
ebpitt@yahoo.com

Abstract: This article explores the developments in Beethoven's writing for the cello in the *Op. 69 and Op. 102 sonatas*, with the premise that they reflect the overall shift in his style from his Middle to Late Periods. In order to place the *cello sonatas* in context, the traditional framing of Beethoven's work into three phases is described and well as the current state of cello writing at the turn of the century. The cello part in the *Op. 69 sonata* is then discussed, with attention to the role of the cello as compared to the piano and to the interaction between the two instruments. The *Op. 102 sonatas* are presented, also with attention to the interaction between the instruments. The suggestion is made that these sonatas illustrate Beethoven's increasingly radical treatment of form, a treatment that results in challenging instrumental writing that, while not as gratifying as that of his Middle Period, nonetheless allows him to attain a new kind of expressivity as well as formal complexity.

Keywords: Beethoven, Beethoven's Middle Period, Beethoven's Late Period, *Cello Sonatas*, *Opus 69*, *Opus 102*.

# Perspectivas sobre a Segunda e Terceira Fase de Beethoven: Desenvolvimentos em sua Escrita para Violoncelo nas *Sonatas Op. 69* e *Op. 102*

Resumo: Este artigo explora o desenvolvimento na escrita de Beethoven para o violoncelo nas *sonatas Op. 69* e *op. 102*, mostrando que elas refletem a mudança geral em seu estilo, da Segunda para Terceira Fase de sua obra. Para entendermos as *sonatas para violoncelo* neste contexto, inicialmente é descrito o enquadramento tradicional da obra de Beethoven em três fases, bem como o estado da escrita para violoncelo na virada do século. Em seguida, discute-se a parte do violoncelo na *sonata Op. 69*, com atenção a seu papel em relação ao piano e à interação entre os dois instrumentos. As duas *sonatas Op. 102* são apresentadas, também com atenção à interação entre os instrumentos. Conclui-se que estas duas últimas sonatas ilustram o tratamento cada vez mais radical de Beethoven sobre a forma, um tratamento que resulta em uma escrita instrumental desafiadora, não tão gratificante quanto a de sua Segunda Fase, mas que lhe permite atingir um novo tipo de expressividade e uma maior complexidade formal.

Palavras-chave: Beethoven, Segunda Fase de Beethoven, Terceira Fase de Beethoven, *Sonatas para Violoncelo*, *Opus 69*, *Opus 102*.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## Introduction

Beethoven's *sonatas for cello and piano*, composed in 1796, 1808, and 1815, provide a window not only into the development of his writing for cello, but into the contrasts and relationships between his three style periods. The idea that Beethoven's work could be divided into three distinct artistic periods was first proposed during Beethoven's lifetime and was formalized the year after he died; it has proved a useful formula for framing his works and understanding his development ever since. This is not to say that the accuracy of the divisions between the styles has not come under question since 1828, and other frameworks have indeed been suggested. But the three-period theory has only become increasingly attractive as more of Beethoven's biography is uncovered, since the breaks between the periods coincide with major crises in his life. As Glenn Stanley explains, "the new periods are precipitated by personal crises that help trigger artistic ones; the new style is the result of Beethoven's overcoming or surmounting both personal and creative problems" (STANLEY, 2000, p. 3).

Given the perspective that Beethoven's opus can be divided into three more or less distinct styles, the cello sonatas seem practically custom-designed to illustrate them. The first set, *Op. 5, No. 1* and *2*, were composed at the beginning of Beethoven's career, when he was first articulating a personal style. The fact that he chose to launch into a relatively unfamiliar genre, for which there was no existing precedent, in itself indicates something about his spirit and originality. Beethoven's next work, *Op. 69*, was composed during the middle ("Heroic") period, the same year as the *Fifth* and *Sixth Symphonies* and the *Piano Trios, Op. 70*. This sonata, which is regarded as a seminal work for the cello (LOCKWOOD, 1986, p. 18), demonstrates both artistic and technical mastery through the partnership that Beethoven creates between the two instruments. Finally, the *Op. 102 sonatas* (after the *Piano Sonata Op. 90*) mark the first emergence of Beethoven's late style, with all its complexity and contrasts.

If the cello sonatas illustrate the distinctions between Beethoven's stylistic periods, they also demonstrate certain continuities. Indeed, while the following discussion will begin with *Op. 69*, many of the technical and aesthetic issues which Beethoven's writing develops in the later sonatas are already present in *Op. 5*, and in some ways the last two sonatas seem to respond to the first (consider, to begin with, structural elements

PITTENGER, Elise B. Perspectives on Beethoven's Middle and Late Periods..., p. 223-238.
Recebido em 12/10/2020; aprovado em 06/11/2020.



like the layout of the movements and the pairing of two sonatas). Lewis Lockwood articulates some of these issues in the early sonatas:

> The deeper originality of these works lies not in formal or even thematic design but in the varied methods by which Beethoven explores the sonorous and registral capacities of the two instruments, individually and in myriad combinations. He frames the continuity of each movement as a succession of thematic elements that are presented in complementation to one another in register, sonority, figuration, and function (LOCKWOOD, 2003, p. 305).

## Beethoven's Cello Writing: Background

The cello began to be featured as a solo instrument only in the mid-1700's, notably in the works of the Italian virtuosi Luigi Boccherini; before this it was considered useful primarily as a support to bass lines. However, between 1760 and 1800 both the instrument's role and the number of accomplished cello soloists increased rapidly. Important works including C.P.E. Bach's and Joseph Haydn's cello concertos challenged and developed views of the instrument's potential in terms of range and virtuosity. Still, even in the 1790's, when Beethoven wrote his first two sonatas for cello (the sonatas were dedicated to King Friedrich Wilhelm II, cello student of the Duport brothers Jean-Pierre and Jean-Louis), the instrument was just beginning to carve a place for itself as an equal partner in ensemble situations. These were, in fact, the first sonatas written for cello and keyboard as an equal duo, with a written keyboard part and an independent cello line, rather than a 'continuo sonata' in which the cello doubled the keyboard's bass line while the right hand was free to ornament and improvise (FORTUNE, 1971, p. 211-214).

By 1808, a mere eight years later, Beethoven had gained considerable experience in writing for the cello. Not only had he featured the instrument in the two cello sonatas of 1796, but he relied on it heavily in his symphonies. According to Adam Carse, "the emancipation of the violoncello begins in earnest with the 'Eroica' symphony" (CARSE, 1925, p. 233). By the time Beethoven began writing the *A major Sonata, Op. 69*, he had also already composed the Op. 59 string quartets, which prominently feature the cello, more so than in any of his earlier quartets (in fact, the opening cello solo of *Op. 59, No. 1* is quite similar in texture and sonority to the opening solo in the first movement of the third cello sonata).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



An important factor in the development of Beethoven's cello writing was his association with a number of fine cellists, including Jean Louis Duport, Bernard Romberg, Anton Kraft, Friedrich Dotzauer, and Joseph Linke. While Duport was most influential on Beethoven's early writing, the *Tagebuch* indicates that he continued to consult with other cellists (in this case, Joseph Linke) into his later years (DRABKIN, 2004, p. 125-26). Techniques in the early sonatas and variations indicate the influence of many of these cellists and even incorporate passages drawn from method books by Duport, Romberg, and Dotzauer. New approaches to bowing and fingering technique facilitated passagework; they also opened up a new, cantabile style of resonant and sustained playing. Moreover, developments in the hardware of the cello, including bridge shape, string width, and the construction of the bow, all contributed to make the playing of the instrument more fluid and virtuosic. Perhaps most importantly for Beethoven, the higher registers of all four strings became more accessible, and string crossings were easier to execute with clarity and speed (WATKIN, 1994, and LOCKWOOD, 1986, p. 18-19).

These technical developments meant that Beethoven could realistically push the boundaries of technique without making his cello parts unplayable (although by *Op. 132*, many cellists probably thought they were exactly that!). They also helped him to develop an approach to the instrument which exploits all the possibilities of its wide range. According to Lockwood, Beethoven's cello writing articulates three tessituras, each of which suits a particular musical role. It can function, first, as a bass voice, providing a harmonic and textural underpinning, second, as a tenor voice, which usually emphasizes the instrument's cantabile possibilities and often presents melodic material, and, third, as a treble (also melodic, but with a different character) (LOCKWOOD, Lewis. 1998, p. 311).

Beethoven also pushed against traditional formal boundaries of the sonata in terms of the relationship between the instruments. The tradition of the accompanied keyboard sonata was that of an unequal partnership, in part because of recent developments and interest in the clavier. William Newman explains the situation of the sonata in the late eighteenth century:

PITTENGER, Elise B. Perspectives on Beethoven's Middle and Late Periods..., p. 223-238.
Recebido em 12/10/2020; aprovado em 06/11/2020.

> Thanks to realized clavier music and the emergence of the piano-forte, the clavier was elevated from a subordinate status to a position of melodic and technical equality—even superiority, for a while—in ensemble music. At the same time a new, genuine clavier style developed in both solo and ensemble music…One might even say that the clavier was trading places with the string instruments it had formerly accompanied (NEWMAN, 1947, p. 333).



But, given the expanding technical possibilities of the cello, Beethoven was able to approach the cello-piano partnership as one with the potential for equality. Indeed, according to William Drabkin, this was his primary interest in all of the sonatas.

> The three distinct periods during which Beethoven wrote for the combination—the mid-1790s, 1808, and 1815—do show that "the distribution of tasks between the instruments" was a primary concern. They show him confronting the following theoretical problem: how does one put a cello and a piano together in music that has the tonal plans and phrase structure of the "sonata style" of the late eighteenth and early nineteenth centuries? (DRABKIN, 2004, p.127)

## Beethoven's Stylistic Shift, 1808 to 1815

In addition to the technical and formal context of the cello sonatas, they are located within the more personal context of Beethoven's stylistic evolution. A brief sketch of the characteristics of the middle and late periods will help to illuminate some of the differences, and the continuities, between *Op. 69* and *Op. 102*.

Beethoven's middle period has also been called the "Heroic" period. The beginning of this period is marked by his 'Heiligenstadt Testament' of 1802: an unsent letter expressing despair over his hearing loss and the growing sense that he was pitted against man and the universe. The tone of the letter is at once despondent and defiant; above all it conveys a sense of struggle. This feeling of combat (and victory) is characteristic of many of the works which Beethoven produced over the next ten years. Within sonata form he found a way to articulate and resolve conflict through the presentation and ultimate integration of contrasting material, and he does so in sweeping gestures that found their most vivid expression in his symphonies. In an article on Beethoven, Joseph Kerman describes the "forcefulness, expanded range and evident radical intent" (KERMAN, *Grove Music Online*) of Beethoven's symphonies from this period (particularly numbers 3, 5, 7, and 9). Structurally, the works are characterized by extraordinary—often multi-movement—motivic unity, and the inclusion of long, transformative development sections and codas that bear significant structural weight in

the balance of the works. In addition to the heroic sense of struggle and victory that these works convey, Beethoven's writing also demonstrates an "emerging lyrical impulse" (AGAWU, 2001, p.20), one which could certainly be felt in the first period, according to Lockwood (LOCKWOOD, 1986, 18), but which comes to fruition in works after 1808 such as the G Major Piano Concerto (*Op. 58*), the *Violin Concerto (Op. 61*), the first movement of the *Piano Trio, Op. 70, No. 1*, and the *A Major Cello Sonata* (*Op. 69*). This lyricism is in part linked to a technical ease which tempers the struggle of heroic with a kind of virtuosic tranquility. At this moment in Beethoven's compositional life he seemed to have solved many technical and compositional issues, and he turns classical forms to his expressive ends with an impressive facility.

Beethoven's late period marks his emergence from another time of great psychological strain. During the years 1812-1815 he composed very little, and much of his psychic energy seems to have gone into the doomed "Immortal Beloved" affair. Moreover, having, in a sense, conquered so many classical idioms—sonata form at its most complex, the symphonic genre, the string quartet—he seems to have gone inward, searching for a more direct and intimate mode of communication. When he emerged from this fallow period, first with the *Piano Sonata Op. 90*, and then the two cello sonatas, *Op. 102*, he would bring forth works that were increasingly complex, increasingly personal, and profoundly emotional.

The communicative quality in Beethoven's late works was often a lyrical one, and in his piano writing, his sonatas, and his last string quartets he creates moments of a profound *espressivo* character that are unmatched in his earlier works. In addition to lyricism, according to Maynard Solomon, the composer was drawn to "rhetoric, declamation, and recitative as well: speech and song together press to fulfill Beethoven's drive toward immediacy of communication" (SOLOMON, 1998, p.387). It is as though the aging composer, increasingly isolated by deafness, financial instability, and public indifference, was moving toward a kind of personal, musical language; as if by turning within he could rediscover the world of human experience and interaction through music.

Other characteristics of the late period include a fascination (Maynard Solomon calls it an "obsession") with fugue and counterpoint. His writing also demonstrates extraordinary motivic concentration, as well as the juxtaposition of contrasting registers,

PITTENGER, Elise B. Perspectives on Beethoven's Middle and Late Periods..., p. 223-238.
Recebido em 12/10/2020; aprovado em 06/11/2020.



characters, textures, and even incongruous harmonic motion—all of which he somehow manages to integrate with a kind of unpredictable formal efficiency. The dramatic and harmonic extremes of the late style are nonetheless always contained within the classical framework: "while Beethoven's interests in fugue, variation, and lyricism personify the works of the late period, it is important to note that his real compositional concern was to integrate these elements into the matrix of the sonata style" (CRAWFORD, 1998, p.112).

## *Opus 69*

Against this background of stylistic development, we can understand the *Cello Sonatas Op. 69* and *Op. 102* as discrete points along a continuum. The *A Major Sonata* represents a kind of arrival in Beethoven's writing, in terms of the cello writing, the relationship between the instruments, and the structural content. But his impulse to push against the limits of form did not cease with this arrival, and the Op. 102 sonatas demonstrate both a deepening and a problematization of his solutions.

In the opening of *Opus 69*, the cello presents the first theme unaccompanied for six measures, immediately establishing its importance in the instrumental partnership. There are virtually no moments of unaccompanied cello writing in Beethoven's first two sonatas: the longest is a one-bar, gestural flourish in the "Rondo" of the *G minor sonata* (bars 17 and 19 and their corresponding recurrences in the return). The opening melody of *Op. 69*, therefore, is striking, and sets up the work as a "cellist's sonata" (THOMAS, 1983, p. 2) – just as the opening of *Op. 59, No. 1* articulates the prominent, melodic cello role in that quartet.

In a two-voice work like the cello sonata, most themes are presented twice, either with a sense of dialogue or of integration. In Beethoven's first two sonatas the cello generally seems secondary; the piano has a much greater role in the development of the works' melodies, even those which are initially presented by the cello. In contrast, the A major sonata, set up by the solo opening, conveys a sense of the total equality of the two voices. Whether the voices are in alternation or in tandem, 'completing one another's sentences,' as it were, the piano does not dominate the texture as it had in the past. Moreover, this equality is not restricted to melodic moments. Notable in the piano part of the sonata is that Beethoven practically abandons the figuration which characterized

keyboard music of the time, and which he employs regularly in the *Opus 5 sonatas*, particularly the G minor. With a few exceptions, the accompanimental material in the sonata is interchangeable between the two instruments just as is the melodic material.

The role of the cello is also emphasized in structural ways. For example, Beethoven allows the cello, for the first time, to stand alone as a bass voice. In measure 25, as part of a stormy transitional section to the second theme (a section which is drawn, with great economy, from the rising fifth motive of the opening), Beethoven's autograph of this movement shows that his original voicing had the cello playing triplets in the middle range, with the piano left hand covering the bass in octaves (LOCKWOOD, 1970, p. 43-44). Significantly, he not only reassigned the lowest voice to the cello but also abandoned the doubling of this voice: the cello stands alone and must support the entire texture.

Similar revisions in the development section show Beethoven struggling with voicing, and without exception he settles on the solution that assigns the greatest independence and equality to the cello voice. For example, bars 70-79 underwent a series of revisions; the first version placed the melody in the piano right hand, with accompanying triplets in octaves in the cello's middle register and the piano left hand. This first version uses the cello voice as a textural addition, but it is a far cry from Beethoven's final solution to the passage, which again assigns a unique role to the cello. The cello has the melody, in its lowest range, while the piano plays a frenzy of accompanimental sixteenth notes in the middle and upper registers (the rhythmic change, from more placid triplets, sets this section apart as a local high point).[1] Another innovation in the sonata is the extent to which Beethoven uses the entire range of the cello. The first two pages of the score have the cello moving fluidly between the tenor and bass registers, and between their respective melodic and bass line roles, often with no pause or transition between the two (as in measures 26-27). But it is the second theme that really opens up the cello's range, taking it from a low E to a B above middle C in three bars of fluid, scalar accompaniment (bars 38-40). And a few bars later the cello plays its first irrefutably treble melody in a moment of delicacy where both piano and cello seem to float, suspended rhythmically and registrally in a pleading appoggiatura at

[1] It must grudgingly be admitted that this is the most difficult moment in the piece for the cellist to be heard above all the fuss…

measure 45. This section is quite brilliant in terms of establishing a sense of equality between the voices. As the melodic line moves down the scale, the accompanying line moves up, and yet they share the same melodic texture; we hear them as a perfectly harmonious duo, independent but complementary.



In terms of motivic interrelatedness, an emerging characteristic in Beethoven's middle style, the sonata is constructed with extraordinary integrity. In his article, "The First Movement of Beethoven's *Cello Sonata*, *Op. 69*: the Opening Solo and its Melodic-Structural Significance," Eyton Agmon convincingly demonstrates that all of the material in the first movement is generated by elements in the opening bars. Finally, the sonata presents an excellent example of middle period writing in terms of affect; while tender and warm, thanks to Beethoven's generous use of the cello's tenor range, it conveys self-confidence, optimism, and energy.

If the challenge of the cello sonatas is, as Drabkin claims, the "distribution of tasks" and the weaving together of two unlike parts into an integrated whole, then the *Opus 69 sonata* truly meets the challenge with elegance. It seems to illustrate Kerman's point (on which his tone is almost rueful) about Beethoven's middle period; while the material is filled with passion and energy, there is no sense of struggle with the formal or technical elements of the work. His comment about the "Harp" Quartet of 1809 could apply to the *Cello Sonata, Op. 69*: "Nothing about this work is problematic" (KERMAN, *Grove Music Online*).

## Opus 102

After such a solution to the problems and possibilities of the cello sonata, what could come next? Having created a work of such structural, textural, and expressive elegance, the next step was unclear; certainly, Beethoven had more to say, but the question was how to say it ever more profoundly.

The developments in Beethoven's style in the late period were, first and foremost, aesthetic ones. The technical challenges, the problems and innovations in ensemble writing, the gestures, the formal developments—all were consequences of his increasingly radical aesthetic ends as he entered the last decade of his life. The development of the "conversational" aspect that is noticeable in Beethoven's earlier

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



works offers one perspective on his evolution; in the late works it becomes something more like "a dialogue between two parts of the composer's personality complete with questions and hesitations" (COOPER, 1985, p.122). According to Denis Matthews, the conversation that is portrayed in *Op. 102, No. 1* is now something "infinitely subtler, communing and confiding rather than conversing" (MATTHEWS, 1988, p.122), while *Op. 102, No. 2* is characterized by sudden shifts in affect (and, correspondingly, in range and technique): the internal conversation less gentle, the shifts more jagged.

One way that Beethoven creates a feeling of inwardness in the conversational aspect of the last sonatas is through the fragmentation and exchange of motives. This is apparent immediately if we consider the opening *Andante* of *Opus 102, No. 1* as compared to the opening solo of *Op. 69*. Both movements begin with a *dolce* cello solo, answered by the piano. But whereas the cello presents the entire first phrase in the earlier sonata, in *Op. 102* the tentative opening cello gesture (marked *teneramente*) is immediately answered by the piano's consequent phrase. The questioning quality of the rising fifth in the first motive, along with the sigh of the falling minor third, conveys a sense of searching; in bar 6 the instruments join to search together. The feeling is quite different in the *Opus 69 sonata*, where each instrument has its say in turn, and they really only join together at the very end, in the *fortissimo* restatement of the opening theme in bar 253. Thus, while again the instruments are equal to one another, the later sonata conveys the sense that they are woven together inseparably; somehow the subject of the music is not the relationship between the instruments (as it seems to be in *Op. 69*), but their rather their shared search for something beyond.

The *C Major sonata* continues to weave the voices together in this way, with many more instances of the cello line and the piano lines complementing, rather than contrasting with, one another. This could conceivably reopen potential balance issues that were resolved in the previous sonata by maintaining separate roles for the instruments (and in truth, balance is more of an issue in this sonata). But, when the voices are in a kind of competition to project—as in the "Allegro vivace" of the first movement—Beethoven fragments the music to such an extent that the contours of the various lines truly stand out.

> Vitally important in the *Allegro vivace* are the abrupt shifts between registers in the cello part. These sudden leaps into other registers yield a new insight—namely, that Beethoven's developing treatment of the cello in chamber music throughout his career in the sonatas, in piano trios, in quartets above all- entails a growing understanding of its expressive capacities and also an increasing awareness that the instrument possesses three distinctive tessituras or ranges, each of them approximately equivalent to a vocal range (LOCKWOOD, 1998, p. 311).

These "sudden leaps" and role changes are neither easy nor gratifying. The last sonatas have never been the most popular among audiences or performers; it is not music that highlights or serves the instruments. Rather, there is a sense that the instruments are in service of the music.

If Beethoven does not feature the instruments in these sonatas, the way that he features the piano in the early sonatas and the cello in *Op. 69*, then what is featured? I would argue that he is actually featuring form itself. At this point in Beethoven's oeuvre he was fascinated, obsessed, even, with the development of musical form at its most integrated, coherent, and complex. For Beethoven, aesthetic form was beauty: the creation of a work that, from the first notes, plays out its own internal logic to the end. This explains his fascination with fugue and with variation, as well as his indifference to the technical challenges that his music provokes.

The beauty of form in *Op. 102*, No. 1 is in its extraordinary economy of material. Agmon's exercise of unfolding the opening motive of *Op. 69* can be extended in *Op. 102, No. 1* to encompass the entire work. T. Thomas Donley explores the extraordinary interrelatedness of the musical material in the C Major sonata in his article, "The Last Violoncello Works of Ludwig van Beethoven," in which he connects motives and gestures from all of the movements (and sections within movements) of the sonata to the opening bars. But it is Lockwood who, though in less detail, most poetically describes the complex qualities of the opening line and its potential to unfold:

> This opening shows Beethoven manipulating short motives not by asserting them in forceful, rhythmically sculpted, and memorable formulations, as in so many second-period works, but rather burying distinguishable motives within a linear stream, from which, like aquatic creatures, they will eventually surface (LOCKWOOD, 1998, p. 308).

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



If *Opus 102, No. 1* demonstrates the motivic and expressive concentration of which Beethoven was capable, *Op. 102, No. 2* demonstrates the possibilities of counterpoint and contrast with which he was also preoccupied. The opening theme is a case in point, at least in terms of contrast. The bombastic piano opening presents the first part of the theme: it is angular, brilliant, and filled with developmental possibilities in terms of range, rhythm, and texture, since it encompasses a range of one and a half octaves, features off-beat accents, and ends in a long, downward sweep. The cello meets the piano at the bottom of the scale with a rising arpeggio—but it transforms, mid-outburst, into a lyrical melody marked *piano, dolce*! As Donley points out, "by combining the dramatic and lyric elements in one theme, Beethoven obviates the need of composing an authentic second theme" (DONLEY, 1983, p. 7). The movement is, accordingly, compact and filled with contrasts in terms of register and expressivity, as it develops the various dynamic and textural possibilities invited by such an unpredictable opening.

The second and third movements of the last cello sonata are extraordinary examples of Beethoven's late-period expressivity and intellectualism, respectively. The "Adagio" is the only true slow movement in any of the cello sonatas, "an ingratiatingly lyrical opportunity for the stringed instrument—a moment which never occurred before in the sonatas, nor was to recur again" (DONLEY, 1983, p. 8). The movement is unusually unified in terms of texture and instrumentation: the two instruments truly support one another, and there is a sense of timelessness in the music that only exists in Beethoven's last periods (most notably, the quartets). The fugue which follows is complex, witty, motivically compact, and very difficult. Rather than complement or contrast with one another, here the two instruments just seem to get in each other's way—and if the challenge in previous movements is to do justice to the work's expressivity and Beethoven's detailed markings, here it is just not to get lost. Again, the sense here is that the music was not written to showcase the musicians' skill or to offer moments for them to fully exploit the idiomatic potential of their instruments. Rather, their job is to make the composer's fugue—a form that has always represented the supreme intellectual feat—come to life.

PITTENGER, Elise B. Perspectives on Beethoven's Middle and Late Periods..., p. 223-238.
Recebido em 12/10/2020; aprovado em 06/11/2020.



## Conclusion

This discussion focuses on the unfolding of Beethoven's aesthetic development, as understood through the cello sonatas, rather than strictly on cello technique. This is because I see his shift from 1808 to 1815 as a move beyond the technical to the purely aesthetic. The tools, in terms of instrumental writing and compositional structure, had been gathered in the previous decades, and now he was able, movement by movement, to move toward a 'meta-technical,' if not almost 'meta-musical,' sense of the sublime.

Technical and ensemble issues in these late sonatas, therefore, are all implied by the aesthetic shift. Many of them pertain to the juxtaposition of radically different kinds of material; it can be difficult just to arrive at the next measure on time, let alone with the right expressive affect. As Lockwood points out, Beethoven had learned by this time to exploit the various ranges of the instrument, and this means that he frequently requires sudden, large registral leaps with concurrent shifts in articulation to get the cello line from one character to another. Ensemble also becomes increasingly challenging, since the players must dovetail perfectly when their lines interweave. Overlapping lines mean that the cellist and pianist must work hard to match their sound, despite radical the differences in attack, timbre, and sustaining potential of their instruments, so that the music can be as seamless as possible (the opening of Op. 102, No. 1, and the slow movement of Op. 102, No. 2 both come to mind, in respect to their legato lines and in matching articulation of the dotted rhythms).

But the greater challenge is a conceptual one. These later works do not 'play themselves' with the ease of the A major sonata. Not only are they formally complex, but the mood shifts are so surprising that it takes time and thoughtful work to make sense of them. These works are internal, thoughtful, and unpredictable, and ultimately making them flow is a great, though profoundly rewarding, interpretive challenge.

## Bibliography

AGAWU, Kofi. The Chamber Music of Beethoven. In: HEFLING, Stephen E. *19th Century Chamber Music*. New York: Routledge, 2004, p. 1-38.

AGMON, Eyton. The First Movement of Beethoven's Cello Sonata, Op. 69: The Opening Solo and its Melodic-Structural Significance. *Journal of Musicology*, University of California Press, v. XVI, n. 3, p. 394-409, summer, 1998.

BEETHOVEN, Ludwig. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. Munich: G. Henle Verlag, 1971.

CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. New York: E.P. Dutton and Co., 1925.

COOPER, Martin. *Beethoven: The Last Decade*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

CRAWFORD, Judith Lee. *Beethoven's Five Cello Sonatas*. Advisor: William Meredith. Master's Thesis (Master of Arts), San José State University, San José, 1995.

DONLEY, Thomas T. The Last Violoncello Works of Ludwig van Beethoven. *Chamber Music Quarterly*. Summer, 1983, p. 2-9.

DRABKIN, William. On Beethoven's Cello and Piano Textures. In: BRANDENBURG, Sieghard, MAASS, Ingeborg, OSTHOFF, Wolfgang (Eds). *Beethovens Werke für Klavier und Violoncello*. Bonn, Germany: Beethoven-Haus, 2004, p. 125-144.

DRABKIN, William. The Cello Part in Beethoven's Late Quartets. *Beethoven Forum 7*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, p. 45-66.

FORTUNE, Nigel. The Chamber Music with Piano. *The Beethoven Companion*. ARNOLD, Denis and FORTUNE, Nigel (Eds). London: Faber and Faber Limited, 1971, p. 197-241.

KERMAN, Joseph et al. Beethoven, Ludwig van. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 12 October 2020. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/ music/40026.

KINDERMAN, William. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LOCKWOOD, Lewis. Beethoven's Op. 69 Revisited: the place of the sonata in Beethoven's chamber music. In: BRANDENBURG, Sieghard, MAASS, Ingeborg, OSTHOFF, Wolfgang (Eds). *Beethovens Werke für Klavier und Violoncello*. Bonn, Germany: Beethoven-Haus, 2004, p. 145-172.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W.W. Norton & Company, 2003.

LOCKWOOD, Lewis. Beethoven's Emergence from Crisis: the Cello Sonatas of Op. 102 (1815). *Journal of Musicology*, University of California Press. v. XVI, n. 3, summer, 1998, p. 301-322.

LOCKWOOD, Lewis. Beethoven's Early Works for Violoncello and Pianoforte: Innovation in Context. *The Beethoven Newsletter,* Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University. v. 1, n. 2, 1986, p. 17-21.

LOCKWOOD, Lewis. The Autograph of the First Movement of the *Sonata for Violoncello and Pianoforte, Op. 69*. *The Music Forum*, v. 2. New York: Columbia University Press, 1970, p. 1-109.

MATTHEWS, Denis. *Beethoven*. New York: Vintage Books, 1988.

NEWMAN, William S. Concerning the Accompanied Clavier Sonata. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press. v. 33, n. 3, July 1947, p. 327-349.

ROSEN, Charles. *The Classical Style:* Haydn, Mozart, Beethoven. London: Faber, 1971, p. 19-110; 379-512.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Books, 1998.

STANLEY, Glenn. Some thoughts on biography and a chronology of Beethoven's life and music. In: STANLEY, Glenn (Ed). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 3-13.

SZABO, Edward. *The Violoncello-Piano Sonatas of Ludwig van Beethoven*. Dissertation, Teacher's College, Columbia University, New York, 1966.

WATKINS, David. Beethoven's sonatas for piano and cello: aspects of technique and performance. In: STOWELL, Robin (Ed.). *Performing Beethoven. Cambridge Studies in Performance* Practice, v.4. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Dossiê  Música em Quarentena

Editoras convidadas:

Luciane Garbosa (UFSM) & Magali Kleber (UEL) - Educação Musical
Sonia Ray (UFG) - Performance Musical
Luciane Cuervo (UFRGS) - Saúde e Emoções do Músico

ARTIGOS & RELATOS

revista**música** v. 20, n. 2 - dezembro 2020

# Dossiê Música em quarentena: apresentação

Magali Oliveira Kleber
Universidade Estadual de Londrina
magali.kleber@gmail.com

Luciane Wilke Freitas Garbosa
Universidade Federal de Santa Maria
l.wilke@hotmail.com

Sonia Ray
Universidade Federal de Goiás
sonia_ray@ufg.br
https://orcid.org/0000-0003-2843-7231

Luciane Cuervo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
luciane.cuervo@ufrgs.br
https://orcid.org/0000-0003-1697-6836

Resumo: O dossiê "Música em quarentena" reúne artigos e relatos selecionados pelas editoras convidadas, com reflexões e experiências de músicos(as) e professores(as) de Música, a respeito das atividades musicais (pedagógicas, artísticas e terapêuticas) realizadas durante a quarentena decretada desde março de 2020 (no Brasil), quando aulas presenciais e apresentações musicais foram interditados por causa das medidas de contenção da pandemia de Coronavírus em todo o mundo. O dossiê é dividido em três subáreas de interesse: Educação Musical, coordenada pela professora Magali Kleber e pela professora Luciane Garbosa; Performance Musical, coordenada pela professora Sonia Ray; Saúde e emoções do músico, coordenada pela professora Luciane Cuervo.

Palavras-chave: Dossiê. Música em quarentena, COVID-19, *Lives* musicais, Ensino a distância.

# Dossier Music in quarantine: presentation

Abstract: The dossier "Music in quarantine" gathers articles and reports selected by the invited publishers, with reflections and experiences of musicians and music teachers, regarding the musical activities (pedagogical, artistic, and therapeutic) carried out during the quarantine decreed since March 2020 (in Brazil), when face-to-face classes and musical performances were banned because of measures to contain the Coronavirus pandemic worldwide. The dossier is divided into three sub-areas of interest: Musical Education, coordinated by Dr. Magali Kleber and Dr. Luciane Garbosa; Musical Performance, coordinated by Dr. Sonia Ray; Musician's health and emotions, coordinated by Dr. Luciane Cuervo.

Keywords: Dossier, Music in quarantine, COVID-19, Musical *Lives*, Distance learning.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Conteúdo do dossiê "Música em quarentena"



EDUCAÇÃO MUSICAL
Editoras convidadas:
Luciane Garbosa (UFSM)
Magali Kleber (UEL)

ARTIGOS

PEREIRA, Marcus V. M.; OLIVEIRA, Mário A. W. de. - (Re)Ações da Associação Brasileira de Educação Musical em tempos de pandemia: entre adaptações e a construção de um novo futuro

DOMINGUES, Glauber R.; BATISTA, Leonardo M. Fladem Brasil: ações de resistência em meio à pandemia de COVID-19

PERFORMANCE MUSICAL
Editora convidada:
Sonia Ray (UFG)

ARTIGOS

RAY, Sonia. Ações, interações e transformações da performance musical no confinamento.

FREIRE, Ricardo. Em busca da clarineta perdida: conexão com a performance no reencontro com meus instrumentos.

ALBANO DE LIMA, Sonia. A criatividade e a experimentação na performance e docência performática em tempos de pandemia.

RELATOS

CARVALHO, Isamara Alves; AGUILAR, Patricia Michelini; CASTELO, David. Virtual flauta doce: projetos de extensão integrados com atividades não presenciais.

PRESGRAVE, Fabio Soren. "*And Harry doesn't mind if he doesn't make the scene...*" Repensando a performance durante a pandemia de 2020.

SAÚDE E EMOÇÕES DO MÚSICO
Editora convidada:
Luciane Cuervo (UFRGS)

ARTIGOS



CUERVO, Luciane; SANTIAGO, Pedro Ricardo Bücker. Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades.

LOURO, Viviane; LOURO, Fabiana dos Santos; DUARTE, Gladstone. O estresse gerado pela pandemia como risco para adoecimento mental e físico do músico a partir das neurociências cognitivas.

SOARES-QUADROS Jr; João Fortunato; ROMÁN-TORRES, Carmen Maria; DINIZ NETO, Alberto Joaquim Gouveia; SANTANA, Ivo Freitas. O uso da música para a regulação do estado de ânimo no período pós-COVID-19.

*

*  *

## Editoras convidadas

LUCIANE WILKE FREITAS GARBOSA. Possui graduação em Música - Bacharelado em Piano pela Universidade Federal de Santa Maria (1994) - e Doutorado em Música - Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (2003). Atualmente é Professora Titular da Universidade Federal de Santa Maria (2019), atuando com formação de professores nos cursos de Licenciatura em Música, Pedagogia e Educação Especial, no Laboratório de Educação Musical - LEM/Centro de Educação. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música - Educação Musical, atuando principalmente com: formação de professores, estágio supervisionado, produção e análise de materiais didáticos, pesquisa (auto)biográficas. Desenvolve pesquisas com histórias de vida e memórias. Atuou no Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE, Linha de Pesquisa: Educação e Artes, entre 2004 e 2014. Foi presidente do Conselho Editorial da Revista da ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical nos anos de 2009-2011, Editora da Revista da ABEM na gestão 2013-2015, e Diretora Regional Sul da ABEM (2017-2019). Foi editora convidada da Revista Música na Educação Básica nos anos de 2009, 2010, 2011 e 2014, atuando diretamente da criação da publicação. É vice-líder do grupo de pesquisa (CNPq/) FAPEM: Formação, Ação e Pesquisa em Educação Musical. Atua como parecerista de periódicos e de eventos na área de Música - Educação Musical e nas áreas de Educação e de Artes.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



SONIA RAY é professora Titular da Universidade Federal de Goiás em Goiânia, onde leciona Contrabaixo, Música de Câmara e Metodologia de Pesquisa. Possui graduação em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp (SP, 1993), Mestrado (1996) e Doutorado (1998) em Performance e Pedagogia do Contrabaixo, ambos na University of Iowa, EUA. Apresenta-se regularmente em performances ao contrabaixo priorizando o repertório contemporâneo para o instrumento. É artista convidada da International Society of Bassists desde 1993. Concluiu 2 estágios de Pós-doutoramento sendo um na University of North Texas (2008) e outro na Universitè Paris VIII / CNSMDP, França (2016-2017). É professora Colaboradora no PPG Música do IA-UNESP onde orienta mestrado e doutorado em performance musical (contrabaixo e música de câmara). Desenvolve pesquisas com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: contrabaixo contemporâneo, pedagogia da performance musical, cognição musical, música de câmara e música brasileira. Foi Presidente da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Gestão 2007-2011). É sócia-fundadora da ABCM-Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais e da ABC-Associação Brasileira de Contrabaixistas. É criadora da Revista *Música Hodie* (*Qualis* A1) a qual editou e presidiu o Conselho Editorial de 2001 a 2016). Atualmente é presidente da ABRAPEM - Associação Brasileira de Performance Musical.

LUCIANE CUERVO é professora no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve trabalhos com abordagem interdisciplinar entre música, educação e neurociências. Graduada em Música/UFRGS, com ênfase em flauta doce, Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFRGS, doutora em Informática na Educação/PGIE-UFRGS. Especialista em Neuropsicologia interdisciplinar. Atuou como pesquisadora honorária visitante no Instituto de Educação da University College London na classe de Educação Musical do professor Graham Welch (2015-2016), com quem mantém parcerias de pesquisa. Como intérprete, dedica-se à interpretação de música antiga e contemporânea, havendo estreado inúmeras composições de autores brasileiros para flauta doce. Dedica-se à pesquisa interdisciplinar sobre a musicalidade humana, nos principais temas: formação de professores - práticas musicais (voz e flauta doce), cognição musical, performance no contexto da cultura digital.

MAGALI OLIVEIRA KLEBER é Professora Associada aposentada na Universidade Estadual de Londrina tendo atuado nos cursos de graduação e de pós-graduação em música. Graduada e especialista em piano pela EMBAP, doutorou-se em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e fez o mestrado em Música pela UNESP- São Paulo. Cursou o pós-doutorado em Etnomusicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou, ao longo de sua carreira acadêmica, orientações de Iniciação Cientifica, dissertação de mestrado e pesquisas de relevância internacional como líder do grupo de pesquisa cadastro no CNPq Educação Musical e Movimentos Sociais, com a proposta de investigar as práticas musicais contextos da periferia urbana nas esferas da educação formal e informal envolvendo políticas públicas e o Terceiro Setor. Coordenou de 2011 a 2014 a área de música na UEL Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID, patrocinado pela CAPES. É autora de relevantes publicações no contexto nacional e internacional na área. Foi presidente da Associação Brasileira de Educação Musical de 2009 a 2011. Foi membro Board da Community Music Activity da ISME – International Society for Music Education de 2008 a 2012. Recentemente foi eleita como membro do Board da ISME, gestão 2016 a 2018.

# (Re)Ações da Associação Brasileira de Educação Musical em tempos de pandemia: entre adaptações e a construção de um novo futuro



Marcus Vinícius Medeiros Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora
Associação Brasileira de Educação Musical
markusmedeiros@yahoo.com.br

Mário André Wanderley Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte/CAPES
Associação Brasileira de Educação Musical
mawoliveira@gmail.com

Resumo: A pandemia de COVID-19 é um fenômeno que, reconhecida como tal desde março de 2020, assola a humanidade, impactando, de diferentes modos e intensidades, países e regiões por onde circula o SARS-CoV-2. Tal fenômeno forçou a mobilização da totalidade dos setores da sociedade, redesenhando o cotidiano das instituições e das pessoas em todo o mundo. Em âmbito nacional, a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), por meio de sua Diretoria (Gestão 2020-2021), tem lançado mão de estratégias diversas no intento de manter a área articulada e engajada, sobretudo em questões emergentes, por meio de ações *online* desde o início do período pandêmico. Neste texto, discorremos sobre tais empreendimentos, apresentando reflexões sobres mudanças na Associação — impulsionadas pela crise sanitária integrada às crises política, econômica e social pré-existentes no país, e intensificadas pelas políticas do atual governo — e, também, sobre o possível papel da Entidade no mundo pós-Covid-19.

Palavras-chave: ABEM, Pandemia de COVID-19, Enfrentamentos, Reações.

## (Re) Actions of the Brazilian Music Education Association in times of pandemic: between adaptations and the construction of a new future

Abstract: The COVID-19 pandemic is a phenomenon that, recognized as such since March 2020, has plagued humanity, impacting, in different ways and intensities, countries and regions where SARS-CoV-2 circulates. This phenomenon forced the mobilization of all sectors of society, redrawing the daily lives of institutions and people around the world. At a national level, the Brazilian Association for Music Education (ABEM), through its Board (2020-2021), has used different strategies in an attempt to keep the area articulated and engaged, especially in emerging issues, through online actions since the beginning of the pandemic period. In this text, we discuss these undertakings, reflecting on changes in the Association - driven by the health crisis integrated with the pre-existing political, economic and social crises in the country, and intensified by the policies of the current government - and also on the possible role of the Entity in the post-Covid-19 world.

Keywords: ABEM, COVID-19 Pandemic, Confrontations, Reactions.

## Notas introdutórias

Discorrer sobre ações e reações de uma entidade acadêmico-científica frente a um fenômeno global, complexo, em curso e sobre o qual ainda não se pode afirmar, com

precisão, que consequências a curto, médio e longo prazo deixará para a humanidade e para o planeta é uma tarefa difícil. A COVID-19 (sigla para *Coronavirus Disease 2019*), doença causada pelo Sars-Cov-2[1], foi reconhecida em seu estado pandêmico pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 11 de março de 2020[2] (WHO, 2020) e teve, antes dessa data, o seu primeiro caso registrado no Brasil. De acordo com o Ministério da Saúde, o primeiro registro da doença no país ocorreu em 26 de fevereiro do mesmo ano (BRASIL, 2020). Ainda sem qualquer previsão para a sua erradicação, a pandemia encontra-se pujante, estando em distintos estágios e ondas nos mais diversos países do mundo, sem que, por ora, haja uma vacina que possa arrefecê-la.

Neste cenário, a pandemia tem, por um lado, como principais obstáculos, as chamadas medidas de "achatamento da curva de contágio"[3], tais como o isolamento e o distanciamento social — recomendadas por pesquisadores/as da saúde pública e autoridades sanitárias de todo o mundo —, e, por outro, como fortes aliadas, (in)ações de governos adeptos ao negacionismo científico[4] e com forte apoio popular. Convém mencionar que, em função da intensificação do negacionismo científico no período pandêmico, a OMS, em julho de 2020, reconheceu a infodemia[5] — uma "pandemia de desinformação" — como um fenômeno a ser, com urgência, enfrentado de forma coordenada e sistemática, paralelamente ao combate à própria pandemia da COVID-19 (OPAS-OMS, 2020).

Com uma população estimada em 211,8 milhões de habitantes em 2020 (IBGE, 2020), o Brasil contabilizou e confirmou, em 24 de novembro deste ano, 6.118.708 casos de contaminação pela COVID-19 e 170.115 mortes dela decorrentes (BRASIL, 2020).

---

[1] Coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 ou "novo coronavírus".
[2] É importante destacar que, embora reconhecida como pandemia em março de 2020, a doença já vinha se manifestando no mundo desde o final de 2019.
[3] Demonstração visual, em forma de gráfico, do que "as pessoas em geral podem fazer no sentido de contribuir para a atenuação da crise sanitária, independentemente do que, por um lado, as políticas de governo empreendidas e, pelo outro, as análises e recomendações da comunidade científica estejam postulando sobre o tema" (INFORMA SUS-UFSCAR, 2020).
[4] Fiorelli (2020) destaca que são exatamente os países com notória propagação de desinformação e com políticas sanitárias pouco claras que apresentam os maiores índices de contágio e morte pela COVID-19.
[5] Refere-se a "um grande aumento no volume de informações associadas a um assunto específico, que podem se multiplicar exponencialmente em pouco tempo devido a um evento específico, como a pandemia atual. Nessa situação, surgem rumores e desinformação, além da manipulação de informações com intenção duvidosa. Na era da informação, esse fenômeno é amplificado pelas redes sociais e se alastra mais rapidamente, como um vírus" (OPAS-OMS, 2020).

Em todo o planeta, nesta mesma data, o número de casos registrados chegou a 59.658.035 e o de mortes, a 1.406.697 (JOHN HOPKINS UNIVERSITY, 2020).

A crise sanitária provocada pela COVID-19 tem sido, portanto, extraordinária e impactante em todo o mundo e, em países como o Brasil, se integra fortemente a crises pré-existentes — políticas, econômicas, sociais etc. —, agravando-as significativamente. Não por acaso, estudiosos/as da saúde pública em todo o mundo, como Merrill Singer, antropólogo e médico estadunidense, Tiff-Annie Kenny, da Universidade Laval (Canadá), e Richard Horton, editor-chefe da Revista *The Lancet*, têm defendido que a COVID-19 seja considerada uma sindemia, em vez de uma pandemia (HORTON, 2020; CEE-FIOCRUZ, 2020). Essa mudança de perspectiva, no entendimento desses pesquisadores/as, tornaria cogente a análise das condições dos contextos sociais e ambientais que, por exemplo, tornam grupos da sociedade mais vulneráveis que outros à COVID-19. Esse entendimento parece ser compartilhado, em grande medida, por Santos, Pontes e Coimbra Jr. (2020), os quais consideram a COVID-19 — em escala global ou em cada um dos países em que está instalada — um "fato social total". Apoiando-se na acepção de Maurice Mauss, os autores propõem que a pandemia seja um fenômeno que põe em movimento a totalidade da sociedade e das suas instituições (SANTOS; PONTES; COIMBRA JR., 2020), o que nos força a repensar as formas de estarmos, como espécie, no mundo.

De acordo com a UNESCO (2020), a pandemia, desde o seu início, interrompeu as atividades presenciais de 91% dos/as estudantes em todo o mundo. E, como lembram Gusso e colaboradores/as (2020), diferente do que se projetava em abril de 2020, quando se cogitava que as medidas de controle da COVID-19 se estenderiam por dois ou três meses, as recomendações de distanciamento social, em novembro de 2020, persistem — sem que haja ainda previsão para o seu término no Brasil. Em todo o mundo, a preocupação de estudiosos/as, sobretudo em relação a países como o Brasil, é o acirramento de desigualdades sociais em função da pandemia[6].

A pesquisa conduzida pela Fundação Carlos Chagas (FCC) com 14.285 professores/as de redes de ensino públicas e privadas de todas as 27 Unidades da Federação trouxe resultados que dão base à mencionada preocupação: 49,3% das

[6] Cf. Furceri; Loungani; Ostry (2020).

professoras acreditam que somente parte dos/as alunos/as consegue realizar as atividades propostas durante a pandemia; a expectativa dos/as professores/as em relação à aprendizagem dos/as estudantes diminuiu praticamente à metade; mais de 65% dos/as professores/as indicam que estão trabalhando mais do que antes (FCC, 2020).



É necessário considerar ainda, conforme a mais recente pesquisa do Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI, 2018), que 58% dos domicílios no Brasil não têm computadores e 33% não têm qualquer acesso à internet. Diante desse cenário, o prof. João Carlos Sales, presidente da Associação Nacional de Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes), frisa que, mesmo nas universidades, "[a] desigualdade é muito forte. Desigualdade de recursos, de condição para estudar, de tempo, dedicação" (SALLES, 2020).

Este é o contexto que antecede o ano em que a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) completará os seus 30 anos de existência. Às vésperas desta celebração, a Entidade enfrenta, com o mundo, o maior desafio de sua história, ao mesmo tempo em que busca manter-se sólida, cumprindo suas funções como associação acadêmico-científica. Com forte desinvestimento e ataques do governo federal — e, também, de diversos governos estaduais e municipais — nos últimos anos, a educação, a cultura[7] e as ciências são setores severamente impactados pela pandemia no país. Dessa forma, pesquisadores/as, professores/as, estudantes e profissionais da educação e da cultura em geral têm sido impactados com a diminuição de recursos para a manutenção de suas atividades remotas e, em muitos casos, para manterem-se no cumprimento das medidas de isolamento e/ou distanciamento social.

## Funções das associações acadêmico-científicas e os papéis assumidos pela ABEM ao longo de sua história

O papel das associações acadêmico-científicas pode parecer, à primeira vista, resumir-se à realização de congressos, encontros, fóruns e outras reuniões da comunidade que representa. A realização de tais eventos é, contudo, apenas uma

[7] A Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que foi conhecida como Lei Aldir Blanc, traz o caráter de emergência em sua descrição, contudo, sua operacionalização não tem feito jus ao adjetivo. Artistas em geral e demais profissionais do setor, além de museus, teatros e casas de shows, apesar de terem sido os primeiros a paralisar suas atividades em função da pandemia, não haviam recebido nenhum auxílio financeiro sete meses após a suspensão de suas atividades.

atribuição — que se articula a várias outras — dessas entidades. Compõe, comumente, o seu escopo uma série de funções, entre as quais se destacam: 1) o estímulo e o suporte à produção científica e à sua circulação; 2) a articulação com o poder público com vistas ao avanço de políticas públicas em seus setores; 3) o diálogo com instituições da área e suas redes na condução ou embasamento de seus processos e ações; 4) a promoção do diálogo entre pesquisadores/as da área com outras entidades da sociedade civil; e 5) o fortalecimento do senso de comunidade do grupo que representa.

Witter (2007, p. 2) esclarece que as sociedades científicas surgiram, em parte, como uma resposta à necessidade de institucionalização de comunidades de cientistas com interesses em comum. Isso porque o estreitamento de laços entre tais estudiosos/as potencializa as possibilidades de compartilhamento, avaliação, qualificação e reconhecimento mútuo dos seus trabalhos. Rodrigues (2008) menciona que, desde a fundação da primeira sociedade para o avanço da ciência, no século XIX, diversas instituições do tipo foram criadas no mundo, com vistas a promover o diálogo não apenas entre cientistas, mas entre a comunidade científica e setores diversos da sociedade. Tais articulações têm possibilitado, desde então, a construção de soluções conjuntas para problemas públicos. Oliveira (2017) frisa que essa função social das associações está presente mesmo em entidades científicas embrionárias, no século XVII[8].

Assim, fomentar a criação e o fortalecimento de laços — e, em instância, de redes — entre estudiosos/as sempre foi um dos importantes papéis desempenhados pelas associações científicas. Sarah Gibson (1982, p. 149) defende que há, em cada uma dessas entidades, "um 'instinto comunal' para partilhar informação com os membros [das sociedades] e tornar as descobertas científicas genericamente disponíveis para outros grupos interessados" (GIBSON, 1982, p. 149). Todavia, mais do que tal disposição para estabelecer laços e partilhar "achados", é importante que os membros de uma associação estejam engajados nas causas mais gerais das associações de que fazem parte. Como afirma Madalena Oliveira:

> [...] apesar da relevância reconhecida pelos cientistas em geral ao facto de se pertencer a uma associação, o grau de comprometimento dos associados é, não raras vezes, pouco expressivo; faltará aos membros das associações o sentido de militância e de envolvimento político que caracteriza outras

[8] Isso acontecia, por exemplo, quando "mercadores, filósofos, aristocratas e proprietários de terras (*landed gentlemen*) se reuniam para jantar antes das reuniões ou para tomar café depois das sessões para fazer *network* e socializar com os cientistas" (SIEGELMAN, 1998, p. 12 apud OLIVEIRA, 2017, p. 232).

> organizações coletivas como os partidos políticos ou os sindicatos (OLIVEIRA, 2014, p. 244).



Dentro deste espírito, a ABEM, entidade nacional sem fins lucrativos, com sede física em Londrina/PR[9], vem, desde 1991, atuando ativamente com o intuito de 1) congregar profissionais, professores/as e estudantes da Educação Musical e de áreas afins; 2) promover, organizar, sistematizar e consolidar o pensamento crítico e a pesquisa na área; 3) apoiar a formação e a atuação na área da Educação Musical[10], contemplando diferentes níveis e modalidades da educação brasileira, além de contextos socioculturais e socioeducacionais diversos; e 4) fomentar e fortalecer o senso de comunidade da área na Educação Musical brasileira.

Frente a esses objetivos, a ABEM, ao longo dos seus 29 anos de existência, já promoveu, em diferentes cidades do país, 24 Congressos Nacionais[11], além de 74 encontros regionais[12]. Tais congressos e encontros da Associação, com variações pontuais, sempre apresentaram uma configuração similar, contando com conferências, mesas-redondas, apresentações musicais, minicursos, sessões de lançamentos de livros, bem como sessões de comunicações, pôsteres e, mais recentemente, simpósios.

A partir de 2013, na gestão do professor Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz, a ABEM passou também a realizar fóruns temáticos. Inicialmente, foram criados os fóruns dedicados à Pesquisa em Educação Musical, ao Ensino de Música nas Escolas de Educação Básica e à Formação de Professores de Música. Posteriormente, foi criado o Fórum de Ensino de Instrumentos Musicais e Escolas Especializadas de Música. Com encontros presenciais realizados anualmente e com formato compacto, os fóruns, desde

[9] A sede física da ABEM se localiza em Londrina/PR desde 2014. Anteriormente, as residências dos/as presidentes eram consideradas as sedes provisórias da Associação.
[10] Conforme consta no site da Associação (http://abemeducacaomusical.com.br/), o objetivo principal da Entidade é "promover a educação musical no Brasil, contribuindo para que o ensino da música esteja presente de forma sistemática e com qualidade nos diversos sistemas educacionais brasileiros, contemplando, de maneira especial, a educação básica; por essa razão tem estado atenta às múltiplas formas de desenvolvimento do ensino e aprendizagem da música no país, o que inclui a formação do educador musical e a observação dos processos de concurso público e de contratação de profissionais para o exercício da docência em música, nos diferenciados níveis escolares".
[11] Até 2011, o Congresso Nacional da ABEM acontecia anualmente. A partir desse ano, passou a ser realizado a cada dois anos, não acontecendo nos anos de realização dos encontros regionais.
[12] Dos 74 Encontros Regionais da ABEM, 19 foram realizados na região Sul; 16 na região Centro-Oeste; 15 na região Nordeste; 13 na região Sudeste; e 11 na região Norte. As edições de 2020 dos cinco Encontros Regionais da ABEM aconteceram de forma unificada 100% on-line.

sua criação, têm permitido que o debate entre pessoas engajadas em campos temáticos específicos da área aconteça continuamente.

Como forma de fomentar e contribuir continuamente para a consolidação da literatura acadêmico-científica da área no país, são publicadas pela Associação, regularmente, novos números/volumes da Revista da ABEM (atualmente, com 43 números / 28 volumes) e da Revista Música na Educação Básica-MEB (com 09 números / 11 volumes). A Associação conta também com contribuições mais antigas, entre as quais vale mencionar a série Fundamentos da Educação Musical, com quatro volumes, e a Série Teses, com dois volumes. Cabe destacar, ainda, que, dos congressos nacionais e encontros regionais da ABEM, resultaram 98 anais de eventos, cuja maioria encontra-se disponível no site da Associação — assim como os demais materiais anteriormente citados. O crescimento e a expansão tanto qualitativa quanto quantitativa da pesquisa e da pós-graduação na área, ao longo dos anos de existência da ABEM, evidencia o importante papel da Associação no avanço da produção científica da Educação Musical e na qualificação da formação em pesquisa e da formação docente em música no país.

Atualmente, a ABEM é composta por órgãos deliberativos e administrativos: Assembleia Geral, órgão máximo da Associação, constituída pelos/as associados/as em sua totalidade; Diretoria, com mandato de dois anos, com direito a uma recondução, composta pela Presidência, pela Tesouraria e pela Secretaria; Conselho Editorial; Conselho Fiscal; Coordenação Regional; e Representações Estaduais. Não há remuneração para o exercício de qualquer uma dessas funções. A ABEM é vinculada à Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), à *International Society for Music Education* (ISME) e, mais recentemente, à Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).

O número de os/as associados/as à ABEM, atualmente, gira em torno de 2.500[13] pessoas. Entre os/as associados/as, encontram-se estudantes e professores/as de graduação e pós-graduação em música e área afins; professores/as de música de escolas de educação básica; professores/as e estudantes de escolas especializadas de música; professores/as de projetos sociais; professores/as de música em igrejas; regentes de coros, orquestras e bandas; além de profissionais da música e demais interessados/as na área de

[13] Considerando adimplentes e inadimplentes.

Educação Musical. A comunidade que acompanha a ABEM e participa, em maior ou menor grau, de suas atividades, contudo, pode ser muito maior, tendo em vista que as mídias sociais da Associação contam, atualmente, com 13.566[14] seguidores/as (somadas possíveis repetições) e os vídeos do seu canal no Youtube, especificamente, já foram visualizados, em seu conjunto, 32.743 vezes.



## A ABEM no período pré-pandemia (2018-2019)

Sempre atenta ao contexto sociopolítico em que se situa, a diretoria da ABEM propôs, para o biênio 2018-2019, o seguinte tema orientador dos debates para seus eventos no período: "Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos". Àquela altura, o Brasil já atravessava um período de turbulências políticas, econômicas e sociais, quando o governo de Michel Temer[15] implementava uma série de reformas[16] incongruentes com o programa de governo aprovado pela maioria da população nas eleições de 2014. O tema para o biênio 2018-2019, buscou, assim, provocar a área a produzir reflexões sobre aquele momento e a propor estratégias para enfrentamentos naquele período de crise.

Com a eleição de Jair Bolsonaro para presidente do país no final de 2018, não seria incoerente a manutenção do tema do biênio 2018-2019 no biênio 2020-2021. Com o novo governo federal, certamente, as crises políticas, econômicas e sociais se intensificaram no Brasil, impactando, de modo ainda mais severo do que no período anterior, a educação, as ciências, a cultura, as artes, o meio ambiente e demais setores no país. Considerando, todavia, a demanda por proposições frente a essas crises diversas e, também, aos 30 anos da Entidade em 2021, o tema escolhido, no início de 2020, para o biênio 2020-2021 foi "A Educação Musical Brasileira e a construção de um outro mundo: proposições e ações a partir dos 30 anos de lutas, conquistas e problematizações da ABEM".

---

[14] Número de seguidores/as no Perfil da ABEM no Facebook: 4.996; número de seguidores/as na Página da ABEM no Facebook: 3.066; número de inscritos/as no Youtube: 2.550; número de seguidores/as do perfil do Instagram: 3.066 (contagens realizadas no dia 23 de novembro de 2020).

[15] Por muitos considerado como ilegítimo, após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016.

[16] Reformas como a do Ensino Médio – realizada inicialmente por Medida Provisória –, a versão final (não dialogada) da Base Nacional Comum Curricular, a nova política nacional de formação de professores – que veio a se consolidar com a aprovação de uma Base Nacional Comum, em 2019 –, a reforma trabalhista que ocasionou uma grave perda de direitos historicamente conquistados, além da desprofissionalização do professor, a censura no campo das artes e as severas (e a partir de então crescentes) restrições orçamentárias no fomento à pesquisa.

Pouco tempo depois, antes que qualquer iniciativa da ABEM se materializasse efetivamente em 2020, a pandemia da Covid-19 foi reconhecida pela OMS. A partir de março de 2020, medidas de isolamento e distanciamento social foram impostas à população em todo o mundo:

> A Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS) indicou em seu sítio "web", que ainda na ausência de vacinas e tratamentos específicos que sejam seguros e eficazes, a implementação de medidas de distanciamento social visam minimizar a exposição a indivíduos infectados pelo vírus SARS-COV-2, reduzindo assim o número de casos e óbitos; evitando a sobrecarga dos serviços de saúde e achatando a curva epidêmica até que estejam disponíveis as medidas farmacológicas específicas (JESUS et al., 2020, p. 4).

## A ABEM na pandemia (2020)

É fato que, antes da pandemia, a ABEM já ensaiava realizar eventos e ações totalmente on-line. A comunidade virtual em torno da Associação já vinha crescendo desde 2018[17], quando as conferências e mesas-redondas de todos os eventos da Entidade passaram a ser, sistematicamente, transmitidos pela "ABEM nas Redes" no Facebook. A despeito da qualidade técnica das primeiras transmissões, muitas vezes realizadas por meio de *smartphones*, essa iniciativa permitiu que os eventos da ABEM começassem acontecer de forma híbrida. Isso porque o público, não apenas presente nos eventos, já podia participar, de suas casas, dos congressos, encontros e fóruns promovidos pela Associação. A realização de um evento 100% on-line já era, nesse período, uma possibilidade.

Com o advento da pandemia, os perfis, páginas e canais da ABEM nas principais plataformas on-line (*Facebook, Twitter, Instagram, Youtube*) — que, em sua maioria, já eram conhecidos por associados/as e seguidores/as da Associação — passaram a ser não apenas uma possibilidade para quem não podia estar nos eventos, mas a única

[17] Cabe destacar que, desde 2018, a ABEM tem buscado fortalecer a sua presença nas redes sociais. A modernização do setor de divulgação e comunicação da Associação foi uma das propostas das Diretorias eleitas em 2017 e em 2019 para as gestões nos biênios 2018-2019 e 2020-2021 respectivamente. A proposta inicial foi dar visibilidade às ações da associação não somente entre associados/as, mas para o público em geral. O propósito dessa modernização foi possibilitar 1) a divulgação de informes da Entidade, como documentos elaborados pela diretoria com comentários e análises de questões pertinentes à área; 2) a realização de coleta de informações para subsidiar ações da Associação; 3) a divulgação de notícias diretamente relacionadas à educação musical e, de forma mais abrangente, a políticas públicas em educação, ciências e cultura. Tais objetivos foram ampliados no decorrer dos últimos.

possibilidade para todos/as que quisessem acompanhá-los e participar de suas atividades. Passaram, portanto, a ser ferramentas fundamentais da ABEM.

Neste período, como comenta Cláudia Werneck, fomos obrigados/as a nos reinventar em nossas casas:



> Até a virtualidade se ressentiu - suas estruturas estão sobrecarregadas de tanta atenção. Quanto à humanidade, tornou-se duplamente refém: da Covid-19 e da virtualização. Antes, éramos seres humanos presenciais com a opção do online. Agora somos seres online com o risco do presencial (WERNECK, 2020, s. p.).

Embora já existissem em curso inúmeras pesquisas abordando a mediação das tecnologias nas práticas musicais e de ensino de música, tais práticas eram ainda pouco familiares para grande parte da nossa comunidade. Quantos/as imaginariam a necessidade de recorrer aos estudos sobre o ensino de música a distância, mediados pelas novas tecnologias? Quantos grupos musicais se viriam diante da necessidade – muitas vezes emocional – de fazer música apenas remotamente, com o auxílio de edições de vídeo, gravações, mixagens – totalmente online?

Ricardo Capra, em reportagem recente, afirmou que

> (...) o futuro do trabalho chegou de um dia para o outro, fazendo com que as pessoas precisassem sair dos escritórios [e podemos acrescentar: do conforto de seus estúdios, teatros, salas de ensaio e de aulas] sem nenhuma expectativa de quando vão voltar, assumindo suas próprias casas como extensão das empresas. [...] Ninguém foi preparado para isso, ainda que a infraestrutura para a transformação digital estivesse à disposição – mas não em uso – e agora é preciso criar novos hábitos para atuar remotamente (CAPRA, 2020, s.p.).

Esse "futuro" afetou profundamente a estrutura tradicional dos eventos promovidos pela ABEM, sempre marcados pelas intensas trocas presenciais em seus encontros regionais, congresso nacional e fóruns temáticos.

## Experiências on-line nos fóruns da ABEM

Diante do cenário da pandemia, e da indefinição da situação sanitária no país – e seus impactos sociais, econômicos, emocionais, entre tantos outros – a ABEM promoveu a realização de Fóruns (virtuais) de "Temas Emergentes da Educação Musical Brasileira" – buscando debater e ouvir a comunidade de educadores/as musicais sobre a situação.

Essa foi a primeira experiência da Associação na organização de eventos inteiramente on-line.

O isolamento social deu-se de forma bastante abrupta, e os eventos foram uma forma de promover certa proximidade entre toda a comunidade da educação musical. Os fóruns funcionaram como as janelas que muitos músicos utilizaram àquela época para aproximar-se dos vizinhos.



O primeiro abordou o tema "Ações e reações para enfrentar as crises a partir de movimentos coletivos da educação musical brasileira" e contou com os professores Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB) e Dr. Marcus Vinícius Medeiros Pereira (UFJF/ABEM) como debatedores, tendo sido mediado pelo professor Dr. Mário André Wanderley de Oliveira (UFRN/ABEM). Deste fórum, a partir da participação da comunidade no *chat*, decidiu-se pelo tema do próximo: "Possibilidades *online* de Ensino/Aprendizagem Musical", que trouxe o Grupo TEDUM – Tecnologias e Educação Musical (Profa. Dra. Juciane Araldi Beltrame – coordenadora do grupo, e Prof. Me. Magnaldo Araújo e Prof. Me. Matheus Barros) para apresentar alguns recursos e estratégias para o trabalho on-line. A terceira edição contou com as professoras Dra. Renata Pereira (Centro Suzuki São Paulo / Quarteto Quinta Essentia) e Dra. Carina Joly (UFSJ), e abordou as "Aulas de instrumento *online*: compartilhando boas práticas".

Esses fóruns de temas emergentes, como comentado anteriormente, tiveram como objetivo, além de promover uma aproximação com a comunidade e possibilitar o debate sobre questões que passaram a povoar as vidas pessoais e profissionais de todos/as, compor testes preliminares para a realização de eventos on-line – característica que marcaria os eventos acadêmicos não só da ABEM no ano de 2020. Os fóruns de temas emergentes tiveram ampla participação, com seu alcance ampliado sobremaneira por ter suas mesas geradoras do debate transmitidas no canal do *YouTube* da Associação.

Dessa forma, diante do caráter persistente das medidas de distanciamento e isolamento social, os encontros dos fóruns permanentes de Pesquisa em Educação Musical e de Formação de Professores de Música foram realizados nesse mesmo formato, com transmissão pelo canal do *YouTube* da ABEM, tendo seus debates acontecido em três quintas-feiras consecutivas.

O formato on-line permitiu não somente a ampliação do alcance do evento, inclusive pelo fato dos encontros permanecerem gravados e disponíveis no *YouTube* (há vídeos com duas mil visualizações), mas a participação de convidados internacionais, como a professora portuguesa Dra. Maria do Céu Roldão. As discussões, antes bastante ligadas às características dos locais que recebiam os encontros dos fóruns, tornaram-se mais amplas, e o *chat* ao vivo, enquanto os/as expositores/as apresentam suas contribuições, permitiu um debate entre a audiência.

Todo esse caminho contribuiu para que a diretoria, especialmente os/as coordenadores/as regionais da ABEM, iniciasse o planejamento dos eventos regionais que seriam realizados em diferentes localidades do país.

## Encontros Regionais Unificados da ABEM: uma experiência inovadora

Com a pandemia ainda não controlada no Brasil, a realização dos cinco encontros regionais da ABEM precisaram ser realizados integralmente em ambiente virtual. Como as mesas-redondas seriam transmitidas pelo *YouTube* para todos o país, propusemos a realização dos encontros regionais de forma unificada: duas semanas de programação intensa envolvendo as cinco regiões do país. E, para preservar o caráter regional dos encontros e de seus debates, cada dia da primeira semana seria dedicado a uma das regiões, com mesas promovendo o debate de questões ligadas aos seus respectivos estados, sem deixar de permitir também o debate mais amplo e o diálogo com os participantes de todo o Brasil.

Como já havíamos realizado mesas-redondas durante os três fóruns 100% on-line em 2020, nossos maiores desafios no planejamento e realização dos Encontros Regionais Unificados foram atinentes às atividades que ainda não havíamos concretizado em formato exclusivamente on-line: 1) minicursos; 2) apresentações musicais; e, principalmente, 3) sessões destinadas aos/às autores/as das comunicações, pôsteres e simpósios.

Para os minicursos, foram estabelecidos três formatos não mutuamente excludentes, com vistas a contemplar diferentes formas de interação e possíveis limitações de recursos dos/as ministrantes e participantes: 1) *PodCast,* destinado a

propostas expositivas, compatíveis com exposição exclusivamente oral e interações assíncronas; 2) Vídeo-Aula, destinado a propostas expositivas, com uso de recursos audiovisuais diversos e interações assíncronas; e 3) *Meet*, destinado a propostas mais dialogadas, com uso de recursos audiovisuais diversos e interações síncronas. Haja vista que a maioria dos/as ministrantes com propostas aprovadas já estava familiarizada com os formatos que escolheram, as atividades dos cursos transcorreram sem grandes imprevistos durante o evento.

Haja vista que seria complexo realizar ao vivo apresentações musicais em grupo durante o evento on-line, sugerimos que os/as coordenadores/as regionais da Associação designassem coordenadores/as artístico-culturais de suas respectivas regiões para, por sua vez, designarem curadores/as estaduais. As curadorias dos estados ficaram, assim, responsáveis por convidar grupos para produzirem vídeos editados de suas apresentações musicais. Os vídeos produzidos foram colocados como "vídeos de estreia" no canal do *Youtube* da ABEM, os quais foram assistidos como se fossem ao vivo, com comentários e interações nos *chats* — nos quais, em muitos casos, os/as músicos/as estavam presentes, interagindo com o público.

O maior desafio do evento possivelmente tenha sido organizar as reuniões com os/as autores/as de trabalhos (comunicações, pôsteres e simpósios) das cinco regiões. Em 2020, os cinco Comitês Científicos Regionais, composto por Presidentes/as e Coordenadores/as de GT, além dos/as pareceristas, atuaram de modo similar à forma como atuam no processo de avaliação de trabalhos para eventos presenciais da Associação. Os/as autores/as que tiveram seus textos aprovados, contudo, procederam, nos Encontros Regionais Unificados da ABEM, de modo diferente do habitual.

Com as apresentações prontas (gravadas em vídeo e com *links* disponibilizados aos/às inscritos/as no evento e a demais interessados), os/as autores/as puderam interagir com os/as interessados/as em seus trabalhos em três ambientes virtuais distintos e não mutuamente excludentes: 1) em *posts* na área de comentários dos vídeos no Youtube (interação assíncrona); 2) em grupos de *WhatsApp* (interação síncrona e/ou assíncrona); e 3) nas Sessões de Debate-SD (interações síncronas), as quais aconteceram, das 19h às 22h (horário de Brasília), nos dias 16, 17 e 18 de novembro, em salas virtuais do *Google Meet*.

Diante de um cenário de desigualdade e, comumente, de precariedade no acesso à internet, a emissão de certificados aos/às autores/as dos trabalhos foi condicionada, em 2020, somente à disponibilização da gravação em vídeo da apresentação dos trabalhos (simpósios, comunicações ou pôsteres). Isso porque a obrigatoriedade da apresentação síncrona tornaria dificultosa — ou mesmo inviável — a participação de autores/as sem acesso à internet com qualidade necessária para interações síncronas. Sendo assim, embora estimulada, a presença dos/as autores/as nas Sessões de Debate (SD) não foi obrigatória.

Para a constituição das SD, os trabalhos aprovados nas cinco regiões foram agrupados por temáticas. Os agrupamentos gerados não corresponderam, necessariamente, aos Grupos de Trabalho (GTs) nos quais os textos foram submetidos e avaliados e nem às suas regiões. O objetivo desse procedimento foi estimular, nas sessões, o debate entre autores/as com interesses em comum — haja vista que, de outro modo, poderiam ficar em salas diferentes. As SD tiveram, como mediadores/as e provocadores/as, integrantes dos Comitês Científicos das cinco regiões. Cada sessão contou com um/a monitor/a que era também administrador/a do Grupo do *WhatsApp* e da Sala do *Google Meet* correspondentes à SD. Estimulamos todos/as os/as interessados/as a assistir aos vídeos das SDs de que participariam, para que pudessem contribuir e receber contribuições, fomentando assim o debate.

A articulação entre pesquisadores/as, professores/as e estudantes de música, possibilitou que, mesmo em contexto tão adverso, a circulação de trabalhos da área ocorresse de forma aberta, acessível, ainda que dentro de um formato novo para os eventos acadêmicos-científicos da Associação. Cabe frisar que as SD tiveram, no evento, uma adesão significativa de autores/as, ainda que sua presença fosse facultativa nas salas. O formato em que foram realizadas as apresentações e os debates possibilitaram, conforme relatos de diversos/as mediadores/as e autores/as, trocas mais produtivas do que aquelas observadas em edições presenciais de eventos da ABEM. Configuraram-se, em sua perspectiva, portanto, como sessões de debate de fato, mais do que sessões de comunicação que priorizam, em sua maior parte, a exposição dos trabalhos. Tal situação nos permitiu vislumbrar caminhos possíveis para a redefinição e reconfiguração dos GTs da Associação.

Ainda dentro da programação dos Encontros Regionais Unificados, foi realizado o Fórum de Coordenadores/as dos Cursos de Licenciatura em Música. Quando realizados nos eventos presenciais, havia uma baixa adesão a esses fóruns, visto que muitos/as coordenadores/as não participavam dos encontros, solicitando que professores/as presentes nos eventos representassem seus cursos nas discussões. Nessa perspectiva, a realização de reuniões virtuais permitiu uma ampla participação de coordenadores/as, o que dinamizou e enriqueceu o debate.

Cabe mencionar, que, previamente, coordenadores/as de todo o Brasil responderam a um formulário *on-line*, contribuindo com dados que serão utilizados pela Associação em suas ações, e que foram discutidos com foco em cada região. Foram discutidas, ainda, temáticas relacionadas à Resolução CNE/CP n. 2, de 20 de dezembro de 2019, que aprovou a Base Nacional Comum para a formação inicial de professores e as alternativas de cada curso frente à necessidade de um ensino remoto emergencial. Desses fóruns de coordenadores/as de curso, um dos encaminhamentos para o futuro é uma maior constância desses encontros, com temáticas pontuais que permitam um maior aprofundamento nas discussões.

Foram comuns depoimentos durante e após os Encontros Regionais Unificados da ABEM que destacaram o seu caráter histórico, que marca um novo formato dos nossos congressos: um caminho sem volta. Nossa relação com a tecnologia, e a forma como esta tem mediado nossas relações, ganhou nova dimensão nesses tempos de pandemia. Fomos impulsionados/as em um caminho que já se mostrava no horizonte, mas ao qual, muitas vezes, apresentávamos forte resistência. A tecnologia, não deverá substituir nossos encontros presenciais, mas certamente estará presente ampliando o alcance das discussões, intensificando, ao mesmo tempo, o poder coletivo que a associação representa.

## Notas finais

É no "instinto comunal", proposto por Gibson (1982), que a ABEM tem procurado despertar e fortalecer continuamente a área da Educação Musical no Brasil. Um instinto que nunca foi tão urgente e necessário. O isolamento/distanciamento social que nos foi

imposto exigiu e permitiu que fizéssemos jus às "significações genéricas" do termo "associação", que

> remetem às ideias de "aliança", "união", "reunião", "colaboração", "união de esforços de várias pessoas para prosseguir um fim comum". O verbo associar-se, por sua vez, admite também como significado a ideia de "tomar parte", "participar", "relacionar-se com", "combinar-se". [...] De todos os pontos de vista, as associações traduzem um ímpeto pela ligação e pela partilha – aquilo que comumente se designa por *networking* (OLIVEIRA, 2017, p. 234, grifo no original).



Se antes, esse entendimento de associação já era importante, durante a pandemia da COVID-19 tornou-se fundamental. Entre todas as ações promovidas pela ABEM, seus encontros vêm operacionalizando essa partilha, a criação de laços, a sensação de pertença a um coletivo. E esses eventos foram a escolha da associação para fazer com que a área pudesse sentir-se em conjunto, e pensasse em conjunto formas de superar toda essa crise.

Em tempos críticos como o que ora atravessamos, é fundamental despertar em todos o "sentido de militância e de envolvimento político", para que as ações tenham maior visibilidade e maior impacto. Somente assim nos tornaremos uma comunidade, que supera o desejo de estar conectado ou em rede, mas que age como um grande conjunto que é maior do que a soma simples de todos/as. É com o desejo de fomentar esse ideal de comunidade, de incentivar cada vez mais um maior engajamento nas lutas em prol da área, que a ABEM vem procurando ampliar o acesso e a participação nos debates e ações que promove.

Certamente a pandemia nos permitiu uma série de reflexões e autoavaliações, além de terem impulsionado mudanças que já se faziam urgentes. As ações e reações da ABEM marcam não somente adaptações necessárias, como disparam reinvenções oportunas na criação de um outro futuro. Futuro esse que, desejamos, continue a história que a associação vem construindo nos últimos 30 anos, consolidando-se, cada vez mais, como uma comunidade coesa e ativa na luta por uma educação musical de qualidade para todos os brasileiros e brasileiras.

## Referências

BRASIL. Ministério da Saúde. *Painel coronavírus*. Brasília: Ministério de Saúde, 2020. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br>. Acesso em: 24 nov. 2020.

BRASIL. *Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020.* Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n. 6, de 20 de março de 2020. Diário oficial da União: seção 1, Brasília, DF, n. 123, p. 1, 30 jun. 2020. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628. Acesso em: 24 nov. 2020.

CAPPRA, Ricardo. Na primeira pandemia acompanhada em tempo real, analista de dados mostra a importância da cultura analítica. *ECOA – Por um mundo melhor*, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/o-mundo-pos-covid-19-5---tecnologia-e-analise-de-dados-por-ricardo-cappra/#page1>. Acesso em: 17 nov. 2020.

CEE-FIOCRUZ: 'Covid-19 não é pandemia, mas sindemia': o que essa perspectiva científica muda no tratamento. *Centro de Estudos Estratégicas da Fiocruz.* Disponível em <https://cee.fiocruz.br/?q=node/1264>. Acesso em: 23 nov. 2020.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. *Pesquisa sobre o uso de tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros* - TIC Domicílios 2017. <Disponível em: <https://data.cetic.br/cetic/explore>. Acesso em: 23 nov. 2020.

FIORILLO, Marília. Negacionismo científico no governo é inimigo do combate à pandemia. *JORNAL DA USP*, 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/negacionismo-cientifico-no-governo-e-inimigo-do-combate-a-pandemia/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

FURCERI, Davide; LOUNGANI, Prakac; OSTRY, Jonathan D. Como as pandemias deixam os pobres mais pobres. *International Monetary Fund*, 2020. Disponível em: <https://www.imf.org/pt/News/Articles/2020/05/11/blog051120-how-pandemics-leave-the-poor-even-farther-behind?sc_mode=1>. Acesso em: 23 nov. 2020.

FCC. *Educação escolar em tempos de pandemia.* Fundação Carlos Chagas. Informe nº 1, 2020. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/fcc/educacao-pesquisa/educacao-escolar-em-tempos-de-pandemia-informe-n-1?utm_source=mailpoet&utm_medium=email&utm_campaign=Informe-1-primeiros-resultados&fbclid=IwAR1ISJU-CQOATZySWp8h76LvS1V-s2q_s_2V1Rz29m53Neod6LHpUErefpE>. Acesso em: 23 nov. 2020.

GIBSON, Sarah. S. Scientific societies and exchange: a facet of the history of scientific communication. *The Journal of Library History,* v. 17, n. 2, p. 144-163. 1982.

GUSSO, Hélder Lima; ARCHER, Aline Battisti, LUIZ, Fernanda Bordignon; SAHÃO, Fernanda Torres; LUCA, Gabriel Gomes de, HENKLAIN, Marcelo Henrique Oliveira; PANOSSO, Mariana Gomide; KIENEN, Nádia; BELTRAMELLO, Otávio; GOLNÇALVEZ, Valquiria Maria. ENSINO SUPERIOR EM TEMPOS DE PANDEMIA: DIRETRIZES À GESTÃO UNIVERSITÁRIA. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 41, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302020000100802&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Nov. 2020.

HORTON, Richard. Offline: COVID-19 is not a pandemic. *The Lancet*, v. 396, 2020. Editorial. Disponível em: <https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(20)32000-6/fulltext>. Acesso em: 23 nov. 2020.

IBGE. IBGE estima população do país em 211,8 milhões de habitantes, *Agência de Notícias IBGE*, 2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/28676-ibge-estima-populacao-do-pais-em-211-8-milhoes-de-habitantes>. Acesso em: 23 nov. 2020.



ROSA, Mariana Guidetti; NOCCIOLI, Carlos Alexandre Molina. Achatar a curva, *INFORMA SUS-UFSCAR*, 2020. Disponível em <https://www.informasus.ufscar.br/achatar-a-curva/ 2020>. Acesso em: 23 nov. 2020.

JESUS, Patrícia Britto Ribeiro de; BONFIM, Camila Santos; COSTA, Elisabete Mariano da; RIBEIRO, Jacqueline Castro Veras; CAMPOS, Laís Ferreira; FRAGA, Taísa Gabilan; ALMEIDA, Thaís Fernanda de; SANTOS, Thatiane Côrrea dos; SILVA, Rayanne Prevost da. *Planning and participation of online scientific event as an educational and interactive resource in EaD teaching: an experience report.* Research, Society and Development, [S. l.], v. 9, n. 9, 2020. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/7163>. Acesso em: 17 nov. 2020.

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. COVID-19 Map. *Johns Hopkins Coronavirus Resource Center.* 2020. Disponível em: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>. Acesso em: 24 nov. 2020.

OPAS/OMS Brasil. *Entenda a infodemia e a desinformação na luta contra a COVID-19*, OPAS/OMS Brasil, 2020. Disponível em <https://iris.paho.org/bitstream/handle/10665.2/52054/Factsheet-Infodemic_por.pdf?sequence=14>. Acesso em: 23 nov. 2020.

OLIVEIRA, Madalena. Associações científicas: da ideia de rede ao ideal de comunidade. In: MARTINS, M. L. (Org.). *A internacionalização das comunidades lusófonas e ibero-americanas de Ciências Sociais e Humanas – o caso das Ciências da Comunicação.* Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2017. 231-246. Disponível em <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2722>. Acesso em: 17 nov. 2020.

PEREIRA, João Thomaz. Educação e Sociedade da Informação. In: COSCARELLI, Carla Viana; RIBEIRO, Ana Elisa. (Orgs). *Letramento digital:* aspectos sociais e possibilidades pedagógicas. 3 ed. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2011. p. 59-83.

PEREIRA, Daniervelin Renata Marques; CANALLI, Hugo Leonardo. Evento online: a experiência do EVIDOSOL/CILTEC-ONLINE. In: Encontro Virtual de Documentação em Software Livre, IX, e Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online, VI, 2019, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2019. p. 1 – 5.

RODRIGUES, Meghie. O progresso da ciência é língua universal de associações pelo mundo. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 70, n. 3, p. 22-24, Julho 2018. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252018000300007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 14 Nov. 2020.

SALLES, João Carlos. *Com aulas remotas, pandemia escancara desigualdade no acesso à educação de qualidade.* [Entrevista concedida a Caroline OLiveira] Nome do Entrevistador. Brasil de Fato, 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/06/04/com-aulas-

remotas-pandemia-escancara-desigualdade-no-acesso-a-educacao-de-qualidade>. Acesso em: 22 nov. 2020.

SANTOS, Ricardo Ventura; PONTES, Ana Lúcia; COIMBRA JR., Carlos. *Um "fato social total": COVID-19 e povos indígenas no Brasil.* Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, v. 36, n. 10, e00268220, Set. 2020. Disponível em: <http://cadernos.ensp.fiocruz.br/csp/artigo/1194/um-fato-social-total-covid-19-e-povos-indigenas-no-brasil> Acesso em: 17 de novembro de 2020.



SIEGELMAN, S. S. (1998). The genesis of modern science: contributions of scientific societies and scientific journals. *Radiology,* v. 208, n. 1, p. 9-16.

UNESCO. *COVID-19 Educational Disruption and Response.* Paris: Unesco, 30 July 2020a. Disponível em: <http://www.iiep.unesco.org/en/covid-19-educational-disruption-and-response-13363>. Acesso em: 22 maio 2020.

WERNECK, Cláudia. COVID-19 transformou a vida em um eterno webnar. *ECOA – Por um mundo melhor,* 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/opiniao/2020/05/04/covid-19-transformou-a-vida-em-um-eterno-webinar.htm>. Acesso em: 17 nov. 2020.

WITTER, Geraldina. Importância das sociedades/associações científicas: desenvolvimento da ciência e formação do profissional - pesquisador. *Bol. psicol*, São Paulo, v. 57, n. 126, p. 1-14, jun. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432007000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 nov. 2020.

WHO. *Coronavirus disease (COVID-19) pandemic.* Geneva: World Health Organization; 2020. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>. Acesso em: 23 nov. 2020.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Fladem Brasil: ações de resistência em meio à pandemia de COVID-19



Glauber Resende Domingues
Universidade Federal do Rio de Janeiro/Fladem Brasil
glauber.rd@gmail.com

Leonardo Moraes Batista
Universidade Federal do Rio de Janeiro /Fladem Brasil
leonardomoraesbatista@gmail.com

Resumo: Este texto pretende apresentar algumas ações de resistência forjadas pela seção brasileira do FLADEM (*Foro Latino Americano de Educación Musical*), o Fladem Brasil, como medidas para atravessar e resistir à Pandemia de COVID-19 que tem assolado o mundo e, por conseguinte, o Brasil. Na introdução contextualizaremos o que é o FLADEM e como tem sido o enfrentamento à pandemia por intermédio do isolamento social. A primeira parte do texto pretende apresentar a constituição e a realização das *lives* Fladem Brasil. Já na seção posterior pretendemos explicitar questões acerca do processo de realização das *lives* pedagógicas e formativas. Na terceira parte traremos alguns desdobramentos destas duas ações que ocorreram no final do primeiro semestre de 2020 e que resultaram no curso "Das pedagogias abertas à práxis escancarada". Na quarta e última seção discorreremos sobre a última ação do Fladem Brasil, que foi o Seminário Nacional. Ao final procuraremos apontar o que temos como instituição aprendido com este momento de isolamento físico e quais percepções temos em relação a ações futuras do Fladem Brasil acerca do pós-pandemia, que já é hoje.

Palavras-chave: Fladem Brasil, Educação Musical, Pedagogias Abertas, COVID-19.

# Fladem Brasil: resistance actions amid the COVID-19 pandemic

Abstract: This text intends to present some resistance actions forged by the Brazilian section of FLADEM (Latin American Forum of Musical Education), Fladem Brasil, as measures to cross and resist the COVID-19 Pandemic that has been plaguing the world and, therefore, Brazil. In the introduction, we will contextualize what FLADEM is and how it has been facing the pandemic through social isolation. The first part of the text intends to present the constitution and realization of the Fladem Brasil lives. In the next section, we intend to explain questions about the process of carrying out pedagogical lives. In the third part we bring some developments of these two actions that took place at the end of the first semester of 2020 and that resulted in the course "From open pedagogies to wide-open praxis". In the fourth section we will discuss the last action of Fladem Brasil, which was the National Seminar. In the end, we will try to point out what we have as an institution learned from this moment of physical isolation and what perceptions we have in relation to future actions of Fladem Brasil about the post-pandemic, which is already today.

Keywords: Fladem Brasil, Music Education, Open Pedagogies, COVID-19.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Fladem Brasil: acciones de resistencia durante la pandemia de la COVID-19



Resumen: Este texto pretende presentar algunas acciones de resistencia forjadas por la sección brasileña de FLADEM (Foro Latino Americano de Educación Musical), Fladem Brasil, como medidas para cruzar y resistir la Pandemia de COVID-19 que ha estado asolando al mundo y, por tanto, el Brasil. En la introducción contextualizaremos qué es FLADEM y cómo ha ido afrontando la pandemia a través del aislamiento social. La primera parte del texto pretende presentar la constitución y realización de las vidas Fladem Brasil. En la sección posterior, pretendemos explicar preguntas sobre el proceso de llevar a cabo vidas pedagógicas y formativas. En la tercera parte traemos algunos desarrollos de estas dos acciones que tuvieron lugar a finales del primer semestre de 2020 y que dieron como resultado el curso "De las pedagogías abiertas a la praxis abierta". En la cuarta y última sección hablaremos de la última acción de Fladem Brasil, que fue el Seminario Nacional. Al final, intentaremos señalar lo que hemos aprendido como institución de este momento de aislamiento físico y qué percepciones tenemos en relación a las acciones futuras de Fladem Brasil sobre la pospandémica, que ya es hoy.

Palabras clave: Fladem Brasil, Educación Musical, Pedagogías Abiertas, COVID-19.

## Primeiras palavras

Compreender as variadas faces da América Latina não é tarefa fácil. Fazer o exercício de olhar para nós e nossos fazeres culturais e musicais bem como para os diferentes modos de ensinar e aprender tem sido o exercício epistemológico de variados estudiosos, como fez a educadora argentina Violeta de Gainza (2004), debruçando-se sobre os diversificados movimentos de educação musical no decorrer do século XX. Ela sinaliza que houve, a partir dos anos 1990, um movimento educativo-musical que incorporou paradigmas emergentes para além daqueles já desenvolvidos no século XX, que para a autora é o século da iniciação musical. Gainza (2004) sinaliza que os anos que se seguiram deveriam revisar os fundamentos de ensino-aprendizagem da música, bem como fomentar entre os professores de música um espírito reflexivo, crítico e criativo.

É neste contexto histórico e, de certo modo, de uma certa curiosidade epistemológica, como preconiza Freire (1996), que foi criado no dia 19 de janeiro de 1995 o Fórum Latino-americano de Educação Musical, a partir das ideias trazidas por Violeta de Gainza, da Argentina; Gloria Valencia, da Colômbia; Margarita Fernandez, do Chile; e Carmem Méndez, da Costa Rica. A assembleia que instituiu o Fórum foi feita durante o *III Taller de Educación Musical* e teve o apoio do compositor e educador musical canadense Raymond Murray Schafer (BRITO, 2012).

Os princípios que orientam as ações do FLADEM foram elaborados no ano de 2002 durante o VIII Seminário Latino-americano de Educação Musical, realizado na Cidade do México, e são os seguintes:

> 1) A educação musical é um direito humano, presente ao longo de toda a vida, dentro e fora do âmbito escolar. A música deve estar a serviço das necessidades e demandas individuais e sociais.
>
> 2) A educação musical é baluarte e portadora de elementos fundamentais da cultura dos diferentes povos latino-americanos, o que a torna prioritária em função da formação das identidades locais e, por extensão, da consolidação da identidade latino-americana.
>
> 3) A educação musical está a serviço da integração sociocultural e da solidariedade, permitindo canalizar, positivamente, diferenças de todos os tipos.
>
> 4) Uma educação musical flexível e aberta tende a romper estereótipos e a instaurar novos paradigmas de comportamento e aprendizagem no contexto escolar e social.
>
> 5) A educação musical, por meio da vivência e da produção musical, tende a promover o desenvolvimento pleno da sensibilidade artística, da criatividade e da consciência mental.
>
> 6) Integrando os povos de origem ameríndia, ibérica e caribenha que formam o continente latino-americano, o FLADEM é uma instituição independente que propõe preservar as raízes musicais e validar projetos educativos que emergem dos processos históricos e culturais dos diferentes países.
>
> 7) O FLADEM é uma instituição com bases artísticas e humanas amplas, integrando educadores musicais, músicos, artistas, docentes de diferentes áreas e toda pessoa que abrace esta Declaração de Princípios, sem restringir sua participação em outras organizações.
>
> 8) O FLADEM constitui uma rede de serviço e de pesquisa que propicia a formação de redes solidárias de ação, orientadas a formar, a capacitar e a integrar os educadores musicais dos países participantes.
>
> 9) O FLADEM concebe a educação pela arte como um processo permanente de aprendizagem e integração das linguagens expressivas, visando o aperfeiçoamento da pessoa humana, como meio de transformação qualitativa do mundo e da vida.
>
> 10) O FLADEM se compromete a implementar políticas educativas e culturais favoráveis à realização plena destes princípios (BRITO, 2012, p. 109).

Por conta da extensão territorial do continente e para materializar, de alguma forma, o que preconiza o princípio 6, o FLADEM incentiva que cada país se organize em células locais trazendo o que preza a instituição, criando assim as seções nacionais. Desta forma, a seção brasileira do FLADEM, denominada de Fladem Brasil, já tem uma atividade de longa data, inclusive desde a criação da instituição, já que naquela ocasião a educadora musical brasileira Marisa Fonterrada fez-se presente e representou o Brasil. Desde então

o Fladem Brasil vem ampliando suas ações, buscando descentralizá-las do eixo Rio-São Paulo (ou da Região Sudeste do Brasil) e expandindo-as Brasil afora, tornando o Fladem Brasil uma instituição presente em todo o território nacional, de fato.



O Fladem Brasil salienta em suas ações, de forma bastante contundente, a materialização também dos princípios 7 e 8, especialmente sobre a instituição e o fortalecimento de bases humanas sólidas, com criação de uma rede de serviço e de pesquisa para seus associados. Isto porque para o Fórum não existe música sem o sujeito que a produz e a ideia de um "amor pela música" sem uma escuta atenta da/do/de sujeita/o/e que a produz pode levar a um processo de invisibilização das subjetividades.

Toda esta preocupação foi fortemente superestimada por conta da Pandemia de COVID-19, que impôs um isolamento social como medida preventiva à contaminação pelo novo coronavírus, já que o contato social por intermédio principalmente de partículas aéreas era considerado a principal forma de transmissão.

Neste contexto, começamos a nos interrogar sobre as dificuldades que teríamos para executar as atividades do Fórum enquanto o isolamento fosse necessário e, por outro lado, como continuar fortalecendo as ações que já vinham sendo desenvolvidas desde o ano de 2017, quando a expansão das ações do Fladem Brasil foi multiplicada em outras partes do solo brasileiro.

Considerando tal cenário, este texto apresenta os processos desenvolvidos pelo Fórum no ano de 2020 como formas de enfrentamento à pandemia, promovendo interação social remota dos seus associados por intermédio de ações que pudessem ser educativas, já que muitos educadores musicais foram imersos de uma hora para outra no ensino remoto. De outra forma as ações foram ao mesmo tempo agregadoras, já que muitos de nós estávamos em casa, isolados e sem contato com os companheiros de luta da área de educação musical.

Neste sentido este artigo pretende apresentar as ações por nós desenvolvidas neste processo pelo qual ainda estamos passando. A primeira parte trata sobre a constituição das *lives* Fladem Brasil, que aconteceram às terças-feiras no final do primeiro semestre de 2020. Já a segunda versa sobre as *lives* pedagógicas e formativas, que foram ao ar aos sábados no mesmo período das *lives* citadas anteriormente e tratavam de assuntos mais relacionados a temáticas mais específicas sobre a formação das/des/dos

flademianas/nes/nos e demais professores de Música para as tecnologias digitais. Na parte seguinte nos debruçaremos em explicar o desenvolvimento do curso online "Das pedagogias abertas à práxis escancarada". Por último apresentaremos o processo de planejamento e execução do III Seminário Nacional do Fladem Brasil, que aconteceu todo em formato virtual, como as outras ações anteriormente citadas.

## Sobre as *lives* Fladem Brasil

As *lives* Fladem Brasil foram um respiro em meio à pandemia em dois aspectos: internamente e externamente. Internamente com as pessoas que fazem parte da Junta Geral Fladem Brasil, porque obrigou todas/es/os a conectarmo-nos midiaticamente e flademianamente para pensar o que faríamos enquanto fórum daquele momento para frente e qual era a nossa responsabilidade social enquanto educadores musicais. Dali em diante nos mantivemos no diálogo com as pessoas associadas e com a rede de educadores musicais que acompanham as atividades do FLADEM no Brasil, levando em conta o fascismo e a necropolítica crescentes nesse país em meio à crise sanitária causada pela COVID-19.

Em diálogo com as memórias do Fladem Brasil e com os princípios e objetivos que norteiam as ações do FLADEM decidimos realizar um percurso de discussões com convidadas/es/os que pudessem tratar de questões que são das epistemologias decoloniais para pensar e praticar uma educação musical atenta ao que a contemporaneidade tem apontado, principalmente ao que concerne às dinâmicas de subalternização, silenciamento, invisibilidade e inaudibilidade causadas pela insistente violência colonial. Com esse propósito iniciamos as *lives* Fladem Brasil.

Visando curar a dor do educador, como bem nos convida Madalena Freire (2008), paramos em um primeiro instante, enquanto junta diretiva, para olhar aquilo que já tínhamos realizado e qual era o fio condutor que poderíamos perseguir naquele instante. Foi então que retornamos aos Boletins Fladem Brasil, que, publicados em 2018 e 2019[1], apontavam debates entre educação musical e questões relacionadas às discussões de raça, gênero, sexualidade, territorialidade, religiosidade, interculturalidade, ancestralidade,

[1] Para maiores informações acerca das produções dos Boletins Fladem Brasil sugerimos acessar o link: <https://www.fladembrasil.com.br/boletim>.

trabalho. Ou seja, esses boletins trataram e ainda tratam de apontamentos que sinalizam a emergência da descolonização da práxis pedagógico-musical nos diversos espaços de educação. Principalmente essa que ainda praticamos aqui no Brasil e em outros países além do nosso, que compõem a América Latina, pois bem compreendemos o lastro de colonização que ainda persiste nesse continente conforme diversas/es/os autores já apontam[2].

Pensar uma Pedagogia Aberta como práxis de Educação Musical exigiu de nós, que fizemos a curadoria e pautamos os debates das *lives* Fladem Brasil, um olhar sobre o Brasil, de fato. Esse Brasil que mais mata pessoas negras, mulheres, LGBTQIA+. Esse Brasil que assassina seus povos originários para uma expropriação beligerante de seus territórios e suas cosmologias. Esse Brasil que, atravessado por uma onda fascista disfarçada de políticas de austeridade, congela os gastos e os investimentos na educação pública e em outros setores sociais garantidos em constituição para fazer valer os princípios 'democráticos' de um determinado grupo político que está no poder.

Esses pontos nos fizeram perceber que nesse momento da pandemia era necessário encarar as mazelas de nossa sociedade e assumirmos nós, educadores musicais a missão de ter a consciência de que toda a ação pedagógica humanizada, requer olhar e escuta para o Brasil, de fato.

Em uma era em que a midiatização da cultura e da sociedade, como destaca Stig Hjarvard (2014), não mais como veículo e sim como meio comunicacional da vida e nesse momento único em meio à pandemia, o Fladem Brasil se utilizou do Facebook ativando o modo *stream*, para o diálogo com as pessoas associadas e com as demais interessadas nos debates que essa associação promove. As *lives* Fladem Brasil foram transmitidas às terças-feiras no período da noite, visando contemplar um número significativo de pessoas, pois compreendemos que naquele momento as formas de ensinar e aprender música estavam sendo reconfiguradas para uma lógica midiatizada.

As *lives* Fladem Brasil foram organizadas por eixos de discussão, compreendendo que as pautas-debates as quais fizemos a curadoria continham o engajamento político e a

[2] Para ampliar a leitura sobre descolonização propomos conhecer os trabalhos em destaque, tais como os de Anibal Quijano; Nelson Maldonato-Torres; Catherine Walsh; Ramón Grosfoguel; Nilma Lino Gomes; Silvia Rivera Cusicanqui; Boaventura de Sousa Santos.

participação colaborativa da entidade, principalmente no que concerne a uma abertura e ao intercâmbio pedagógico. Como um exercício formativo, levamos em conta que esse movimento iniciado em um período que não tínhamos a ideia do futuro que estava por vir, dado a COVID-19, tomamos posse de nossa responsabilidade e colocamos na roda questões e tensões que ainda são tabu nas discussões dentro do campo da educação musical latino-americana, o que evidencia uma demanda por mudança.

Levando em conta que a pandemia nos obrigou tomar a midiatização como forma de vida, em um primeiro momento das *lives* Fladem Brasil foram trazidas discussões em torno das questões relacionadas ao mundo tecnológico e as suas possíveis utilizações, mediações, recursos e dinâmicas sobre o educar com mídias. A tomada de decisão por debater esses aspectos, em um primeiro instante, se deu pela demanda daquelas/es/os que fazem parte da rede da seção nacional do Fórum no Brasil. Para nós, autores deste escrito, foi possível perceber que existe uma carência de estudos, práticas e interações com o mundo tecnológico e midiatizado que nesse período de isolamento social tem se apresentado necessário. Por outro lado, temos um palpite de que ainda há muito o que se fazer no que diz respeito à formação inicial e continuada de professores de música para lidar com as tecnologias digitais nas práticas de educação musical. Isto nos levou a crer que era necessário debruçarmo-nos sobre estas discussões de forma atenta ao mínimo de humanização e de condições para que as/es/os professores pudessem desenvolver seu trabalho de forma não precarizada.

A segunda fase de discussão, conforme quadro abaixo apontado, relaciona uma série de debates decoloniais, compreendendo a decolonialidade como enfrentamento à colonialidade ainda presente e persistente nas práticas de educação musical na América Latina, que ainda se utiliza de abordagens epistemologicamente eurocentradas de países que colonizaram o lado de cá. Debatemos, num percurso de 13 encontros, proposições mediadas por tensões para pensar uma educação musical em um momento em que a desigualdade social tem sido deflagrada devido à pandemia do novo coronavírus, questionando a nós mesmos: e agora educador/a/e musical, o que fazer?

Levando em conta tais aspectos apontados até o momento, as *lives* Fladem Brasil ficaram organizadas do seguinte modo (Quadro 1):

Quadro 1: participações nas *lives* Fladem Brasil.

| DATA DA LIVE | TÍTULO | CONVIDADAS/ES/OS |
|---|---|---|
| 7/4/2020 | O FLADEM e seus princípios: educação musical e contemporaneidade | Adriana Rodrigues |
| 14/4/2020 | Potências e desafios de educar para as mídias e com as mídias | Eliza Rebeca Vazquez |
| 21/4/2020 | Reflexões e ações sobre o ensino e aprendizagem on-line | Juciane Araldi Beltrame |
| 28/4/2020 | Um live mão na massa com recursos digitais para o ensino de música | Priscilla Battini Prueter |
| 5/5/2020 | Educação Musical e movimentos emancipatórios na/da América Latina | Arisbe Martinez<br>Luzmila Mendivel Trelles de Peña<br>Alejandro de Vicenzi |
| 12/5/2020 | Educação Musical, Cosmologias e Decolonialidade | Marcia Kambeba<br>Edson Kayapó<br>André Gonçalves |
| 19/5/2020 | Educação Musical, Diáspora Sonora e Práxis Sonora | Priscilla Hygino<br>Mano Teko<br>Pedro Mendonça |
| 26/5/2020 | Educação Musical, Trabalho e Música de Concerto | Antonilde Rosa<br>Luciana Requião<br>Hudson Lima |
| 2/6/2020 | Práxis de formação em música e os dilemas da formação humana em cenário de repressão e violência | Micael Carvalho<br>Leonardo Moraes<br>Luis Ricardo Queiroz |
| 9/6/2020 | Descolonização dos processos pedagógico musicais a partir de outros modos e práticas | Marcos Santos<br>Samuel Lima<br>Augusto Pérez Guarnieri |
| 16/6/2020 | Educação Musical, Gênero e Sexualidade | Haure Tanaka<br>Helena Lopes<br>Glauber Resende |
| 23/6/2020 | Práticas Educativas, Pedagogias Musicais e Ancestralidade | Yalorisà Paula de Odé<br>Zilda Chaves<br>Ranha Duarte |
| 30/6/2020 | Arte, Mediação de Saberes, Processos Pedagógicos e Desenvolvimento Humano | Aliã Wamiri<br>Eloísa Costa Gonzaga<br>Everson Melquiades |

Fonte: Elaboração dos autores.

Nas *lives* Fladem Brasil contamos com um time amplo com representatividade e proporcionalidade de pessoas que puderam falar de seus próprios lugares sem

hierarquizações e com um sentido emancipatório (RIBEIRO, 2017). Essas pessoas trouxeram suas experiências e seus conhecimentos para a discussão como um exercício político antiexpropriatório, com objetivo de demonstrar o pensamento crítico como prática de libertação e como objeto preponderante ante às urgências com as quais necessitamos lidar ao desenvolver a ação pedagógico-musical.

Observando o movimento síncrono e assíncrono dessas lives pudemos perceber o movimento reverberantes com o quantitativo de pessoas que em média participaram/assistiram os debates. Foi um número considerável que gira em torno de 1.000 até 2.000 pessoas, aproximadamente. Tal movimento, para nós do Fladem Brasil, aponta a demanda de debates que educadores musicais desejam ter, a considerar que é impossível não pensar no Brasil de hoje sem levar em conta suas mazelas coloniais ainda presentes nos currículos e práticas de educação musical nos diversificados espaços de formação.

As *lives* Fladem Brasil trouxeram narrativas problematizadoras com questões que atendiam aos anseios por respostas em tempos de pandemia, contextualizadas pelo cenário político internacional e nacional a partir dos aprofundamentos das desigualdades sociais, pensando os possíveis usos da música e da educação musical para enfrentar a barbárie e todo tipo de autoritarismo nos diversos espaços educativos e, principalmente, quando dizem respeito aos imperativos éticos, políticos e estéticos de uma Educação Musical aberta, expandida e humanizada.

Outro caráter midiático e inovador nesse período pandêmico, foi transformar essas lives em publicação, dentro da Revista Fladem Brasil, por meio do dossiê intitulado "Lives Fladem Brasil ONLINE 2020".[3] A publicação reafirma a potência da rede colaborativa que buscou refletir e problematizar questões hegemônicas na educação musical brasileira e latino-americana, com subsídios à prática dos educadores musicais durante o período de confinamento.

[3] Para você que tem interesse em ampliar as informações sobre o dossiê da *Revista Fladem Brasil*, sugerimos acessar o link: <https://www.fladembrasil.com.br/revista-01>.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



## Sobre as *lives* pedagógicas e formativas

As *lives* pedagógicas e formativas, diferentemente das *lives* Fladem Brasil, passaram por outro processo de constituição. Isto porque, a partir de uma observação do campo da educação musical e da variada quantidade de pessoas que já estavam naquele momento desenvolvendo algum tipo de atividade de ensino de música de forma remota, optamos por abrir um processo de submissão de propostas. Assim, enquanto nas *lives* Fladem Brasil os participantes foram convidados a comporem mesas, neste formato as pessoas submeteram propostas com temáticas variadas de educação musical à distância ou em forma remota.

O processo de curadoria contou com membros do comitê científico do Fladem Brasil e buscou preconizar aquelas propostas que atendiam à demanda dos educadores musicais que precisavam atuar em sua docência com tecnologias digitais variadas mas não contavam com muita expertise para lidar com os equipamentos de forma satisfatória. Dito de outra forma, lidar com plataformas, aplicativos e ambientes virtuais seria um desafio profissional ainda maior para tais professores. Considerando o resultado do processo de curadoria, as *lives* pedagógicas foram organizadas a partir das seguintes temáticas gerais:

> a afetividade via educação remota, a educação musical com idosos institucionalizados, o entorno caseiro para fazer música, as práticas vocais e de percussão corporal online, os instrumentos e linguagens musicais não hegemônicas na educação musical, além do uso de diversos aplicativos e ambientes para mediar a educação musical (como o *PadLet*, o *Make It*, o *SoundTrap*, o *GSuite*, o *WhatsApp*, entre outros) (BORNE, 2020, p. 7-8) [grifos dos autores].

O processo de organização das mesas deu-se a partir das próprias propostas feitas pelos autores, tentando articular temáticas conexas e que fossem de interesse específico de determinado perfil de educador musical. Se uma *live* pretendia tematizar o ensino do canto de forma remota, trabalhando questões acerca de plataformas a serem utilizadas, da qualidade sonora, dos exercícios possíveis de serem executados, todas as propostas que tinham este foco eram agrupadas preferencialmente num mesmo dia. Considerando tais aspectos, as lives pedagógicas e formativas ficaram organizadas da seguinte forma (Quadro 2):

Quadro 2: participações nas lives pedagógicas

| Data da Live | Título | Autor |
|---|---|---|
| 09/05/2020 | Música na Educação Infantil e nos Primeiros anos do Ensino Fundamental | Vinícius Eufrásio (MG) |
| | Jogo cênico musical: choro no restaurante | Karine Teles Alves (CE) |
| 16/05/2020 | Experiência prática com plataforma online para aulas de música no contexto do COVID-19 | Matheus Ferreira (SC) |
| | Encontros online temáticos para aprofundamento e reflexões do repertório (Coro Juvenil) | Daniel Reginato (SP) |
| 23/05/2020 | Aulas de Música em plataformas virtuais | Amanda Montenegro (CE) |
| | *Como crear ensambles musicales virtuales con 'Soundtrap'* | Charles Prates (Uruguai) |
| 30/05/2020 | Cinco notas para escolher | Vanderson Cruz (SP) |
| | Como migrar para aula em grupo online | Naira Poloni (SP) |
| 06/06/2020 | Oficina "Cantar de Cor: Memórias de canções" | Renata Gelamo e Fábio Miranda (SP) |
| | Um só vocalise, diversas propostas de preparo vocal para crianças | Juliana Melleiro Rheinboldt (SP) |
| 13/06/2020 | Criação e exploração de ritmos com objetos sonoros do cotidiano | Beatriz Schimidt (SP) |
| | Ambientes virtuais de comunicação e estratégias didáticas de ensino virtual | Roberta Forte (SP) |
| | BatuKatucando na quarentena" (ou "Som que Somos") | Elinka Matusiak (RS) |
| 20/06/2020 | Faça música brincando | Thiago Di Luca (RS) |
| | Barulhar: a música em estado de encontro | Dulcimarta Lino (RS) |
| 27/06/2020 | *Educación musical a distancia: un nuevo espacio para crear nuevas resistencias. Las plataformas virtuales deben contestar nuestras preguntas* | Ricardo López-Leon (Porto Rico) |
| | Usando o aplicativo *Make it* como ferramenta nas aulas de música | Tábata Lima (SP) |
| 04/07/2020 | Oficina de asalato e voz | Lari Finocchiaro (SP) |
| | O tambor sopapo: história, ritmos e propostas para a sala de aula | Lucas Kinoshita (RS) |

Fonte: Elaboração dos autores.

Algo que chama a atenção no quadro proposto diz respeito à quantidade de pessoas que são oriundas da Região Sudeste do Brasil e mais especificamente de São Paulo. Esta percepção fez com que os membros da equipe de curadoria se perguntassem sobre as lógicas de representatividade que estavam presentes nos participantes. Há uma participação de maioria das pessoas da região supracitada. Em segundo lugar está bem representada a Região Sul, com cinco proponentes. A Região Nordeste tem uma representante. Já as Regiões Norte e Centro-Oeste não foram representadas, o que deixou o comitê de curadoria do Fladem Brasil bastante preocupado no sentido de, porventura,

não estarmos chegando aos educadores musicais destas regiões ou chegando de forma precária. Algo curioso e que, provavelmente, este formato remoto proporcionou foi a participação de dois proponentes de outros países da América Latina: um do Uruguai e outro de Porto Rico. Muito provavelmente num formato presencial seria impossível a participação destas pessoas, o que nos faz perceber que este movimento de uma ação online (ou à distância) de educação musical pode aproximar associados ao FLADEM de variados países. A presença deles proporcionou aos internautas que assistiram à *live* de forma síncrona (MARTINS, JUSTINO & GABRIEL, 2010) uma interessante troca cultural, já que questões do repertório e da cultura de cada país estiveram presentes nas edições nas quais eles participaram.

Por outro lado, não foi possível perceber pessoas negras e indígenas apresentando proposições de *lives* pedagógicas e formativas. Este aspecto levou-nos a fazer um processo de autocrítica para tentar entender por quais razões não recebemos submissões de pessoas dentro das lógicas de tais representatividades. Considerando o que hooks (2017) nos ensina sobre a ética de luta que os intelectuais negros - e porque também não dizer indígenas e LGBTQIA+ etc. - precisam ter no seu relacionamento com seus pares que não têm acesso aos mesmos meios, consideramos relevante fazer uma análise de conjuntura para além da ideia das proposições feitas. Dito de outra forma, pensamos que precisamos estar mais atentos e percebermos o quanto é urgente que mais pessoas indígenas, trans, negras estejam ocupando lugares de saber e de poder nas ações e espaços do Fladem Brasil e da educação musical como um todo.

As lives aconteceram no *Facebook* do Fladem Brasil[4] a partir de uma plataforma online de logística e exibição de lives, o *StreamYard.*[5] Considerando a quantidade de participantes que assistiram às *lives* síncrona e assincronamente, cada uma delas alcançou aproximadamente 1.000 usuários, chegando a uma marca interessante de engajamento da ação. Isto se dá porque naquele momento a página do *Facebook* do Fladem Brasil estava em crescente aumento do número de seguidores. Algo importante de se sinalizar que mais

[4] Para ampliar as informações sobre as ações do Fladem Brasil realizadas no período de pandemia, propomos acessar o link: <https://www.facebook.com/fladembr>.
[5] Segue link da plataforma que tem sido utilizada pelo fórum nas suas ações. Aqui compartilhamos como um ato informativo <https://streamyard.com/>.

recentemente a equipe de curadoria finalizou o *upload* de todas as lives pedagógicas no Canal do Fladem Brasil no *YouTube*[6].

Esta marca de quantidade de pessoas que assistiram às *lives* via *Facebook* não foi tanto no formato síncrono, ou seja, enquanto ela acontecia. Chegamos a este montante de usuários de forma assíncrona, o que quer dizer que muitos participantes iam até à nossa página posteriormente para poder assistir à *live* depois. Acreditamos que, em alguma medida, isto se deve ao dia e horário nos quais elas aconteceram. Sábado é para muitos professores um dia de descanso, ainda mais pela manhã, e muitos optam por descansar um pouco mais. Inclusive tentam ligar o modo *off* no que diz respeito ao trabalho. Considerando isto, recebemos várias notícias de pessoas que não assistiram sincronamente, mas depois visitaram a página no *Facebook* para ver as *lives*.

Considerando que as atividades foram gravadas, o conteúdo proposto acabou ficando como uma espécie de repositório de ferramentas pedagógicas para os professores assistirem e aprenderem sobre diversos mecanismos de uso destas tecnologias digitais em suas práticas. O *upload* dos vídeos no Canal do Fladem Brasil do *YouTube* ampliou este acesso já que todos podem acessar esta plataforma, mas nem todo mundo tem acesso ao *Facebook*.

Nesse sentido, o processo de subir os vídeos para o Canal vai ao encontro de um dos princípios do FLADEM, que é o de democratizar o acesso a materiais que possam vir a ampliar as possibilidades de ação dos educadores em suas práticas pedagógicas cotidianas.

## O curso online "Das pedagogias abertas à práxis escancarada"

O curso online "Das pedagogias abertas à práxis escancarada" apareceu como proposta da diretoria do Fladem Brasil a partir dos debates que foram feitos nas *lives* Fladem Brasil, que aconteceram às terças-feiras e trouxeram debates insurgentes no campo da educação musical. Alguns deles, dentro de algumas das *lives* revelaram certo tom de entusiasmo pelo fato de algumas temáticas que ainda são caras à área terem sido

[6] Sugerimos o aceso à plataforma do *YouTube* do Fladem Brasil, para conhecimento das ações realizadas até o momento dessa publicação <https://www.youtube.com/channel/UCGvtgpEoceg3sblso60WZtA>.

debatidas, como aquela nas quais participaram Domingues (2020), Silva (2020) e Tanaka (2020).

Desta forma, o marco temporal do presente curso se deu no segundo semestre de 2020, entre os meses de agosto a outubro, e cumpriram uma dupla função. A primeira delas foi a de ampliar o debate acerca das questões suscitadas pelas *lives* Fladem Brasil realizadas entre maio e julho, trazendo mais dialogicidade sobre as epistemologias musicais e pedagógico-musicais apresentadas, bem como um aprofundamento na leitura e debate de referenciais que foram sustentáculos das falas feitas nas *lives*. Por outro lado, o curso tinha a função de fomentar a preparação das/des/dos flademianas/nes/nos para a ação seguinte prevista no calendário do Fladem Brasil para o ano de 2020 ainda durante o isolamento social: a realização do III Seminário Nacional do Fladem Brasil, sobre o qual discorreremos na próxima seção deste texto.



É preciso sinalizar que as duas percepções, acerca da retomada dessas discussões, surgiram a partir de uma leitura de conjuntura feita pelas Coordenações Regionais do Fladem Brasil. Isto, em alguma medida, materializa o processo de interiorização do Fórum e do protagonismo das/des/dos sujeitas/es/os das mais variadas partes deste país.

Como a observação foi feita por estas pessoas, coube a elas forjar este curso de forma ativa, já que são elas que articulam a presença e as ações do Fórum dentro dos estados juntamente com os representantes estaduais. A indicação delas para compor este lugar deu-se justamente pela necessidade de compreendermos a pouca participação de proponentes dos estados, principalmente do Centro-Oeste e Norte nas *lives* pedagógicas. Desta forma es professores Caroline Caregnato (Norte), Leonardo Borne (Centro-Oeste) e Dulcimarta Lino (Sul) ficaram mais responsáveis pela questão pedagógica do curso. O professor Micael Carvalho (Nordeste) pela interface tecnológica juntamente com o Leonardo Borne e a professora Ritamaria Brandão Machado (Sudeste), que também ministrou uma parte do curso.

Assim a estrutura deu-se a partir de três módulos, que intitulamos de *módulo zero*, *módulo FLADEM* e *módulos orbitais*. O primeiro foi considerado como o módulo no qual os participantes conheceram a plataforma *Songster*[7], que hospedou o curso em toda sua

[7] Trata-se da plataforma de ação pedagógico-musical <https://songster.com.br/>.

trajetória. Esta plataforma inclusive foi apresentada por Matheus Ferreira numa *live* pedagógica com a fala intitulada "Experiência prática com plataforma online para aulas de música no contexto do COVID-19", no dia 16 de maio de 2020. A *Songster* foi uma parceira neste processo criando o ambiente virtual onde ficariam hospedados todos os materiais relativos ao curso. Então o módulo zero tinha como intenção apresentar o funcionamento da plataforma e como os participantes poderiam navegar nela.

O chamado módulo FLADEM consistiu em apresentar os aspectos históricos da instituição do Fórum, trazendo principalmente elementos próximos àqueles que estão descritos no início deste texto, bem como seus princípios. Este foi oferecido pela professora Adriana Rodrigues, atual presidenta do FLADEM. Uma segunda dimensão deste módulo foi a de apresentar o conceito de pedagogias musicais abertas, que nas palavras de Simonovich consistem em:

> ampliar nossa visão, mas com discernimento entre o que é aceitável e o que precisa ser descartado. A abertura é eliminar juízos prévios, arrogância, dogmatismo e preconceitos, é aceitar outras formas de organizar o ensino. Mas não apenas pedagogicamente. A verdadeira abertura é mental, é a aceitação, compreensão e utilização da diversidade estética, filosófica, pedagógica, ideológica e musical (SIMONOVICH, 2009, p. 37) [tradução nossa].[8]

A terceira dimensão foi a de articular temáticas que procurassem dar corpo e materialidade ao que propõem as pedagogias abertas. Neste sentido, as atividades propostas pelos professores Glauber Resende e Ritamaria Brandão Machado procuraram debater questões epistemológicas que se debruçaram em aspectos como a de(s)colonialidade (QUEIROZ, 2017) e da interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019) como mecanismos e formas mais palpáveis e abertas para as pedagogias musicais da/na contemporaneidade.

Os módulos orbitais, por sua vez, buscavam trazer propostas mais práticas e que buscassem dar corpo aos princípios epistemológicos citados acima. Neste sentido, intentaram trazer à tona práticas musicais cotidianas e insurgentes nas quais fosse possível perceber traços decoloniais e/ou interseccionais. Assim sendo, os módulos orbitais foram:

---

[8] No original: *ampliar nuestra visión, pero con discernimiento entre aquello que es aceptable y aquello que es necesario descartar. Apertura es eliminar prejuicios, soberbias, dogmatismos y preconceptos, es aceptar otros modos de organizar la enseñanza. Pero no solo en lo pedagógico. La real apertura es mental, es la aceptación, comprensión y aprovechamiento de la diversidad estética, filosófica, pedagógica, ideológica y musical* (SIMONOVICH, 2009, p. 37).

*Retumbar el silencio: el murmullo del tambor. Contexto y didáctica de la música afroargentina*, ministrado pelo argentino Augusto Guarnieri; *Despertando las voces adolescentes*, oferecido pela mexicana Carolina Oaxaca; *Professora, toca aquela*, pela carioca Priscilla Hygino e; *Narrativas de Cantovivências na Quarentena*, pela maranhense Antonilde Rosa.

No módulo de Guarnieri há uma centralidade na preocupação em compreender com os cursistas que tocar uma membrana de um tambor nunca é apenas fazê-la vibrar. Para o professor argentino, ao fazê-la tremer se evoca a necessidade de conhecer sua história, a(s) culturas(s) da(s) qual(is) ele faz parte. Neste sentido, no curso proposto se pretendia reconhecer sua presença - a partir da música afro-argentina - e sua importância na formação de nossa identidade latino-americana, valorizando seu potencial como recurso educativo a partir de um processo de educação musical colaborativa, conforme sinaliza a ementa do curso na plataforma *Songster*.

Já a proposta de Oaxaca procurou oferecer ferramentas aos participantes do curso para abordar um trabalho vocal com adolescentes, fossem aqueles preparadores vocais ou educadores musicais. A professora trouxe uma metodologia que fosse funcional para esta faixa etária, bem como trazer compreensão sobre os aspectos psicológicos, sociológicos e fisiológicos da voz, de forma prática com vocalização livre e repertório próprio aos participantes e aos adolescentes.

A proposição *Professora, toca aquela*, de autoria de Priscilla Hygino buscou trabalhar com possibilidades para a aula de música na Educação Básica com o referencial teórico-epistemológico numa lógica afro-centrada explorando uma musicalidade afro-diaspórica. A intenção dela foi a de trazer experiências de seu dia a dia na sala de aula e de situações reais com as/es/os estudantes.

Por fim, a abordagem de Antonilde Rosa centrou-se no canto e fez-se a partir de questões que demandavam respostas 'simples', mas que requeriam ações práticas: "Que canto você canta? O que canta seu canto? A partir dos recursos disponíveis, de que forma você pode participar e materializar seu cantovivência na/de quarentena?"[9] A partir destas

[9] Estas perguntas e as informações dos módulos supracitados foram retiradas da plataforma do curso que está disponível para aqueles participantes que se inscreveram no curso "Das pedagogias abertas à práxis escancarada"

interrogações e de outras práticas, Rosa buscou trazer elementos do canto cotidiano das/des/dos participantes aquele canto mais primevo, mais originário, de atividades mais simples do dia-a-dia de cada um durante a quarentena por conta da pandemia de Covid-19.



Fazendo uma avaliação do impacto do curso, é preciso sinalizar que ele não teve o resultado projetado no que diz respeito à quantidade de participantes e à interação destes no decorrer do processo participativo. Acessando a área de usuário do curso da plataforma *Songster* percebemos a partir de nosso login de administradores que havia vinte e oito pessoas inscritas do Brasil e de outros países da América Latina. Destas, sete são professores ou estão envolvidos com a técnica, o que faz com que inscritos, de fato, houvesse apenas 21 pessoas. Considerando o universo de aproximadamente 1.000 a 2.000 acessos nas *lives* pedagógicas e nas *lives* Fladem Brasil, a nossa projeção era a de que o curso tivesse ao menos cinco vezes a quantidade de participantes inscritos.

As nossas hipóteses de explicação são principalmente duas. A primeira delas deve-se ao fato de que se passou de um mês a dois meses aproximadamente entre as lives e o curso e isso provavelmente pode ter desestimulado as/es/os flademianas. Outra possível razão é o próprio cansaço das telas ou mesmo o estado mental de fadiga e ansiedade no qual muitas pessoas possivelmente poderiam se encontrar, o que evidencia em grande parte uma lógica que vai ao encontro do que sinaliza Byung-Chul Han (2015) sobre o fato de vivermos numa sociedade contemporânea caracterizada por ele como a "sociedade do cansaço". Na perspectiva do autor há nos nossos dias um processo de adoecimento que não é do corpo físico, mas do estado mental no qual estamos inseridos por conta dos excessos de positividade que postulam que "nós podemos tudo" e "damos conta de fazer tudo", "de comprar o que queremos", "de sermos bons o tempo todo naquilo que fazemos". Segundo Han (2015) este estado não nos atinge mais como atingia uma doença imunológica até antes da descoberta dos antibióticos, na verdade atinge um estado do nosso ser que não pode ser expresso em exames, por exemplo. Assim sendo, nossa conjectura é a de que as/es/os flademianas/nes/nos poderiam estar fatigadas/es/os, inclusive por conta do tipo de relação social que precisamos estabelecer por causa do isolamento que a Covid-19 nos impôs.

## O III Seminário Nacional do Fladem Brasil no ciberespaço

Esta talvez fosse a primeira seção deste artigo, já que o III Seminário Nacional do Fladem Brasil foi uma atividade planejada durante o decorrer do segundo semestre de 2019 como uma ação para acontecer presencialmente no período de 01 a 04 de abril de 2020 na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), ou seja, a primeira atividade deste ano. Chegou o ano de 2020. O dia 13 de março foi o dia decisivo para optarmos por não realizar o Seminário e preconizar o que recomendavam as autoridades internacionais e nacionais de saúde ou andarmos com a produção e corrermos tentar realizá-lo e sermos impedidos. Optamos por, praticamente quinze dias antes da realização, seguir as orientações das autoridades e não realizar o Seminário.

Naquele momento todo o processo de preparação, de ter programação pronta, passagens dos conferencistas convidados compradas, apresentações musicais e de trabalhos compostas, pareceu ter sido um trabalho hercúleo de muitos braços e que seria todo dispensado. Um misto de sensação de garantia da segurança dos participantes inscritos, por um lado, e de impotência frente a um vírus, por outro, nos tomou. Restou então suspender, mas não cancelar definitivamente o III Seminário, já que não sabíamos o que estaria por vir.

Após as ações preparatórias das atividades anteriores, começamos a pensar ações variadas no decorrer do ano de 2020 que pudessem culminar no Seminário. Por tal motivo realizamos as ações online apresentadas nos tópicos anteriores. Estas tiveram uma função em si mesmas, mas por outro lado serviram de termômetro para percebermos como seria o uso das plataformas e quais temáticas poderiam ser desdobradas a partir daquela que foi definida como central, que foi "Educação Musical, Democracia e Práticas Emancipatórias: perspectivas e abordagens".

Estes elementos nos ajudaram a começar a forjar o III Seminário num formato virtual. A preparação exigiu de nós adaptações variadas, a começar pela quantidade de dias da ação e do tempo em frente às telas dos dispositivos eletrônicos. Inicialmente a programação estava pensada para ocorrer em quatro dias e com atividades que contavam com aproximadamente 11 horas de programação por dia. Apenas no último dia as atividades teriam 4 horas de duração. Em formato virtual o Seminário precisou passar para três dias, principalmente porque fomos percebendo no decorrer do ano que as

pessoas não aguentavam ficar muito tempo e muitos dias numa mesma ação, mesmo que fosse muito interessante para elas. Neste sentido, planejamos uma ação de três dias com alguns intervalos estendidos para almoço e com uma atividade intitulada *Bora para um café?* Optamos por colocar esta ação na programação porque gostaríamos de sinalizar que aquele era um momento de desconectar um pouco e ir à cozinha para preparar um café e depois de meia hora, aproximadamente, voltar para o computador e continuarmos a programação.

Outra adaptação que fizemos foi a mudança das salas presenciais para as salas virtuais, ou seja, um ajuste em relação às plataformas. Imaginávamos que o *StreamYard* (já citado neste texto) daria conta de todas as atividades do Seminário, transmitindo conferências, mesas-redondas, minicursos e atividades dos GTs todas pelo *YouTube*. Porém percebemos duas coisas importantes. A primeira delas é que as pessoas precisavam produzir interação, ver-se, mesmo que mediadas pelas telas. Nossas ações anteriores todas aconteceram pelo *StreamYard* com exibição pelo Facebook e sentimos que as pessoas queriam mais que escrever num *chat*. A segunda é pelo fato de que algumas atividades da programação aconteceriam simultaneamente e como tanto o canal do *YouTube* do Fladem Brasil como Facebook são apenas um espaço, não existiria a possibilidade de realizar duas ações ao mesmo tempo por um único canal de transmissão. Por isso optamos pelo uso do Google *meet* em algumas atividades.

Os itens da programação que ocorreram no *StreamYard* com transmissão ao vivo pelo canal do *YouTube* do Fladem Brasil e interação via *chat* foram: conferência de abertura e de encerramento, apresentações musicais, lançamentos de livros e da *Revista Fladem Brasil* e mesa de debate. Aqueles que aconteceram no *Google meet* com interação direta dos participantes com microfone e câmera foram: minicursos, fóruns de debates, apresentação dos trabalhos nos GTs, mostra virtual de pôsteres e a assembleia do Fladem Brasil.

Estes formatos promoveram diferentes processos interativos e de trocas entre os participantes. As *lives* no canal do *YouTube* e as salas do *Google meet* tiveram como principal diferença algo que para tadas/todes/todos tem sido bem valioso: o olhar, a voz e a presença física, mesmo que mediada por uma câmera. Nas salas do *meet* foi possível perceber que as pessoas queriam se colocar, fazer perguntas, falar diretamente com os

expositores. Por outro lado, sempre que existia uma brecha as/es/os participantes conversavam entre si, fosse por microfone ou via chat. Na maioria das vezes os assuntos giravam em torno daqueles que os proponentes estavam discorrendo, mas atravessando fortemente algumas situações cotidianas das/des/dos participantes em suas escolas, universidades, cidades e estados. Nos processos interativos realizados entre os participantes que assistiram as ações a partir do Canal Fladem Brasil no *YouTube* foi possível perceber uma interação menor entre os próprios participantes que assistiam, mas diálogos profícuos via *chat* entre as/es/os participantes e quem estava proferindo conferência (ou participando da mesa de debate). Isto porque o *StreamYard* permite que o operador da sala coloque comentários e perguntas na tela, o que faz com que um fluxo de respostas e informações por parte de quem está falando seja mais fluido e ágil.

Ao final do III Seminário Nacional do Fladem Brasil, em sua edição online, foi enviado para os participantes um formulário de avaliação, no qual as/es/os participantes puderam: sinalizar aquelas atividades da programação da qual mais (ou menos) desfrutaram, opinar sobre a duração das atividades, sobre as interações que ocorreram nas mais variadas ações, expressar o quanto o seminário colaborou com variados aprendizados e deixar comentários mais gerais sobre o Seminário de forma textual. Num universo de 89 inscritos, apenas 21 responderam ao formulário. Com uma devolutiva de aproximadamente 23% das/des/dos participantes não é possível fazer uma análise mais fidedigna da realidade e por isso optamos por não descrever e analisar os dados neste escrito.

## É possível falar em término? Considerações finais

O ano de 2020 ainda não acabou e parece que seu marco temporal também não terminará no tempo cronológico. A pandemia, apesar de nos meses de agosto, setembro e outubro ter sofrido uma desacelerada, agora nos meses finais do ano tem aumentado novamente de forma acelerada. Apontamos que não é de maneira igual em todas as regiões do país. Cada uma delas possui dinâmicas distintas e processos de evolução bem variados. Mas não podemos deixar de dizer que o Brasil soma um quantitativo de mais de 6 milhões de casos de COVID-19. Desse número, mais de 170 mil casos são de morte. Vivemos em um país da necropolítica e nós, como educadores musicais, podemos tomar

consciência e responsabilidade acerca do que a pandemia tem nos mostrado. O que podemos fazer para a construção dos pós-pandemia que já começa hoje?

Esse texto apresentou as dinâmicas educativas e formativas que o Fladem Brasil promoveu ao lado do I e II semestre de 2020. Ano que o mundo, a vida, o cotidiano e sociedade se midiatizou ainda mais. Nós, enquanto associação que compõe um Fórum internacional, tivemos que nos conectar e flademianiar ainda mais, compreendendo que é por meio do efetivo movimento em rede que o FLADEM prossegue em suas dinâmicas e ações, bem como orientam os seus princípios.

Nesse período de pandemia, pudemos perceber, enquanto Junta Diretiva, que há uma demanda da rede de educadores musicais, acerca do movimento tecnológico, digital e midiático no que concerne a sua prática nos processos pedagógico-musicais. Podemos obter essa compreensão pelas ações que realizamos e as avaliações delas realizadas. Diante desse aspecto destacamos que o Fladem Brasil seguirá com suas ações formativas centradas no diálogo humanizado tecendo conexões e confluências com os debates que o mundo da comunicação vem articulando, buscando proposições e abordagens para as/es/os educadoras/es musicais.

Entendemos que o Brasil é um país de dimensão continental com questões variadas, e que precisa assegurar alguns direitos constitucionais básicos. O que apontamos aqui nessas considerações finais, é que urge da comunidade de educadores musicais uma articulação em rede, na busca por medidas atentas as mazelas e idiossincrasias geradas pela desigualdade social, principalmente agora, em tempos de pandemia. Neste sentido afirmamos uma pauta educativo-musical antirracista, anti-homotransfóbica e antimisógina.

Por fim, compreendemos que o mundo em que vivemos no cotidiano do hoje não é o mesmo de ontem e a oportunidade de transformá-lo hoje é nossa e nós educadores somos parte desse processo de construção. Que tenhamos nós a coragem e o dever de promover processos de educação musical responsavelmente humanizados e solidariamente atento às mazelas que essa pandemia tem acirradamente demonstrado. Para de alguma forma ou outra colaborarmos com a construção de um novo mundo que começa hoje.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

BORNE, Leonardo. Editorial. *Revista Fladem Brasil*, ano 0, v. 1, n. 2, jul. 2020.

BRITO, Teca Alencar de. FLADEM – Fórum Latino-americano de Educação Musical: Por uma Educação Musical Latino-americana. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 28, p. 105-117, 2012.

DOMINGUES, Glauber Resende. Educação Musical, gênero e sexualidade. *Revista do Fladem Brasil*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 148-149, jul. 2020.

FREIRE, Madalena. *Educador, educa a dor.* São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro educador: saberes construídos na lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. 2007

GAINZA, Violeta Hemsy de. La educación musical en el siglo XX. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 58, n. 201, p. 74-81, janeiro 2004. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 06 nov. 2020.

HJARVARD, Stig. *A midiatização da cultura e da sociedade*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Org.) *El giro decolonial*: reflexiones para uma diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167. Disponível em: <http://ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2020.

MARTINS, Ana Bela de Jesus; JUSTINO, Ana Cristina Fernandes Cortês; GABRIEL, Graça da Conceição Filipe. SBIDM: comunicação síncrona, assíncrona e multidireccional. CONGRESSO NACIONAL DE BIBLIOTECÁRIOS, ARQUIVISTAS E DOCUMENTALISTAS., 2010, Guimarães, PT. *Anais:* APBAD, Lisboa. p. 1-11.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Revista Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: < https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645>. Acesso em 6 nov. 2020.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v.25, n.39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Grupo Editorial Letramento, 2017.

RIVERA CUSICANQUI, S. Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. *E-book*. RIVERA CUSICANQUI, S.; SOUSA SANTOS, B. de. Conversas del Mundo. In: Revueltas de indignación y otras conversas. La Paz: ALICE - CES, 2015. p. 80–126. *E-book*.

SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Helena Lopes da. Música, juventude e a construção de gênero no espaço escolar: Memórias ou realidade? *Revista do Fladem Brasil*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 02, p. 124-125, jul. 2020.

SIMONOVICH (org.). *Apertura, identidad y musicalización:* bases para una educación musical latinoamericana. Buenos Aires, ARG: Foro Latinoamericano de Educación Musical-Argentina Asociación Civil, 2009.

TANAKA, Harue. Epistemologias do Sul (decoloniais) em Música: transformando a visão de mundo do educador musical. *Revista do Fladem Brasil*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 02, p. 121-123, jul. 2020.

WALSH, Catherine (Ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WALSH, C. Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. Ciudad del Mexico: En cortito que's pa' largo en esta, 2014. v. 1 *E-book*.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Ações, interações e transformações da Performance musical no confinamento



Sonia Ray
Universidade Federal de Goiás
sonia_ray@ufg.br
https://orcid.org/0000-0003-2843-7231

Resumo: A súbita mudança de comportamento e pensamento as quais o mundo foi obrigado a ser submeter desde março de 2020 em função da pandemia causada pelo surgimento do Coronavírus desencadeou novas formas de agir e interagir no universo da performance musical. No Brasil essa mudança significou também uma ressignificação do cotidiano do fazer musical abrindo a área para novas perspectivas. As ações em performance musical passaram a se dar exclusivamente a distância, obrigando músicos a se atualizarem com a tecnologia. As formas de interação se ampliaram passando a incluir criações coletivas no formato de 'mosaicos musicais' que uniram pessoas de várias partes do mundo. As transformações de hábitos na sociedade transformaram crenças pessoais bem como o cotidiano do estudo e prática do músico, o que não só abriu novas perspectivas para a performance musical, mas também novos questionamentos.

Palavras-chave: Performance musical no confinamento, Transformações na pandemia, *Lives* musicais, Mosaicos musicais, Perspectivas para a performance musical.

# Actions, interactions, and transformations of Musical performance during confinement

Abstract: The sudden change in behavior and thought that the world has been forced to undergo since March 2020 due to the pandemic caused by the emergence of coronavirus has triggered new ways of acting and interacting in the universe of musical performance. In Brazil, this change also meant a resignification of the daily life of musical making opening the area to new perspectives. The actions in musical performance began happening exclusively in remote way, forcing musicians to update themselves with technology. The forms of interaction expanded to include collective creations in the format of 'musical mosaics' that brought together people from various parts of the world. The changes of habits in society transformed personal beliefs as well as the daily study and practice of the musician, which not only opened new perspectives for musical performance but also raised new questions.

Keywords: musical performance in confinement, Transformations in pandemic, Musical *Lives*, Musical mosaics, Perspectives for musical performance.

## Introdução

'Mudança' é uma palavra que o mundo teve que ressignificar desde o final da década de 1980, quando do surgimento da internet, sobretudo o universo das artes performáticas e seus processos criativos. Na performance musical, o impacto foi particularmente desafiador, impondo a inserção de recursos digitais em um processo de ensino e pesquisa tradicionalmente realizado de forma 'garimpeira', artesanal e presencial.

Ao longo dos últimos 30 anos ações artísticas e pedagógicas em performance musical gradualmente incluíram o uso de computadores. Partiu-se do computador como acessório para sua inclusão como protagonista, tornando inevitável sua utilização sem qualquer possibilidade de 'aceitar' que nem todo artista, professor ou aluno sentisse familiaridade com tal inclusão. Foi um processo chamado por muitos de 'exclusão digital', pois quem não aderiu foi excluído do acesso a oportunidades de trabalho, estudo, ampliação do conhecimento, aperfeiçoamento e sociabilização.

Contudo, sempre houve opções, ainda que escassas, de se fazer música e aprender música fora da internet, até março de 2020, quando a contaminação pelo Coronavírus surpreendeu o mundo e tornou impeditivo tudo que fosse presencial e não essencial para a manutenção imediata da vida: saúde, alimentação, transporte e atividades de suporte ao funcionamento dessas áreas.

Mais uma vez o mundo perdeu a chance de compreender o poder de gerar, manter e propagar vida, que é própria da arte. Esqueceu que sem arte as pessoas adoecem, sem arte surge o descontrole da condição psicológica de se manter uma rotina, sem arte situações psicológicas controláveis passam a quadros patológicos, sem arte interrompe-se o desenvolvimento do potencial de criação, e nos obrigamos a viver a realidade 'insuportável' de não poder mudar, criar ou intervir na sociedade. O famoso 'tubo de oxigênio' do senso comum, aquele cujos recursos não podem ser exauridos com riscos à vida, fica limitado ao tubo hospitalar e o homem adoece mais a cada dia que não pode respirar arte.

Assim, no mundo pandêmico, a 'arte dos espetáculos' a arte da 'performance musical' foi a primeira e ser interrompida e se tornou a última das preocupações dos

legisladores e da própria sociedade. Falhamos nós, artistas, em trazer a sociedade para perto dos nossos 'criativos tubos de oxigênio' e mostrar a cada dona de casa o quão fundamental é a música na sua vida (como o 'agro' mostra todos os dias a importância do algodão, da soja, do trigo...). Não há aqui nenhum desmerecimento das áreas do agronegócio ou da medicina (Deus salve os guerreiros médicos desse país!), mas, não se pode tratar de modo tão discriminatório a distribuição de recursos para a arte e para a saúde com base no jargão de que 'tirar o tubo de oxigênio mata'. Não oferecer recursos de maneira igualitária também aniquila qualquer possibilidade da qualidade de vida humana, empresarial e social; é ter a arte como um corpo vegetando. Tal necessidade de maior atenção às áreas de artes foi recentemente admitida pelo presidente do CNPq, quando afirmou que "as empresas no Brasil não vão para frente sem ciências sociais, sem pesquisa em artes" [...] "arte e ciência têm tudo a ver e nós temos trabalhado pouco [isso] no nosso país", e acrescentou: "esta é uma área que nos interessa muito" (Vilela, 2020, áudio).

Mais atentos que os gestores dos fomentos, ficaram os grandes produtores de entretenimento que logo viram uma legião de milhões de pessoas confinadas e prontas para consumir. Uma programação 'gratuita' da TV aberta e das redes sociais patrocinadas passaram a confundir 'arte do entretenimento' com 'entreter com arte' o que implicou em ampliação dos recursos de poucos e a miséria de muitos.

As ações artísticas e pedagógicas sofreram o impacto de sua interrupção e posterior retorno em distanciamento. Artistas tiveram que descobrir novas formas de interagir com outras áreas e de sobreviver. As transformações internas e externas do artista da performance musical foram obrigatórias, com muitas perdas e algumas inovações que vieram para provocar, inspirar, preocupar, serem mescladas e, finalmente, vieram para ficar.

## 1. Ações artísticas e pedagógicas

Em março, início do confinamento, o uso da tecnologia na performance musical e em seu ensino já era intensamente promovido. Contudo, o protagonismo da tecnologia tornou-se obrigatório muito rapidamente, a ponto de instituições sem estrutura para oferecer acesso digital a seus alunos e professores tiveram que interromper suas

atividades. Houve ainda aqueles que, mesmo com acesso, não conseguiram se familiarizar com processos remotos de fazer ou ensinar música.

Contudo, a corrida por atualização passou a ser de todos. Artistas tentando reestabelecer sua renda, instituições tentando manter seu funcionamento a partir de cursos relâmpago de capacitação de professores, estudantes descobrindo como acessar seus mentores para decidirem como seguir. Em semanas surgiram propostas de ações artísticas na rede de alcance mundial (*World Wide Web*) bem como de caminhos para realizá-las (cursos, palestras, aulas oferecidas por fabricantes de aplicativos atualizados), em plataformas cada vez mais 'amigáveis' para a manipulação dos 'não especialistas' em tecnologia.



Na medida em que se percebeu que a quarentena seria longa, as performances musicais passaram a se dar exclusivamente a distância, obrigando até os músicos mais reclusos a se ambientarem com a tecnologia. As formas de interação artística se ampliaram passando a incluir colaborações, inicialmente em duetos, e rapidamente se expandiu para grandes grupos em formato de 'mosaicos musicais' que uniram pessoas de várias partes do país e do mundo. Um dos primeiros aplicativos explorados foi o '*A Capella*', que permite gravações de vídeo em colaboração de até 4 músicos por até 30 segundos de forma gratuita (esses limites são liberados quando o usuário assina o serviço do aplicativo). Muitos músicos testaram fazer duos, trios e quartetos gravando sozinhos partes diferentes de uma peça. Começou como uma grande brincadeira, um passatempo de confinamento. Logo passou a ser estratégia de trabalho remoto, pois estes tipos de gravação permitiram justificar o trabalho de músicos que estavam impossibilitados de atuar em suas orquestras, corais, escolas e bandas.

As instituições passaram então a promover os mosaicos musicais como uma espécie de prestação de contas à sociedade, justificando o salário dos afortunados que conseguiram manter seus empregos (notadamente orquestras, bandas e corais). Contudo, muitos não conseguiram manter suas fontes de renda e passaram a sofrer a concorrência da mídia patrocinada na internet. Uma verdadeira explosão de ofertas de *lives* de artistas famosos passou a dominar o cenário artístico na TV aberta e no *YouTube* levando alegria e comodidade para milhares de pessoas confinadas, mas ao mesmo tempo, propagando a aparente simplicidade em realizar tal empreitada.

O país passou a ver transmissões com produção profissional feita com recursos expressivos acessíveis à 'um click' de distância, mas com a mensagem de que estávamos todos na mesma situação: presos em casa na limitação de convivência dos que moravam no mesmo domicílio. A primeira dessas grandiosas transmissões foi o show da cantora Ivete Sangalo (vestida com seu pijama de bolinhas e com patrocínio da Globo e Vivo[1]) na sala de sua casa, somente com a presença do marido e do filho. Nenhum problema com relação a uma artista que ganha bem para se apresentar no confinamento, a artista poder ganhar bem para se apresentar no confinamento, porém, a ideia de que artistas estavam bem porque podiam se dar ao luxo de ficar em casa, relaxando, cantando e divertindo as pessoas não ajudou a manter os milhares de empregos perdidos por artistas que não obtiveram patrocínio para realizarem suas performances. Depois da transmissão de Ivete, seguiram-se muitas outras, entre elas a de Marília Mendonça, Caetano Veloso, Milton Nascimento muitas duplas do chamado 'novo sertanejo' - todas elas, superproduções com tratamentos de áudio e vídeo que um artista sem patrocínio jamais poderia fazer. Ainda que as lives tenham sido veículos de campanhas de solidariedade, não se tem notícia de que alguma tenha ajudado músicos preteridos de trabalhar em função da pandemia. Desta maneira consolidou-se, de forma intensa, o rito do capitalismo globalizado onde dinheiro gera dinheiro e o desemprego obriga profissionais (sobretudo artistas) a buscarem outras formas de sobreviver com trabalhos improvisados fora de sua área de atuação.

Simultaneamente, de forma a sobreviver artisticamente, os agentes do ensino – instituições, professores e alunos, buscaram uma maneira de manter suas atividades. O ensino remoto foi o grande desafio do início da quarentena e seu constante aperfeiçoamento, uma batalha contínua e atual. Nesse desafio muitos profissionais ligados a área não tiveram novas oportunidades de trabalho, estudo, ampliação de conhecimento, aperfeiçoamento e sociabilização, por não se adequarem a chamada "inclusão digital", ocorrendo situação inversa, ou seja, a "exclusão digital

Sem acesso a um sinal de internet de qualidade razoável, não havia professores repassarem aos seus alunos, um ensino remoto de qualidade (síncrono e assíncrono). Se o que é desconhecido já traz algum receio natural, a resistência em aprender a lidar com

[1] https://gshow.globo.com/Famosos/fique-em-casa/noticia/ivete-sangalo-faz-live-em-casa-de-pijama-sejam-bem-vindos.ghtml

procedimentos didáticos diferentes em tempo mínimo, elevou os níveis de ansiedade e gerou casos de desistência do ano letivo em todos os níveis, tanto por parte dos alunos, como por parte de alguns professores. Os que encararam a batalha de retomar o primeiro semestre de 2020 se viram em situações distintas, em diferentes níveis de ensino.

Depoimentos de diretores e coordenadores do ensino fundamental e médio atestam, por um lado, maior dependência de alunos de tutorias para desenvolverem suas tarefas. Por outro, evidenciou-se grande empenho de professores em se manterem próximos aos alunos, revelando uma afetividade tão direta que transpôs a sala de aula, especialmente fora dos grandes centros urbanos. Já no ensino em nível superior e na pós-graduação, cresceu a independência dos alunos com relação a realização de suas atividades, já que as aulas e demais ações pedagógicas passaram a ser 100% on-line, quase que proporcionalmente ao aumento de resistência de parte de professores, que se mantiveram reticentes em alterar seus procedimentos didáticos, sobretudo no ensino de performance musical.

Aulas de performance musical são tradicionalmente feitas de forma presencial, e a relação professor-aluno é muito próxima, não raro mais próxima que a relação do aluno com sua família. O trabalho didático envolve, além de demonstração de técnica instrumental/vocal, aspectos de uso do corpo, processos imitativos e o indissociável aspecto sonoro: ouvir o som em tempo real e melhorar a execução via exploração da produção sonora.

O grande vilão dos processos didáticos de performance musical em 2020 não foi o confinamento determinado pela situação de pandemia, mas sim a falta de estrutura física e humana do país para oferecer conexões digitais apropriadas para interação em tempo real de som e imagem que permitisse melhor qualidade nas atividades de performance musical. Consequentemente, as instituições de ensino se viram obrigadas a resolver a questão com os recursos que lhes foram possíveis. Duas questões se destacam nesse cenário, que apresento a seguir, de forma breve.

Por um lado, as dificuldades nas aulas de instrumento individual, canto e música de câmara se deram pela mútua inexperiência de professores a alunos em lidar com o ensino remoto. Os recursos físicos não ajudavam (equipamentos sem programas adequados instalados e conexão de internet ineficiente), entretanto, foram os recursos humanos que

mais dificultaram o processo. Na crença de que 'nada substitui o ensino presencial em performance musical', muitos se recusaram a tentar fazê-lo ou o fizeram com clara descrença em possíveis resultados positivos. Consequentemente uma grande insegurança foi instaurada no processo: de um lado professores ensinando sem esperarem o devido retorno por parte do aluno, de outro lado, o aluno frustrado e sem orientação precisa de como continuar se desenvolvendo com os recursos disponíveis.

O mais surpreendente, contudo, foi a falta de criatividade de muitos docentes-artistas (em muitos casos artistas de grande reconhecimento na área) que passaram a negar qualquer eficiência em ensinar com material de conexão de baixa, deixando transparecer, na verdade, suas inseguranças com processos experimentais com os quais não estavam familiarizados. Há muito o que se ensinar/aprender sobre a performance musical além da tradicional aula presencial. Ela pode ser trabalhada não apenas na troca de gravações curtas entre professor e aluno, ou em exemplificações realizadas nas ligações de vídeo de péssima qualidade. São indispensáveis as reflexões sobre estilo, articulação, uso do corpo, auto percepções entre outros aspectos, além da consideração fundamental de que este é um momento que o professor tem muito a ensinar ao músico prático sobre superação de limitações externas.

Por outro lado, foram observadas iniciativas de superação e criatividade em ações de professores e alunos em vários níveis e áreas de ensino de música, incluindo a performance musical. Muitas entrevistas na mídia séria (notícias verídicas) mostraram professores atuantes em áreas periféricas sem acesso a internet se reinventando para fazer chegar de forma impressa, as tarefas de seus alunos mais carentes. No ensino superior, aulas de performance musical (música de câmara, instrumento e canto) usaram o recurso de mosaicos musicais para treinar a percepção timbrística, de afinação e ritmo dos alunos no processo de gravação dos áudios e vídeos. Resultados trabalhados em edições serviram para revelar aos participantes os limites entre preparação, realização e avaliação da performance musical, tornando esse aprendizado um adicional ao estudo tradicional, ao invés de substitui-lo. Ganharam professores e alunos que mergulharam nas tentativas de contornar o momento e, no caso da universidade, ampliaram-se as pesquisas e projetos de extensão, oferecendo entretenimento com arte à comunidade.

## 2. Interações com pares e com outras áreas

Se, por um lado, a situação de confinamento imposta pela pandemia interrompeu bruscamente o cotidiano dos processos criativos em performance musical, por outro, incentivou formas de interação questionadoras e inovadoras. Registros de performance musical coletiva se ampliaram, passando a incluir 'mosaicos musicais' unindo pessoas de várias partes do Brasil e do mundo.

Questionamento é o combustível que impulsiona a criação e leva o artista a ações criadoras. Nesse sentido, qualquer questionamento, positivo ou negativo, carrega em si o potencial de gerar caminhos férteis para a performance musical. A não aceitação imediata do fazer musical via aplicativos de internet levou artistas mais familiarizados com o mundo digital a promoverem cursos e palestras destinados a inclusão daqueles menos confortáveis com o processo. Tal movimento significou fonte de renda para muitos artistas, prejudicados pela suspensão dos espetáculos com público presencial, que passaram a atuar como professores online.

Do ponto de vista da inovação, ao longo de 2020 muito se investiu na manutenção do fazer artístico como resistência à falta de renda, risco de depressão em função do confinamento, afastamento do público, afastamento dos locais de ensino e das relações humanas presenciais. No processo de inovar a performance musical, pouco se mostrou de fato 'novo' mas as abordagens no processo foram transformadas. Mosaicos musicais não foram inventados em 2020, porém, o processo de elaboração e realização de tais colaborações (ensaios, performances e gravações) tiveram que ser reformulados para aconteceram 100% à distância. Em 25 anos de existência da internet pública nunca se havia explorado tanto as possibilidades de interação remota no fazer musical.

Expertos em tecnologia audiovisual tiveram que se adaptar ao contato direto com o artista, e não com a equipe de produção, pois no cotidiano do confinamento as relações ficaram bem menos intermediadas por falta de recursos ou de hábito. Muitos artistas tiveram que aprender a fazer o trabalho de produção, estudando tutoriais e aprendendo no dia-a-dia a linguagem dos tecnólogos. O pesquisador Silvio Meira (2020), acredita que as pessoas aprendem a usar a internet tentando, errando e tentando de novo. Assim, aqueles mais persistentes aprenderam mais e geraram mais conteúdos interativos em canais de YouTube, Instagram e Facebook do que aqueles que giraram em torno do

tradicional (concertos, entrevistas e aulas), criando performances musicais e mesas redondas ao vivo em transmissão simultânea para vários canais, o que antes de 2020 só se via acontecer em transmissões profissionais.

A colaboração entre músicos de partes diferentes do mundo parece ter sido o grande marco dos mosaicos musicais e a tecnologia proporcionou a ampliação da visão de criação coletiva mundial em performance musical. O confinamento obrigou os artistas a produzirem música de forma isolada, ocorreram muitos protestos e manifestações de união em torno de causas de forte impacto na sociedade (a exemplo dos movimentos antirracistas e humanitários). Assim, diversos mosaicos foram produzidos tematicamente, unindo instrumentistas, cantores, regentes, produtores e artistas do palco como uma espécie de ação artística para o bem de todos. Como exemplo tivemos os mosaicos de vozes mistas (Coro da OSESP, 2020[2]) de um único instrumento (IOBS, 2020[3]; Gravidade, 2020[4]), de grupos de dança (Festival Quarentena, 2020[5]; Operà de Paris, 2020[6]), de orquestras (OSESP, 2020[7]), entre outros.

Estas colaborações provocaram um grande intercâmbio entre profissionais de áreas que se mostraram mais próximas do que poderíamos imaginar. Profissionais das artes (visuais, cênicas, dança e música), artistas, técnicos e pesquisadores se viram na necessidade de se unirem para sobreviver. Neste processo, novas funções foram se revelando junto com a necessidade de passarmos o período indefinido de restrições básicas, com sanidade mental. Não é coincidência que estudos de concentração na performance musical tenham ganhado uma publicação (RAY; ZANINI; AGUIAR, 2020), produção finalizada ao longo da pandemia e inspirada nos erros e acertos dos próprios autores dos textos, que são resultantes de pesquisas concluídas.

Artistas foram se capacitando, se adaptando e possibilidades de criação com uso de recursos externos à música se destacaram. Produções inovaram mesclando música e

---

[2] CORO DA OSESP, 2020. Suíte Nordestina. https://www.facebook.com/osesp/posts/3040028142712452.
[3] IOBS, 2020.International Online Bass Summit. https://www.basssummit.org/.
[4] GRAVIDADE, 2020. Telefone sem Fio-1 <https://www.youtube.com/watch?v=zZeWxJZqqrM>; Telefone sem fio-2 <https://youtu.be/q_rf0OWJGow>.
[5] FESTIVAL QUARENTENA, 2020. https://www.facebook.com/permalink.php?id=148877978462676&story_fbid=3469104106440030.
[6] OPERA DE PARIS, 2020. https://www.dailysabah.com/arts/performing-arts/paris-opera-moves-performance-to-digital-platform-as-covid-keeps-theaters-closed.
[7] OSESP, 2020. Trenzinho do Caipira. https://www.youtube.com/watch?v=KTKVgaY56NI.

museu (Mawaca[8]), música e tradições populares (Acervo Maracá[9]), música e tecnologia digital, além da exploração da relação entre música e aspectos sociais nos debates online. Em performance musical e tecnologia apresento uma colaboração que está em andamento com o compositor Jonatas Manzoli que assim me descreveu sua proposta: "a ideia do processo é começar com um texto... escrevi um poema que envio para você. Gostaria de ouvir a sua leitura. Tanto falada, quanto no contrabaixo. Alguma improvisação. O que você achar que conversa com o poema."[10] Como o compositor tem trabalho de longa data com tecnologia, a proposta se chama "carta sonora" e já apresentou vários resultados de colaborações com esta mesclagem. A Carta Sonora Ray-Manzoli deve sair em breve!



## 3. Transformações internas e externas

Os meses de confinamento em 2020 mudaram o comportamento das pessoas em sua intimidade e atuação profissional, bem como o olhar de cada indivíduo sobre como o mundo o vê. Com a intimidade do lar e as atividades específicas de trabalho unidas, tais mudanças levaram a transformações sob duas perspectivas: pessoal e profissional, particularmente dos que atuam em performance musical. Estudar um instrumento ou praticar canto em casa nem sempre é possível, pois a invasão sonora pode ser um tanto incômoda para vizinhos e familiares. Há que se lembrar que estudar é diferente de realizar performances. Há estudos técnicos que muito frequentemente exigem repetições e tentativas de modificação do texto musical que são comuns a quem os pratica e não trazem associações a apreciação musical para leigos. A adaptação do estudo/trabalho em casa encontrou caminhos com muita negociação e, em alguns casos, levou a desistência temporária do músico por se aperfeiçoar.

A realidade do cotidiano de muitos músicos passou a ser relatada em entrevistas e depoimentos nas várias transmissões em canais da internet chamando a atenção para uma questão há muito debatida por pesquisadores da área, qual seja: a importância dos registros de relatos de experiências com a prática e pedagogia da performance musical (BORÉM; RAY, 2011 e RAY, 2019).

[8] MAWACA. Kaprolin. https://www.youtube.com/watch?v=eZB2heUWY5w.
[9] ACERVO MARACÁ. https://www.youtube.com/watch?v=MAO1qomjd-I.
[10] Correspondência via *WhatsApp* entre os artistas em 27 nov. 2020.

Muitos relatos deixaram expostas inseguranças, questionamentos, emoções e soluções encontradas por músicos atuantes sobre como estudar/trabalhar durante o período de confinamento. Na série de 200 *Lives* (Ray, 2020), 150 entrevistados de todo o Brasil e de outros 9 países (EUA, França, Noruega, Alemanha, Portugal, Inglaterra, Suíça, Índia e Argentina) relataram suas experiências com o objetivo de levar o sentimento de empatia aos internautas participantes. As abordagens ajudaram a dar concretude a possibilidade de parar, retomar, recomeçar, mudar o 'como' fazer em um universo aparentemente tão individual, mas que se mostrou com inúmeras similaridades nos apontamentos dos relatos. Os registros não só abriram novas perspectivas para a performance musical, mas também novos questionamentos sobre como prepará-la e realizá-la remotamente.

A precariedade e morosidade na liberação de recursos no Brasil para desenvolvimento de pesquisas sobre questões emergenciais não relacionadas à saúde não permitiu que novos projetos em âmbito nacional fossem gerados, financiados e realizados nos últimos 10 meses. A necessária análise da concepção e produção artística em período de confinamento ficou concentrada em atitudes individuais de pesquisadores, depoimentos informais ou em coletas de dados de instituições de ensino. Todas essas atitudes são fundamentais para que se possa compreender em curto/médio prazo as transformações pela qual a produção artística passa neste momento. Do outro lado dessa realidade estão grupos de pesquisadores europeus, a exemplo do Centre for Performance Science do *Royal College of Music*, que sedia projetos de âmbito nacional investigando as formas de interações e as transformações nas práticas de performance musical em estudantes e profissionais, bem como elas estão afetando a formação e atuação desses artistas. Um destes projetos tem o objetivo de compreender o sentido e a natureza das conexões entre solidão, isolamento social e saúde mental no momento atual (PERKINS, *et alli*, 2020).

No Brasil, a insistência do poder público em minimizar a seriedade da pandemia retardou pesquisas na área de infectologia e epidemiologia e distanciou artistas dos grupos prioritários de acesso a recursos, colocando a arte como menos importante para a sociedade ao invés de tentar compreender melhor como a arte melhora uma sociedade adoecida. Uma exceção foi a aprovação da Lei Aldir Blanc (PL1075/2020) que contemplou profissionais da cultura com um auxílio emergencial, que, se não resolveu,

pelo menos minimizou a carência da área face a clara incompetência das autoridades de educação e cultura do país em apresentarem soluções eficientes aos artistas e demais profissionais de ensino e pesquisa em artes.

## Considerações finais



Ainda que a proposta deste texto tenha sido tripartite (ações, interações e transformações), a discussão sobre cada parte deixa clara a inter-relação entre elas, parte inerente ao processo de preparação e realização da performance musical. O que não foi novo foi pelo menos inovador nos processos de ação, interação e transformação, uma vez que a sociedade contemporânea ainda não havia vivido uma situação pandêmica tão grave. O sentido inovador se deu nas soluções encontradas, notadamente ligada a conexão via rede de alcance mundial (*world wide web*), com uso de vários dispositivos móveis e com ampla adaptação de aplicativos às necessidades do artista da performance musical que se viu confinado, sem renda e sem perspectivas, de maneira abrupta, no início de 2020.

No processo de descobrir novas formas de interagir, o artista da performance musical descobriu também formas de explorar outras áreas do conhecimento para unir capacidades pelo bem comum. Nessa luta por sobrevivência, a manutenção da saúde mental recebeu atenção especial de pesquisas, sobretudo no exterior onde os investimentos possibilitaram aos pesquisadores investigar o momento presente.

As ações artísticas e pedagógicas interagiram com as transformações de comportamento da sociedade. As criações coletivas no formato de 'mosaicos musicais' conseguiram unir profissionais das artes e da produção artística em ações que uniram músicos, técnicos, pesquisadores de várias partes do mundo e levaram a milhares de pessoas, entretenimento para ajudar a sociedade a ficar confinada. Ainda que tenha havido grandes injustiças na geração/distribuição de recursos para a classe artística, os produtos gerados de colaborações artísticas foram de inegável contribuição para envolvimento da sociedade com a produção artística.

Por fim, novas perspectivas se abriram ao longo desses 10 meses de confinamento, de forma que é plausível esperar que a comunidade de artistas da performance musical incorpore mudanças (como o fazer artístico de forma remota) em seus cotidianos, mais

mudanças, inovações e transformações. Neste momento, o recém anúncio de aprovação de vacinas que combaterão o coronavírus começam a restaurar a esperança e ampliar as perspectivas para artistas e para o mundo. Assim, novos questionamentos surgirão em breve e espera-se que mais discussões e pesquisas sejam realizadas, principalmente aquelas que enfoquem a performance em situações adversas, como a que estamos tendo nessa pandemia.

## Referências

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE PÓS-GRADUANDOS*, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: Unirio, 2012. v. 1. p. 121-168.

MEIRA, Silvio. *Entrevista para Marcelo Tas* (#provoca). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1wvWDv91GY>. Acessado em 08 dez. 2020.

PERKINS, Rosie; SPIRO, Neta; TYMOSZUK, Ula; WILLIAMON, Aaron. *Loneliness and Social Isolation in Mental Health Network*. Disponível em: <https://performancescience.ac.uk/loneliness/>, 2020.

RAY, Sonia. Pedagogia da Performance Musical. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2019.

RAY, Sonia. *Série Performance Musical na Quarentena*. 2020. Disponível em: <www.facebook.com/soniaraybrasil>.

RAY, Sonia, ZANINI, Claudia e AGUIAR, Werner. (Orgs.) *Concentração na Performance Musical: conceitos e Aplicações*. Goiânia: Abrapem, 2020.

VILELA, Evaldo F. Formação na pós-graduação para o desenvolvimento científico, tecnológico e social do país. In: FERREIRA, L. (Coord.) *Colóquio de Avaliação do Sistema de Pós-graduação da UFG*. 2., Goiânia, 30 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5iU160Q3Lpc>.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Em busca da clarineta perdida: conexão com a performance no reencontro com meus instrumentos



Ricardo Dourado Freire
Universidade de Brasília
freireri@unb.br

Resumo: Este artigo é um relato de experiência sobre os procedimentos de divulgação pública de um processo de coleta de dados sobre performance musical. Este processo de pesquisa aconteceu em decorrência das restrições impostas pela pandemia do COVID-19, quando os protocolos de pesquisa estão sendo mediados por dinâmicas relacionadas tanto com a produção de vídeos quanto por dinâmicas de interação com mídias sociais. A convergência de métodos de pesquisa, produção artística e divulgação na internet criou um novo ambiente para realização de investigações artísticas. O projeto de pesquisa foi estabelecido em três etapas: 1) Definição do projeto de performance, 2) Produção de vídeos para internet, e 3) Elaboração de estratégias de divulgação em mídias sociais. O projeto *Desafio com 15 clarinetas* foi realizado em novembro de 2020, com pré-produção entre agosto e outubro, produção e publicação dos vídeos, entre 1 e 20 de novembro, nas plataformas *Facebook*, *Instagram* e *Youtube*. O projeto consistiu na gravação em vídeo da peça *Hommage à Strauss*, de Béla Kovács, com 15 configurações de instrumento, boquilha e palheta. O propósito desta experiência foi a preparação e divulgação de uma performance musical nas mídias sociais explorando as possibilidades atuais de elaboração de conteúdo, produção e divulgação.

Palavras-chave: Clarineta, Pesquisa em Performance, Produção Vídeos, Mídias sociais.

# Looking for the hidden clarinet: connection with music performance through practice with many instruments

Abstract: Research in music performance and investigations in performance pedagogy aim to prepare musicians for public presentations. Music performance could be done live or recorded. The pandemic ceased public performances and recording sessions in studios were canceled. The only option for music performance was self-production projects to be streamed through the internet and social media. This article is an experience report based on the process of data collection about clarinet performance. The isolation due to COVID-19 imposed a reality in which I need to be with my clarinets and myself. It create an opportunity to research the voice inside different set-ups of instruments, mouthpieces and reeds. The objective was to record *Hommage à R. Strauss* by Béla Kovács, with 15 combinations of clarinets. The proposed consisted of three different projects: 1) Music performance project, 2) Video production project and 3) Social media project. The report shows what was necessary to organize and execute each project and how the combination of projects needed to work in order to promote music performance during the pandemic.

Keywords: Clarinet, Music Performance, Music Production, Social Media.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

*ANEDOTA DE MÚSICO:*
*Quantos clarinetistas são necessários para trocar uma lâmpada?*
*- Somente um!*
*- Certeza?*
*- Sim, mas você precisa entregar a ele uma caixa com 100 lâmpadas e esperar que ele teste todas, até encontrar uma lâmpada com a luminosidade perfeita. (AUTOR DESCONHECIDO).*



## Introdução

O momento de pandemia não está para piadas, mas a anedota de músico ilustra, com humor e ironia, um aspecto central da identidade do clarinetista: o fascínio pela exploração de materiais que podem auxiliar na performance do instrumento. É um desafio diário, que se inicia com a busca por uma palheta perfeita ou mesmo imperfeita, e resulta em uma curiosidade para conhecer variedades de instrumentos, boquilhas, abraçadeiras, barrilhetes e campanas. Meu professor de clarineta, Luiz Gonzaga Carneiro (1928-2007), dizia que estava sempre à procura de uma boquilha que tocasse sozinha, mas nunca a encontrou. Como o voo de Ícaro em direção ao sol, clarinetistas estão sempre fascinados pelo inatingível, sendo que instrumentos e acessórios são as asas que os impulsionam nesta busca pela constante superação artística.

O período de isolamento social e a suspensão de todas as atividades musicais presenciais limitou um aspecto essencial da performance musical: a interação com o público e com outros músicos. Foram cancelados concertos, recitais, festivais, cursos, ensaios, aulas, rodas de choro, festas, comemorações, viagens, planos e sonhos. Tudo parado e sem perspectiva de retorno a curto, médio ou longo prazo. Uma solução imediata para as restrições de contato social foram eventos online destinados a suprir as interações sociais limitadas pelo distanciamento social. Outra solução foi resgatar projetos de pedagogia da performance que haviam sido iniciados e não foram finalizados.

A solidão imposta exigiu a convivência com a realidade da minha própria casa, e descobri que em casa eu não estava sozinho, estava acompanhado de vários instrumentos musicais, principalmente de clarinetas. As experiências durante a pandemia não ocorreram de maneira planejada ou intencional. As interações mediadas pelas novas tecnologias nas redes sociais com familiares, amigos e conhecidos se tornaram estímulos para conhecer melhor a linguagem atual da internet. A convivência remota com *lives*, reuniões, mensagens, *posts*, *e-mails*, criou um ambiente de interações, com demandas de

novas aprendizagens e novas maneiras de abordar a pesquisa em performance musical. Neste momento começou a ser delineado um projeto de pesquisa que foi estabelecido em três etapas distintas de maneira não-linear: 1) Definição de um projeto de performance; 2) Capacitação em produção visual para internet; 3) Elaboração de estratégias de divulgação em mídias sociais.

Este artigo é um relato de experiência sobre os procedimentos de divulgação pública de um processo de coleta de dados sobre performance musical. O processo de pesquisa aconteceu em decorrência das restrições impostas pela pandemia do COVID-19, quando os protocolos de pesquisa passaram a ser mediados por dinâmicas relacionadas tanto com a produção de vídeos quanto por dinâmicas de interação com mídias sociais. A convergência de métodos de pesquisa, produção artística e divulgação na internet criou um novo ambiente para realização de investigações artísticas. O isolamento exigiu a ampliação dos conhecimentos do pesquisador para lidar com as demandas de produção de vídeos e também as dinâmicas de divulgação em mídias sociais.

## Pesquisa em Performance Musical

A pesquisa em performance musical pode ser realizada em contextos públicos de performance ou em contextos laboratoriais. Em ambos os casos existe a interação do pesquisador com os sujeitos da pesquisa, mas com a pandemia o contato entre pesquisador e sujeitos ficou limitada e tornou-se necessário buscar novas maneiras de realizar pesquisas em performance. Uma opção foi o pesquisador atuar como sujeito da sua própria investigação, isolado de contatos pessoais, e refém dos seus próprios recursos metodológicos.

A pandemia exigiu a convivência com o próprio espaço de isolamento. Neste período, dediquei-me a reorganização dos instrumentos e do espaço de trabalho domiciliar. O prolongamento da pandemia permitiu a retomada de antigos projetos, principalmente um projeto de pedagogia da performance sobre afinação. A pedagogia da clarineta está baseada na elaboração de exercícios técnicos e métodos realizados por clarinetistas. A abordagem francesa do Conservatório de Paris incentivou que cada professor de instrumento elaborasse métodos e estudos que se tornaram a base do

desenvolvimento musical de cada instrumento (HOLOMAN, 2018). No caso dos clarinetistas, foram escritos métodos por C. Rose, H. Klosé, P. Jeanjean, A. Perier e U. Delecluse que são usados até hoje (GRELLIER, 2020).



A prática constituía na performance de quatro exercícios elaborados para o ajuste da afinação baseados em pesquisas anteriores de Freire (2016a, 2016b e 2017). Cada exercício deveria ser tocado com auxílio de um aplicativo de geração de notas musicais para produção de notas de referência. A partir de uma nota de referência, seriam explorados: 1) série harmônica, 2) série sub-harmônica, 3) intervalos descendentes e a identificação de harmônicos comuns e 4) notas resultantes.

O estudo de afinação exige a articulação entre percepção musical e ajuste técnico durante a performance. No caso da clarineta, existe o ajuste realizado com os músculos orbiculares e na manipulação do trato vocal que inclui principalmente a movimentação da língua e o posicionamento da laringe durante a performance. O controle muscular da face e do trato vocal possibilitam a flexibilidade necessária para a realização dos ajustes de afinação necessários durante a performance musical.

A elaboração de exercícios técnicos com objetivos específicos pode estar situada no campo da Pedagogia da performance musical, conforme definido por Ray:

> Pedagogia da Performance Musical é um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhementos musicais, fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que necessariamente atua em público com a expectativa de estar em público em sua atividade principal (RAY, 2019, p. 27).

Após a elaboração da série de exercícios tornou-se necessário testá-los e avalia-los. Os exercícios foram realizados durante duas semanas, mas a simples repetição não oferecia elementos para análise de resultados. Ficou evidente a necessidade de um número maior de sujeitos, que no entanto, não estavam disponíveis. Uma opção para investigar as respostas de afinação durante o exercício foi a realização dos exercícios com Clarineta em Lá e com Clarineta em Dó, para criar novas situações de afinação, pois cada instrumento é diferente. Outra opção de investigação foi a performance dos exercícios com diferentes boquilhas, que também apresentavam características específicas de afinação, sendo que boquilhas europeias são construídas para performance com Lá = 442 Hz, enquanto boquilhas dos EUA estão projetadas para Lá = 440 Hz.

A opção de testar o exercício com mais de um instrumento criou uma situação de exploração na qual o mesmo performer realizava uma atividade em diversos contextos, sendo que o processo de afinação tinha que ser adaptado para cada configuração de instrumento e boquilha. A possibilidade de investigação em diferentes situações permitiu o teste e validação dos exercícios enquanto possibilidades de desenvolvimento da afinação. Os testes iniciais mostraram os exercícios, com diferentes instrumentos e boquilhas, exigiam diferentes adaptações da embocadura e trato vocal para efetuar os ajustes de afinação. No entanto, a autoavaliação é um elemento limitante para pesquisadores, sendo necessário a validação por pares e aplicação com diversos sujeitos que ofereçam dúvidas e sugestões para o aperfeiçoamento do material didático para posterior publicação.

A possibilidade de testar combinações de instrumentos e boquilhas resgatou uma curiosidade juvenil e reavivou memórias do processo de busca de instrumentos e boquilhas vivenciado durante o período de estudos de Mestrado e Doutorado na década de 1990. Os testes foram ampliados para uso de todos os instrumentos do acervo pessoal, mesmo aqueles que não estavam sendo tocados a vários. A questão central foi criar uma forma de avaliação pública que pudesse investigar a performance musical com vários instrumentos. Neste caso, uma opção seria a preparação de vídeos de performances musicais para divulgação na internet.

## Preparação de vídeos para mídias sociais

A divulgação de produção artística apresentou uma dinâmica de transformações durante a pandemia. A necessidade de produção de vídeos transformou a maneira como as produções foram realizadas. Produções caseiras e amadoras, puderam ser aperfeiçoadas e o acesso a equipamentos, softwares e cursos online permitiram que o padrão de realização da produção de vídeos atingisse um novo patamar de qualidade.

O processo de preparação de vídeos exige um conhecimento específico de produção audiovisual. A captura da imagem, gravação do áudio e edição de vídeo são habilidades separadas que exigem conhecimentos específicos para a preparação de vídeos para internet. O isolamento social, imposto pela pandemia, tornou a linguagem audiovisual

para internet a principal forma de divulgação de trabalhos artísticos e vários músicos tiveram que aprender conceitos de produção de vídeos em cursos online.

Adaptação foi um aspecto importante do período de pandemia, e as formas de aprendizagem também precisaram ser adaptadas para uma nova forma de autodidatismo, o autodidata online. A partir da oferta de informações, torna-se possível que uma pessoa que queira aprender tenha acesso a uma grande quantidade de informações que precisam ser selecionadas e organizadas para promover a aprendizagem de conteúdo. No caso da produção de vídeo foram necessários conhecimentos sobre: a) conceitos de produção, 2) equipamento, 3) iluminação, 4) uso de software de edição de áudio, 5) uso de edição de vídeo e 6) gerenciamento de cores. A sequência de aprendizagens ocorreu de maneira não-linear, sendo que a necessidade de conhecimentos surgiu a partir de tentativas de gravações frustradas e na busca de um acabamento melhor para os vídeos produzidos.



O caminho para produção de vídeos para a internet foi procurar textos, vídeos e cursos disponíveis na própria internet. A rede de computadores, enquanto forma de comunicação e oferta de conteúdos digitais oferece os recursos para desenvolvimento de habilidades de produção de vídeos. Cursos e vídeos estão disponíveis em diversos formatos e propostas. A questão central foi organizar os recursos de aprendizagem para organizar o desenvolvimento das novas habilidades necessárias para a produção de vídeos.

O processo de gravação exigiu a definição de parâmetros de iluminação em uma sala que combinava luz natural e luz incandescente. O estudo de iluminação foi realizado durante a pandemia por meio de cursos em plataforma online internacional que indicou princípios básicos de iluminação e principalmente a necessidade da utilização de configurações manuais em Câmeras DSLR. Para a gravação foi utilizada uma Câmara CANON T3i, com microfone externo direcional conectado na câmera com distância de 2m da fonte sonora e configurações de 24 quadros por segundo e ISO 1600. Os ajustes de foco foram realizados de maneira manual com lente definida para 18mm, sendo que a câmera foi mantida no mesmo local em cada uma das gravações.

A produção de um vídeo de alta qualidade técnica e artística necessita de um plano de divulgação para que o produto da performance possa ser amplamente divulgado e

acessado nas redes sociais. Além da produção de qualidade, uma estratégia de divulgação torna-se essencial para que a performance musical encontre o seu público.

O processo de divulgação em mídias sociais exige paciência, disciplina e dedicação. O trabalho exige regularidade de publicações e sintonia na comunicação com o público alvo seja em uma abordagem pessoal, acadêmica ou comercial. O processo é muito parecido, pois está regulado pelos algoritmos que estabelecem as prioridades de divulgação entre os diversos usuários.

A dinâmica de interações das redes sociais tem características próprias e a promoção de conteúdos acontece no contexto de disputa de exposição de conteúdos orgânicos e conteúdos promovidos. Conteúdos orgânicos são textos, imagens ou vídeos colocados divulgados e compartilhados entre redes de amigos ou seguidores, neste caso os conteúdos não são pagos. Conteúdos promovidos são pagos e oferecidos para pessoas que tem um perfil de interesse específico. A convivência entre os dois tipos de conteúdo oferece um ambiente de disputa de espaços nos quais os conteúdos pessoais e orgânicos estão apresentados no mesmo contexto de conteúdos profissionais e pagos. A realidade mostra que conteúdos pessoais também precisam de estratégias de divulgação, o que não é diferente para a performance musical.

## Desafio 15 Clarinetas

A investigação iniciada com o objetivo de testar exercícios de afinação foi ampliada para explorar a divulgação de performances musicais gravadas. Este objetivo criou uma questão de pesquisa: como avaliar a afinação da clarineta em situação de performance com diversas configurações de instrumento e boquilha no contexto das mídias sociais? O objetivo não era promover a comparação de marcas ou modelos de instrumentos/ boquilhas e sim oferecer possibilidades para que o público das mídias sociais pudesse perceber as diversas maneiras que um mesmo instrumentista pode realizar sua performance musical.

O projeto *Desafio com 15 clarinetas* foi realizado em Novembro de 2020, com pré-produção entre agosto e outubro, produção e publicação, entre 1 e 20 de novembro, nas plataformas *Facebook*, *Instagram* e *Youtube* (Figura 2). A proposta consistiu em gravar a peça *Hommage à Strauss*, de Béla Kovács, empregando 15 instrumentos, boquilhas e

palhetas diferentes. Dois instrumentos foram cedidos durante o projeto e no final foram realizadas dezesseis performances. Cada execução foi gravada e editada no mesmo dia, sendo que as publicações ocorreram de acordo com o calendário planejado para divulgação entre segunda e sexta-feira.



Figura 2 – Imagem de divulgação do *Desafio com 15 Clarinetas*

Produção do autor.

O acervo pessoal consistia de uma clarineta em Dó, sete clarinetas em Si♭, duas clarinetas em Lá, um clarone em Si♭, e uma clarineta de metal das marcas Luis Rossi (Chile), Royal Global (EUA), Devon Burgani (Brasil) e Selmer (França). Os instrumentos possuíam características específicas com utilização das madeiras *grenadilla*, *rosewood*, aroeira e pau-ferro. A configuração de diâmetros internos de cada instrumento também seguiam padrões de construção específicos conhecidos como câmara francesa (14,85 cm), câmara americana (14,75 cm) e câmara alemã (14,65 cm). Além das configurações originais, era possível fazer combinações entre o corpo principal de um instrumento com barrilhetes e campanas de outras marcas (Figura 1), sendo possível testar diversas combinações para cada instrumento. Um instrumento de *grenadilla* também poderia ser tocado com campana e barrilhete de *rosewood*, enquanto um instrumento de *rosewood* funcionou muito bem com campana e barrilhete de *grenadilla*. As diversas combinações permitiam novas descobertas e novas possibilidades de sonoridades e inicialmente foram definidas doze configurações de instrumentos em Si♭.

FREIRE, Ricardo D. Em busca da clarineta perdida: conexão com a performance no reencontro com meus instrumentos, p. 297-312.
Recebido em 08/12/2020; aprovado em 12/12/2020.



Figura 1- Partes da Clarineta

Produção do autor.

Durante o processo de performance com diversos instrumentos, houve a oportunidade de testar os instrumentos marca Buffet Grampom, do professor responsável pela minha formação: Luiz Gonzaga Carneiro. Os instrumentos estavam sob a guarda da clarinetista Eliana Costa e foram gentilmente cedidos pela viúva Eterna Castro. Durante o período de divulgação dos vídeos, o clarinetista Cícero Costa gentilmente ofereceu suas clarinetas Devon Burgani, de Conduru, e Yamaha 650, modelo amplamente utilizado em Bandas militares no Brasil. Ao final do processo, foram realizadas gravações com dez instrumentos utilizando dezesseis configurações diferentes (Tabela 1).

Tabela 1- Clarinetas e configurações de corpo do instrumento, campana e barrilhete

| CLARINETAS | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VÍDEO | INSTRUMENTO | MADEIRA | CAMPANA | MADEIRA | BARRILHETE | MADEIRA | TAMANHO |
| 1 | Buffet RC Prestige | Grenadilla | Buffet | Grenadilla | Buffet | Grenad. | 65 |
| 2 | Rossi Americano | Grenadilla | Royal | Grenadilla | Royal | Grenad. | 62 |
| 3 | Rossi Alemão | Rosewood | Rossi | Rosewood | Rossi | Rosewood | 62 |
| 4 | Royal - Opera | Grenadilla | Royal | Grenadilla | Royal Polaris | Grenad. | 66 |
| 5 | Rossi Francês | Grenadilla | Rossi | Grenadilla | Rossi | Grenad. | 62 |
| 6 | DevonBurgani | Pau Ferro | Devon | Aroeira | Devon | Aroeira | 66 |
| 7 | Rossi Francês | Rosewood | Rossi | F Rosewood | Rossi | Rosewood | 62 |
| 8 | White Cleveland | Metal | | | | | |
| 9 | Rossi Americano | Grenadilla | Rossi | W Rosewood | Rossi | Rosewood | 62 |
| 10 | Buffet RC Prestige | Grenadilla | Devon | Aroeira | Devon | Aroeira | 66 |
| 11 | Rossi Francês | Grenadilla | Rossi | W Rosewood | Rossi | Rosewood | 62 |
| 12 | DevonBurgani | Curundu | Devon | Cunduru | Devon | Curundu | 65 |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 13 | Yamaha 650 | Grenadilla | Devon | Cunduru | Devon | Curundu | 65 |
| 14 | Royal - Opera | Grenadilla | Kaçulinha | Pau-Brasil | Devon | Curundu | 66 |
| 15 | DevonBurgani | Pau Ferro | Royal | Cocobolo | Royal | Cocobolo | 62 |
| 16 | Rossi Francês | Rosewood | Rossi | Grenadilla | Rossi | Grenad. | 62 |

Produção do autor.



Além do uso de diversos instrumentos, foram selecionadas dezesseis boquilhas de modelos e marcas distintas para criar um contexto de performance para cada instrumento. O design de uma boquilha define o grau de resistência oferecido para entrada de ar no instrumento (LAWSON, 1995). Além disso, as curvaturas internas e externas influenciam a forma como os músculos faciais iram configurar a embocadura do clarinetista. Uma boa boquilha funciona como um bom arco para o instrumentista de corda, permite que a energia mecânica se transforme em produção sonora. Desta maneira, boquilhas sempre exerceram fascínio para os clarinetistas e cada design tenta capturar e idealizar a subjetividade do clarinetista para produção de um ideal de sonoridade (Tabela 2).

Tabela 2- Configurações de boquilha, palheta e afinação.

| BOQUILHAS E PALHETAS | | | | |
|---|---|---|---|---|
| VÍDEO | BOQUILHA | PALHETA | NO. | AFINAÇÃO |
| 1 | James Pyne | Gonzalez | 3 3/4 | 440 |
| 2 | Dan Johnston 1998 | Vandoren V21 | 3 1/2+ | 441 |
| 3 | Vandoren BD7 | Marca Excel | 3 1/2 | 441 |
| 4 | Chedeville | Vandoren Trad. | 4 | 442 |
| 5 | Richard Hawkins | Vandoren V21 | 3 1/2+ | 442 |
| 6 | Reserve EV10 | Gonzalez | 3 1/2 | 442 |
| 7 | Gennusa | Gonzalez CD | 3 1/4 | 442 |
| 8 | BD 5 13 | Reserve | 3 1/2 | 443 |
| 9 | Royal USA | Rico Reserve | 3 1/2 | 441 |
| 10 | Dan Johnston 2008 H3 | Reserve | 3 1/2+ | 441 |
| 11 | Charles Bay | Marca Excel | 3 1/2 | 441 |
| 12 | Reserve X10 | Gran Concert | 4 | 441,5 |
| 13 | Dan Johnston 2008 H3+ | Marca Tradition | 3 | 442 |
| 14 | Reserve X5 | Glotin | 3 1/2 | 442 |
| 15 | Vandoren M30D | Vandoren Black- German | 4 | 441 |
| 16 | Vandoren 5RV | Vandoren 56 Rue lepic | 3 1/2 | 441 |

Produção do autor.

Um acessório fundamental para a produção sonora da clarineta é a palheta de Arundo Donax, elemento que produz a vibração acústica necessária para a produção sonora da clarineta (ALMEIDA et al, 2013). A cana de bambu está presa a uma superfície plana da boquilha e imobilizada por uma abraçadeira que promove a estabilidade para o efeito vibratório da palheta. Foram utilizadas dezesseis palhetas diferentes, de marcas e graus de resistência específicos, sendo que cada palheta foi escolhida de acordo com as características da boquilha escolhida para performance.

Cada configuração de instrumento, boquilha e palheta exigiu um período de adaptação do clarinetista. O primeiro aspecto de adaptação foi a definição da referência de afinação para cada configuração utilizada. A partir da afinação padrão de cada configuração, foi possível identificar os ajustes necessários para determinadas notas e também observar as tendências de afinação dos registros de cada configuração. Após definir a referência de afinação, foram realizados os exercícios de afinação elaborados anteriormente. O conjunto de exercícios funcionou como "aquecimento", ou seja, atividade de preparação muscular para a performance musical e atuaram na adaptação da musculatura facial e do trato vocal do clarinetista antes das gravações.

As gravações foram realizadas em 17 sessões, sendo que a primeira sessão foi uma sessão piloto para ajuste das configurações de iluminação, gravação em vídeo, enquadramento, volume de gravação e foco. Após a definição, as gravações foram realizadas com um instrumento por dia, para manter as mesmas condições de preparação e realização em cada sessão. As sessões ocorreram com gravação da peça para clarineta solo *Hommage à R. Strauss*, de Béla Kovács, em duas partes: Sessão 1 (p. 25-26) e Sessão 2 (p. 27-28) (KOVÁCS, 1996). Após a gravação de cada uma das partes, o vídeo foi editado para conexão das partes e foram necessárias movimentações de câmera e uso de recursos de reenquadramento para que a visualização do vídeo estivesse de acordo com os padrões de produção atuais.

As gravações foram disponibilizadas na plataforma *YouTube*, no endereço https://www.youtube.com/channel/UCjs-poN86eovRVc2pS1Cb5Q. Os arquivos disponibilizados no canal particular do *YouTube* foram divulgados na plataforma *Facebook*, por meio de *link*, e um arquivo separado foi disponibilizado na plataforma

*Instagram*. Cada plataforma apresenta características e formas de interação específicas e cabe ao promotor de conteúdos explorar os públicos de cada formato. O *YouTube* se caracteriza como repositório de vídeos e pode ser divulgado por meio do compartilhamento de links dos vídeos por meio de *e-mail*, *Whatsapp* ou *Facebook*.



O processo de preparação e gravação de 16 performances para divulgação tornou-se um procedimento de coleta de dados. Foi criada uma situação controle, no qual os parâmetros de gravação foram mantidos constantes, o material gravado foi o mesmo, o instrumentista foi o mesmo, a proposta artística foi a mesma. A proposta de realização com diversas configurações ofereceu uma nova forma de realizar pesquisa em tempos de pandemia. O objeto de investigação público, no qual o público de mídias sociais avalia e realiza suas próprias conclusões.

O pesquisador se tornou o sujeito principal de sua própria investigação e disponibilizou publicamente sua experiência de performance. Neste caso, o projeto tornou-se uma pesquisa em andamento, pois os dados estão disponibilizados para análise e avaliação do próprio pesquisador ou de outros pesquisadores. A coleta de dados pode ser submetida para análise de um grupo de focal, outros pesquisadores ou avaliação livre dos participantes da rede.

O objeto de investigação, no entanto, pode ser abordado de diversas maneiras e procedimentos de análise que podem seguir objetivos específicos. O propósito desta experiência foi a preparação e divulgação de uma performance musical na busca na exploração que existe no processo atual de elaboração de conteúdo, produção e divulgação.

Neste relato de experiência, o foco foi descrever o processo de adaptação da performance musical, e também da pesquisa em performance musical, no contexto de interações realizadas por meio das mídias digitais. O processo de preparação da performance com diversos instrumentos criou dificuldades similares a condições de performance em diversos ambientes musicais. No caso dos instrumentos, foi necessário um período de adaptação para cada instrumento, e a preparação para lidar com diferentes condições de performance. A gravação em vídeo cria uma situação de pressão por resultados em tempo real. A necessidade de publicação do material coloca em evidência

o resultado artístico da performance musical e sua publicidade expõe as qualidades e defeitos do performer. A avaliação torna-se pública e a coleta de dados pode ser realizada a partir das percepções de pessoas, grupos, pesquisadores ou do próprio pesquisador que poderão estabelecer os critérios de análise para compreender melhor as relações de performance mediadas pelas mídias sociais.

## Considerações finais

A performance musical existe na atuação em público ou para um público, que pode ser real, previsto ou virtual. Gravações tornaram a performance musical um produto que pode ser registrado e transmitido pela mídia que ao longo do século XX utilizou cinema, rádio, televisão, vídeo e internet como meios de comunicação. As ferramentas disponíveis de produção e divulgação de vídeos permitem que performer tenha recursos para elaborar, produzir, editar e divulgar seus projetos de performance musical.

A elaboração de projetos no contexto da internet exige três habilidades totalmente distintas para o desenvolvimento de trabalhos: conteúdo, produção e comunicação. Torna-se importante gerar um conteúdo musical que apresente uma informação específica para o público que irá visualizar a produção musical. No entanto, ser um expert ou virtuoso não assegura bons resultados sem uma produção audiovisual com padrões mínimos de qualidade de som e imagem. Além de um conteúdo de qualidade e uma boa produção ainda faz-se necessário a comunicação e divulgação pelas redes sociais, de acordo com as características de linguagem de cada uma das plataformas.

O conteúdo musical é a parte da performance que músicos estavam preparados para realizar em eventos presenciais. A preparação de um recital, um concerto, um festival que estivesse vinculado a um ritual de performance ao vivo. A preparação focada no repertório e no contexto acústico do local de realização do evento, com ensaios e passagens de som necessárias para o músico ficar preparado para a performance no ambiente físico da apresentação.

A produção de vídeo requer um conhecimento totalmente distinto, pois está relacionado com a seleção de imagens e captação do áudio. A pré-produção verifica o local, equipamento, configurações de áudio, configurações de vídeo, cenário, figurino,

iluminação e maquiagem. A produção inclui a gravação em áudio e vídeo, iluminação, foco, e controle das tomadas de gravação. A pós-produção realiza o download dos arquivos, seleção de tomadas, layout do vídeo, informações sobre a gravação, edição, imagens de divulgação e renderização do vídeo final.



O processo de divulgação em mídias sociais inclui a escolha de plataformas, a definição de identidade verbal principal e das linguagens verbais de cada plataforma, upload de arquivos, conversão de arquivos para os formatos desejados, upload de arquivos, upload de texto e publicação nas plataformas em dias e horários previamente planejados, interação com hashtags para divulgação e respostas online que criem o maior envolvimento com uma comunidade virtual.

Após a realização do projeto e divulgação nas mídias sociais, o processo de tocar com diversos instrumentos foi mantido como prática diária. Foram selecionados sete instrumentos e dez boquilhas que estão sendo utilizados em rodízio. O hábito de adaptação a novas percepções de sonoridade e afinação estabelece um desafio diário de redescoberta de possibilidades. Existem várias vozes nos diversos instrumentos e a performance com cada configuração permite evidenciar aspectos sonoros distintos e explorar elementos enriquecedores para a expressividade musical.

O grande desafio deste projeto foi transformar um protocolo de pesquisa, tradicionalmente baseado em processos impessoais, em um projeto público. A dinâmica da interação por meio das mídias sociais exige pessoalidade para tornar o processo humanizado. A colocação do pesquisador como sujeito da própria pesquisa pública apresenta uma nova realidade de interações e formação de conhecimento realizada em ambientes virtuais. Novas realidades exigem a adaptação e transformação do conhecimento e a pandemia exigiu uma convivência mediada pelos recursos digitais. A experiência da pandemia ofereceu oportunidades para reflexão sobre a própria realidade e nesta pesquisa a realidade estava acompanhada de vários instrumentos com suas vozes particulares que mostraram diversos pontos de vista para a mesma música e para um mesmo clarinetista.

Recebido em 08/12/2020; aprovado em 12/12/2020.



## Referências

ALMEIDA, Andre; GEORGE, David; SMITH, John; WOLFE, Joe. The clarinet: How blowing pressure, lip force, lip position and reed "hardness" affect pitch, sound level, and spectrum. *The Journal of the Acoustical Society of America*, v. 134, 2247, 2013. https://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.4816538.

FREIRE, Ricardo J. D. Utilização da série harmônica e da série sub-harmônica como recurso pedagógico em aulas de percepção musical e solfejo. In: SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2016, Porto Alegre- RS. *Anais do SIMCAM XII*. Curitiba-PR: Associação Brasileira de Cognição Musical, 2016. v. 1, p. 311-319. https://abcogmus.org/2020/09/14/anais-do-12o-simposio-internacional-de-cognicao-e-artes-musicais/.

FREIRE, Ricardo J. D. Como será que eu afino? A relação entre sistemas de afinação e parâmetros de afinação na performance musical. *Música Hodie*, v. 16, p. 133-144, 2016. https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/45333.

FREIRE, Ricardo J. D. Relações de afinação na produção de notas resultantes de acordo com os sistemas de Afinação Igual, Pitagórico e Justo. *Percepta - Revista de Cognição Musical*, v. 4, p. 79-94, 2017. https://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/36.

GRELLIER, Claire. *Studying Clarinet in France*: a Guide for American Clarinet Students Who Wish to Study in French Music Institutions. Ensaio de Doutorado (Doutorado em Música) – School of Music, University of Miami, Miami-FL, 2020.

HOLOMAN, Kern. *The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century*. Oxford Handbooks Online, https://www.oxfordhandbooks.com em 15 de novembro de 2020. Oxford University Press, 2018.

KOVÁCS, Bela. *Hommages*. Leverkusen, Germany: Edition Darok, 1994.

LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

RAY, Sonia. *Pedagogia da Performance Musical.* Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2019.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# A criatividade e a experimentação na performance e docência performática em tempos de pandemia



Sonia Regina Albano de Lima
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes
Saber Musical
soniaalbano@uol.com.br
https://orcid.org/0000-0001-6342-6103

Resumo: O texto relata parte dos impactos ocorridos nas práticas musicais realizadas por profissionais e professores de performance após a instauração no planeta da COVID-19, fato que impôs aos seus profissionais a utilização de suportes virtuais, a fim de que essas ações não fossem paralisadas. Foram avaliados os prejuízos e os benefícios conquistados nessa pandemia pela utilização de práticas virtuais no ambiente performático como um todo e em que medida essa tecnologia poderá impactar a performance no futuro. No texto também foram introduzidos alguns depoimentos de profissionais ligados a realização de *eventos musicais*, *participação em práticas musicais diversas,* bem como depoimentos de *professores de instrumento e canto* que tiveram de utilizar a tecnologia para ministrarem suas aulas. Serviram de fundamentação teórica os textos do físico quântico Amit Goswami e do compositor Marcos Câmara de Castro, entre outros.

Palavras-chave: Experimentação performática, Instrumentistas, Cantores, Professores de performance, Criatividade.

## Creativity and Experimentation in The Performance and in The Performative Teaching in Pandemic Times

Abstract: The text reports part of the impacts occurred in the musical practices carried out by performance professionals and teachers after the establishment of COVID-19 in the planet, a fact that imposed to their professionals the use of virtual supports so that these actions were not paralyzed. The losses and benefits conquered in this pandemic were analyzed by means of the use of virtual practices in the performative environment as a whole. It was also analyzed to what extent this technology can impact the performance in our future. In the text, some testimonies were further introduced by professionals linked to carrying out musical events and participation in several musical practices, as well as testimonies by instrument and singing professors who had to make use of the technology in order to present their lessons. The texts by the Quantic physicist Amit Goswami and by the composer Marcos Câmara de Castro, among others, served as theoretical foundation.

Keywords: Performative experimentation, Instrumentalists, Singers, Performance professors, Creativity.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



# A criatividade e a experimentação na performance e docência performática em tempos de pandemia

*Acreditamos que somos seres soberanos frente ao mundo, no entanto, periodicamente somos afrontados por infortúnios naturais que para nos mantermos vivos física, cultural e socialmente é necessário utilizarmos nossa criatividade - um dom natural que ainda não nos foi tirado.*

O texto que se segue pretende discorrer sobre os impactos ocorridos na performance musical, seja em atividades ligadas à docência, seja na atuação profissional dos instrumentistas, cantores e regentes, após a instauração da COVID-19 em todo o planeta. Com início no final de 2019, esta pandemia fez com que os indivíduos adotassem medidas de prevenção, a maior delas, o distanciamento social que obrigou o fechamento das escolas, locais públicos e espaços culturais. O vírus alastrou-se de forma abrupta no mundo, obrigando as diversas áreas de conhecimento a se adequarem a uma nova proposta de atuação. No que se reporta ao ambiente musical, tanto os *performers* quanto os docentes dessa área, tiveram que recorrer aos meios tecnológicos e ambientes virtuais para propagação de suas ações. Cabe a nós avaliar em que medida essa situação impactou a área, por quanto tempo ela se estenderá e em que proporções ela será capaz de alterar, no futuro, os meios de divulgação das práticas musicais e as metodologias de ensino já instauradas e bastante solidificadas.

Esse vírus tem se proliferado há meses e exigiu da parte dos profissionais e docentes ligados ao setor artístico, tomadas de posições rápidas que foram sendo aplicadas sem a possibilidade de uma análise mais atenta. As Artes, de modo geral, sofreram os maiores impactos em relação as demais áreas de conhecimento, considerando-se que habitualmente este setor depende da presença do público, o que implica em aglomerações - fato não permitido durante a pandemia.

As Escolas de Música, Conservatórios, Cursos Técnicos de Música, Universidades e Academias passaram a oferecer um ensino musical virtual. Aulas, oficinas, *masterclasses*, palestras e cursos que anteriormente eram ofertados presencialmente, seguiram em formato *online;* da mesma forma, os concertos, as óperas, shows de música popular e demais atividades performáticas.

A adoção dessas práticas beneficiou parte da população que pode assistir a essas apresentações gratuitamente em seus *tablets*, *smartphones* e computadores, e, por vezes, realizar cursos de música por um custo muito inferior ao dos cursos presenciais, ou até mesmo cursos gratuitos. Houve um aumento considerável das atividades performáticas veiculadas gratuitamente nos meios digitais, o que promoveu o aumento de internautas que tiveram acesso a essa produção. Esses benefícios não se estenderam para a camada mais pobre da sociedade sem acesso à internet, muitos deles, alunos matriculados em Projetos Culturais destinados ao ensino de instrumento e canto que foram encerrados por não terem condições de disponibilizar outras formas de ensino não presencial.

As ações voltadas para a pesquisa performática tiveram um avanço expressivo. Congressos virtuais nacionais e internacionais foram intensificados por um custo bem menor, tanto para os organizadores como para os participantes e palestrantes. Proliferaram os textos científicos e as palestras no ambiente virtual. De maneira geral, aulas *online,* congressos virtuais, palestras, oficinas, debates, *lives* e *webnário* com educadores, artistas nacionais e internacionais, regentes, instrumentistas e educadores tiveram uma sensível ascensão, na tentativa de dar continuidade às atividades anteriormente presenciais.

A título de exemplo, podemos citar o Festival Internacional de Música em Casa (FIMUCA), um festival virtual com amplo alcance, atingindo estudantes e artistas de todo o Brasil e de diversas partes do mundo. Realizado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), este evento teve início em final de junho de 2020, estendendo-se até julho e ofertou inúmeras atividades de ensino e aprendizagem musical, aulas, apresentações musicais a distância, utilizando a plataforma EMUFRN *online* (ead.music.ufrn.br) e um *software* de *webconferência,* promovendo um ambiente educativo e participativo para um festival de música realizado com recursos tecnológicos digitais, além de um convívio intenso entre os participantes[1]. Conforme expresso pelos organizadores desse evento, o FIMUCA surgiu da compreensão que os festivais são ambientes ricos de interação e aprendizagem no âmbito musical e que as tecnologias

[1] As informações obtidas deste Festival foram retiradas do texto que está no prelo, intitulado O Festival Internacional de Música em Casa: tecnologias, aprendizagens e práticas musicais em tempos de COVID-19, de autoria de Flavio Gabriel *et allium*.

digitais de informação e comunicação (TDIC) podem estruturar e possibilitar vivências musicais diversas com baixo custo, o que beneficia sobremaneira a realização de novas práticas.



Foram convidados professores de instrumentos que atuam nas orquestras sinfônicas, professores de composição, violão, saxofone e eufônio que deveriam dar aulas *online,* realizar concertos nas redes sociais, participar de mesas redondas discutindo temas de interesse geral. Em média este festival pode contar com um número expressivo de mais de 200 professores participantes. Vejamos o relato de um dos organizadores:

> Com o intuito de reproduzir ao máximo a sensação de participação em um festival internacional de música, optamos por utilizar a plataforma EaD da EMUFRN. Nesse espaço, além do acesso às aulas ao vivo, os professores convidados poderiam disponibilizar materiais complementares em diversos formatos como pdf, videos, ppt, dentre outros. O acesso através de inscrição prévia com geração de *login* e senha também permitiria o controle de frequência dos estudantes bem como a emissão de certificados (MAIORINO et all., 2020, no prelo).

A OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, a Orquestra Sinfônica da Bahia, a Orquestra Filarmônica de Goiás e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerias cederam seus concertos gratuitamente. As mesas redondas contemplaram temas bastante diversificados, entre eles: a ópera no Brasil, questões acerca da gestão cultural, estruturas e relações de poder no âmbito musical, bandas de música e bandas sinfônicas e um debate sobre a atuação do músico independente. Uma das coisas mais relevantes do FIMUCA foi entender que um festival *online*, realizado em meio à uma pandemia mundial atraiu cerca de 30 mil inscritos nacionais e internacionais interessados em aprender e discutir música. Isso dificilmente ocorreria em um festival presencial, o que demonstra que tanto os congressos como os festivais de música *online* poderão se estender para o futuro.

Contudo, há muita insegurança com relação a continuidade da adoção do formato digital no ensino e na produção artística musical. Presume-se, de momento, que depois do planeta vencer esta pandemia, as práticas performáticas serão mais intensas nos canais digitais e o ensino musical sofrerá uma reestruturação acentuada, privilegiando mais intensamente as ações virtuais e o ensino a distância. Entretanto não podemos ignorar a crise financeira que se instaurou nas orquestras, nos teatros, nas casas de óperas e nos shows de música popular. No cenário voltado para a música erudita, as temporadas artísticas que há muito mantinham as grandes orquestras, tiveram de ser canceladas, o

que dificultou em muito os organizadores dessas atividades em manter apresentações de qualidade ou até mesmo continuarem a realizar esses espetáculos. Foi necessário recriar formações orquestrais menores no formato de *streaming* e concertos nas plataformas digitais, como o *YouTube, Instagram, Facebook,* entre outros, o que permitiu que não assinantes dessas temporadas participassem gratuitamente dessa programação.

Com relação aos professores de performance, verificou-se que muitos deles não se sentiram confortáveis para ministrar aulas *online*, tendo em vista que as aulas presenciais priorizam, de forma intensa, a comunicação direta do professor com seu aluno, seja em aulas individuais, seja em aulas coletivas e afastam esses docentes do ambiente virtual, o que lhes parece bastante precário ainda. A comunicação presencial no aprendizado performático é importantíssima. Questões envolvendo embocadura, respiração, arcadas, dedilhados, posicionamento das mãos, dos braços, entre outras, são resolvidas em um piscar de olhos quando o docente está em contato direto com o seu aluno. Não obstante, as aulas *online* de instrumento e canto, devido à falta de equipamentos digitais de boa qualidade (microfones, interface digital, computadores e internet), oferecem uma captação sonora de má qualidade. Há muita dificuldade por parte desses professores de ensinarem práticas performáticas coletivas, formarem grupos de câmara e atuarem diretamente com seus alunos. Sendo assim, se essa prática se estender para o futuro, será necessário um investimento maior nos equipamentos eletrônicos, sem contar a necessidade de repensar como se processará o ensino performático.

A performance deve muito à tecnologia, seja na criação de aparelhos destinados à gravação, modificação e reprodução de sinais de áudio, seja na transmissão da mensagem musical ou na criação e aperfeiçoamento de instrumentos musicais e eletrônicos. Ao longo de sua evolução, os instrumentos musicais foram se remodelando, objetivando maior controle sonoro e uma expansão sonora mais expressiva por conta da tecnologia. Nesse sentido, para o futuro, após essa pandemia, o mundo poderá encontrar mudanças sistemáticas e novas tecnologias que trarão para a música resultados positivos, como os ocorridos em 1900 com a invenção do fonógrafo, rádio microfone e amplificação. A tecnologia de áudio nesse período alterou significativamente o cenário musical e uma infinidade de recursos técnicos se fez presente. As inovações tecnológicas criaram uma grande mudança nas expectativas e gostos do público, ainda que houvesse na época um

enorme descontentamento e descrença por parte dos músicos. O compositor Celso Mojola assim se pronuncia com respeito ao surgimento da gravação:

> [...] falsas ou não, as gravações vieram para ficar, e constituem hoje uma influente realidade no modo com as pessoas se relacionam com a música. [...] um grande número de apreciadores relaciona-se com a música de concerto sem nunca ter ido a uma sala de concertos [...] Os músicos executantes também são influenciados por esse fenômeno. Muitos usam gravações para orientar as suas execuções, outros acabam preocupando-se demasiadamente com problemas técnicos das obras, e desejam com meta principal uma execução sem erros. Ao que parece essa preocupação excessiva com notas erradas foi uma consequência direta da possibilidade de congelamento da execução de uma peça através do registro fonográfico. Nessa sequência de raciocínio facilmente chegamos em interpretações padronizadas e que, por vezes, demonstram pouca sensibilidade para outros aspectos expressivos de uma performance (MOJOLA, 1999, p. 1).



Mojola, em seu texto, toma como exemplo uma fala de Charles Rosen bastante expressiva em favor das gravações, ao se reportar às realizadas pelo célebre pianista Glenn Gould. Ele relata que a música para cravo de J. S. Bach nunca foi pensada para uma execução em sala de concertos. Há aspectos dessa música que seriam inteligíveis e apenas destacados para o intérprete. Para ele há uma grande quantidade de condução das vozes no *Cravo Bem Temperado*, que alguém, naquele período, pudesse ser capaz de ouvir como as vozes caminhavam juntas:

> Uma voz combina-se com a outra, e você consegue uma bonita mistura no cravo a menos que se utilize um estranho tipo de fraseado. E não há nenhuma evidência de que esse fraseado foi alguma vez empregado no tempo de Bach. Uma grande parte do fraseado do cravo de hoje é concebida para fazer essa música inteligível para o público, e eu penso francamente que a maneira como os cravistas tocam essa música com o objetivo de torná-la interessante e destacada para uma performance pública é mais distorcido do que as coisas que Glenn Gould realiza no piano (ROSEN, 1993, *apud* Mojola, 1999, p. 6-7).

Um texto recente do compositor brasileiro Dr. Marcos Câmara de Castro (2020), relata com muita propriedade a importância das gravações nas pesquisas performáticas. Pautado na publicação de Nicholas Cook intitulada *Beyond the score – music as performance* (2013), Marcos Câmara relata que um século de gravações enseja um rico campo de investigação dos mais recentes documentos históricos, conhecendo suas circunstâncias de produção e circulação. As informações que se seguem foram extraídas do livro de Nicholas Cook (2013, p. 139-142):

> Mais de um século de gravações oferece ao pesquisador não apenas a dimensão histórica abundantemente representada, mas também os instrumentos, os conjuntos e gêneros, a partir da gravação elétrica, em meados de 1920 [p. 139-140]. As gravações, a princípio, representam a totalidade do evento sonoro, se considerarmos as limitações tecnológicas de cada mídia – desde os rolos de piano, passando pelas gravações em 78 rpm, até os CDs –, quando nos abrem uma "janela para o passado", com sua equalização suspeita, fazendo com que certas coisas possam ser seguramente deduzidas enquanto que outras não, pelo menos até meados de 1920, com o advento da gravação elétrica, depois o 33 RPM, em fins dos anos 1940, o estéreo, no final de 1950 e o CD, no início dos anos 1980. Todas essas técnicas permitiam, dentro de suas limitações, imaginar o que se passava na sala de concerto, até que a gravação por fita magnética, em várias pistas, superasse todas as anteriores e se tornasse a norma (CÂMARA DE CASTRO, 2020).[2]

Marcos Câmara considera que a gravação representou uma mudança radical na democratização da alta cultura, e para a maioria dos consumidores, a música – clássica ou não – é música gravada. Ele considera, embasado na narrativa de N. Cook, que pensar a sala de concerto e o estúdio de gravação como original e cópia é uma maneira completamente inadequada de pensar a música:

> Sempre haverá razões para se fazer música desta ou daquela maneira e cada uma delas terá suas consequências que poderão ser exploradas e avaliadas. Há inúmeras maneiras de produzir sentido na música como performance e vários sentidos para assim fazê-lo. É realmente assim: tão simples e tão complicado (CÂMARA DE CASTRO, 2020).

Câmara de Castro afirma que mesmo no século XXI, ainda há uma relutância por parte dos musicólogos em aceitar a música gravada como um fenômeno musical em si mesmo em lugar de uma substituição de alguma outra coisa. A música clássica é, em primeiro lugar, um evento e por isso a performance ao vivo permanece como a base essencial da música clássica, a despeito da primazia das gravações na vida da maioria dos ouvintes modernos. No reino da música clássica, noções persistentes de texto e obra compeliram os músicos a classificar a gravação mais como um processo tecnológico do que um processo artístico e estético: em outras palavras, os técnicos de gravação são vistos como técnicos e não como músicos, exatamente como os sindicatos reivindicavam. No entanto, os técnicos têm exercido cada vez mais influência sobre como a música soa e como nós esperamos que ela soe, tanto na música popular quanto na clássica. Essas mudanças na imagem do som não têm sido registradas na musicologia, o que não é

[2] O texto deste autor intitulado *Além da partitura: ou elementos para uma musicologia da performance*, encontra-se na publicação que está sendo organizada por mim, intitulada *Performance sob uma perspectiva pluralista*, que se encontra no prelo.

exatamente uma surpresa, uma vez que a disciplina nunca foi boa em lidar com coisas que podem ser ouvidas, mas não lidas (COOK, 2013, p. 352-377).

O texto deste compositor de certa maneira incita-nos a pensar que as mudanças tecnológicas do futuro poderão trazer benefícios tanto para a escuta musical, quanto na forma como se processará a produção musical. Temos assistido cada vez mais, no cenário musical atual, a intenção dos profissionais e docentes de performance criarem experiências musicais das mais inusitadas, desafiando o cenário musical tradicional instaurado a anos. De certa forma as apresentações compartilhadas no *YouTube* e nas redes sociais, expressam uma criatividade por parte dos músicos e docentes de performance até então desconhecida. Preocupações em obter a melhor sonoridade deixam de ter importância na atual conjuntura, em razão da necessidade de se criar uma sonoridade virtual capaz de manter o cenário musical ativo. Onde essa onda nos levará só o tempo dirá. O certo é que mais uma vez a criatividade humana insurge-se como meio eficaz de realizar novas modalidades de performances e novas metodologias de ensino performático, o que de certa maneira revolucionará a forma como a música se processará no futuro.



É certo que fatores culturais e sociais podem influenciar sobremaneira o processo criativo. Como relatam Eunice Vaz Yoshiura *et al.* (1999, p. 15) a criação humana deve ser concebida como algo que extrapola a concepção e realização da mensagem a ser veiculada e as possibilidades criativas que as novas tecnologias oferecem são usadas como veiculação de conhecimento em seu significado antropológico. Portanto, a criatividade é pensada como uma forma de conhecimento capaz de romper com uma ordem anteriormente veiculada. Ela surge mais enfaticamente em momentos de crise sociopolítica e ambiental que demandam soluções rápidas. Como relata o físico quântico Amit Goswami:

> Uma crise é um verdadeiro clarim capaz de despertar o seu potencial criativo. [...] Crises e mudanças de paradigmas andam de mãos dadas [...] Einstein dizia que não podemos resolver nossos problemas ficando no mesmo estado de entendimento em que eles foram criados. Por isso, necessitamos de uma mudança de paradigma, de uma mudança de visão de mundo. [...] Os paradigmas ou modelos de todos os sistemas de conhecimento tornam-se mais sofisticados com o tempo, o que pode ser bastante intimidador. [...] nos estágios iniciais de um novo paradigma, remetemo-nos de volta ao básico. Pensamentos simples, não sofisticados, são suficientes para que se faça um real progresso (GOSWAMI, 2012, p. 31-32).

Este físico afirma ainda que a motivação criativa só se manifesta na demanda de uma crise - uma crise exterior, aos moldes da crise da sobrevivência civilizada que enfrentamos em nossos dias, ou uma crise interior, de intenso sofrimento, que a vida traz para alguns indivíduos. Todo mundo pode ser criativo quando sente a premência, seja ela uma motivação interior ou exterior. Para tanto, a motivação é essencial para que haja um ambiente criativo (GOSWAMI, 2012, p. 42).

Ao se reportar as artes, Amit Goswami relata que nessa área de conhecimento a validade do antigo jamais é posta em questão. Os paradigmas antigo e novo coexistem pacificamente, cada qual tendo o seu próprio direito. Nesse sentido, intui-se que ainda que haja mudanças futuras no campo performático, o velho e o novo estarão sempre interligados. Vejamos o relato desse físico quântico quanto a essa questão:

> Ele (Picasso) deu início ao novo paradigma do cubismo observando um objeto de diferentes perspectivas – na mesma obra de arte. Esse novo paradigma reflete o caráter multidimensional da cultura do século 20 e muda para sempre o modo como apreciamos toda e qualquer arte, presente e passada, sem jamais diminuir nossa apreciação da antiga (GOSWAMI, 2012, p. 222).

Esse relato nos permite intuir que as razões que levaram os profissionais da música e docentes a criar novas formas de disseminação da música e novas metodologias de ensino da performance podem, no futuro, redundar em posicionamentos bastante benéficos para o cenário performático, desde que salvaguardados os aprimoramentos tecnológicos e virtuais que necessariamente deverão ocorrer. Inúmeros trabalhos musicais experimentais ocorreram após a instauração dessa pandemia, eles vieram para democratizar e desterritorializar a produção musical. A criatividade foi expressiva dentro da crise instaurada. Isso, entretanto, poderá trazer para a sociedade e para o ensino performático, critérios de apreciação musical bastante diferenciados dos modelos veiculados anteriormente. Implicações culturais, sociais e até mesmo financeiras surgirão, sendo que a criatividade e a experimentação se farão presentes em grande escala. As escolhas serão variadas e o aprimoramento tecnológico e virtual que já aconteceu no passado e que trouxe bons frutos para área, poderá ocorrer novamente.

Reconheço que a performance, seja em forma de produção musical, seja na modalidade de ensino, não poderá ser inteiramente virtual. A música, como todas as demais artes, precisa do contato presencial, mas remodelações refletidas e aprimoradas

poderão ser muito úteis para ampliar e estender a produção musical para um número maior de agregados e aficionados da música e principalmente trazer a música mais próxima da coletividade. Os desajustes e ajustes serão inúmeros, mas a verdade, é que diante do cenário instaurado, os profissionais da música souberam tirar partido no sentido de não deixar a música perecer nos locais de propagação.



Sigo este texto apresentando alguns depoimentos de profissionais que, durante a pandemia, realizaram atividades musicais experimentais até então não adotadas. Eles apontam as dificuldades encontradas, o aumento considerável de indivíduos que puderam assistir a essas atividades e relatam ainda, quais os benefícios e prejuízos caso essas práticas se intensifiquem no futuro.

## Experiências artístico-musicais de profissionais e docentes de performance durante a pandemia

Os depoimentos que se seguem relatam em que medida as práticas musicais virtuais realizadas por professores de performance e profissionais de música contribuíram para a continuidade de um trabalho performático em tempos de pandemia, quais as dificuldades e benefícios encontrados e como essas ações virtuais se estenderão para o futuro.

### 1. Depoimento de Valdemir da Silva,[3] enviado via e-mail no dia 22 de outubro de 2020. Autorizada a publicação.

"Neste depoimento, relato a forma como foram realizados dois concertos virtuais no Theatro Municipal de São Paulo, depois da instauração no planeta da COVID-19 que provocou o isolamento social, impedindo a realização de eventos artísticos e culturais, entre outros, os quais fiz parte integramente do processo de produção. O primeiro "Homenagem à Naomi Munakata", com a obra *Ubi Caritas*, de Maurice Duruflé, publicado no dia 31 de maio de 2020 (https://www.youtube.com/watch?v=ZCvYHmAj-8Q) e o segundo, que integra a campanha "Arte Presente" foi a Suíte dos Pescadores", de

[3] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Bacharel em Composição e Regência, pela UNESP. Foi Regente Assistente da Banda Municipal de Mauá, vencedor do 1º Concurso Nacional de Arranjos para Banda Sinfônica, Arquivista Musical da OSESP e Assistente de Direção da Escola Municipal de Música de São Paulo. Atualmente é Gerente do Coral Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo.

Dorival Caymmi e arranjo de Damiano Cozzella, publicado no dia 31 de agosto de 2020 (https://www.youtube.com/watch?v=TmA7LvUOokY&t=137s).



Esses concertos virtuais foram realizados com o propósito de manter os músicos em atividade, evitando-se o sucateamento da programação artística ali realizada e possível futuras demissões de funcionários temporários, receio corrente entre os colaboradores. A prática artística à distância configurou-se como uma atividade inédita, um novo padrão e um nova realidade, muito necessária para preservar a continuidade das realizações musicais, ainda que de forma não ideal. Nesse sentido, a prática vocal virtual foi necessária para que os músicos mantivessem a sua estabilidade, seu desempenho e sua saúde física e mental.

A análise da estrutura pessoal e dos equipamentos disponíveis de cada cantor foi essencial para que pudéssemos dimensionar as possibilidades de realização dessas atividades. Foi necessário verificar os tipos e modelos de celulares, aplicativos, computadores, sistemas operacionais, capacidades *software, hardware*, microfones, fones que melhor se adequassem para a nova proposta de apresentação. Também foi imprescindível avaliar a familiaridade que os músicos tinham com esses equipamentos, de forma a manter a qualidade artística esperada pelo público ouvinte.

Horas de assessoria e treinamento foram investidos para que todos se adaptassem e tivessem a mesma condição de participar dos projetos propostos. Informações como um simples entendimento e conhecimento do equipamento, como se comportar diante da câmera, tipo de vestuário propício, maquiagem, luz, distância, cenário, ambiente, acústica, dia e horário mais ideal para gravação, formatos de áudio e vídeo foram transmitidos aos músicos coralistas sempre que necessário.

Vários tutoriais foram criados para auxiliá-los, tais como: acessar o *drive* compartilhado, para fazer *download* e *upload* no *drive*, como utilizar *WhatsApp Web*, como filmar com o celular, configurações de áudio e vídeo. Esses procedimentos foram transmitidos e ensinados incessantemente, vistos, revistos e atualizados, tanto de forma coletiva quanto individualmente.

Mesmo no caos instaurado e nas transformações ocorridas, processos foram realizados de maneira que todos pudessem ter acesso e entendimento dos recursos tecnológicos. Esses procedimentos exigiram maior comprometimento dos participantes.

Os coralistas, por exemplo, se sentiram cada vez mais expostos para exibir suas qualidades musicais.

É claro que neste momento, diferentemente das práticas rotineiras precedentes à pandemia, onde tudo era organizado para um espetáculo ao vivo, com muitas pessoas aplaudindo, apreciando e prestigiando a performance dos artistas, as alternativas referentes ao repertório se tornaram mais restritas. Como garantir ao público o gosto da vivência e a experiência de desfrutar as diversas sensações oferecidas, semelhante às que eram quando participavam presencialmente? E ao cantor que depende da percepção de espaço e tempo para dar sentido à música e completar o todo? Um concerto virtual é bem diferente de uma atividade artística presencial. Estar ao vivo, perceber e sentir a plateia, permitem melhor absorção e pode favorecer a reação física gerada pelo evento. Contudo há que ser dito que o alcance público obtido com essas apresentações foi imenso, ainda que as atividades corais se desenvolveram conforme as possibilidades.



Os cantores não estavam reunidos de corpo presente à frente da maestrina, cercados por colegas cantores. Sua atuação estava limitada à uma tela de celular, computador ou outra espécie de monitor de onde recebiam orientações, habituando-se ainda, a uma nova forma de regência. A finalidade primordial era executar a música, enviar o áudio ou vídeo, sem o ajuste fino. O problema maior concentrou-se em como avaliar o conteúdo recebido. A maestrina teve que desenvolver novas metodologias para a direção, condução e forma de transmissão de seu pensamento interpretativo acerca do discurso musical.

Diante dessas transformações abruptas, novos conhecimentos e tecnologias foram adquiridos e implantados. Se anteriormente não havia o hábito de gravar as atividades, os concertos e as apresentações nem mesmo para registro dos conteúdos realizados, teve início uma grande preocupação com essa rotina. Pois como confirmar algo sem registro?

Teve início, então, uma nova etapa do cotidiano institucional. Inicialmente os técnicos de som e integrantes da comunicação abraçaram as tarefas que não eram fáceis. Durante várias semanas "Plantões de Dúvidas" foram realizados para que se pudesse homogeneizar todos os processos relacionados a essa nova realidade e oferecer uma arte final de qualidade, cuja finalidade também era a de amenizar o sofrimento, solidão e angústia que o isolamento estava causando nas pessoas.

Foi necessário adotar algumas medidas para um bom desenvolvimento dessas atividades, entre elas: limpar a lente do aparelho celular e checar o nível da bateria; o aparelho celular deveria permanecer bloqueado, para não receber ligações, mensagens ou notificações, durante as gravações; verificar qual a melhor opção de qualidade e resolução da câmera do celular – *Full HD* (1920x1080); preocupar-se com o posicionamento de câmera, na horizontal, padrão TV ou vertical e enquadramento da sua imagem; preocupar-se continuadamente em fornecer dicas de posicionamento e estabilidade na filmagem, utilização da luz para que o vídeo não ficasse muito escuro, nesse sentido, como utilizar a luz frontal, seja ela natural ou artificial, proveniente de uma lâmpada ou luminária; criar um cenário organizado e harmonioso ou neutro com parede clara; identificar o material no sentido de dizer o nome e o projeto no início das gravações, assim como renomear o arquivo a ser enviado (Projeto Nº /Naipe / Nome / Cantor); utilizar o fone de ouvido, além de sugerir qual o melhor aplicativo ou software.

Aparentemente estes processos poderiam parecer simples, mas está longe de ser. Para garantir o mínimo de sincronia dos áudios e vídeos e facilitar a edição e mixagem, deve haver uma linha de produção racional e muito bem planejada a fim de se mitigar os possíveis problemas ou inutilização do material.

Os projetos se iniciaram com a concepção artística, escolha da música e divisões das fases ou etapas conforme os objetivos e prazos. A primeira etapa ou pré-produção foi destinada à preparação do material, como partitura, contendo marcações para interpretação uniforme e padronizada (cortes, dicção, respirações e fraseados). Esse material foi enviado aos cantores com vídeo explicativo e nesse momento foi decidido se a música seria gravada em seções menores. Além disso, foram criados *drives* para depósito dos arquivos e orientações técnicas para gravação; verificação e pagamento de taxas referentes à liberação de uso da partitura e direitos autorais.

Também foram decididos os delineamentos artísticos e cênicos que serviram de apoio visual e nortearam a proposta artística. É importante a criação da agenda de entregas individuais, assim como para os ensaios virtuais, em naipes e com todos os cantores, para o processo de gravação. Essas ações têm finalidade de promover a comunhão entre os artistas, tranquilizá-los e deixá-los mais à vontade para produção do material audiovisual

solicitado. Por isso, para garantir a sincronia na hora de editar, houve a preparação do áudio-guia ao piano, voz e piano e produção do vídeo de regência.

A segunda etapa, com duração aproximada de vinte dias, foi destinada à produção. Esse período foi dedicado aos ensaios virtuais, deliberações e soluções referente às dúvidas, preparação e realização da gravação individual (cantores), entrega da gravação (depósito do arquivo no *drive* compartilhado), análise do conteúdo por parte da direção artística e maestrina, além do *feedback* para possíveis ajustes e correções.



Caso houvesse parte para piano, a gravação seria realizada anteriormente ao início das gravações de cada voz individualmente e posteriormente às realizações de ensaios para servir como base aos cantores.

Na terceira etapa que perdurou por mais vinte dias, foi o momento em que se iniciou todo o processo de fechamento e finalização do produto, roteirização e elaboração de orientações destinadas à edição, montagem e mixagem de áudio, vídeo e/ou áudio/vídeo dos materiais oriundos de fonte individual e distinta. Foi necessário disponibilizar os arquivos às equipes de som, áudio, vídeo, comunicação e produção por meio do compartilhamento dos *drives* e pastas, contendo todo material de forma organizada e decupada para prosseguir com a edição do som captado e arranjo da disposição dos vídeos e fotos, ou seja, o gerenciamento das entradas marcadas na partitura/roteiro de cada coralista em uma determinada posição de tempo na música – em uma *time code*.

A finalização, última etapa deste trabalho, demorou cerca de cinco dias. Foi o momento de tomar as decisões finais, avaliação do produto, pequenos ajustes no acabamento, inserção de encartes, ficha técnica, legenda, vídeo da maestrina, quando necessário e parte do contexto, parecer final e publicação com acesso gratuito nas mídias sociais e fechamento do relatório com descrição de todo o processo.

Como se pode observar, trata-se de uma nova modalidade de apresentação artística, onde tudo é feito separadamente, pois cada integrante do coral se reúne virtualmente em uma sala de reunião, dessas oferecidas pelo *Google, Zoom, Skype* etc. – para discutir e discorrer a respeito da música proposta, até mesmo praticá-la *on-line*, para depois, longe dos colegas, que em outros tempos estariam próximos, estudar, preparar-se e ensaiar para realizar futura e remotamente, uma obra coral.

Trata-se de uma nova modalidade de apresentação que certamente será incorporada, com todas as ferramentas nas próximas realizações corais, pelo menos enquanto perdurar o isolamento social. É um novo processo, em que obtivemos inúmeras descobertas e aprendizados, tudo imposto pelas dificuldades geradas pela pandemia gerada pela COVID-19. Nada será igual ao que era antes, mas o mundo segue com novas transformações e expectativas, mais um capítulo da vida das pessoas e da rotina artística.

Como será depois dessa pandemia? Não sabemos. Mas temos consciência que novos horizontes virão e que este é um momento de transição e aquisição, inclusive, de diferentes maneiras para se construir uma performance coral, onde as relações musicais, humanas e tecnológicas se integram. Apresentações *on-line* configuram-se como o novo palco. Mesmo tendo esperança que essa pandemia termine, sabemos que essa nova rotina futuramente será agregada e incorporada às práticas "tradicionais". Ações, técnicas e metodologias vêm sendo expandidas e permanecem em constante aperfeiçoamento sempre em vista ao desenvolvimento e isso pode fornecer um novo caminho artístico para o futuro."

**2. Depoimento da pianista e professora de piano Maria Elisa Ferreira Risarto,[4] enviado via e-mail, no dia 23 de outubro de 2020. Foi autorizada a publicação.**

"No ano de 2020 fomos surpreendidos por uma pandemia provocada pelo vírus COVID-19, que afetou todos os aspectos da vida humana; países inteiros foram colocados em quarentena para preservar a vida, evitando o contágio da doença. Nós que trabalhamos com o ensino da performance fomos prejudicados pelo desconhecimento das novas tecnologias, pelo consequente despreparo sobre alternativas, aplicativos e meios tecnológicos plausíveis de serem usados, no sentido de proporcionar ao público em geral e aos alunos de instrumento a continuidade do trabalho musical.

No meu caso, como musicista e pianista que sou, tive dificuldade de dar continuidade aos projetos musicais que havia marcado para o primeiro semestre de 2020.

[4] Maria Elisa Risarto é mestre em música pelo IA-UNESP, pós-graduada em piano e especialista em Interpretação Musical pela FMCG. Bacharel em Economia pela PUC-SP. Foi assistente do Prof. Gilberto Tinetti e pianista da Orquestra Sinfônica Jovem de São Paulo por vários anos. Participou do Projeto 500 anos de amizade Brasil – França com o Duo Risarto- Grossi. Participou da gravação do CE Villa Lobos em Paris sob a direção de Gil Jardim. Foi assistente de direção e professora de piano da Escola Municipal de Música. Atualmente faz parte do corpo docente da Faculdade de Música Santa Marcelina.

Todos foram cancelados. Porém, tive a sorte de ser brindada com a chance de participar de uma *live* com a Orquestra de Câmara Miller, pois havíamos marcado apresentações do Concerto de Bach em Ré menor para piano e orquestra. Os ensaios presenciais foram suspensos e então, houve a ideia de realizarmos esse trabalho a partir da gravação do 2º movimento daquele concerto. Todos se animaram e através de um guia, cada um dos participantes da orquestra fez um vídeo apresentando a sua parte. Graças ao esforço da Patricia Carvalho Aguiar, violoncelista, pudemos realizar este vídeo[5].

Foi uma experiência muito significativa para mim, que estou habituada desde sempre a fazer música de câmara, ou acompanhar cantores e/ou músicos, onde dependo de toda sua expressividade musical para fundamentar e mesclar a sonoridade e o timbre do piano, o ritmo, dinâmicas, *rallentando*s, *acellerandos*, respirações e outros tantos elementos que complementam esta prática musical tão específica.

Quanto ao trabalho didático, junto à FASM – Faculdade de Música Santa Marcelina, estamos tentando resolver o problema de atraso na chegada do som, ao tocamos juntos. O aplicativo *Zoom* está sendo usado com sucesso em aulas coletivas de performance, mas o *delay* (atraso em relação ao tempo da execução) atrapalha e torna quase impossível as práticas de conjunto como coral, música de câmara, orquestra de câmara e mesmo ensaios acompanhando cantores e instrumentistas de cordas do curso de bacharelado e regência.

Minha alternativa, no caso dos ensaios com cantores e instrumentistas, foi gravar áudios de todas as partes que os alunos necessitam para estudo e/ou aulas com seus professores de canto e cordas. No caso de aulas de regência, aconteceu o mesmo. Temos tentado diminuir o *delay* nas aulas via *Zoom*, ou utilizando outros aplicativos, mesmo assim, o aluno sempre vai ouvir o piano atrasado em relação ao seu gesto, então, a alternativa tem sido os alunos gravarem vídeos com sua regência (sem som) e eu tocando durante a aula virtual, direcionando a minha câmera do celular para o *laptop*, onde todos possam visualizar o regente e o som do piano ao mesmo tempo.

Tudo isto é muito frustrante, porque a prática musical de conjunto, no instante em que ela acontece, requer a fusão entre as pessoas e o som dos instrumentos. Esta fusão

[5] Disponível em: https://www.orquestramiller.com.br/videos.

sonora, envolvendo cantores, músicos ou regentes é aperfeiçoada por todos, em aulas, ensaios e estudos individuais que são também necessários para que cada um resolva seus problemas técnicos na peça em questão.

Nas aulas de leitura à primeira vista ao piano, quando trabalho com os pianistas que participam das aulas de práticas de conjunto, passei a atender um aluno por vez, via *Zoom* ou até via *WhatsApp*, quando o sinal está falhando e atrapalhando a aula. Como o material a ser utilizado na aula deve ser desconhecido do aluno, tenho enviado algumas obras para piano solo via internet, para serem trabalhadas durante cada aula. Depois de o aluno executar o trecho musical escolhido por mim, conversamos virtualmente sobre os aspectos que o aluno necessitaria melhorar, em cada caso.

Aqui também sinto que as aulas ficam prejudicadas, porque presencialmente, além de peças para piano solo, fazemos também leituras à primeira vista de peças escritas para serem tocadas ao piano a quatro mãos. Neste caso, os pianistas são colocados de forma a ler as duas claves (a de Sol e a de Fá), e durante todo o tempo, dependendo das peças, eles são obrigados a trabalhar com a mudança de clave. Com este trabalho, preparamos o aluno para estar à frente do teclado pianístico em diversas localizações, sabendo que a leitura de claves será aperfeiçoada. Essa tarefa, em um ambiente virtual, não tem a mesma eficiência, contudo, foi a maneira encontrada para não interromper as atividades pedagógicas voltadas para o estudo performático. Com relação aos concertos virtuais, apesar de não me parecer a melhor opção, eles têm possibilitado aos músicos em geral, não interromperem suas atividades."

### 3. Depoimento da Prof. Dr. Flavia Albano de Lima,[6] professora de canto lírico na Universidade Federal da Bahia, enviado por e-mail no dia 08 de outubro de 2020. Autorizada a publicação.

"Quando em 19 de março deste ano nos vimos forçados a ficar em nossas casas em razão da pandemia do Coronavírus, não imaginei que depois de sete meses ainda

[6] Flavia Albano é doutora em Educação: Currículo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestre e especialista em performance musical pelo Royal Northern College of Music, bacharel em Canto Erudito, licenciada em Música pela Faculdade de Música Carlos Gomes e habilitada em artes dramáticas pelo Teatro Escola Macunaíma. É docente na graduação e na pós-graduação profissional da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ministra disciplinas ligadas ao Canto Lírico, além de coordenar o Laboratório de Ópera EMUS-UFBA.

estaríamos dentro delas. Enquanto professora, nunca tive contato com nenhum tipo de ensino à distância e, como aluna, participei somente dos cursos de capacitação do INEP. Entretanto, durante os últimos meses descobri que o ensino online pode ser proveitoso e agradável. Basicamente, estou ministrando as mesmas disciplinas que ministraria no semestre regular, considerando que minha carga horária é centrada no ensino tutorial de canto aos alunos do Bacharelado em Canto Lírico.

Percebi que dependo muito da boa vontade da internet, da minha e também da de cada aluno. Passei por vários momentos muito frustrantes, um deles ocorreu quando um dos meus melhores e mais interessados alunos demorou 20 minutos para estabelecer a conexão com a internet e quanto conseguiu, ela era tão ruim que eu não conseguia ouvir um só nota que ele cantava. Naquele dia tivemos que encerrar a aula.

Para além do problema de conexão, encontrei um outro, ou seja, nenhuma plataforma, mesmo em condições ideais de conexão, é fiel aos sons emitidos pelo canto. Os sons emitidos por vibração labial, *bocca chiusa* ou com instrumentos facilitadores, como o canudo, são identificados com ruídos e são suprimidos, isso sem contar o *delay* de cerca de 1 ou 2 segundos entre o que eu toco no piano e o que o aluno canta. Existe também a necessidade de ver mais de perto a postura, a posição da língua, eventuais tensões - tudo impossível pelo vídeo. Nesse caso é preciso confiar nas sensações do aluno e no que consigo ouvir desta produção vocal.

Entretanto, nem tudo é negativo, pois graças à tecnologia meus alunos não ficaram sete meses sem aulas de canto, o que seria devastador. Muitos alunos do primeiro ano do Bacharelado tiveram três aulas presenciais e, com a pandemia, passaram a ter suas aulas *online*.

Mesmo com todos os problemas relatados, observei que todos tiveram um certo progresso. Aos poucos vou me acostumando a fazer aquilo que é possível e deixar para outro momento o que o momento não me permite. Uma das práticas desenvolvidas que promovi foram as oficinas de idioma. Nessa atividade pedi aos alunos que, depois de seminários em idiomas, me mandassem áudios de *WhatsApp* dos textos das obras que estavam cantando - textos falados, declamados, no ritmo da música, - o que presencialmente nunca tiveram paciência de fazer. Ainda em relação ao desenvolvimento de repertório, apoiamo-nos no trabalho de dedicados pianistas acompanhadores que

deixavam as partes de piano gravadas em seus canais de *Youtube*, para que estudantes pudessem cantar em cima dessa base e assim foi possível estudar seu repertório mesmo sem a presença de um pianista correpetidor. Talvez uma das minhas mais empolgantes descobertas foi a iniciativa de criar um diário de estudos, onde os alunos postavam as sensações que tiveram ao estudar sozinhos naquele dia. Esse diálogo me permitiu dedicar um tempo muito maior a entender as sensações e aflições de cada aluno no que tange ao trabalho técnico e, considero que no cotidiano do estudo presencial, provavelmente não teríamos nos dedicado a isso com tanto afinco.

Basicamente, a experiência virtual no estudo da performance musical tem seus impeditivos, em nada supera a interação no aqui e no agora do *fazer musical*, mas é preciso perseverar e entender o que é possível fazer neste momento que estamos vivendo. Obviamente eu voltaria, sem pestanejar, para as aulas presenciais, entretanto, algumas descobertas, como o envio de vídeos e áudios para os alunos, a utilização do diário de estudos e até uma eventual aula a distância para um aluno que está fora da cidade, ou que não conseguiu vir por um motivo justificado, poderão ser procedimentos pedagógicos que permanecerão para o futuro."

## 4. Depoimento da Profa. Dra. Shirlei Escobar Tudissaki,[7] enviado em 21 de outubro de 2020, por *e-mail*. Autorizada a sua publicação.

"Como grande parte das escolas de música no Brasil, a Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), durante a pandemia ocasionada pela COVID-19, teve de suspender as aulas presenciais com os alunos e oferecer aulas virtuais.

Até o início da pandemia, eu era bastante reticente às aulas de instrumento de forma virtual. Hoje em dia vejo que esta atitude se deu por conta de nunca ter trabalhado com

[7] Doutora e Mestra em Música pela UNESP. Possui Pós-graduação Lato Sensu em Educação Especial pela UNIRIO e Bacharelado em Piano pela USC. Atualmente é Professora do Programa de Mestrado Profissional em Artes da UNESP, Professora-artista da EMIA e Instituto Fukuda. Atuou como Professora da Licenciatura em Educação Musical da UFSCar; Coordenadora e Professora da Pós-graduação Lato Sensu em Educação Musical da FACEC/Alpha; Professora da Pós-graduação Lato sensu em Metodologia do Ensino de Música do IBPEX; Coordenadora e professora do setor de Educação Musical do Conservatório de Tatuí; Regente, Supervisora musical e Coordenadora pedagógica dos 29 livros didáticos do Projeto Guri (AAPG). Coautora dos livros *1º Encontro Científico de Música e Interdisciplinaridade da UNESP* e *Protagonistas do ensino musical*. É autora do livro *Ensino de música para pessoas com deficiência visual*, lançado em 2015, pelo selo Cultura Acadêmica, da Editora UNESP. Contato: shirleiescobar@gmail.com.

aulas de piano utilizando recursos tecnológicos, bem como por conta da minha inabilidade em lidar com os programas para execução de videochamadas.

Eu já havia lecionado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na Licenciatura em Educação Musical semipresencial, com parte das atividades utilizando a plataforma *Moodle* - ferramenta de apoio ao ensino à distância.



Na EMIA fui contratada para dar aulas de piano presenciais para as crianças até 12 anos de idade. Com a pandemia, estas aulas passaram a ser virtuais. Tanto os alunos da EMIA como os meus alunos particulares, começaram a ter aulas por videochamadas, pois considerei ser a melhor forma de interagir com a classe. Com essa modalidade de aulas eu poderia resolver as questões técnicas e interpretativas durante a execução instrumental, respondendo aos questionamentos dos alunos de forma dialógica, muito semelhante ao processo pedagógico vivenciado nas aulas de piano presenciais.

No início da pandemia (março de 2020) as dificuldades foram enormes, somadas a minha inabilidade em lidar com os recursos tecnológicos. Eu me questionava continuadamente: Qual o melhor posicionamento para a câmera? Quais as possibilidades de configuração para o microfone? Será que os alunos estão compreendendo o que eu quero dizer? Aos poucos esses questionamentos foram sendo solucionados. Ainda temos problemas de conexão lenta, câmera e microfones de alunos que não funcionam a contento, bem mais amenos do que no início do processo. Estes questionamentos me levaram a estudar e aprofundar meus conhecimentos com relação aos recursos tecnológicos e verificar as possibilidades de cada um dos programas que seriam utilizados, entre eles, o *Zoom*, *Google Meet, Skype* e até mesmo *WhatsApp,* para os alunos que não possuíam conexão *WI-FI* em casa.

Durante os meses que se passaram, consegui configurar os programas, de modo a melhorar a captação dos sons do instrumento, para que estivessem o mais próximo possível da "sonoridade real", bem como encontrar o melhor posicionamento para a câmera na casa de cada um dos alunos, de modo que eu pudesse visualizar as mãos e a postura deles no instrumento.

Percebo que nesses meses, meus alunos de piano estão participando das aulas virtuais de forma bastante animada e até mesmo mais ansiosos para apresentar o que estudaram durante a semana. Eles têm estudado piano como nunca haviam estudado.

Conseguimos organizar um plano de estudos adequado para cada um e posso afirmar que aproximadamente 80% deles está estudando o instrumento todos os dias. Houve um salto técnico e musical incrível em apenas alguns meses de trabalho. O sucesso das aulas virtuais foi tão grande que consegui organizar dois eventos virtuais, com apresentações ao vivo dos alunos, cada um em sua casa. Foram momentos de conexão e, especialmente, de emoção, com alunos e público compartilhando momentos de intimidade com o seu instrumento, dentro de suas próprias casas.

Outro ponto positivo foi o retorno que obtive dos pais de alunos, agradecidos e emocionados com a continuidade das aulas de piano durante essa pandemia. Posso dizer que essas mensagens recebidas trouxeram luz e conforto para meus dias de distanciamento social. Fico muito feliz em poder contribuir com o bem-estar dessas crianças e famílias em um momento tão delicado como esse que estamos vivendo. É realmente um privilégio continuar com um ensino performático, ainda que seja à distância.

Acredito que mesmo quando as questões de saúde voltarem à normalidade, as aulas virtuais ainda continuarão em alguns casos. Dois alunos particulares, por exemplo, estão de mudança para outro estado e seus pais já me comunicaram que pretendem continuar com essas aulas à distância. Na verdade, trata-se de uma realidade da qual não poderemos escapar no futuro.

Penso que as aulas presenciais nunca deixarão de existir, mas as aulas *online* estão facilitando e continuarão facilitando a vida dos professores e alunos. É inegável que o ensino presencial de instrumento oferece inúmeras vantagens, tanto com relação à sonoridade do instrumento "real", quanto à correção da postura, o "tocar junto" com o aluno, entre muitos outros fatores. Apesar disso, o ensino de instrumento à distância pode e deve ser utilizado de forma positiva, como um recurso pedagógico importantíssimo para o professor de música.

No que diz respeito às audições presenciais, estas não serão substituídas pelas audições *online*, mas nada impede que as apresentações em modo virtual continuem ocorrendo, uma vez que facilitam o acesso a todas as pessoas que possuem uma conexão com *internet*, em qualquer local do planeta."

## Considerações Finais

Concluindo este texto, declaro que os depoimentos e argumentos até agora relatados evidenciam que para o futuro o setor artístico-musical deverá fazer uso de uma tecnologia de melhor qualidade para que as produções virtuais sigam de forma menos improvisada. Também será necessário que os músicos em geral e professores de performance utilizem essa tecnologia com melhor desenvoltura. Isso demandará um gasto excedente tanto para as instituições culturais como para as escolas de música em geral.

Embora essa questão não tenha sido veiculada é importante retratar que as relações trabalhistas neste setor deverão sofrer inúmeras modificações, para que músicos em geral e professores de performance não sejam prejudicados em suas remunerações. Não podemos imaginar para o futuro, que o trabalho realizado por esses profissionais siga de forma caótica como tem sido até agora. Professores, músicos e produtor de espetáculos têm trabalhado exaustivamente, às vezes gratuitamente, para cumprir as tarefas que até então eram executadas presencialmente. Os contratos de trabalho desses profissionais exigirão cláusulas específicas, até então não incorporadas nos contratos atuais, principalmente com relação ao trabalho domiciliar que não está sendo computado.

É certo que as instituições culturais (casas e espaços culturais, teatros e salas de concerto) responsáveis por essas produções, tiveram prejuízos consideráveis com essa pandemia. É quase certo que para o futuro elas irão repensar quais produções serão preservadas, vão rever seus gastos, reformularão suas temporadas, para que o setor musical não caia no ostracismo, principalmente os voltados para a música erudita. O mesmo há que se pensar para as escolas de música. De que forma se processará o ensino da performance, como conciliar uma educação presencial e uma educação virtual?

Esses são alguns dos procedimentos a serem avaliadas em um futuro próximo. Embora o setor musical tenha resistido nesse período conturbado mediante criações e experimentações das mais variadas, fato que afastou o sucateamento desta área de conhecimento, mas para o futuro, esses mecanismos de sobrevivência deverão ser reavaliados.

Finalmente digo que não podemos imaginar a música sendo ofertada ao público sob um crivo iminentemente virtual. Ela está presente como pano de fundo em boa parte

das atividades artísticas, seja no cinema, no teatro, nos espaços culturais em geral, mas ouvir música presencialmente ainda é uma ação que se faz necessária. Nesse período de pandemia, assisti a inúmeros concertos e recitais pelo *YouTube*, vi inúmeros documentários, aulas online, assisti a inúmeros DVDs, *lives,* sem considerar os cursos que foram ofertados na mídia. Contudo, depois de um longo período afastada dos concertos presenciais, fui assistir a uma apresentação musical na sala São Paulo e de repente percebi o quanto meu corpo, minha mente e meu espírito estava impregnado por aquela esfera sagrada para a qual a música nos conduz. Isso ainda não poderá ser extinto e nesse momento eu compartilho da fala do físico quântico Amit Goswami, quando relata que nas Artes a validade do antigo jamais é posta em questão; o paradigma antigo e o novo coexistem pacificamente, cada qual tendo seu próprio direito. Assim dito, intui-se que as mudanças do futuro não afetarão as práticas musicais anteriores.

Sob essa perspectiva, o texto de Camila Fresca intitulado *Lições da pandemia*, publicado na *Revista Concerto*, em outubro de 2020, traz uma mensagem bastante promissora com respeito às transmissões *online* realizadas pelas principais orquestras brasileiras durante a pandemia, contemplando depoimentos de seus regentes e diretores artísticos. O diretor artístico da Filarmônica de Minas Gerais assim se manifestou:

> Contrariamente a outras formas de arte, tanto nós, músicos, quanto nosso público acreditamos que nada substitui a experiência viva de fazer música. Mas também estamos aprendendo que existem outras ações paralelas que podem vir a ser incorporadas ao leque das atividades (*Revista Concerto*, outubro de 2020, p. 8).

No final de seu relato, Camila Fresca declara que essa nova forma de atuação surge como uma nova frente de oportunidade para os músicos, porém terá de ser aprimorada, transformando o concerto ao vivo em um novo produto pensado para o meio digital, o que requer profissionais especializados. Não se trata, portanto, de substituir o evento presencial, mas de garantir uma nova experiência estética.

## Referências

ALBANO DE LIMA, Flavia. *Depoimento*, enviado em 08 de outubro de 2020.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. *Além da partitura: ou elementos para uma musicologia da performance.* In. ALBANO DE LIMA (org.) Performance sob uma perspectiva pluralista. Aguardando publicação. São Paulo: Musa Editora, 2020.

FRESCA, Camila. Brasil Musical, Lições da pandemia. *Revista Concerto*, outubro de 2020, p. 8.

GOSWAMI, Amit. *Criatividade para o século XXI:* Uma visão quântica para a expansão do potencial criativo. São Paulo, Aleph, 2012.

MAIORINO, A. V.; COLABARDINI, J. C. M.; GABRIEL, F. *O Festival Internacional de Música em Casa:* tecnologias, aprendizagens e práticas musicais em tempos de COVID-19. No prelo, 2020.

MOJOLA, Celso. *A gravação e a performance ao vivo*. Texto inédito, elaborado em dezembro de 1999.

RISARTO, Maria Elisa. *Depoimento*, enviado em 23 de outubro de 2020.

SILVA, Valdemir da. *Depoimento*, enviado em 22 de outubro de 2020.

TUDISSAKI, Shirlei Escobar. *Depoimento*, enviado em 21 de outubro de 2020.

YOSHIURA, Eunice Vaz, YÁZIGI, Eduardo e SPINELLI, João J. O porquê e como de um congresso de criatividade no Brasil. In: YOSHIURA, Eunice Vaz, YÁZIGI, Eduardo e SPINELLI, João J, YÁZIGI, Latife (organizadores). *Criatividade – Uma busca interdisciplinar*. São Paulo: UNESP, 1999.

# Virtual Flauta Doce: projetos de extensão integrados com atividades não presenciais



Isamara Alves Carvalho
Universidade Federal de São Carlos
isamara@ufscar.br

Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro
patriciamichelini@musica.ufrj.br

David Castelo
Universidade Federal de Goiás
david_castelo@ufg.br

Resumo: O confinamento domiciliar provocado por medidas de controle da transmissão do COVID-19 levou três professores de flauta doce de três universidades federais brasileiras a se unirem num grande projeto de transição para um futuro próximo. Superado o período de angústia, desabafo e compartilhamento de impressões de projetos possíveis, cada um propôs uma abordagem para ser conduzida em plataformas virtuais e respeitando as especificidades dos perfis de pesquisa, extensão e ensino de cada um em suas respectivas universidades. Surgiram, desta forma, os projetos Tocar Junto Virtual - Flauta Doce, Flauta Doce em Sistema e Vida na Flauta. Neste artigo, são apresentados os relatos dos coordenadores destes projetos.
Palavras-chave: flauta doce, cursos de extensão, plataformas virtuais.

# Virtual Flauta Doce: integrated extension projects mediated by non-classroom activities

Abstract: The lockdown imposed by the COVID-19 protective measures led three recorder teachers from three Brazilian federal universities to come together in one major educational project for a near future. Overcoming a period of anguish, outburst and sharing impressions about possible ways to be pursued on virtual platforms each one proposed a specific approach. It was taken in to account the research and teaching profiles of each teacher in their own university. The present experience report provides an overview about the projects “Tocar Junto Virtual – Flauta Doce”, “Flauta Doce em Sistema” e “Vida na Flauta”.

Keywords: Recorder, Extension courses, Virtual platforms.

## Introdução

O surpreendente contexto provocado pela pandemia da COVID-19 trouxe, entre as medidas de contenção da disseminação do vírus, a suspensão das atividades acadêmicas presenciais, à exemplo daquela observada nas instituições federais de ensino superior, a partir do mês de março de 2020. O semestre letivo foi interrompido ainda em suas primeiras semanas e, uma vez que todo o planejamento pedagógico havia sido pensado tendo como eixo o ensino presencial, não nos encontrávamos preparados para uma migração imediata para o ensino remoto. Ainda que não houvesse uma perspectiva concreta a respeito do tempo que efetivamente duraria a quarentena, o rápido aumento do número de infectados e vítimas fatais do novo Coronavírus já deixava claro que estávamos lidando com o problema de longo prazo, e que necessitaríamos buscar alternativas para o trabalho universitário.

A interrupção bastante abrupta das atividades presenciais desenvolvidas no cotidiano universitário nos deixou inicialmente sem ação, sem uma saída segura e que contemplasse a diversidade de perfis socioeconômicos, tecnológicos e de aprendizagem dos nossos estudantes, das nossas condições de formação, bem como das estruturas de espaço e condições tecnológicas de nossas casas. Foi necessário, portanto, um período para entender o que estava ocorrendo, analisar, planejar e propor alternativas.

Na Universidade Federal de Goiás (UFG), as aulas foram inicialmente suspensas a partir do dia 16 de março de 2020, pelo prazo de quinze dias. Nesse momento, a reitoria determinava que as disciplinas presenciais não poderiam ser transformadas em EaD, tanto na graduação quanto na pós-graduação; e sugeria que o contato virtual com os alunos era bem-vindo para sugestão de leituras e atividades de estudo, mas que não poderia contar como aula. A suspensão por tempo indeterminado do calendário acadêmico foi determinada no dia 27 de março, por meio da Resolução CONSUNI n° 18/2020. Gradativamente, a partir das discussões dos Grupos de Trabalho (GTs) constituídos, a UFG normatizou a volta de suas atividades acadêmicas.

Situação similar ocorreu na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Após um período de apuração dos recursos técnicos de que docentes e discentes dispunham, em que atividades realizadas virtualmente eram incentivadas pela reitoria, porém não obrigatórias, somente no mês de junho foi instituído, por meio das Resoluções 03/2020 e

04/2020 do Conselho de Graduação, o Período Letivo Excepcional (PLE), autorizando o ensino remoto, ainda que com a adoção de algumas condições especiais.

Na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), a partir da Resolução n° 320 do Conselho de Graduação, foi instituído o Calendário Suplementar que perdurou entre 05 de maio e 26 de junho de 2020 exclusivamente para oferta, por meios digitais, de Atividades Curriculares de Integração Ensino, Pesquisa e Extensão (ACIEPEs) e disciplinas com caráter de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Disciplinas obrigatórias e optativas das matrizes curriculares de todos os cursos de graduação da UFSCar ficaram suspensas desde a publicação da Resolução n° 319 do Conselho de Graduação, datada de 27 de março de 2020.

Nesse período, éramos três colegas docentes em IFES: Isamara Alves Carvalho, professora do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (DAC-UFSCar); Patricia Michelini Aguilar, professora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ); e David Castelo, professor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG); que compartilhavam privadamente (por meio do *Whatsapp*) preocupações com as questões oriundas da pandemia do Coronavírus e seus desdobramentos sanitários, sociais e pedagógicos, no exercício de nossas práticas profissionais. Nos perguntávamos com muita frequência e angústia: Até quando? Como ficarão nossos estudantes e nossas estudantes? Será que teriam acesso a computadores, *tablets* e conexão de qualidade? Poderíamos ou deveríamos aproveitar as aprendizagens da oferta de disciplinas em cursos na modalidade de Educação à Distância que nossas instituições agregavam considerável experiência? Foram estas e tantas outras perguntas sem respostas precisas naquele momento.

Em consonância com a opção cautelosa de nossas instituições definimos que faríamos a oferta concomitante de três projetos de extensão, respectivamente "Tocar Junto Virtual - Flauta Doce", coordenado pela professora Isamara Alves Carvalho da UFSCar; "Flauta Doce em Sistema", coordenado pela professora Patricia Michelini Aguilar da UFRJ; e "Vida na Flauta", coordenado pelo professor David Castelo da UFG. Cada um de nós planejou uma proposta considerando a própria prática com as

Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação, os interesses de pesquisa e de prática de ensino e performance com a Flauta Doce.

Os produtos resultantes destas interações, "temporariamente definitivos e definitivamente temporários", nas palavras de Nunes (2018, p. 6), foram de extrema importância para estudantes, professores e flautistas carentes de direção, formação e empatia.



A seguir, seguem os relatos de cada um dos projetos feitos por seus coordenadores.

## "Tocar Junto Virtual – Flauta Doce" - Profa. Isamara Alves Carvalho (UFSCar)

Na pesquisa desenvolvida na minha tese de doutorado com o título "Potencialidades de limites de uma disciplina no curso de Educação Musical a distância na UFSCar", o "estar junto virtual" de Valente (2003) foi um dos principais conceitos referenciados para esclarecer que distância na EaD não tem relação alguma com estudo solitário ou sem interação. O "estar junto virtual" do autor traz o cuidado com as diversas formas de acompanhamento e interação com os participantes em ambientes virtuais de aprendizagem (AVA). A constância nas devolutivas e esclarecimentos de dúvidas, a variedade de propostas com focos no processo vivenciado e não exclusivamente no produto final elaborado, o uso de comunicação que aproxima, que respeita cada um e cada uma que ali esteja são alguns elementos que podem caracterizar o "estar junto virtual".

Neste sentido surgiu o Projeto de Extensão "Tocar Junto Virtual – Flauta Doce", ofertado entre 04 de maio e 26 de junho de 2020 e tendo o ambiente virtual de aprendizagem *moodle* como principal *software* de interação e os aplicativos *Facebook* e *Whatsapp* como meios complementares para isso. Além dos colegas David Castelo (UFG) e Patricia Michelini Aguilar (UFRJ), participaram da equipe de implementação do curso a flautista doce Marta Roca (Fundação das Artes de São Caetano do Sul – FASCS) e a servidora técnica de laboratório Josiane Fernanda Covre (UFSCar).

Objetivos esperados:

1. Propiciar espaço e tempo virtual para que pessoas interessadas pudessem continuar praticando o repertório de estudo de flauta doce;

2. Criar oportunidade de experimentação de recursos tecnológicos para que a prática de tocar junto fosse mantida;

3. Analisar as potencialidades e possíveis dificuldades encontradas e discutidas mediante literatura especializada e relatos dos participantes;

4. Estudar a produção científica sobre ensino de música por meio de recursos tecnológicos;

5. Propiciar condições para que os participantes se capacitassem a fazer práticas similares com seus atuais ou futuros alunos.

No primeiro momento do curso procurou-se entender os perfis dos e das participantes quanto ao repertório que costumavam tocar na flauta doce e qual a localidade de cada um e cada uma naquele momento. A seguir, deixamos parte das orientações do enunciado do Fórum Cartão de Visitas no qual todos e todas deveriam ensaiar e registrar um vídeo solo: "(...) resgatem no material de vocês uma melodia que vocês toquem com tranquilidade (...) e façam o registro em vídeo para que possamos nos conhecer um pouco. Para isso solicitamos que falem, antes de iniciarem a parte musical, o nome, a cidade de origem, a instituição de origem e os critérios da peça escolhida". Após 21 dias de interação encerrou-se o fórum com 149 mensagens e 27 cartões de visitas.

A próxima etapa, depois de todos e todas se apresentarem, foi organizar as duplas para ensaio e gravação dos primeiros duetos com flauta doce. No enunciado deste novo tópico de fórum foi estimulado que cada um e cada uma se desafiasse a tocar em várias duplas e com quem não tinha experiência prévia para que pudesse aumentar a rede contatos da área. Totalizou-se 52 mensagens, 23 duplas e, consequentemente, 23 vídeos foram publicados no AVA do curso.

Ocorreu um fato bastante interessante neste período dos ensaios para registro dos vídeos com duetos. A interação das duplas no *moodle* foi silenciada. O aplicativo escolhido e, muito provavelmente, que demonstrou melhor eficiência para trocas de arquivos de vídeo foi o *Whatsapp*. Porém os professores da equipe não participaram dos ensaios. Numa próxima oferta, acredita-se que o uso deste meio deve ser considerado desde o princípio como possibilidade de uso pedagógico também. Com o objetivo de deixar algumas orientações claras para todos e todas antes da publicação final, foi

disponibilizado uma videoaula contemplando combinados necessários sobre afinação, andamento, articulações, frases, entradas, cortes e a cena (cores e tons que seriam vistos).

Foi possível observar no primeiro programa de peças escolhidas pelas duplas a presença significativa de duetos de compositores brasileiros, entre eles Sérgio de Oliveira Vasconcellos Corrêa, Osvaldo Lacerda, Dorival Caymmi, Alceu Valença, Fernando Lemos, seguidos de duetos presentes em métodos usados com frequência nos cursos de flauta doce e alguns movimentos de sonatas do período barroco.



Neste momento tínhamos um outro dado resultante do primeiro mapeamento de perfis realizado no início do curso. Formamos um grupo de flautistas doces com grande diversidade de dispositivos móveis e habilidades no uso de *softwares* de edição para compor os chamados vídeos em formato de mosaico. Foi necessário criar estratégias de gravação e edição de vídeos a partir de computadores, *tablets* e celulares com sistema operacional *Windows* e *IOS*. Entendemos que deveríamos valorizar as aprendizagens prévias dos participantes e neste caminho solicitamos a elaboração de vídeos tutoriais para que pudessem auxiliar uns aos outros e umas às outras. O tópico para esta finalidade recebeu 4 vídeos tutoriais para 3 aplicativos distintos (*IMOVIE*, *FILMORA*, *ADOBE PREMIERE*) e comentários avaliativos para sete aplicativos de vídeos voltados para celulares (*VIVACUT*, *INSHOT*, *MESCLARVIDEOS*, *VIDEOMARGER*, *FILMORAGO* e *VLOGIT*).

Foram abertos dois tópicos no novo fórum da última fase do curso para organizar os trios e quartetos, bem como para ensaiar e publicar os respectivos vídeos. O resultado apresentado contou com 13 vídeos, sendo 7 quartetos e 6 trios. O repertório contemplado desta vez trouxe majoritariamente arranjos de peças populares e movimentos de sonatas do período barroco, além de peças de métodos usados com frequência nos diversos cursos de flauta doce.

Avaliamos que múltiplas aprendizagens foram oportunizadas aos envolvidos no projeto "Tocar Junto Virtual – Flauta Doce". Tocar junto requer, sabemos, muitas habilidades e competências musicais e de interação social. "Tocar junto virtual" agregou às aprendizagens anteriores outras tantas habilidades, a saber:

- de registrar com o melhor som e imagens possíveis nos limites permitidos pelos dispositivos e softwares que cada um e cada uma possuía no momento do curso;
- de organizar a agenda de ensaios com tempo suficiente para que o editor responsável pelo vídeo final pudesse trabalhar com calma na junção e equalização das vozes, principalmente pela característica de diversidade de dispositivos e softwares;
- de usar aplicativos de interação social para combinados sobre os aspectos musicais a serem considerados nas gravações (afinação, andamento, fraseado, articulações, entradas, cortes e cenários) e para o compartilhamento de arquivos de áudio e de vídeo;
- de usar aplicativos para sincronização e equalização de dois ou mais vídeos;
- de planejar e acompanhar cada uma das etapas do Tocar Junto Virtual tentando antecipar a produção de videoaulas, pois isso requer organização de agenda e domínio de um conjunto de habilidades tecnológicas.

Dentre os objetivos iniciais do projeto não foi possível contemplar o estudo da literatura sobre o ensino de música por meio de tecnologias musicais e seu contraponto com as impressões dos participantes a partir das vivências realizadas no "Tocar Junto Virtual – Flauta Doce", além do Recital público em Redes Sociais. Podemos afirmar que outros módulos deste curso devem ser planejados, porém com adequação de objetivos e conteúdo ou ampliação do cronograma.

Apesar de todas as dificuldades do entorno, provocadas principalmente pela Pandemia do Coronavírus, conseguimos manter a prática de grupos musicais com flauta doce, demarcando envolvimento, criação, superação de dificuldades e prazer para os envolvidos.

## "Flauta Doce em Sistema" – Profa. Patricia Michelini Aguilar (UFRJ)

O projeto de extensão "Flauta Doce em Sistema" foi caracterizado como uma série de encontros remotos semanais, realizados via *Google Meet*, com o objetivo de apresentar e discutir metodologias e propostas pedagógicas que fazem uso da flauta doce, tanto para

o ensino deste instrumento quanto como suporte para o ensino de música. O nome faz referência aos sistemas de ensino adotados nas metodologias estudadas e também à natureza da ação, integralmente realizada de maneira remota.

Em complemento aos encontros, o projeto contou com uma Sala de Aula *Google* para avisos e comunicações, integração entre os alunos e para disponibilizar materiais diversos, tais como os vídeos dos encontros para acesso assíncrono, biblioteca com artigos, textos e livros indicados pelas palestrantes, materiais pedagógicos e lista de presença. A ação contou com 195 inscrições; destes, 143 foram participantes efetivos e observamos uma média de 100 participantes por encontro. Este público se caracterizou por estudantes de Licenciatura em Música, professores vinculados à Educação Básica, professores de flauta doce e demais interessados no uso pedagógico do instrumento.

O primeiro módulo foi realizado no período de 18/06 a 06/08/20, compreendendo 8 encontros de 120 minutos. Tive o apoio imprescindível de dois monitores: Anderson Tiago Rodrigues, meu orientando no Programa de Mestrado Profissional da UFRJ e Luiza Mesquita, aluna do curso de Licenciatura em Música e monitora da Oficina Instrumental-Flauta Doce I. Ambos foram de especial valia na organização dos materiais disponibilizados na Sala de Aula, divulgação em redes sociais[1], bem como na interação com os participantes.

A seguir, relaciono a lista das palestrantes, suas instituições de vínculo profissional e o tema abordado por cada uma delas: Patricia Michelini (UFRJ): *Sobre métodos e metodologias para flauta doce;* Luciana Nagumo (EMJ): *A flauta doce no curso de Educação Musical da Escola de Música de Jundiaí*; Tereza Castro (UFOP): *A busca de uma coerência científica para entender ações musicalizadoras com a flauta doce em sala de aula*; Melita Bona (FURB): *Carl Orff e a flauta doce*; Cristal Velloso (Yamaha Musical do Brasil); *Sopro Novo: aulas coletivas de iniciação musical através da flauta doce*; Daniele Cruz Barros (UFPE) e Laurence Pottier (Conservatoire Nadia et Lili Boulanger/Paris): *A concepção dos métodos para flauta doce de Laurence Pottier e suas traduções para o português*; Luciana Castillo e Shinobu Saito (ambas do Centro Suzuki de Campinas): *Ensino de flauta doce através da Filosofia Suzuki*; Lisbeth Soares (FASCS): *Pedagogias musicais abertas: implicações para a ação docente*.

1 Página no Facebook: https://www.facebook.com/FlautaDoceEmSistema.

O projeto "Flauta Doce em Sistema" apresentou significativa capilaridade em todo o território nacional, contando com participantes do Distrito Federal e de 19 estados, a saber: Amazonas, Pará, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Bahia, Maranhão, Piauí e Ceará.

Ao final do projeto, foi disponibilizado um formulário de avaliação com questões sobre as ferramentas virtuais adotadas e sobre o conteúdo do projeto, além de espaço para sugestões e comentários gerais. Os depoimentos que destaco abaixo foram retirados destes formulários; os autores estão identificados apenas pelas iniciais de seus nomes por questões de privacidade.

L. C. notou a tendência recente de reduzirmos as opções de propostas pedagógicas com flauta doce àquelas divulgadas nas redes sociais pelos profissionais que as adotam, desconsiderando a diversidade de trabalhos desenvolvidos no Brasil. Nesse sentido, reconheceu a relevância do projeto ao contribuir para a disseminação de parte destes trabalhos e para a integração dos profissionais responsáveis:

> Esse espaço de troca e de conhecer diferentes trabalhos no Brasil permite ter um panorama maior do que aparece em redes sociais. Sem conhecer os outros profissionais e seus trabalhos, o diálogo fica difícil de acontecer! Precisamos promover mais espaços de encontro como esse!

Outros participantes relataram a falta de conhecimento em algumas propostas apresentadas e a oportunidade de se aprofundar em outras conhecidas, como C.G.C.M:

> Quando realizei a inscrição confesso que não tinha a real ideia do quanto de conhecimento essas semanas trariam (...). Foi muito bom também, conhecer propostas pedagógicas que não conhecia e me aprofundar em outras que já conhecia.

A diversidade de propostas foi destacada por diversos participantes, sendo que vários consideraram que as apresentações serviram como inspiração e complemento às suas práticas pedagógicas:

> Nunca participei de uma formação com tamanha abrangência. Ouvi diversas fontes, não apenas uma. Conheci pessoas com diversas formações e diversas formas de ensinar, refleti sobre a minha forma de ensinar ponderando o que devo manter e o que posso aperfeiçoar (...). Acredito que continuarei adotando a minha apostila (...), porém com o enxerto de novas ideias dos métodos apontados no Flauta Doce em Sistema (I.P.O.).
>
> Muito conhecimento adquirido, poder conhecer diversas metodologias abriu um leque de possibilidades para solucionar diferentes problemas na prática musical (M.F.F.S.).

> Saio desse projeto com muita informação, referências e reflexões relevantes sobre a prática e o ensino/aprendizagem da flauta doce (N.D.)!

Foi particularmente gratificante constatar que vários participantes notaram o ambiente acolhedor e respeitoso que foi construído ao longo do projeto:



> Senti respeito e cuidado com cada palestrante e metodologia (L.A.S.S).
>
> O respeito pela experiência de cada um se mostrou também em não deixar nenhum material ou bibliografia como "óbvio". Ou seja, não houve momento algum onde se assumiu que qualquer um "deveria" conhecer tal o qual referência. Muito pelo contrário, o que ia sendo mencionado era colocado no *Classroom* ou no chat para convidar às pessoas conhecer (L.C.).

Por fim, o projeto foi percebido como um troca de experiências entre as convidadas e os participantes, valorizando os saberes de cada um e cada uma com acolhimento e empatia:

> Cada história (profissional e de vida) tão linda quanto a outra - isso nos sensibiliza, motiva e impulsiona a continuar e querer estar em contato contribuindo para mais humanidade, arte e sentimento no nosso viver coletivo (H.C.N.).
>
> Em tempos tão difíceis que estamos vivendo, participar deste projeto foi um alento para a alma (K.M.C.C.).

O módulo 2 de "Flauta Doce em Sistema" está previsto para os meses de janeiro a março de 2021.

## Projeto "Vida na Flauta" – Prof. David Castelo (UFG)

Passado o período de perplexidade e intensas reflexões estimuladas pela leitura de Gohn (2011), iniciei a elaboração do projeto "Vida na Flauta". Entre as preocupações que tive no começo do período de isolamento social estavam, por um lado, a de buscar meios para manter o sentimento de vínculo dos alunos com a UFG e, por outro lado, a necessidade de aproximar ainda mais a comunidade em geral à universidade. Os projetos de extensão são o mecanismo tradicionalmente utilizado para esta finalidade. A proibição de encontros presenciais tornou compulsória a utilização de plataformas virtuais para implementação dos referidos projetos. Essa conjunção de fatores passou a significar uma oportunidade de ampliação tanto do público-alvo quanto do número e origem dos palestrantes convidados para o projeto "Vida na Flauta".

Sob o ponto de vista formal, o "Vida na Flauta" guarda semelhanças com o "Flauta Doce em Sistema", projeto coordenado pela profa. Patricia Michelini Aguilar

(EM/UFRJ): ambos foram viabilizados por meio da plataforma *Google Meet*, com frequência semanal e tempo de reuniões de aproximadamente 1 hora e 45 minutos. Os encontros do "Vida na flauta" foram realizados sempre às terças-feiras, das 14:00h às 15:45h.



Há, contudo, uma diferença central entre essas duas iniciativas: uma vez que o "Flauta Doce em Sistema" foi dedicado à apresentação e discussão de metodologias e propostas pedagógicas que se utilizam da flauta doce, o "Vida na Flauta" excluiu as temáticas essencialmente pedagógicas e abriu espaço para exposição de trabalhos nos quais a flauta doce fosse abordada a partir de pontos de vista diversos: história, performance, empreendedorismo, relação compositor-intérprete, dentre outros. Vale lembrar que os projetos foram pensados conjuntamente de modo que os eixos temáticos abordados foram acertados previamente entre os professores responsáveis. Desta maneira, evitamos redundâncias e apresentamos uma maior diversidade de assuntos concernentes à flauta doce.

Segue a lista de palestrantes e respectivas instituições de vínculo profissional, título da palestra e data de realização: David Castelo (UFG) - *Flauta doce: entre a pedagogia e a performance* (12/05); Profa. Sueli Helena de Miranda – *Flauta doce e música popular* (19/05); Prof. Pedro Hasselman Novaes – *A idade média e o nascimento da flauta doce* (26/05); Profa. Lucia Becker Carpena (UFRGS) – *Dez anos do Prata da Casa e a importância da relação compositor-intérprete* (02/06); Prof. Betiza Landim – *Tecendo possibilidades com a flauta doce* (09/06); Profa. Patrícia Michelini (UFRJ) - *Os métodos que amamos e às vezes odiamos* (16/06); Prof. Acácio Cardoso – *Flautas Doces da Amazônia: uma experiência de orquestra de flautas doces no Conservatório Carlos Gomes de Belém do Pará* (23/06); Profa. Daniele Cruz Barros (UFPE) – *Flauta de Bloco: uma abordagem da flauta doce através da música pernambucana* (30/06); Rafael Augusto e Romes Jorge – *Pensando o empreendedorismo na performance da flauta doce: experiências de desenvolvimento do ENFLADU* (07/07); Profa. Isamara Alves Carvalho (UFSCar) – *O ensino da flauta doce em ambientes virtuais de aprendizagem e a base de conhecimento pedagógico* (14/07); Prof. Antônio Chagas Neto (UFCA) – *A vida na flauta em uma universidade nova: descobertas e possibilidades na UFCA* (21/07).

A escolha do título "Vida na Flauta" teve por objetivo trazer um aspecto de descontração a um projeto acadêmico implementado em um contexto de medo e ansiedade provocados pela pandemia do Coronavírus. O primeiro módulo do projeto teve início no dia 12/05/2020 e foi encerrado no dia 21/07/2020, com um total de 11 encontros. A divulgação das palestras contava com cartazes elaborados pela Assessoria de Comunicação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (ASCOM – EMAC – UFG), postados em redes sociais (*Instagram* e *Facebook*) ligadas tanto à EMAC-UFG quanto ao coordenador do projeto. As postagens foram realizadas na quinta-feira que antecedia o encontro correspondente e traziam as orientações para realização das inscrições, que puderam ser feitas praticamente ao longo de todo o projeto, sendo encerradas no décimo encontro. Para efeito de inscrição, eram solicitados os seguintes dados: 1) Nome completo; 2) Instituição de vínculo (se aluno ou professor); e 3) Cidade de residência. Observava-se ainda que informações incompletas não seriam consideradas para efeito de inscrição; que estas encerravam-se às 18:00 da segunda-feira anterior ao encontro, e que aquelas solicitadas após o dia e horário limite seriam consideradas a partir do encontro subsequente. Por fim, esclarecia-se que as inscrições eram válidas para o projeto como um todo, não sendo necessário reenviá-las a cada palestra.

Dentre os objetivos do projeto, gostaria de destacar os seguintes:

- Promover maior aproximação entre flautistas profissionais e amadores.
- Incentivar maior aproximação da comunidade em geral com as Instituições Superiores de Ensino.
- Ampliar o horizonte de estudos dos alunos de música, de maneira a buscarem práticas profissionais consistentes e inovadoras.

A estrutura dos encontros foi pensada em função dos objetivos listados acima. Por essa razão, solicitei aos palestrantes que apresentassem os conteúdos em até 40 minutos, e dedicassem o restante do tempo para a discussão das questões levantadas pelos participantes. Os encontros foram então organizados com o seguinte cronograma:

13:30 – abertura da sala virtual

14:00 – início do encontro

14:10 – início da palestra

14:40 (14:50) – final da palestra e início do debate

15:45 – encerramento do encontro

O período de meia hora compreendido entre a abertura da sala virtual e o efetivo início do encontro era utilizado principalmente para recepção dos participantes e conversas mais informais. Às 14:00, pontualmente, o encontro era oficialmente iniciado e utilizávamos os 10 primeiros minutos para avisos de rotina e apresentação do palestrante. Seguia-se a palestra que, como dito anteriormente, era feita em até 40 minutos e dava-se então início ao debate. A solicitação de falas pelos participantes deveria necessariamente ser feita por meio do *chat* e a palavra era aberta observando-se a ordem de inscrição. Vale destacar o clima de absoluto respeito com o qual as discussões foram realizadas!

O "Vida na Flauta" foi concebido para realização em âmbito nacional e contou com inscrições de todas as regiões do Brasil:

- Região Centro-Oeste: Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.
- Região Nordeste: Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe.
- Região Norte: Amapá e Pará.
- Região Sudeste: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.
- Região Sul: Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina.

Ao longo da realização do projeto, fomos alegremente surpreendidos com pedidos de inscrição originários de outros países, notadamente: Alemanha, Argentina, Bélgica, Peru e Uruguai. No total, o projeto "Vida na Flauta" teve 223 inscritos, com média de 90 participantes por encontro.



## Conclusão

A combinação dos três projetos, cada um com sua especificidade, revelou que é possível, desejável e eficiente o planejamento de ações conjuntas e integradas realizadas inteiramente de maneira virtual. A experiência possibilitou à universidade pública promover conteúdos de interesse social, exercendo assim seu papel fundamental na sociedade, com a vantagem de ter alcançado não apenas as comunidades vinculadas às três IFES, como também o público bastante ampliado pela divulgação espontânea dos projetos em redes sociais de grande alcance nacional e internacional.

## Referências

GOHN, Daniel Marcondes. *Educação musical a distância*: abordagens e experiências. São Paulo: Cortez, 2011.

NUNES, Helena de Souza. Qual o papel da e-Learning no Futuro da Pós-Graduação em Música brasileira? In: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2018, Manaus. *Anais*... Manaus: UFAM, 2018. Disponível em: https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5558/2046. Acessado em 14/11/2020.

VALENTE, José Armando. Curso de especialização em desenvolvimento de projetos com o uso das novas tecnologias: descrição e fundamentos. In: VALENTE, José Armando; PRADO, Maria Elisabete B. Brito; ALMEIDA, Maria Elizabeth Bianconcini de. *Educação a Distância via internet*. São Paulo: Avercamp, 2003, p. 23-55.

# *"And Harry doesn't mind if he doesn't make the scene..."*
# Repensando a performance durante a pandemia de 2020



Fabio Soren Presgrave
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
fabiopresgrave@musica.ufrn.br

Resumo: Relato de experiência vivido pelo Prof. Dr. Fabio Presgrave na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, num arco temporal que nasce no atentado de 11 de setembro de 2001 e chega aos dias atuais, durante a pandemia COVID-19.

Palavras-chave: Performance, Pandemia, Violoncelo, Comunidade.

# "And Harry doesn't mind if he doesn't make the scene..."
# Rethinking Performance During 2020's Pandemic

Abstract: Report of experience lived by PhD. Fabio Presgrave at the Federal University of Rio Grande do Norte, in a time lapse that starts from the Attack of September 11, 2001 and reaches the present day, during the COVID-19 pandemic.

Keywords: Performance, Pandemic, Cello, Community.

Este relato tem seu início em outra época em que o mundo para mim se transformou: o atentado contra o *Word Trade Center* de Nova Iorque, em 11 de Setembro de 2001. O ano letivo da *Juilliard School* acabara de começar e eu estava realizando o sonho de participar de classe de Joel Krosnick. Logo após esse dia terrível não conseguia estudar, ir às aulas e pedi para conversar com meu mestre. Naquela época ele me aconselhou da seguinte forma: "Vá para seu apartamento e desligue o rádio e a televisão. Mergulhe no seu fazer musical mesmo que mundo esteja se despedaçando a sua volta e a partir dessa experiência você vai começar a entender o que violoncelo e a música representam de uma forma mais profunda para você". Segui a proposta e aos poucos tudo foi paulatinamente

se estabilizando. Nesses momentos nossa linguagem muda, aprendemos novos vocábulos e expressões. Em inglês a época me marcaram as palavras *debri* (detrito) e *rubble* (entulho), assim como hoje em dia ouvimos "entubar" e "novo normal".



Saltando no tempo para março de 2020, acredito que para muitos estudantes a sensação foi a mesma que tive em 2001, pois estavam iniciando seus cursos nas Universidades e as instituições suspenderam as atividades. A situação desses alunos é deveras mais dramática, pois a pandemia se estende até hoje; só no Brasil, está próxima a ceifar duzentas mil vidas.

Na minha família fomos infectados pelo vírus no final de Março, quando existiam poucos exames disponíveis e o desconhecimento sobre a doença era ainda maior. Após três semanas de convalescença recebi do meu estimado colega André Micheletti, professor da USP de Ribeirão Preto, uma chamada de vídeo em que ele se mostrava bem preocupado com a saúde mental dos alunos e queria pensar em estratégias para que pudéssemos mantê-los motivados nesse período. Fizemos então encontros conjuntos das classes de forma online e começamos a acompanhar a movimentação que surgia em torno das *lives* nas redes sociais.

Nesse momento comecei a conversar via *Instagram* com colegas do Brasil e do exterior, o que proporcionou uma experiência extremamente enriquecedora. Convidei com violoncelistas como: Wendy Law, Soo Bae, Alissa Weilerstein, Gustavo Tavares, Matias de Oliveira Pinto, Jaques Morelenbaum, Antonio del Claro, Marcio Malard, Mark Kosower, Martti Roussi, André Micheletti, Senja Rummukainen, Romain Garioud além de músicos como Daniel Guedes e *Rapper Sagat B.* Durante as *lives*, sempre abria-se espaço para participação do público, e foi muito interessante ver jovens músicos brasileiros interagindo com professores e artistas que normalmente não estariam facilmente a seu alcance. As ideias e inspirações que surgiram foram inúmeras e mereceriam um livro inteiro por si só, mas algo que me marcou especialmente foi o registro histórico da fala dos violoncelistas brasileiros. Acredito que para transcrever a emoção com que Antonio Lauro, Marcinho, Jaques, Matias e Gustavo contam suas trajetórias de vida eu teria que ter no mínimo a destreza de um Mia Couto, percebes? Nesta encarnação não seria possível. No entanto, relatando esse fato à Sonia Ray em uma de suas *lives*, ela me disse: "há muito tempo que sugiro para os pesquisadores que as

entrevistas estejam em algum tipo de nuvem ao invés de realizar transcrições". Sugestão anotada e adotada.

Após alguns meses, a volta ao ensino remoto se tornou uma necessidade. A princípio, muitos de nós rejeitamos a ideia de dar aulas de instrumentos de forma online, mas, com a continuação da pandemia, não tivemos outra escolha. De certa maneira, estávamos preparados, na UFRN. Em 2019, após acompanharmos a intensa movimentação das nossas instituições parceiras de países nórdicos com o ensino e ensaios *online*, decidimos, em plenária, realizar concurso para trazer um professor que fosse especialista no ensino de instrumentos utilizando as Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação. O professor aprovado e contratado foi Julio Colabardini. Ao chegar à UFRN, o convidamos para participar do GRUVIO (Grupo de Grupo de Estudos sobre o Violoncelo, Violino, Viola e Contrabaixo nos Séculos XX e XXI) e nosso foco era o estudo da metodologia do ensino online de cordas, pois pretendíamos alcançar cidades do interior que ficavam a várias horas de viagem de Natal. Durante a pandemia, pesquisadores de universidades como UFMT, UFAL, IFPB, UFG, UFPI, USP, UFC e UFPA. Além do trabalho desenvolvido que inclui cursos online de violino, viola, violoncelo e contrabaixo gratuito para alunos de todas as regiões brasileiras que não têm acompanhamento regular de um professor o grupo de tornou uma verdadeira rede de apoio e de motivação, mal podemos esperar para termos nosso primeiro encontro presencial.

Em junho, recebi o convite do colega Flávio Gabriel para coordenar a classe de violoncelo do FIMUCA (Festival Internacional de Música em Casa). Confesso que nem cogitava a proporção que o evento tomaria. Flávio consegui reunir na versão de música de concerto dezesseis mil alunos. Na classe de cello, tivemos quinhentos alunos conectados, interagindo continuamente por uma semana. Foi emocionante ver os alunos interagirem com ícones e com a nova geração do violoncelo brasileiro. Foram muitas histórias, momentos emocionantes, como quando Morelenbaum tocou "Luiza" de Tom Jobim para o cellista Caio Michel de Teresina, que perdemos naquela semana para o COVID-19. Os grupos de *WhatsApp* e *telegram* borbulhavam e continuam assim até hoje, foram formados grupos paralelos que continuam em atividade como o de estudo do cello na música popular e o de estudo de alemão com violoncelistas. O mais marcante, no entanto, foi o último dia do Festival, quando o coração ficou apertado como em um

encontro presencial. A prova de que qualquer evento funcionou é que a saudade bate antes que ele termine.

E afinal de contas o que o 'Harry' do Mark Knopfler e o Joel Krosnick têm com essa história toda? No dia 01 de Maio, Dia do Trabalho, um evento em Brasília me chocou bastante. Enfermeiras que estavam protestando pela falta de Equipamentos de Proteção Individual foram agredidas por manifestantes políticos radicais. Aquilo muito me sensibilizou e comecei a pensar o que poderia fazer para apoiar os profissionais da saúde que estavam colocando suas vidas em risco para defender a população. Como eu já tinha sido infectado pelo Coronavírus, tive a ideia de fazer pequenas apresentações nos hospitais, para que os profissionais da área respirassem e se sentissem, de alguma forma, abraçados. Levei a ideia ao Reitor da UFRN, que prontamente me colocou em contato com hospitais universitários e hospitais da rede pública. Aqui em nossa Universidade, temos o privilégio de ter um Reitor que sabe tocar violoncelo, seria muito bom termos mais gestores nas universidades brasileiras sabedores das dores e delícias de tocar um instrumento musical.



A primeira apresentação foi na Maternidade Januário Cicco, uma feliz coincidência, se é que elas existem. Dr. Cicco foi o padrinho do grande violoncelista Aldo Parisot. Quando visitei o Prof. Parisot no ano de 2014, em New Haven, ele me contou que teve uma fratura exposta depois de jogar futebol e foi até a casa do seu padrinho, que fez a redução sem anestesia. Esse primeiro dia me tomou com uma emoção diferente, algo que eu não sentia há anos tocando em público. Nós *performers* nos preparamos tanto para a perfeição técnica, com a roupa, com o repertório, que acabamos muitas vezes por nos esquecer do motivo que fez com que quiséssemos conviver com a música. Tocar com máscara pela primeira vez foi um desafio, com macas passando, sons de hospital, médicos apressados, tudo muito diferente. Naquele momento, existia uma energia que envolvia tudo e o Dó sustenido ter saído um pouco baixo não parecia ser um problema tão grave. Toquei naquele dia em uma UTI Neonatal pela primeira vez na vida, como posso eu ter passado vinte e cinco ano sem ter jamais ter tido essa experiência?

O primeiro concerto me deu uma nova motivação para estudar violoncelo. Eu queria trabalhar para tocar o melhor possível nos hospitais. Comecei a pensar sobre o ego e como ele nos atrapalha no estudo. Ficamos sentidos muitas vezes quando erramos em

Recebido em 11/12/2020; aprovado em 11/12, 2020.



um concerto, quando temos um lapso de memória, mas geralmente esse incômodo é um desconforto egóico e não uma preocupação por não termos alcançado o que a música se propunha (*If Harry doesn't mind if he doesn't make the scene, why should we?)*. Viajei para duas cidades do interior Santa Cruz e Currais Novos. No Hospital Mariano Coelho de Currais Novos, acompanhei a resposta das equipes de limpeza, fiz uma apresentação especial para eles. Esses heróis, tão esquecidos da mídia e da população, que se arriscam ao higienizar quartos infectados, muito me ensinaram. Um depoimento inesquecível foi o de uma senhora, que disse levar da pandemia uma coisa linda, que foi conhecer o violoncelo, algo que que jamais imaginou.

No Hotel Barreira Roxa, em Natal, toquei para profissionais da saúde que lá estavam hospedados sem poder voltar para casa, por terem parentes em situação de risco. Apresentei-me ao ar livre, com uma linda lua cheia e o mar de Natal. Uma enfermeira veio me agradecer ao final, dizendo que havia sido a primeira vez, em dois meses, que tinha se arrumado, já que a rotina dela consistia em ir ao hospital e dormir no hotel. Muitas vezes pensamos em aspectos tão supérfluos de nossas performances que esquecemos os motivos mais bonitos e humanos, que fazem as pessoas quererem ouvir música.

*

*  *

A partir desse momento comecei a me questionar sobre como chamamos o que fazemos. 'Música Clássica', ou 'Erudita', acho que já chegamos a um consenso, são termos que não se adequam. 'Música de Concerto' começou a me incomodar também. Quando toco no Hospital Municipal de Natal, aquilo não é um 'concerto', mas não é menos importante que qualquer apresentação nas nobres salas do Brasil. Não sei a resposta, será que é só 'Música' o termo que procuramos?

Tocar nos hospitais me fez relembrar o poder que o violoncelo tem, quando o revelamos às pessoas pela primeira vez. Chegar com a caixa do instrumento em um local onde ninguém viu nada parecido, já causa impacto. Ao emitir os primeiros sons, as pessoas ficam mesmerizadas. Percebi que nunca toquei para meus vizinhos ou em reuniões de família, as pessoas tinham que ir às salas de concerto para me assistir. Será que realmente estive feliz, tocando? Essas apresentações me fizeram retomar o sentimento expresso pelo título de um livro muito interessante dos anos 1980, de Harry Wimmer: *The Joy of Cello Playing*.

Repensei sobre nossos cursos de bacharelado em instrumento, onde os alunos se apresentam tão pouco. Um ou dois recitais durante quatro anos de estudo árduo. Seria tão interessante que se apresentassem vinte ou trinta vezes por ano, em locais não formais, onde pudessem compartilhar a música e treinar para ser o que o presidente da Juilliard (Joseph Polisi) em 1996 disse á minha turma: "- *You will have to be advocates for music*!"

Algumas iniciativas da quarentena foram muito especiais. A série de conversas com Iberê Camargo, "Sons, Notas e Identidades", que trouxeram à tona assuntos cuja discussão é fundamental para todos nós. A *tour de force* que Sonia Ray empreendeu, reconectando tantas pessoas em torno do tema da pesquisa em música. O FIMUCA extrapolou todos os sonhos que tínhamos com relação aos números de pessoas interessadas no estudo da música, somadas as três edições, participaram mais de trinta mil pessoas!

Voltando ao Joel Krosnick, a lição que me foi ensinada em 2001 recomeçou em 2020: aprender qual o verdadeiro significado e missão de ser escolher a música como missão de vida. Apesar de ter aprendido esse tema voltado para meu interior durante a tragédia do 11 de Setembro, na pandemia deste ano descobri o significado que isso desperta, não somente para mim, mas o quanto ganho compartilhando minha música de forma simples e direta com as pessoas que me cercam e com a minha comunidade.

# Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades



Luciane Cuervo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes
luciane.cuervo@ufrgs.br
https://orcid.org/0000-0003-1697-6836

Pedro Ricardo Bücker Santiago
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes
pedrorbs@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0724-3684

Resumo: Este ensaio crítico discute o cenário da pandemia do COVID-19 e suas demandas no campo da educação superior em música, com especial atenção às noções de musicalidade e temporalidade. Toma como fundamento, além de estudos científicos, matérias vinculadas na mídia e veículos alternativos. Ilustram as reflexões os relatos coletados em levantamentos ocorridos no período de março a outubro de 2020 no ambiente virtual institucional de aprendizagem, buscando traçar dificuldades e superações observadas entre discentes nas suas relações com a musicalidade e seus estados emocionais. Resgatando dados sobre o impacto do ensino remoto e das novas tecnologias digitais nos estados emocionais deste público, o trabalho busca delinear as possibilidades e contrariedades das conexões em diferentes interfaces, seja afetiva, seja tecnológica. Este recorte temporal está dividido em três movimentos e traça ao final, numa abordagem otimista, caminhos realizáveis diante da imprevisibilidade e da instabilidade dessa nova realidade que se apresenta.

Palavras-chave: pandemia, cultura digital, emoções dos músicos, COVID-19.

# Perceptions of the impact of the pandemic on the academic environment of music: an open essay on temporality and musicality

Abstract: This critical essay discusses the COVID-19 pandemic scenario and its demands in the field of Undergraduate Studies in Music, with special attention to the notions of musicality and temporality. It takes as a basis, in addition to scientific studies, news linked in the media and alternative vehicles. Reports collected in surveys carried out from March to October 2020 in an institutional virtual learning environment substantiate the reflections, seeking to trace difficulties and overcoming observed among students in their relations with music and their emotional states. The work seeks to delineate the possibilities and setbacks of connections on different interfaces, whether affective or technological, retrieving data on the impact of remote education the emotional states of this population. This time frame is divided into three parts and traces, in an optimistic approach, achievable paths in face of the unpredictability and instability of this new reality.

Keywords: Pandemic, Digital Culture, Emotions of Musicians, COVID-19.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# Tempos transmutados

*Compositor de destinos*
*Tambor de todos os ritmos*
*Tempo tempo tempo tempo*
*Entro num acordo contigo*
*Tempo tempo tempo tempo*



(Oração ao tempo (1979), Caetano Veloso)

Este ensaio crítico é um recorte temporal da pandemia no campo da música, buscando partilhar reflexões e experiências marcantes dessa quarentena vivenciada em 2020. São novos ciclos, imersos em noções de musicalidade e temporalidade profundamente impactadas pela quarentena no mundo: tempos dispersos, tempos suspensos, musicalidades abafadas, acolhidas, esquecidas ou manipuladas por mecanismos e universos digitais. Em decorrência da pandemia da doença do Coronavírus de 2019 (COVID-19)[1], diferentes modos de se viver em sociedade precisaram ser encontrados, e a área cultural é seguramente uma das mais afetadas por esse fenômeno.

Um ano no qual o mundo se defrontou com uma nova realidade que, em muitos aspectos, parece surreal. O termo surreal é descrito como algo estranho, que transgride a verdade tangível, que beira ao absurdo ou que transcende o real (HOUAISS, 2001). Se alguém tivesse tentado prever um cenário de uma epidemia global dessa magnitude, que obrigasse uma parcela significativa da população mundial a manter o distanciamento social e o confinamento em suas residências, inclusive com milhões de escolas, universidades e teatros fechados em diferentes continentes, poderia ser taxado de fatalista e exagerado, numa história que flerta com roteiros de ficção científica.

No entanto, o ano de 2020 mostrou que sim, é necessário usar máscara, mesmo em modelo caseiro, pois ela diminui a potência de contaminação do vírus, como mostram diversos estudos (TAMINATO et al., 2020); é crucial promover estratégias de fortalecimento do distanciamento social limitando, em média, a 60% da movimentação em períodos prévios ao acentuado contágio, de modo preventivo (AQUINO et al., 2020);

[1] Sigla utilizada utilizada para chamar a doença, decorrente de acrônimo elaborada na língua inglesa. Segundo a FIOCRUZ (2020): "Desde o início de fevereiro, a Organização Mundial da Saúde (OMS) passou a chamar oficialmente a doença causada pelo novo coronavírus de COVID-19. COVID significa *Corona Vírus Disease* (Doença do Coronavírus), enquanto '19' se refere a 2019, quando os primeiros casos em Wuhan, na China, foram divulgados publicamente pelo governo chinês no final de dezembro.

assim como é importante realizar um processo de desinfecção ao chegar em casa (DOREMALEN et al., 2020) – e sair somente em situação de extrema necessidade nessa quarentena *mal feita* do Brasil, que teima em reproduzir hábitos pouco saudáveis e sem fundamento científico no comportamento de algumas figuras públicas.



Harari (2020), ao refletir sobre a crise global desencadeada pela pandemia, entende que estamos nos defrontando com dois caminhos a escolher: a partir de recursos tecnológicos, um caminho possível de vigilância controladora ou de fortalecimento da autonomia cidadã; e sobre uma postura coletiva social, a escolha entre um isolamento nacionalista ou uma postura de solidariedade global.

Nosso país, lamentavelmente, tem demonstrado fazer as escolhas erradas. Como agravamento do quadro caótico no Brasil, o representante oficial da nação e seus seguidores, por afinidade, menosprezam a doença, minimizando seus riscos e desdenhando dos cuidados necessários para evitar o contágio (CANINEU; MUÑOZ, 2020), além de fazer declarações públicas hostilizando países cujas posturas sejam distintas. Enquanto governantes de países de diferentes perfis socioeconômicos se mantém firmes na orientação e proteção de sua população para a mitigação do avanço e danos da pandemia até a chegada e popularização de vacinas, como Austrália, Vietnã e Alemanha, no Brasil há uma condução negacionista que parece desprezar a vida. Após uma breve atuação do Ministério da Saúde, cujas comunicação transparente e ações cientificamente fundamentadas foram propostas nos primeiros meses de 2020 com amplas parcerias técnico-científicas e implementação de recursos tecnológicos de ponta (OLIVEIRA et al., 2020), o órgão passou a contar com uma posição mundialmente criticada, que chegou a manter este ministério mais de 120 dias sem ministro, após sucessivas trocas. Em plena crise sanitária mundial, até o fim deste ano corrente não apresentava um plano consistente de vacinação da população numa visão negacionista. Essas posturas e decisões se refletem no cotidiano acadêmico de variadas formas.

Na condição de artistas, docentes e pesquisadores da área da música, percebemos o impacto negativo imediato que o distanciamento social e todo processo da quarentena vem causando no meio cultural. Em sua presença comovente e efêmera, a música ao vivo foi silenciada já nos primeiros dias da pandemia, sendo proibida por manifestações presenciais, assim como outros eventos do campo cultural que gerassem agrupamentos

sociais. Por outro lado, a capacidade de conforto emocional que a música promove no processo de apreciação, encharcando o nosso cérebro de dopamina (CUERVO; ROSAT, 2018), se mostrou significativa para muitas pessoas.



Esses tempos transmutados nos desafiam a repensar o que Krenak (2019, p. 27) chamou de "[...] a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como uma fricção". A ideia de contar uns com os outros, como defende Krenak, em tempos de pandemia, toma novas dimensões. Fazer música em conjunto, apresentar música para um público, ensinar e aprender música na relação entre mestre e aprendiz, entre colegas, educador e educando, entre parcerias colaborativas, enfim, agora, enfrenta os desafios do confinamento social e da desigualdade de acesso aos recursos tecnológicos, entre tantos outros.

Em nossos registros, seja nos ambientes virtuais de aprendizagem, seja em *survey* investigativo, encontramos depoimentos[2] que nos fizeram refletir sobre a importância da música na vida antes, durante e pós-pandemia, vislumbrando espaços e sentidos que tomaria.

Em nossa universidade, o Ensino Remoto Emergencial (ERE) levou 5 meses para ser implementado (CEPE/UFRGS, 2020), deixando a comunidade acadêmica em tempo suspensivo, sem manutenção de vínculo pedagógico, cujas iniciativas isoladas eram informais e pessoalmente assumidas por docentes. O retorno às aulas em formato virtual após uma primeira pausa de meses em nossa instituição, trouxe relevante acolhimento emocional para alguns estudantes de graduação, embora saibamos de muitos casos de exclusão do acesso a tecnologias demandadas no ensino remoto.

> Foi preciso me reinventar, me superar, criar uma nova rotina... Sei que muitos alunos estão com dificuldades para dar continuidade aos seus estudos, mas não posso negar que, pra mim, esse retorno, mesmo que remotamente, está sendo um motivo de ânimo e motivação. [SVI, 25/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> Estou bem feliz com a retomada das aulas, mesmo sendo na versão ERE [Ensino Remoto Emergencial] acredito que isso vai me ajudar bastante; a ideia de saber que vou interagir de novo com o mundo acadêmico me reconforta. [LPA, 07/09/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].

[2] Registrados em formato anônimo, com sujeitos diferenciados por siglas, em falas coletadas em fóruns públicos de discussão no ambiente virtual de aprendizagem (AVA) e nos formulários de pesquisa via *Google Forms* propostos nestes AVAs e em cursos de extensão. Os relatos serão apresentados envolvidos por uma borda, em fonte um pouco mais clara.

> Voltar às aulas, mesmo que no formato ERE, é um alívio e certamente me ajudará na saúde mental. [ASA, 25/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> […] os dias ficam meio cinzas nesta situação de pandemia e tudo passa muito lento, penso que o retorno, mesmo que a distância, é positivo, traz a vontade que estava meio quebrada ou perdida [DUE, 18/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].



Krenak (2019) já vinha nos alertando sobre a necessidade de valorizar as relações e as vivências como forma de dar sentido à vida, combatendo a apatia e a hostilidade diante do prazer na sociedade contemporânea:

> Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover (KRENAK, 2019, p. 26).

A importância da música e das artes em geral é destacada pela UNESCO (2020a) em suas manifestações oficiais, quando prediz que as artes, nas suas manifestações diversas "[...] são importantes para aumentar a criatividade e o pensamento crítico, para desenvolver uma apreciação estética elevada, para melhorar as habilidades de colaboração e para aumentar o entendimento no âmbito das culturas e também entre elas" (UNESCO, 2020a, p. 2).

Jovens integrantes do projeto de extensão "Orquestra São Francisco Conectada" – uma ação realizada na periferia a capital gaúcha que visa promover inclusão social através da música demonstra o poder mobilizador dessa linguagem (SEVERO; CUERVO, 2020) responderam a uma pesquisa sobre música e quarentena. É importante destacar o objetivo central deste projeto, que consiste em "criar, registrar e implementar estratégias inovadoras de fomento à conexão através da música em diferentes interfaces: conexão afetiva, conexão cognitiva, conexão sociocultural e conexão digital" (SEVERO; CUERVO, 2020, p. 2). Dos integrantes, 88% atribuíram índice 5 na escala de 0-5 sobre a importância da música em suas vidas, e 12% índice 4. Uma das falas sintetiza as memórias afetivas positivas relacionadas à presença no grupo musical:

> Eu entrei para a Orquestra São Francisco pois eu estava passando por um momento difícil e ficava muito tempo sozinha com os meus pensamentos. Depois que entrei eu fiquei melhor e feliz. [MES, 24/10/2020, *Google Forms*].

Sob diferentes pontos de vista, três depoimentos de estudantes da graduação ilustram o sentimento de conforto promovido pela música e a relevância do fazer coletivo:

> [...] tenho valorizado muito o sentimento de estar em rede, mesmo à distância. Estar em contato com colegas tem sido fundamental (aliás, creio que a possibilidade de participar de algumas formações online tem contribuído para conhecer pessoas que talvez não tivesse oportunidade de encontrar ao vivo). [MHE, 20/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> Pra mim, quando se estabeleceu a quarentena de maneira forte foi bem aterrorizante. Fiquei bem abalado nos primeiros meses, e produzir e tocar música de maneira despretensiosa (em relação a demandas de trabalho ou estudo) foi, de muitas formas, uma boia no mar. Revi criações antigas, compus um pouco ali. Tirei músicas novas. [AHA, 21/09/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> Tenho a curiosa percepção de que a nossa realidade antes da quarentena ficou tão distante e que o que antes eu pensava em pesquisar não faria muito sentido hoje. Afinal de contas, nem estamos podendo tocar juntos. Mas sei também que tudo é muito intenso e transitório, como quando ficamos sem dormir noite após noite, com um bebezinho para amamentar e cuidar, e achamos que nunca mais vamos dormir uma noite de sono na vida. (KAS, 19/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> Esses tempos de quarentena têm me feito me relacionar com o piano de formas diferentes, inclusive compondo. Acredito que ter a música em nossas vidas neste momento se tornou (mais um) privilégio. Que saibamos aproveitá-lo. [BES, 29/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].



O isolamento social tem se mostrado uma estratégia eficaz na contenção da pandemia, porém bastante desgastante para significativa parte da população, como explicam Bezerra et al. (2020) em sua pesquisa. Neste estudo, a maior parte dos indivíduos consultados relatou sentir estresse no ambiente doméstico em função do isolamento (56%) e para 17% o isolamento tem sido muito acentuado o nível de estresse. Além disso, os autores observaram que os diferentes segmentos sociais sofrem de maneira diversa os impactos do isolamento. Esse achado reafirma a percepção de que, quanto mais precárias as condições de vida, alimentação e trabalho, mais penosa é a manutenção do isolamento social: "É notório, e os dados também revelaram, que as populações mais pobres já estão sofrendo um impacto maior do isolamento, especialmente em relação à renda" (BEZERRA et al., 2020, p. 2419). O Brasil já apresentava um cenário de extrema desigualdade social, para além, portanto, de estados emocionais abalados, problemas de saúde, insegurança alimentar, desemprego e de acesso à comunicação durante a pandemia.

Em complemento, Albuquerque (2020), pesquisador dedicado a estudar a música nas periferias explica que, numa sociedade racializada, a pandemia afeta em muito maior magnitude a população negra, e muitos artistas negros têm sido obrigados a cumprir outros serviços de outras áreas para manutenção material básica.

Contudo, cabe lembrar que muitas manifestações seguiram no formato presencial, mesmo diante de uma pandemia mundial, como as mobilizações em eleições presidenciais nos EUA e municipais Brasil, ou os protestos contra a violência policial que vitima principalmente negros no mundo. Episódios brutais ocorridos nestes dois países como a morte de George Floyd, de Beto Freitas, da ativista negra Jane Beatriz e das primas Emilly e Rebecca, mostram que movimentos #BlackLivesMatter e #VidasNegrasImportam precisam mobilizar universos presenciais com o mesmo vigor que virtuais. Essas violências físicas e simbólicas nos mobilizam a pensar a sobrecarga psicológica da população negra no Brasil, diante de uma pandemia, confrontando-se com situações de precariedade de moradia, trabalho, alimentação e estudo.

O ambiente escolar e universitário, cursos livres e escolas de música públicas e privadas, professores e estudantes, apreciadores, produtores e todo set de cultura, incluindo artistas de palcos, festas e projetos culturais, enfim, se encontram bruscamente afetados por essa nova realidade desde os primeiros dias. Uma realidade que, primeiramente, estagnou e estarreceu essa população; depois, mais ou menos velozmente, impeliu comunidades inteiras a enfrentar seus medos: o acúmulo da sobrecarga emocional diante de uma quarentena forçada e as demandas do estudo e trabalho remotos causando a fadiga das telas. As palavras “o novo normal” e a necessidade de se “reinventar” passaram a ser corriqueiras nas discussões acadêmicas e midiáticas.

Os tempos cronológicos se chocam com os tempos transmutados da quarentena no organismo, refletindo-se em ciclos circadianos desorganizados: relatos expressam que períodos de sono e vigília, energia para compromissos síncronos ou assíncronos e disciplina diante das práticas musicais foram profundamente abalados pela pandemia e as exigências de distanciamento e confinamento social.

> O início da quarentena foi muito difícil para mim no sentido que eu tinha que mudar minha rotina, ficar dia inteiro em casa sem ir na faculdade, sem poder trabalhar, sem poder ver os amigos, os parentes e pior que não sabia e ainda não sei até quando iremos ficar nessa. Com o tempo aprendi e ainda estou aprendendo a lidar e a viver com essa situação. Passo a maior parte de meu tempo entre falar com a família [...], fazer o que eu gosto (música e dança) e cozinhar. [LPA, 07/09/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].

No levantamento junto à orquestra juvenil, coletamos o seguinte depoimento sobre impactos da pandemia em sua vida musical:

> Sim, mudou... Não ter a presença dos professores, dos colegas, da união que tínhamos antes da quarentena afetou bastante o psicológico da gente. Acredito que só no meu. Pois sabíamos que todos os sábados íamos nos ver, às vezes nas quintas e em outros dias por conta das apresentações. É muito estranho não ter aquela correria de pega camisa, pega pedestal, pega lanche, fecha a sala de música e corre pro ônibus e outras situações, sabe. Nós estamos juntos de uma certa forma [...], mas não é a mesma coisa que estar presente, o corpo ali um junto do outro. Essa pandemia veio pra nos fazer dar valor aos pequenos detalhes, às pequenas coisas. E realmente funcionou. Pra mim pelo menos. A saudade está grande, essa é a única palavra que responde essa pergunta. SAUDADE. [GAD, 25/10/2020, *Google Forms*].

A música tem um poder mobilizador de sentimento, como recurso regulador de emoções, assim como de congregação social, amplamente discutido por diversos autores, como sintetiza Levitin (2010). No entanto, o mundo virtual impede o fazer musical coletivo, que desde as rodas em volta da fogueira, em tempos remotos, são tão importantes como atividade social. As canções de conforto, amizade, conhecimento, amor, religiosidade e divertimento explicam a natureza humana e sua história (LEVITIN, 2016), num mundo no qual não há notícia de grupo social ou região sem a manifestação da musicalidade.

CUERVO, Luciane; SANTIAGO, Pedro R. B. Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música, p. 357-378. Recebido em 11/12/2020; aprovado em 17/12/2020.

## Tecnofobia e fadiga



*O cérebro eletrônico comanda*
*Manda e desmanda*
*Ele é quem manda*
*Mas ele não anda*

*Faz quase tudo*
*Mas ele é mudo*
*Ele é quem manda*
*Mas ele não anda*

(O cérebro eletrônico (1969), Gilberto Gil).

Como diz Gil (1969), o computador "faz quase tudo, mas ele é mudo". O confinamento social e as relações mediadas por máquinas dominam este período obscuro da história. A humanidade sofre com a frieza do distanciamento social. Também se nota que o período da quarentena demandou de forma imediata domínios tecnológicos e recursos materiais dos quais não se dispunha em geral. Além disso, o desenvolvimento de novas tecnologias muitas vezes já não vinha necessariamente acompanhado da plena aceitação desses novos recursos, nem da sensação de conforto em relação a eles por significativa parte da população em geral.

Dinello (2005) aborda o conceito de Tecnofobia, pontuando que se trata de um fenômeno que sugere aversão, não gostar, ou suspeição da tecnologia – e não um medo neurótico, irracional ou ilógico (DINELLO, 2005, p. 8). O autor critica a visão utópica associada a esses recursos, evidenciando os vieses e os riscos do desenvolvimento tecnológico desenfreado (muitas vezes decorrente de intenções bélicas ou exploratórias) através da análise de obras da cultura pop as quais expressam nossos receios digitais mais profundos, por vezes antecipando futuros distópicos, assombrosos, permeados por ciborgues, manipulação gênica e servidão às máquinas (DINELLO, 2005). Por outro lado, Gohn (2007, p. 163) observa essa reação como um produto da insegurança de certos indivíduos frente ao novo, manifestando-se através da opção pelo distanciamento de aparelhos digitais. Para ele, esse fenômeno decorre da falta de familiaridade com o manuseio dos novos dispositivos e do temor à falha durante sua operação - destacando, por conseguinte, o protagonismo das gerações mais antigas para a sua perpetuação:

> [A preferência pelo distanciamento dos aparelhos digitais] está muitas vezes relacionada ao medo de errar, causado pela incompreensão do funcionamento dos mecanismos e agravado pelo fato de que gerações mais jovens sempre apresentam maiores facilidades no manuseio das novas tecnologias". (GOHN, 2007, p. 163).



Em experiência docente vinculada ao curso de música na modalidade a distância na Universidade entre os anos de 2009 e 2012, Cuervo (2012) apontou uma série de elementos problemáticos manifestados pelo seu público discente. Em suas investigações, encontrou uma quantidade significativa de estudantes que estavam passando por dificuldades, como sentimento de isolamento pela mediação das máquinas e mesmo falta de capacitação em inclusão digital para a adoção de recursos tecnológicos referentes às demandas de um curso dessa natureza, refletindo-se em evasão e reprovação que chegava a índices de 90% em alguns polos (CUERVO, 2012). É de se imaginar que a música no ensino remoto em caráter emergencial no período da quarentena some esse tipo de problema a outros tantos, pois foram raras e isoladas as iniciativas de promover inclusão digital dentre estudantes de graduação e ainda mais raras recursos de suporte na esfera pública da saúde mental.

Um depoimento coletado entre estudante de graduação em música nos provoca a pensar sobre o ensino remoto e as relações com as tecnologias:

> Eu sempre fui contra as aulas virtuais antes da pandemia, porque eu achava (e ainda acho) que a arte não se pode realizar sem o contato físico, como o trabalho em grupo. Quando começou a pandemia eu fiquei muito perdido, mas com o tempo cheguei a perceber que poderia me acostumar a trabalhar em casa em frente de um computador. Eu nunca estive familiarizado com o ensino a distância, e foi muito difícil encontrar um rumo para poder estudar. [YMA, 21/10/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].

Em outra faixa etária, a adolescente integrante da orquestra também manifesta descontentamento com o fazer musical remoto, especialmente pela falta de convívio social:

> Desde que a pandemia começou é muito sofrido não estar indo nas apresentações e nos ensaios, porque só o remoto é muito pouco. Não é a mesma coisa, estou louca pra voltar presencialmente às aulas. [LHE, 25/10/2020, *Google Forms*].

Gohn (2007) nos lembra que, no campo da música, os avanços tecnológicos trouxeram muitas facilidades. Contudo, alerta mais uma vez que estas facilidades são muito mais populares entre os mais jovens, enquanto professores acabam tendo mais

resistência às novas tecnologias, como programas de notação musical: "Os alunos, em contrapartida, se atiram nas chances de experimentar novos softwares, sempre buscando expandir seus domínios sobre as novidades (GOHN, 2007, p. 163).

O levantamento do projeto "Orquestra São Francisco Conectada" mostrou que 72% dos estudantes utiliza o celular para estudar música e 96% preferem o *WhatsApp* como recurso de comunicação, recebimento de dicas, orientações e materiais sobre a Orquestra (SEVERO; CUERVO, 2020). Já o *Google Meet* é a plataforma predileta dos estudantes para os encontros *online* (64%), seguida do *Zoom* (20%), sendo a segunda melhor avaliada pela regente, em termos de qualidade sonora (SEVERO; CUERVO, 2020).

Gohn (2007, p. 163) também já observava que "as incertezas decorrentes das tecnologias digitais e das redes eletrônicas representam um dos maiores desafios para os indivíduos na atualidade", relembrando importantes episódios na história da música recente nos quais pôde ser visualizada a manifestação incontestável da Tecnofobia, como a luta contra a indústria dos fonógrafos e a mobilização frente ao livre compartilhamento de músicas MP3 através da internet (GOHN, 2007, p. 166).

Para Gohn (2007), portanto, a Tecnofobia consiste em um fenômeno originalmente subjetivo, moldado pelos sentimentos experimentados por algumas pessoas frente às mudanças trazidas pelas tecnologias - uma reação humana à realidade mutante. Embora observe que a Tecnofobia ocorre enquanto fenômeno geracional recorrente, o autor reforça seu aspecto individual, descrevendo-a de maneira semelhante a quem descreve um traço de personalidade, ou uma característica pessoal:

> […] o tecnófobo se recusa a ultrapassar os limites do essencial, aprendendo a lidar somente com o estritamente necessário para sobreviver no mundo moderno. [...] Apesar das interfaces amigáveis que cada vez mais popularizam os programas digitais, as máquinas ainda são consideradas enigmas impossíveis de serem desvendados (GOHN, 2007, p. 172).

No campo da educação superior, surgem conceitos tão fascinantes quanto desconhecidos, que antes faziam parte do cotidiano de uma pequena parcela da população brasileira no que diz respeito a estudos e práticas pedagógicas e artísticas em educação musical. De forma súbita, artistas e educadores da modalidade presencial tradicional passaram a atuar como professores conteudistas, pesquisadores, produtores e tutores de si e consigo mesmos e, em muitos casos, sequer contando com uma plataforma de aprendizagem adequada para utilizar, principalmente considerando as especificidades da

música: qualidade sonora e sincronicidade no fazer musical coletivo. Depoimentos de discussões em nossos ambientes virtuais confirmam essa visão:

> Também tenho dado atenção à prática musical, tocando repertórios que me interessam e explorando um pouco a composição. Sinto falta de ter tempo para tocar quando na minha rotina normal, então essa tem sido uma oportunidade (inclusive para performances ao vivo com finalidade de acolhimento em reuniões, formações... da minha equipe de trabalho - isso é bem gratificante). Apesar disso, espero ansiosamente pelo fim desta pandemia, que cheguemos até lá com saúde física e mental e que possamos retomar nossa vida "normal". [MHE, 20/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> O início foi bem difícil, alguns planos tiveram que ser adiados, e eu, que sempre fui um pouco alheio às tecnologias, tive que me adaptar e investir para produzir conteúdo ou ao menos tentar manter uma prática musical. Agora um pouco mais adaptado, estou participando de editais de incentivo à produção de conteúdo digital, participando de vídeos colaborativos de amigos de outros estados e criando encontros musicais digitais via Zoom com um dos grupos que faço parte, nos quais a gente passa um "chapéu virtual". [MHE, 25/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].

Com a instantaneidade emergencial de conteúdos virais, com perdão da analogia, musicistas e educadores musicais se viram diante de novas e estressantes demandas, sem tempo para sua capacitação, sem recursos materiais de apoio: aprender a fazer uma videoaula ou um *podcast*, a manipular fones, microfones, webcams, cabos e... produzir conteúdo em formato digital. De modo geral, não houve iniciativas institucionais ou governamentais, nas esferas pública ou privada, para que fossem adquiridos equipamentos e pacotes de conexão com preços acessíveis para educadores e educandos, como exemplifica este relato:

> Particularmente, esse momento tem sido muito desafiador para mim, pois estou experimentando o ensino à distância como professora da rede pública e também como aluna. Posso dizer que em ambas as situações são muitas as inquietações e angústias (além do fato de que trabalho em frente às telas é bastante cansativo). [MHE, 20/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].

A tão alardeada e imediatista necessidade de se reinventar, de ter autonomia, de ser criativo, não cabe no mesmo espaço de tempo de ser reflexivo, crítico e solidário. Ao mesmo tempo em que nós aprendíamos a configurar um software de áudio para uso com microfone de lapela, buscávamos notícias do estudante monitor que havia testado positivo para COVID-19. No mesmo dia que explorávamos ferramentas para enriquecer a configuração de questionários do Ambiente Virtual de Aprendizagem *Moodle* Colaboração, combinávamos a entrega de cesta básica a estudante refugiada em situação de vulnerabilidade. E assim foram dias, semanas e meses no contexto da música e da

cultura, área que já vinha empobrecida pela precariedade das leis trabalhistas, pela destruição das leis de incentivo fiscal à cultura, pelo crescente desemprego e desvalorização da área especialmente desde o golpe que resultou na retirada da presidente eleita.



Gohn (2007, p.172) acredita que a Tecnofobia está fadada ao fracasso, observando que o telefone celular, amplamente utilizado hoje, fora inicialmente objeto de rechaço e resistência - inclusive por muitos daqueles que se beneficiam de sua praticidade atualmente. Demo (2009, p. 5), contudo, observa que tanto a Tecnofilia, quanto a Tecnofobia (termos respectivamente empregados, segundo o autor, para se referir a quem aprecia em excesso as novas tecnologias, ou a quem as aprecia de menos) consistem em posicionamentos excessivos, os quais tomam o protagonismo do fato consumado de que as novas tecnologias já se encontram difundidas e enraizadas - em consonância com Gohn. Assume, portanto, uma posição mais ponderada quando questiona a aceitação do educador em relação a esses recursos e a recusa dos tecnófobos a eles, sem esquecer os riscos associados ao uso de novos dispositivos (DEMO, 2009).

A solidão que pode dominar o ambiente virtual foi discutida por Rufus, citado por Gohn (2007). Embora em seu estudo sobre solidão e internet o pesquisador tenha encontrado que "A internet legitima a solidão [...] e faz o ato de ficar sozinho parecer normal" (RUFUS, *apud* GOHN, 2007, p. 167), permite aos usuários solitários realizar atividades sem sofrer. Para esse pesquisador, a internet também democratiza o acesso a diversos materiais pelo mundo todo, antes restritos a limitações geográficas, como bibliotecas, ampliando as possibilidades de conexões com o mundo exterior.

Krenak (2020) nos alerta que a sociedade urbana chegou a tal ponto que as pessoas sofrem com solidão mesmo em grandes metrópoles de 2 milhões de habitantes, e que essa perspectiva precisa mudar. Em suas palavras: "Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas" (2020, p. 39). Em relação aos indivíduos indígenas de diferentes nações, Krenak (2020) explica que "Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação" (2020, p. 39).

Estudos recentes concernentes a estados emocionais no período da quarentena têm demonstrado um aumento de casos, crises e relatos de depressão, ansiedade e tristeza da

população (BARROS et al, 2020). Pesquisa de Barros e colaboradores (2020), sobre saúde mental da população brasileira durante a pandemia, constatou que as altas prevalências de depressão, ansiedade, problemas do sono e outros distúrbios demonstram a premência de investimentos de recursos humanos e materiais nesse tema.



> Realmente, esse período de isolamento social foi um constante, altos e baixos. Momentos de incertezas, angústias, medo, espera, solidão, preocupação e, com certeza, alguns aprendizados. [SVI, 25/08/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].
>
> Sinto que estou vivendo um processo de autoconhecimento, que é um tanto dolorido, porém, muito importante, isso fez eu repensar sobre os espaços aonde atuo e com quem me relaciono artisticamente, e ás vezes dá vontade de jogar tudo pro ar e negar tudo ao redor, mas aí vem a serenidade e a vida segue, mas é importante estar consciente disso. E isso que percebi, que às vezes, dependendo dos espaços aonde estiver, ele acaba te cegando para o que você realmente é e de onde veio e só chego a conclusão que vivemos em grandes contradições. [APO, 02/09/2020, ambiente virtual institucional de aprendizagem].

Revisitando a pesquisa de Gohn (2007, p. 171), encontramos que: "tais medos frequentemente são decorrentes das incertezas e dúvidas que cercam a utilização dos equipamentos digitais, e não de problemas constantes a partir de experiências pessoais prolongadas". O que percebemos é que, se já existia uma certa Tecnofobia por parte da comunidade acadêmica de música envolvendo as práticas musicais, com o ensino remoto implementado houve uma soma de fatores, decorrendo disso a fadiga das telas e as patologias comuns a ela.

A enorme quantidade de energia despendida durante o uso das novas tecnologias evidencia a sua lógica tecnocêntrica, apontada por Bauer [s.d.] como um dos empecilhos identificados por educadores no emprego das tecnologias educacionais. Como se não bastasse, a efemeridade desses recursos digitais exige que, além de multifacetado, o musicista seja também um contínuo estudante - não mais apenas da prática musical, mas também da prática digital. Em tempos de quarentena, nos quais se intensifica o uso dos dispositivos digitais, é natural esperar que a "Fadiga das Telas" passe a acompanhar o musicista, juntamente com a "Lesão por Esforço Repetitivo" e a "Perda Auditiva Induzida por Ruído", nas consultas médicas.

A esses fenômenos, soma-se o que ficou conhecido recentemente por "fadiga da quarentena", fase na qual o cidadão comum já se encontra esgotado dos procedimentos inerentes à pandemia, como uso de equipamentos de proteção individual e desinfecção

sistemática dos espaços de convívio, quebrando a adoção de protocolos e colocando-se em risco por erros perceptivos do contexto (MOLITERNO, 2020).

O ser humano é um ser de superação, e o conceito de plasticidade neuronal é uma prova disso, pois a cada nova aprendizagem o cérebro se reconfigura e enriquece em conexões e redes (CUERVO; ROSAT, 2018). O cérebro humano é engajado em quase todas as suas regiões conhecidas pela ciência, assim como quase todos os subsistemas nele existentes (LEVITIN, 2010). Contudo, para que esse processo biológico ocorra, é preciso algo que foi tirado de docentes e estudantes, "da noite para o dia": tempo. O tempo de aprendizado das novas tecnologias, o tempo de aquisição de recursos materiais necessários, o tempo de garantir, prioritariamente, segurança alimentar e saúde emocional às classes docentes e discentes, não existiu. Não houve tempo de reflexão, de construção dialógica, de colaboratividade.

Temos problematizado, ainda, a influência das modalidades de atuação remota em nossas práticas musicais em substituição dos encontros presenciais, acreditando que, talvez, haja inclusive alterações da natureza e do conteúdo moldados pelos serviços desses aplicativos. Ressaltamos pontos como as limitações de tempo de encontro, na qualidade de áudio e ausência de contato físico, sincronicidade prejudicada, dispositivos pessoais por vezes obsoletos ou modelos aquém das demandas, irregularidade das conexões de internet e espaço improvisado no ambiente residencial como alguns dos maiores obstáculos do fazer musical em tempos de quarentena.

## Musicalidades que fluem

*Se o mundo andar pra trás*
*Vou escrever num cartaz*
*A palavra rebeldia*

*Se a gente desanimar*
*Eu vou colher no pomar*
*A palavra teimosia*

(Samba da utopia (2018), Jonathan Silva).

A cultura digital, por si só, já vinha transformando as práticas musicais, especialmente a partir do século 20. Possibilidades performáticas antes limitadas a

manifestações efêmeras da interpretação ao vivo passaram a ter diversas possibilidades de registro que passariam a transcender, em muito, a partitura tradicional pentagramática.

A necessidade da arte e do fazer musical vem sendo explicada pela necessidade de pertencimento e coesão social desde tempos muito remotos em todos os grupos sociais conhecidos (DISSANAYAKE, 2011; LEVITIN, 2010; 2016; HURON, 2012). A cultura digital entra nesse contexto como ferramenta e recurso de inclusão e exclusão, de portabilidade e ubiquidade, mantendo a relevância da música nas sociedades ao longo de sua história longeva (CUERVO, 2016).



Parece-nos fundamental observar a necessidade de problematização de das novas tecnologias, muitas vezes relembrando o quão desgastante é o domínio de seu universo - o qual exige permanente atualização. Nós entendemos que se deve prestar atenção às dificuldades, às limitações e aos questionamentos relativos às tecnologias. Além disso, deve-se problematizar a incorporação acrítica de novos recursos tecnológicos em detrimento de outros, pois, em uma cultura de descarte, a inserção dos novos dispositivos não ilustra apenas a substituição do antigo pelo novo, como argumenta Cuervo:

> A permanente postura de abertura ao novo não significa, de forma alguma, o rejeite do que veio antes, inclusive em termos de tecnologias. Promover o descarte de ideias e produções anteriores sem problematização frente ao novo é uma espécie de fortalecimento do conceito de obsolescência programada também no campo epistemológico. Trata-se de uma analogia cruel (CUERVO, 2019, p. 128).

Considerando que a internet é a ponte de uma rede mundial de computadores e dispositivos móveis que liga e promove a comunicação de docentes e estudantes, assim como de docentes e sites, materiais didáticos e recursos para a construção destes, enfim, o acesso a uma conexão de banda larga ou internet móvel de qualidade é um ponto crucial.

Em música, estamos falando da necessidade de se produzir, editar, projetar e apreciar áudios, vídeos, textos etc. A Recomendação sobre Recursos Educacionais Abertos (REA), adotada pela Conferência Geral da UNESCO (2019), enfatiza a necessidade de disponibilizar ambientes de aprendizagem sustentáveis e inclusivos por meio do uso de tecnologias de código aberto para todos os alunos. Seja em contextos formais ou ambientes informais, a UNESCO defende o acesso efetivo, inclusivo e igualitário a REA de qualidade. Esses recursos atendem também às diferentes formas de

deficiência e mobilizam tecnologias existentes e conteúdos digitais com o intuito de considerar as necessidades das pessoas com deficiência.

Para propor caminhos possíveis a serem trilhados na música em tempos de pandemia, é preciso partir do pressuposto que toda classe docente tem condições materiais, sanitárias e emocionais mínimas de trabalho, num cenário ideal hipotético. O lema da UNESCO (2020b), em que "tudo significa tudo" (*all meaning all*, numa tradução direta), aponta diretrizes no sentido de prover mecanismos de apoio, capacitação e recursos para profissionais da educação. A Unesco (2020b) ressalta um conjunto de procedimentos que abrem defendendo a importância de investimentos em suporte psicossocial e passa por iniciativas de democratização e barateamento de recursos digitais para ampla utilização, seja off-line, seja em celulares básicos. Essas decisões exigem o exercício individual e coletivo de empatia, de considerar o direito de inclusão de outro indivíduo e grupos sociais menos favorecidos.

Talvez o desafio que se imponha seja a promoção de integração e coesão social em tempos e espaços de confinamento e distanciamento social. No meio da música, no qual se destacam as atividades da performance e da educação – ambas entrelaçadas em ações comunicativas e interativas – redes sociais ganharam destaque como espaços de partilha. Sua difusão foi acompanhada da criação de novas maneiras de se exercer a musicalidade e de ensiná-la.

O cerne da questão, talvez, consista em identificar e possibilitar recursos de oferta de capacitações promovidas em inclusão digital, apoio psicológico e fisioterapêutico, além de oferecimento equânime de recursos materiais, e outros elementos que ainda são tão raros no ambiente acadêmico de música.

Como tão bem nos alertam Krenak (2020) e Harari (2020), é preciso tomar o caminho da coesão social, pensar coletivamente em substituição ao individualismo. Como provoca Krenak (2020, p. 104) sobre o egoísmo humano: "[...] eu não vou me salvar sozinho de nada, estamos todos enrascados. E, quando eu percebo que sozinho não faço a diferença, me abro para outras perspectivas." Para ele, é na mobilização pelo outro que possibilita a construção de novas compreensões sobre a própria existência e a relação com a Terra (KRENAK, 2020). Enquanto isso, Harari (2020) vislumbra uma perspectiva de mudança de posição global:

> [...] não há necessidade de reagir propagando ódio, ganância e ignorância. Podemos reagir gerando compaixão, generosidade e sabedoria. Podemos optar por acreditar na ciência, e não em teorias conspiratórias. Podemos optar por cooperar com os outros em vez de culpá-los pela pandemia. Podemos optar por compartilhar o que temos em vez de apenas acumular mais para nós mesmos. Reagindo assim, de forma positiva, será muito mais fácil lidar com a crise, e o mundo pós-COVID-19 será muito mais harmonioso e próspero (HARARI, 2020, p. 9).



Krenak (2020) defende que precisamos escapar dessa visão utilitária da vida, como se o trabalho e a civilização fossem os únicos sentidos da existência. Esse pensador nos provoca a "atravessar o deserto" ao invés de fugir dele: "[...] O que nos resta é viver as experiências, tanto a do desastre quanto a do silêncio" (KRENAK, 2020, p. 116). Pensando essa travessia atrelada ao conceito de musicalidade como a geração de sentido através do fazer musical e lembrando que a expressividade do discurso musical está amalgamada ao seu contexto sociocultural e biológico (CUERVO, 2016), no mundo em quarentena e pós-pandemia, as musicalidades se veem transformadas.

Com este ensaio reflexivo não tivemos a intenção de promover um panorama de estratégias ou de previsões do universo musical após a pandemia. Contudo, singelamente resta-nos registrar nosso desejo de valorizar e de intensificar as conexões possíveis, de forma muito transcendente ao contato físico ou mediado por máquinas. Que o afeto possa nortear nossas ações, que a empatia e a expectativa do fazer musical coletivo, interativo, dialógico e prazeroso possa marcar essas novas musicalidades em novos tempos que surgem a partir da experiência dolorosa e transformadora da quarentena.

Que a música possa transcorrer em sua potência de fruição, em resgate de afetos, mobilização de causas sociais, protesto, lamento, celebração. Em ruídos e pausas. Que possamos nos confortar com a música em nosso bem estar, mas que também possamos promover o processo de tomada de consciência social através dela.

## Referências


ALBUQUERQUE, GG. *Radar Sonoro: As desigualdades da pandemia e o pluriverso da música negra*. 21/10/2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/14813_RADAR+SONORO+AS+DESIGUALDADES+DA+PANDEMIA+E+O+PLURIVERSO+DA+MUSICA+NEGRA. Acesso em: 01.12.2020.

AQUINO, Estela M. L.; SILVEIRA, Ismael S.; PESCARINI, Julia M. Et al. Medidas de distanciamento social no controle da pandemia de COVID-19: potenciais impactos e desafios no Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 25 supl. 1. Rio de Janeiro, Jun. 2020. E-pub, 5 Jun, 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1413-81232020256.1.10502020. Acesso em 05/11/2020.

BARROS, Marilisa Berti de A. Relato de tristeza/depressão, nervosismo/ansiedade e problemas de sono na população brasileira adulta durante a pandemia de COVID-19. *Revista Epidemiologia e Serviços de Saúde*, v. 29, n. 4, Brasília, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-96222020000400311&script=sci_arttext https://doi.org/10.1590/s1679-49742020000400018. Acesso em 06/12/2020.

BAUER, William I. Music Learning and Technology. *New Directions*, v.1, [s.d.]. Disponível em: https://www.newdirectionsmsu.org/issue-1/bauer-music-learning-and-technology/. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

BEZERRA, Anselmo C. V.; DA SILVA, Carlos E. M.; SOARES, Fernando R. G.; DA SILVA, José A M. Fatores associados ao comportamento da população durante o isolamento social na pandemia de COVID-19. *Revista Ciência e saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 25, supl. 1, p. 2411-2421, Jun. 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232020006702411&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 de nov. 2020.

CANINEU, Maria Laura; MUÑOZ, César. *COVID-19 chega a Bolsonaro* - O presidente desconsidera as recomendações da OMS mesmo após teste positivo. 08/07/2020. Disponível em: https://www.hrw.org/pt/news/2020/07/08/375737 Acesso em: 17 de nov. 2020.

CEPE - CONSELHO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO da UFRGS. Resolução n. 25/27 de julho de 2020. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cepe/res-025-ensino-remoto-emergencial-ere-versao-pagina. Acesso em: 16 de nov. 2020.

CUERVO, Luciane. Educação musical e a ideia de arquiteturas pedagógicas: práticas na formação de professores da geração "nativos digitais". *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 29, p. 62-77, jul/dez. 2012. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/viewFile/91/76 Acesso em: 15 nov. 2020.

CUERVO, Luciane. *Musicalidade da performance na cultura digital: estudo exploratório-descritivo sob uma perspectiva interdisciplinar*. Tese (Doutorado Informática na Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CUERVO, Luciane. Educação musical e novas tecnologias digitais: recursos e estratégias no contexto do canto e da flauta doce. *Orfeu*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 120-150, 2019. DOI: 10.5965/2525530404012019120. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/10596525255304040120191 20>. Acesso em: 17 nov. 2020.

CUERVO, Luciane; ROSAT, Renata M. Abordagem interdisciplinar entre Música e Neurociências: estratégias de fomento e inserção curricular no ensino superior. *Orfeu*, v. 3, n. 1, jul. 2018, p. 187-196. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530403012018172/9010>.

DEMO, Pedro. Tecnofilia & Tecnofobia. *Boletim Técnico do Senac*: Revista da Educação Profissional, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://www.bts.senac.br/bts/article/view/251/233>. Acesso em: 11/12/2020.

DINELLO, Daniel. *Technophobia!*: Science Fiction Visions of Posthuman Technology. 1 ed. Austin, TX: University of Texas Press, 2005.

DISSANAYAKE, Ellen. Homo Musicus: Are humans predisposed to be musical? In: *ENCUENTRO CIENCIAS COGNTIVAS LA MÚSICA*, 10., 2011, Buenos Aires. Musicalidad Humana: debates actuales en Evolucion. Desarrolo y cognición e implicancias socio-culturales. Buenos Aires: SACCOM, 2011, p. 17-21.

DOREMALEN, Neeltje va; TRENTON, Bushmaker; MORRIS, Dylan. Aerosol and surface stability of HCoV-19 (SARS-CoV-2) compared to SARS-CoV-1. *The New England Journal of* Medicine. DOI: https://doi.org/10.1101/2020.03.09.20033217.

FIOCRUZ - FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Por que a doença causada pelo novo vírus recebeu o nome de COVID-19?* Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2020. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/pergunta/por-que-doenca-causada-pelo-novo-virus-recebeu-o-nome-de-COVID-19#:~:text=COVID%20significa%20COrona%20VIrus%20Disease,chin%C3%AAs%20no%20final%20de%20dezembro.> Acesso em: 08 de nov. 2020.

GIL, Gilberto. "O cérebro eletrônico" (letra e música). GEge Edições/Preta Music (EUA & Canadá), 1979. Disponível em: https://gilbertogil.com.br/ Acesso em 20/11/2020

GOHN, Daniel. Tecnofobia na música e na educação: origens e justificativas. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 161-174, dez. 2007. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/308/282>. Acesso em: 12 nov. 2020.

HARARI, Yuval Noah. *Notas sobre a pandemia e breves lições para o mundo pós-coronavírus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOUAISS, Antônio e Villar. "Surreal" (verbete). In: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

HURON, David. Um instinto para a música: seria a música uma adaptação evolutiva? *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p.49-84, jan./dez. 2012.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEVITIN, Daniel. *A música em seu cérebro*: a história de uma obsessão humana. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

LEVITIN, Daniel. *The World in Six Songs*: How the Musical Brain Created Human Nature. New York: Penguin, 2016.

MOLITERNO, Danilo. "Fadiga da quarentena": mecanismo psicológico incentiva o abandono do confinamento. *Jornal da USP*, 30/07/2020. Disponível em: https://jornal.usp.br/atualidades/fadiga-da-quarentena-mecanismo-psicologico-incentiva-o-abandono- do-confinamento/ Acesso em 21 nov. 2020.



OLIVEIRA, Wanderson Kleber; DUARTE, Elisete; FRANÇA, Giovanny V.A.; GARCIA, Leila Posenato. Como o Brasil pode deter a COVID-19. *Epidemiologia e Serviços em Saúde*, Brasília, 29(2):e2020044, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ress/v29n2/2237-9622-ress-29-02-e2020044.pdf Acesso em 05/10/2020.

SEVERO, Keliezy; CUERVO, Luciane. *Projeto Orquestra São Francisco Conectada: uma rede de inclusão sociocultural e de colaboratividade através da música*. Projeto submetido ao Prêmio Fundação Péter Muranyi 2021 [manuscrito não publicado], outubro/2020 indicado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2020.

SILVA, Jonathan. "Samba da utopia". (letra e música). 2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KDXX7m3iBzc. Acesso em 20/11/2020.

TAMINATO, M.; MIZUSAKI-IMOTO, A.; SACONATO, H.; FRANCO, E. S., PUGA, M. E.; DUARTE, M. L. et al. Máscaras de tecido na contenção de gotículas respiratórias - revisão sistemática. *Acta Paul Enfermagem*. [online], 2020, v. 33. E-pub Jun. 08, 2020. ISSN 1982-0194. https://doi.org/10.37689/acta-ape/2020ar0103. DOI http://dx.doi.org/10.37689/actaape/2020AR0103.

UNESCO. *Recommendation on Open Educational Resources*, 2019. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370936. Acesso em 30/11/2020.

UNESCO. *Unesco celebra o poder da arte e da educação em todo o mundo*. 25/05/2020a. Disponível em: https://pt.unesco.org/news/unesco-celebra-o-poder-da-arte-e-da-educacao-em-todo-o-mundo. Acesso em 10/11/2020.

UNESCO. *Relatório de monitoramento da educação global 2020*: Inclusão e educação: tudo significa tudo. 2020b. Autor corporativo: ISBN: 978-92-3-100388-2. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373718/PDF/373718eng.pdf.multi.

VELOSO, Caetano. "Oração ao Tempo" (música e letra). Álbum *Cinema Transcendental*, Philips LP 6349 436, 1979. Disponível em: http://www.caetanoveloso.com.br/.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# O estresse gerado pela pandemia como risco para adoecimento mental e físico do músico a partir das neurociências cognitivas



Viviane Louro
Universidade Federal de Pernambuco
vivianeslouro@gmail.com

Fabiana dos Santos Louro
Secretaria de Educação de São Caetano do Sul
fabislouro@gmail.com

Plinio Gladstone Duarte
Universidade Federal de Pernambuco
pliniogladstoneduarte@gmail.com

Resumo: o objetivo deste artigo é mostrar como o estresse gerado pela pandemia pode contribuir no adoecimento de músicos. Para tanto, o embasamento teórico será as Neurociências, que visa compreender o funcionamento do sistema nervoso humano em relação à fisiologia, comportamento, aprendizado e patologias. Neste sentido, será apresentado os motivos que podem levar músicos a desencadearem estresse e as consequências neurobiológicas à saúde física e mental.

Palavras-chaves: Estresse, Pandemia, Músico, Adoecimento.

## The stress generated by the pandemic as a risk for the musician's mental and physical illness from cognitive neurosciences

Abstract: The purpose of this article is to show how the stress generated by the pandemic can contribute to the illness of musicians. Therefore, the theoretical basis will be Neurosciences, which aims to understand the functioning of the human nervous system in relation to physiology, behavior, learning and pathologies. In this sense, the reasons that can lead musicians to trigger stress and the neurobiological consequences for physical and mental health will be presented.

Keywords: Stress, Pandemic, Musician, Sickness.

## O músico no Brasil e o estresse da pandemia

A vida do artista brasileiro, em especial a do músico, é cheia de tensões e inseguranças. A profissão do músico talvez seja uma das poucas que exija conhecimento específico em teoria e/ou performance instrumental para poder ingressar na Universidade, o que significa que, quanto mais cedo começar a estudar, mais chances tem de ser inserido na universidade e no mercado de trabalho. Ou seja, o trabalho do músico inicia muito antes de uma profissionalização formal acadêmica, o que, por vezes, pode ser cansativo.

Muitas horas de estudos, disciplina rigorosa, pressão de professores, competitividade, ansiedade na hora de apresentações públicas, insegurança com o mercado de trabalho, desvalorização da profissão e falta de incentivo governamental são algumas das questões presentes diariamente na vida de um músico. Além disso, problemas físicos por excesso de estudo ao instrumento, falta de rotina (no caso de músicos performáticos que tocam "na noite" ou fazem turnês), falta de tempo (para conciliar vida pessoal, com estudos e profissão) e necessidade de altos investimentos financeiros para aquisição de bons instrumentos musicais ou para fazer aulas com renomados professores, também são elementos "corriqueiros" na vida de um músico (BRITTO, 2019).

Tudo isso faz com que a realidade de um estudante de música ou músico profissional, em nosso país, seja por si só extremamente estressante. Britto (2019, p. 19) coloca: "a vida do músico é repleta de pressões quanto ao resultado esperado durante seu processo de estudo". Em relação aos estressores [...] os estudantes de música estão mais suscetíveis a grande quantidade destes, podendo afetar a saúde e o bem-estar mental".

Como se não bastasse o quadro acima apresentado, nos últimos anos, tem se estreitado as possibilidades de trabalho na área cultural/artística devido a constantes mudanças no cenário econômico. No Brasil, apenas 0,21% da verba orçamentária é destinada a manutenção e fomento da cultura e arte. Segundo o Sistema de Informação e Indicadores Culturais de 2019: "A participação do setor nos gastos do governo federal em relação ao orçamento total caiu de 0,08% em 2011 para 0,07% em 2018. Já os governos estaduais reduziram de 0,42% em 2011 para 0,28% em 2018 e os municípios diminuíram de 1,12% em 2011 para 0,79% em 2018" (IBGE, 2019). Diante desse cenário, os trabalhadores da arte precisam, muitas vezes, se dividir em diversos locais de trabalho

ou mesmo em diversas funções para conseguir renda suficiente para sua sobrevivência. Segundo Calabre:



> O ano de 2020 tem início com o setor cultural lutando tanto contra a diminuição drástica de investimentos federais de aplicação direta pela agora Secretaria Especial da Cultura quanto contra a tentativa de esvaziamento dos recursos que circulavam por meio das leis federais de incentivo – um mecanismo de mercado que foi duramente atacado por muitos dos seguidores do atual governo a partir de um discurso criminalizador do fazer cultural (CALABRE, 2020, p. 9).

Além de todos os impasses que a categoria artística encontra no país, pelo vírus da "intolerância, do autoritarismo, do obscurantismo e do conservadorismo" (CALABRE, 2020), ainda estamos em um contexto pandêmico, em decorrência do Coronavírus (COVID-19) que assolou o mundo e ainda continua em circulação e aparentemente, ainda longe de ser totalmente extinguido. A pandemia do COVID-19 impactou diversos setores da economia e da saúde pública. Um dos setores mais atingidos foi o da cultura que precisou fechar casas de shows, teatros, cinemas, escolas de artes e cancelar, repentinamente, todas as suas atividades.

A imponente pandemia fez com que diversas iniciativas artísticas/culturais surgissem nas redes sociais (*lives*, canais de vídeos, festivais musicais *on-line* etc.), bem como, sacadas de prédios e casas foram transformadas em palco a fim de amenizar os impactos do isolamento e do distanciamento social em diversas partes do mundo. No entanto, como a partir deste contexto, artistas se sustentarão financeiramente, uma vez que essas iniciativas tendem a não ser remuneradas? Apesar da arte ter papel fundamental na manutenção da saúde mental como "escape da solidão, alimento da alma, alento e esperança" (CALABRE, 2020) como estão àqueles que sustentam suas famílias com a arte?

Uma pesquisa foi realizada em 2020 pela plataforma do mercado musical - a "*Encore Musicians",* do Reino Unido. Os dados apontaram que, devido a pandemia, 64% dos músicos entrevistados pensam em abandonar a profissão musical e que, em média, perderam 11.300 libras com o cancelamento dos shows (perda de 87% de renda que dependia de trabalhos ao vivo); 41% dos entrevistados não receberam auxílio do governo, 40% se candidataram a trabalhos que não tem relação com música, além de destacar

desigualdade de gênero, pois mulheres tiveram neste período 34% menos shows agendados do que os homens (BACON, 2020)[1].



Além das problemáticas enquanto ao músico performer, é importante ressaltar a adaptação que os educadores musicais tiveram que passar para transformar suas aulas presenciais em aulas remotas. Foi necessário aquisição de novos equipamentos de captação de áudio e vídeo, além da necessidade de desenvolvimento, em tempo recorde, de habilidades para edição de vídeos/áudios, postagens e engajamento nas redes sociais. Tudo isso fez com que muitos precisassem sair de sua zona de conforto, causando mais ansiedade e estresse.

> Pela especificidade de seus conteúdos, o ensino remoto emergencial de música torna-se ainda mais desafiador. É válido observar que as plataformas de videoconferência que estão sendo usadas para as aulas virtuais não foram concebidas para atividades e performances musicais, apresentando problemas de latência, fidelidade sonora e sincronização. Além do mais, os equipamentos para uma boa captação de áudio têm um custo bastante elevado, não sendo acessíveis para a maioria dos professores (BARROS, 2020, p. 295).

Somado à crescente tensão em relação ao mercado de trabalho do músico durante a pandemia, bem como, a todos os fatores estressores que já são comuns na rotina de um músico (já relatados), com a flexibilização do isolamento social (que se deu início em meados do segundo semestre de 2020), os músicos estão tendo que se atentar para mais uma questão: as particularidades do exercício de cada área da música (orquestras, corais, aulas, etc.) no que tange aos cuidados com a saúde e prevenção de contágio do vírus.

[1] Informação tirada do site *London Jazz News*

> Com o desconfinamento gradual iniciado a 6 de maio de 2020 (na Alemanha), reabertura que varia consoante a província, tem sido cada vez maior o número de músicos, quer profissionais quer amadores, a colocar questões urgentes sobre as condições de reabertura das atividades musicais. [...] Os tipos de questões que surgiram são comuns e de âmbitos semelhantes para músicos de diferentes estilos musicais. Questões particularmente relevantes surgiram no que diz respeito às precauções a tomar no âmbito do ensino do canto e de um instrumento musical em conservatórios, escolas de música e noutras instituições de ensino. Com o aumento progressivo do número de pessoas que se começam a agrupar após o confinamento, aumentam também as questões particulares sobre qual o tamanho que as orquestras, bandas e big bands podem ter. Isto aumenta a complexidade de questões a serem consideradas. Especialmente para músicos profissionais, existem questões de comparabilidade com outras situações laborais semelhantes. Por exemplo: até que ponto o risco de contrair a COVID-19 quando se trabalha num escritório amplo diverge de uma situação de um espaço de ensaio para uma orquestra. A abertura de espaços de concerto ao público em geral levanta igualmente dúvidas e preocupações (SPAHN e RICHTER, 2020, p. 2).

Ou seja, os músicos precisam voltar a trabalhar, mas ao mesmo tempo, o perigo de contágio é grande, considerando que dificilmente músicos atuam em locais sem aglomeração (seja de público ou de seus pares). Sendo assim, muitos protocolos de segurança são necessários, principalmente para músicos que atuam com canto e instrumentos de sopro, uma vez que a via aérea é a principal forma de contágio do vírus. Essa realidade é altamente estressante, pois traz muita vulnerabilidade e instabilidade emocional. Diante disso, cabe uma indagação: quais os possíveis impactos que o estresse de toda essa situação que estamos vivendo pode gerar na saúde mental do músico?

De acordo com a publicação “Depression and other common mental disorders: global health estimates”, a depressão atinge 5,8% da população brasileira (11.548.577). Já distúrbios relacionados à ansiedade afetam 9,3% (18.657.943) das pessoas que vivem no Brasil, sendo considerado o país mais ansioso do mundo, conforme a Organização Mundial da Saúde (OMS, 2017).

> Dados da Organização Mundial de Saúde (OMS) apontam que a prevalência mundial do transtorno de ansiedade (TA) é de 3,6%. No continente americano esse transtorno mental alcança maiores proporções e atinge 5,6% da população, com destaque para o Brasil, onde o TA está presente em 9,3% da população, possuindo o maior número de casos de ansiedade entre todos os países do mundo. Essas estatísticas são reflexos da dinâmica da sociedade moderna, que contribui para o surgimento de transtornos mentais e comportamentais, sobretudo a ansiedade, o estresse e a depressão, que se tornaram doenças muito comuns nos consultórios médicos (FERNANDES *et al*., 2018, p. 2345).

Na atual conjuntura, a OMS já publicou atualizações a respeito da ansiedade no mundo em decorrência da pandemia. Alguns grupos são os mais afetados, como profissionais da saúde que estão na linha de frente do combate contra o vírus, mulheres que precisam conciliar o trabalho em casa, serviços domésticos e educação dos filhos, crianças com deficiências e pessoas que trabalham em locais lotados e na rua. O aumento do álcool foi significativo entre pessoas de 15 a 49 anos e a diminuição dos serviços em saúde mental colaboraram para esse quadro, conforme levantamento da Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS, 2020).

> Queixa número um na contemporaneidade, a ansiedade é ainda mais soberana entre as demandas emocionais no atual momento de pandemia mundial. O distanciamento social vem despertando medo – a emoção básica que respalda a ansiedade. Muito medo está sendo sentido pelas pessoas. E de variados tipos: das mudanças, do futuro, de "não dar conta", da escassez, do imprevisível, do desconhecido, de perder algo ou alguém, da morte... (CHIQUETTI, 2020, p. 33)

Segundo Noal e Damásio (2020, p. 1): "estima-se, que entre um terço e metade da população exposta a uma epidemia pode vir a sofrer alguma manifestação psicopatológica, caso não seja feita nenhuma intervenção de cuidado específico para as reações e sintomas manifestados." Mas, como o estresse gerado por situações extremas, como a que estamos vivenciando desde o início de 2020, se relaciona com o adoecimento das pessoas? Há uma explicação fisiológica de como o estresse pode impactar nosso organismo? Temos como prevenir o adoecimento causado pelo estresse?

Nesse sentido, as neurociências podem nos ajudar a compreender nossas emoções e o impacto positivo e negativo que elas podem causar em nossas vidas, bem como, nos oferecer caminhos para lidarmos melhor com o momento presente.

## O estresse e suas consequências a partir das neurociências cognitivas



O termo estresse se origina na física e significa *pressão ou constrição de natureza física*. Foi o endocrinologista Hans Selye que importou esse termo para tentar descrever a ideia de uma ameaça real ou potencial ao equilíbrio do organismo (JOCA et al., 2003). Quando uma pessoa passa por um estresse crônico pode desenvolver a Síndrome de Adaptação Geral (SAG). Esta síndrome também foi nomeada por Hans Selye como oriunda do estresse e em um de seus artigos ele cita: "todos sabem o que é o estresse, mas, ninguém sabe o que é estresse" (SELYE, 1973, p. 692). Ou seja, o estresse está presente em nosso dia a dia, em cada ação e movimento, tanto físico quanto mental ou como coloca Britto (2019) "o estresse é um estímulo "não especificado", que vem a favor ou contra o nosso organismo, no qual haverá uma reação de alerta, defesa ou adaptação". Valle (2011, p. 42) completa:

> O estresse envolve um processo de adaptação do indivíduo às demandas externas e internas, representadas por diversas contingências do cotidiano e pela interpretação das demandas externas, que ocorre em processos cognitivos individuais, com diferentes respostas. O estresse é um fenômeno que ocorre na busca do organismo pela adaptação, assunto que desafia a compreensão do comportamento humano ao longo da história.

O estresse é importante para nossa sobrevivência, pois nos deixa alerta diante dos desafios. Mas, como tudo na vida depende de equilíbrio, a persistência e a intensidade exagerada do estresse pode ser um alto fator de risco para o organismo, podendo gerar doenças tanto físicas quanto mentais. Do ponto de vista das neurociências, precisamos compreender que para o cérebro não existe emoções positivas e/ou negativas, saudáveis e/ou adoecedoras. Na verdade, todas as emoções servem para nos ajudar a sobreviver, mesmo àquelas que nos incomodam profundamente. Como diz o ditado popular: *a diferença entre o remédio e o veneno é a dose,* sendo assim, é o desequilíbrio entre as emoções que podem nos causar danos e não a existência ou não de uma emoção específica, como exemplifica Chiquetti (2020, p. 33):

> O medo em si não é positivo nem negativo. É sim uma emoção estrutural, a serviço da sobrevivência, que nos instiga a lutar ou fugir em situações de perigo. Como esse medo é regulado internamente, em nossa subjetividade, é que determina se essa emoção nos protegerá nos riscos iminentes ou nos bloqueará na vida.

O cérebro é o órgão que operacionaliza nossa cognição, emoção e ação; é ele que possibilita estarmos e agirmos no mundo. O principal objetivo desse órgão é fazer com

que sobrevivamos e passemos nosso gene para que a espécie se perpetue e para isso, ele precisa se adaptar às demandas do ambiente. "O cérebro humano é um órgão altamente especializado para a adaptabilidade e a resiliência que se molda e se constrói para capacitar a pessoa a fazer frente às vicissitudes e, de igual modo, investir nos desafios que vai tendo ao longo da vida" (VASCONCELOS, 2017, p. 37).



Portanto, precisamos compreender que o estresse, que a maioria das pessoas estão passando nessa época de pandemia, nada mais é do que um mecanismo de defesa de nosso sistema nervoso em busca de uma adaptação para a sobrevivência. De qualquer forma, por mais normal que seja o estresse e sentimentos como ansiedade, desânimo, tristeza e medo, como já dito, quando em excesso, essas emoções podem ser altamente adoecedoras.

Nós somos uma orquestração química, ou seja, as emoções servem como gatilhos para a liberação de hormônios em nosso organismo e, assim como não podemos colocar um eletrodoméstico de 110 volts em uma tomada de 220 volts (pois o equipamento não suporta tanta voltagem), nosso corpo não aguenta receber uma carga química maior do que foi programado geneticamente. Isto significa que o excesso de hormônios ligados ao estresse pode levar aos Transtornos Mentais Comuns (TMC) que segundo Graner e Cerqueira (2019, p. 1328) são "estados mistos de depressão e ansiedade, caracterizados pela presença de sintomas como insônia, fadiga, irritabilidade, esquecimento, dificuldade de concentração e queixas somáticas". Mas, sob o aspecto neurobiológico, como o estresse pode contribuir para o desenvolvimento de um transtorno mental?

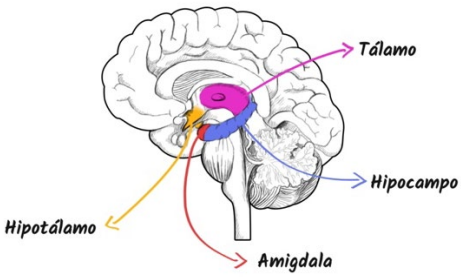
Hans Seyle (1952) relata três fases do estresse, sendo a primeira a fase de alerta, onde ocorre aumento da frequência cardíaca e da pressão arterial, contração do baço, liberação de glicose pelo fígado, redistribuição sanguínea da pele para o fortalecimento dos músculos, aumento da frequência respiratória, dilatação dos brônquios e das pupilas e aumento dos linfócitos na corrente sanguínea. Isso tudo gera a reação de luta ou fuga, natural do estresse. A segunda fase é a de defesa ou resistência, na qual há elevação das secreções adrenocorticais, produzindo aumento da pressão sanguínea e da temperatura do organismo, com manifestações de alergias, cansaço, queda na produtividade, hipertensão, agressividade, depressão, distúrbios gastrointestinais e problemas de memória, conforme o pesquisador. A terceira fase é da exaustão, quando há adoecimento profundo dos órgãos

que foram mobilizados na fase 1 e 2 e quando isso acontece significa que houve falha no processo de adaptação do organismo, podendo levar até à morte (VALLE, 2011).



Nos atendo mais especificamente à fase 2, do ponto de vista neuroquímico, o principal agente do estresse é o hormônio cortisol, liberado pela glândula supra-renal, como consequência da ativação do eixo hipotálamo-hipófise-adrenal (HPA)[2] (ALHEIRA e BRASIL, 2005). O hipotálamo é uma região que fica entre o cérebro e o tronco cerebral (figura 1) e é responsável por muitas funções, sendo uma delas, a regulação endócrina de nosso organismo (KANDEL et al., 2014). Sendo assim, quando estamos estressados, o hipotálamo libera uma mensagem para que a glândula supra-renal (que fica sobre os rins) lance em nossa corrente sanguínea hormônios[3], tais como o cortisol e a adrenalina. São esses hormônios que preparam nosso corpo para reagir ao estresse (LENT, 2010).

Figura 1 - Corte Sagital (de perfil) do encéfalo; Áreas que participam da ativação do sistema de alerta (chamado de Sistema Simpático) (Ilustração feita por Viviane Louro).




Fonte: Elaboração dos Autores.

O cortisol serve para preparar o organismo para desafios fisiológicos ou ambientais. A persistência e a intensidade exagerada do cortisol em nosso sistema podem tornar hiper-reativo o eixo HPA, com prejuízos potenciais ao organismo (JOCA, 2003). Como coloca Britto (2019, p. 31): "[...] se o sistema lançar o cortisol em excesso na corrente sanguínea, com o passar do tempo, este hormônio irá afetar o hipocampo fazendo com que ele

[2] O eixo hipotálamo-hipófise-supra-renal (HHSR) corresponde a um sistema regulador que integra funções endócrinas e neurológicas (ALHEIRA E BRASIL, 2005).
[3] Os hormônios são neurotransmissores que contribuem para a homeostasia do organismo. Como exemplos têm-se a serotonina e adrenalina (hormônios do prazer), cortisol (hormônio do estresse), melatonina (hormônio do sono), dentre outros. Os hormônios são produzidos pelas glândulas suprarrenais, localizadas no sistema endócrino, e têm a função de regular o metabolismo (processamento) de carboidratos, proteínas e lipídeos, estabilizando a pressão arterial e os níveis de açúcar, o que resulta no controle do estresse (BRITTO, 2019).

diminua sua função sensivelmente". O hipocampo é uma estrutura situada no sistema límbico (Fig. 1) e é responsável pelo gerenciamento de nossa memória consciente. Rozenthal et al. (2004) argumentam que a alteração de memória está relacionada a uma desregulação do eixo hipotálamo-hipófise-adrenal, levando a efeitos adversos de hormônios do estresse (cortisol) sobre o hipocampo. Sendo assim, quando nosso sistema está com excesso de cortisol, a longo prazo, podemos começar apresentar problemas de memória. Isso significa que nossas emoções impactam diretamente na cognição e por consequência, no aprendizado.

> Sabe-se, com base em diferentes resultados, que há uma profunda integração entre os processos emocionais, os cognitivos e os homeostáticos [...]. Assim, reconhece-se que as áreas cerebrais envolvidas no controle motivacional, na cognição e na memória fazem conexões com diversos circuitos nervosos (ESPERIDIÃO-ANTONIO, 2008, p. 56).

Contudo, o impacto do estresse não é somente na memória. Consoante Fontana (1991), o estresse excessivo pode também diminuir a atenção e concentração e aumentar o índice de erros em tarefas propostas, além de contribuir para a demora na reação a estímulos. Assim sendo, o rendimento musical de uma pessoa pode diminuir significativamente diante de fatores estressores (como o da pandemia, por exemplo), uma vez a que performance musical depende de atenção, concentração, memória, dentre outras habilidades mentais.

O estresse em excesso não causa danos somente às questões cognitivas. Joca (2003, p. 47) entende que "[...] o estresse é um dos principais fatores ambientais que predispõem um indivíduo à depressão. Em cerca de 60% dos casos, os episódios depressivos são precedidos pela ocorrência de fatores estressantes". Como apontam Teng e Panpanelli (2015), a depressão é um dos maiores fatores de risco para o suicídio. Achados científicos verificaram que a glândula adrenal (que secreta o cortisol), em pessoas que se suicidaram, é maior e mais pesada e que o comportamento suicida está ligado a hiper-reatividade do eixo hipotálamo-hipófise-adrenocortical (HPA) (o mesmo sistema responsável pela liberação do cortisol). Essa alteração aumenta o risco de suicídio em 14 vezes:

> Como este sistema hormonal relacionado ao cortisol é o principal efetor da reação ao estresse agudo e crônico, e a sua hiper-ativação está associada a uma neurotoxicidade importante, esta alteração biológica é de grande importância na caracterização de uma parte significativa dos pacientes suicidas (TENG e PAMPANELLI, 2015, p. 45).

O estresse também se relaciona diretamente com a ansiedade, que é uma variação do medo (CHIQUETTI, 2020). O medo é uma das emoções mais primitivas que temos, pois é ele que nos protege do perigo. Sem o medo certamente não teríamos chegado aonde chegamos como espécie:



> Quando nosso sistema de alerta está muito ativo, hormônios como adrenalina, noradrenalina e cortisol estão sendo produzidos em altas dosagens pela glândula suprarrenal, e com isso nosso comportamento é alterado: temos vontade de fugir, de lutar ou, então, ficamos paralisados de medo. Esse mecanismo nos acompanha desde os primórdios das civilizações, e atua em nosso sistema como algo totalmente automático e primitivo, pois se trata de um processo neurológico de adaptabilidade para nossa evolução (LOURO, 2020, p. 45).

Neurologicamente, o medo está diretamente ligado ao Sistema Límbico, mais especificamente à amígdala (figura 1), que:

> [...] é responsável pela detecção, geração e manutenção das emoções relacionadas ao medo, bem como pelo reconhecimento de expressões faciais de medo e coordenação de respostas apropriadas a ameaça e ao perigo" [...] A estimulação da amígdala pode levar a um estado de vigilância ou atenção aumentada, ansiedade e medo (ESPERIDIÃO-ANTÔNIO, p. 60).

Logo, diante da eminência do perigo, a amígdala dispara sinais para que possamos nos preparar para lidar com a situação (fugir ou lutar). Como já colocado no início deste artigo, a pandemia trouxe instabilidade à nossa rotina: não sabemos como será o futuro, podemos a qualquer momento nos contaminarmos com o temido vírus, temos medo de perder pessoas amadas para a doença, muitos perderam o emprego, alguns perderam entes queridos, fomos obrigados repentinamente a mudar a rotina presencial para a virtual sem que saibamos direito mexer nas ferramentas necessárias, dentre outras questões. Tudo isso faz com que fiquemos em contínuo estado de alerta, mesmo que não percebamos, o que a longo prazo, pode prejudicar sensivelmente nosso organismo, pois quando a amigdala está ativa, significa que nosso organismo está sendo inundado por hormônios específicos para reagirmos ao medo.

O medo faz com que nosso cérebro fique hiperativo tentando se proteger do perigo. Portanto, a ansiedade faz com que tenhamos pensamentos antecipatórios (geralmente negativos ou catastróficos - uma tentativa de prever o futuro e se preparar para sobreviver à ele), além de uma série de desencadeamentos de sintomas fisiológicos e emocionais que podem prejudicar a vida social. "Os transtornos de ansiedade podem aumentar a chance

de desencadear doenças cardiovasculares, obesidade e diabetes, além de ganho de peso, gordura abdominal e aumento da pressão arterial" (GUERRA, 2020, online).

Além disso, a ansiedade contribui para alteração do sono e este é fundamental para o equilíbrio de nosso organismo, saúde física e mental. Consoante Valle (2011), o sono tem função protetora e contribui na prevenção de danos que uma atividade cansativa ou prolongada ocasiona ao cérebro e ao corpo. É durante o sono que são eliminadas as toxinas acumuladas no decorrer do dia, além de que, é ele que ajuda na conservação de energia e na promoção de plasticidade do corpo e mente. A privação do sono, comum entre pessoas altamente estressadas, pode produzir uma série de distúrbios orgânicos e mentais, dentre eles: deterioração da memória, distúrbio de aprendizagem, alteração nas funções executivas, lentificação no desenvolvimento do raciocínio matemático, rebaixamento da atenção, comprometimento das tarefas motoras, aumento da sensibilidade à dor, declínio da força muscular, aumento da irritabilidade e fadiga e aumento da possibilidade de desenvolvimento de distúrbios psiquiátricos, neurológicos e cognitivos (VALLE, 2011; BRITTO, 2019).



Durante o dia nosso sistema produz alguns hormônios para ajudar no bom funcionamento do organismo para que possamos ser produtivos e estarmos alertas em nossos afazeres - regulação dos batimentos cardíacos e acionamento dos membros pela tensão muscular. Da mesma forma, há hormônios liberados somente durante a noite e que são responsáveis pela desaceleração dos batimentos cardíacos e relaxamento muscular. Um dos hormônios mais importantes é a melatonina (produzida somente durante o sono profundo e se dormirmos no escuro absoluto), o qual auxilia na eliminação do cortisol produzido no decorrer do dia e na consolidação das memórias (BRITTO, 2019).

Almondes e Araújo (2016) comentam que a secreção de cortisol e da melatonina é realizada corretamente naqueles que possuem um ciclo sono-vigília estável. Ou seja, nossa rotina influencia diretamente na quantidade de liberação dos hormônios reguladores. Então, quando o indivíduo tem uma rotina desajustada, influenciando seu período de sono, há alteração na produção de melatonina e isso faz com que o organismo não entre em estado de relaxamento enquanto dorme. No dia seguinte, um simples estressor pode resultar em um pico de estresse pela ausência de descanso e estabilização dos níveis hormonais do organismo. Além disso, a melatonina contribui na fixação da

memória, isto é, tudo o que estudamos e vivenciamos durante o dia, é mais bem fixado em nosso sistema nervoso durante o sono. Pouco sono significa pouca melatonina e isso impacta profundamente na saúde e na memória e, por consequência, no nosso comportamento e aprendizado (VAZ, 2013).



Portanto, respondendo à questão colocada anteriormente, sobre como o estresse pode influenciar na nossa saúde física e mental: a partir de alterações químicas em nosso cérebro e corpo, ou seja, pela alteração de áreas cerebrais como o eixo hipotálamo-hipófise-adrenal, amígdala, hipocampo, dentre outras estruturas. Cabe ressaltar que o estresse é um forte elemento que contribui para o desenvolvimento de transtornos ansiosos e depressivos, mas certamente não é o único fator, bem como nem toda patologia psiquiátrica/psicológica está ligada ao estresse. O estresse é sim um grande fator de risco para o adoecimento físico e mental. No entanto, temos que ter em mente que elementos tais como alimentação, deficiência de vitamina no organismo, predisposição genética, doenças neurológicas, lesões, dentre outras questões, podem também contribuir ou serem os responsáveis pelo adoecimento mental, neurológico ou físico[4].

Para finalizarmos a discussão sobre o impacto na saúde causado pelo estresse e para contribuir com a compreensão do assunto, devido sua complexidade, criamos uma ilustração sumarizando o conteúdo aqui tratado, baseada no infograma apresentado por Britto (2019, p. 36) em seu trabalho intitulado: Música e Neurociências: o impacto neurofisiológico da rotina do estudante universitário de música.

[4] Importante lembrar que o foco deste artigo é o estresse, uma vez que estamos vivendo uma época altamente estressante devido à pandemia e todas as consequências trazidas por ela, por isso não nos ateremos a discutir sobre outras questões que impactam nossa saúde.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



# O MÚSICO

**Demandas comuns da rotina**

*Falta de tempo para conciliar estudo/trabalho/vida pessoal;
* Ansiedade da performance musical;
* Excesso de estudo e pressão por rendimento e qualidade;
* Instabilidade do mercado de trabalho;
* Investimentos financeiros altos para instrumentos e estudos;
* Competitividade e autocobrança;

**Demandas adicionais com o COVID – 19**

*Desmonte da cultura e diminuição significativa das possibilidades de atuação profissional devido ao isolamento;
*Medo de contágio do Coronavírus;
*Perdas: de emprego, da liberdade, de pessoas queridas;
* Dificuldades de adaptação à nova rotina e às ferramentas virtuais para as atividades e aulas;
* Solidão e preocupação com o futuro;

↓ ↓

## ELEMENTOS GERADORES DE ESTRESSE

↓

## ALTERAÇÕES NEUROBIOLÓGICAS ADVINDAS DO ESTRESSE

* Aumento da frequência cardíaca, respiratória e da pressão arterial;
* Contração do baço e liberação de glicose pelo fígado;
* Redistribuição sanguínea da pele para o fortalecimento dos músculos (tensão muscular);
* Dilatação dos brônquios e das pupilas e aumento dos linfócitos na corrente sanguínea;
* Hiperativação do eixo hipotálamo-hipófise-adrenal (HPA) – liberação de cortisol em excesso;
* Aumento de cortisol no sistema e diminuição de melatonina (pois o cortisol altera o sono).

↓

## IMPACTO NA SAÚDE DEVIDO ÀS ALTERAÇÕES NEUROBIOLÓGICAS

*Manifestações de alergias;
*Cansaço em excesso e queda na produtividade;
* Hipertensão;
* Distúrbios gastrointestinais;
* Irritabilidade e agressividade;
* Aumento do risco de depressão e transtornos de ansiedade;
* Alterações do sono;
* Alteração do hipocampo - Problemas de memória;
* Diminuição da atenção e resposta motora;
* Propensão a desenvolvimento de problemas emocionais e cognitivos;
* Dores no corpo/ fadiga.

## Como minimizar os danos do estresse?

Diante do estresse excessivo precisamos buscar meios de minimizar os danos. Certamente, não é algo simples, uma vez que essas funções neurobiológicas são programadas para funcionarem automaticamente. Isso significa que não temos como controlá-las a partir de nossa vontade, mas, podemos tentar manipulá-las se conseguirmos oferecer ao nosso cérebro informações contrárias às que ele está recebendo do meio ambiente e que está desencadeando o estresse.

Atividades que tragam prazer são fundamentais nesse momento, eliminando o foco do que causa o estresse e aumentar o estímulo das áreas neurológicas ligadas ao prazer[5]. Exercícios físicos, meditação, exercícios de respiração e cultivo de plantas (jardinagem) são alternativas que podem contribuir para a diminuição do estresse. Tentar ser produtivo: estudar, ler, escrever, limpar a casa e promover ações solidárias também pode ajudar o cérebro a criar novas memórias e compreender que não existe somente a pandemia e tudo de negativo que está a ela associado (ARANTES, 2020). Nas palavras de Araújo (2020, p. 30): "o fato de estarmos confinados nos dá a oportunidade de vivenciar o retiro, pois saímos da confusão do dia a dia e assim podemos refletir sobre esse modo de viver a que estávamos acostumados, achando que era o único". Chiquetti (2020, p. 33-36), completa:

> Algumas recomendações podem ajudar a manter a saúde mental durante o distanciamento social, tais como:
>
> 1 – Focar no presente, adotando uma rotina (adaptada à quarentena, sem exigir-se demais). Importante colocá-la no papel, resguardando tempo para trabalhar, relaxar, ter lazer, se relacionar (mesmo que on-line) etc. A ansiedade leva à necessidade de se deslocar mentalmente para o futuro.
>
> 2 – Fazer exercícios diários de respiração. Pratique a respiração profunda e lenta [...]
>
> 3 - Praticar meditação. Busque adotar esse hábito em sua vida. Comece pelas meditações guiadas (há várias no Youtube e aplicativos destinados a isso) [...].

[5] Nosso Sistema Nervoso é programado para reagir ao medo, mas também é munido de um sistema para o prazer, chamado Circuito de Recompensa. São áreas neurológicas específicas que lançam dopamina no organismo, promovendo sensação de prazer. O cérebro de pessoas deprimidas produz menos dopamina e serotonina, por isso elas perdem o prazer na vida e ficam desanimadas. Fazer atividades prazerosas é essencial para diminuição do estresse (ESPERIDIÃO-ANTONIO, 2008; LENT, 2010).

4 – Manter sua rede de apoio, mesmo que on-line. Converse com amigos e familiares, compartilhe seus sentimentos com quem acolhe você.

5 – Praticar atividade física. Fundamental para reconectar-se com seu corpo e se manter no tempo presente.

6 – Conectar-se com a espiritualidade. Mantenha a sua prática espiritual, de acordo com sua afinidade. Ou busque uma. Isso ajudará a desenvolver a consciência da unidade com o todo, diminuindo os sentimentos de estar "sem saída" ou "sozinho no mundo".

7 – Buscar ajuda profissional (psicoterapia). Investir em conhecer a si mesmo também significa, além de "colocar as dores para fora", buscar uma vida mais produtiva e assertiva, e identificar e desenvolver os próprios recursos. Cuidar da saúde emocional é favorecer uma cultura de paz mundial, pois quem está bem consigo mesmo está bem com os outros e com tudo à sua volta.

## Palavras finais

Estamos passando por um processo de drástica mudança de rotina, hábitos, comportamentos e cuidado com a saúde. Portanto, sentir medo, insegurança, desânimo, e tristeza é normal. A base de todas essas emoções é o estresse, que como vimos, não é bom nem ruim, mas é um mecanismo automático que nos deixa alerta para a mudança, mas que, em excesso, pode ser danoso à saúde, pois o excesso de cortisol no organismo pode gerar alterações biológicas significativas. Portanto, cabe a nós, diariamente, treinarmos nosso cérebro para aprender a lidar com o estresse e com isso, diminuir o risco de adoecimentos mais graves.

## Referências

AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. Participação da cultura no orçamento reduz em todas esferas de governo em 2018. Reportagem do *Sistema de Indicadores Culturais do IBGE*, 05 de dezembro de 2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26238-participacao-da-cultura-no-orcamento-reduz-em-todas-esferas-de-governo-em-2018#:~:text=Participa%C3%A7%C3%A3o%20da%20cultura%20no%20or%C3%A7amento%20reduz%20em%20todas%20esferas%20de%20governo%20em%202018,-Editoria%3A%20Estat%C3%ADsticas%20Sociais&text=O%20setor%20p%C3%BAblico%20destinou%20para,despesas%20consolidadas%20da%20administra%C3%A7%C3%A3o%20p%C3%BAblica. Acesso em: 31 de out. de 2020.

ALHEIRA, Flávio; BRASIL, Marco Antônio. O papel dos glicocorticóides na expressão dos sintomas de humor: uma revisão. *Revista de Psiquiatria*, RS maio/ago, 2005; v. 27, n. 2, p. 177-186.

ALMONDES, Katie Moraes de; ARAÚJO, John Fontenele de. Padrão do ciclo sono-vigília e sua relação com a ansiedade em estudantes universitários. *Estudos de Psicologia*, Rio Grande do Norte, v. 1, n. 8, p. 37-43, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/%0D/epsic/v8n1/17233.pdf. Acesso em: 29 de set. de 2020.

ARANTES, Mariana (org). *Pandemia e Pandemônio*: reflexões sobre educação emocional em tempos de coronavírus. Recife: Editora UFPE, 2020, p. 44-47.

BACON, Peter. 64% musicians considering leaving the music profession. *London Jazz News*, Londres, 24 de agosto de 2020. Disponível em: https://londonjazznews.com/2020/08/24/64-musicians-considering-leaving-the-music-profession-survey/. Acesso em: 31 de out. de 2020.

BARROS, M. H. F. (2020). Educação musical, tecnologias e pandemia. *OuvirOUver*, v. 16, n. 1, p. 292-304.

BRITTO, Priscylla Souza. *Música e Neurociências*: O impacto neurofisiológico da rotina do estudante universitário de música. 2019. 45 f. TCC (Graduação) - Curso de Música, Departamento de Música, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7-21, jan./jun. 2020.

CHIQUETTI, Taciana. *Distanciamento social*: da ansiedade ao amadurecimento emocional. In: ARANTES, Mariana (org). Pandemia e Pandemônio: reflexões sobre educação emocional em tempos de coronavírus. Recife: Editora UFPE, 2020, p. 33-37.

ESPIRIDIÃO-ANTONIO, Vanderson, et al. Neurobiologia das emoções. *Rev. Psiquiatr. Clín.*, v. 35, n. 2, p. 55-65, 2008. https://doi.org/10.1590/S0101-60832008000200003.

FERNANDES, M. A.; RIBEIRO, H. K. P.; SANTOS, J. D. M.; MONTEIRO, C. F. S.; COSTA, R. S.; SOARES, R. F. S. Prevalência de transtornos de ansiedade como causa de afastamento de trabalhadores. *Revista Brasileira Enfermagem*, v. 71, supl. 5, Brasília, 2018, p. 2344-2351.

FONTANA, David. *Estresse:* faça dele um aliado e exercite a autodefesa. São Paulo: Saraiva, 1991.

GRANER, Karen Mendes; CERQUEIRA, Ana Teresa de Abreu Ramos. Revisão integrativa: sofrimento psíquico em estudantes universitários e fatores associados. *Ciênc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 4, p.1327-1346, 2019.

GUERRA, Mariana. *Ansiedade*. Disponível em< https://mariangelaguerra.com.br/> Acesso em: 5 set. 2020.

JOCA, Sâmia et al. Estresse, depressão e hipocampo. *Revista Brasileira de Psiquiatria* 2003; v. 25, Supl. II, p. 46-51.

KANDEL, Eric R. et al. *Princípios de Neurociências*. 5. ed. Porto Alegre: Amgh, 2014.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios?:* Conceitos fundamentais de neurociências. 2. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2010.

LOURO, Viviane. Estresse e educação emocional pela neurociências. In: ARANTES, Mariana (org). *Pandemia e Pandemônio*: reflexões sobre educação emocional em tempos de coronavírus. Recife: Editora UFPE, 2020, p. 44-47.

NOAL, Débora; DAMÁSIO, Fabiana (Coord.). *Saúde mental e atenção psicossocial na pandemia COVID-19.* Ministério da Saúde: FIOCRUZ, 2020.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). *Depression and Other Common Mental Disorders:* Global Health Estimates. Geneva: World Health Organization; 2017. Licence: CC BY-NC-SA 3.0 IGO.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS). *ONU destaca necessidade urgente de aumentar investimentos em serviços de saúde mental durante a pandemia de COVID-19.* 14 de maio de 2020. Disponível em: https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=6170:onu-destaca-necessidade-urgente-de-aumentar-investimentos-em-servicos-de-saude-mental-durante-a-pandemia-de-covid-19&Itemid=839. Acesso em: 15 de out. de 2020.

ROZENTHAL, Marcia. Aspectos neuropsicológicos da depressão. *Revista Psiquiatria***.** RS, 26'(2): 204-212, mai./ago. 2004.

SELYE, Hans. The Evolution of the Stress Concept: The originator of the concept traces its development from the discovery in 1936 of the alarm reaction to modern therapeutic applications of syntoxic and catatoxic hormones. *American Scientist***.** Carolina do Norte - Estados Unidos, p. 692-699. dez. 1973.

TENG, Chei T.; PAMPANELLI, Mariana. O suicídio no contexto psiquiátrico. *Revista Brasileira de Psicologia***,** v. 2, n. 1, Salvador, Bahia, 2015, p. 41-51.

VASCONCELOS, Ana. O Cérebro Social: Compreendendo o Cérebro Como um Órgão Social. *Interações: sociedade e as novas modernidades 32*. Pp. 34-52, 2017.

SPAHN, Claudia; RICHTER, Bernhard. *Avaliação do risco de contaminação com COVID-19 em Instrumentistas e Cantores*. Terceira atualização. Alemanha: Instituto de Música e Medicina da Universidade de Medicina e da Universidade de Música de Freiburg, 1 de junho de 2020.

VALLE, Luiza. *Estresse e distúrbios do sono no desempenho de professores*: saúde mental no trabalho. Tese de doutorado. Instituto de psicologia da USP. São Paulo: USP, 2011. (209 p).

VAZ, F. C. et al. Cortisol e atividade física: Será o estresse um indicador do nível de atividade física espontânea e capacidade física em idosos? *Revista Brasília Médica*, São Paulo, 50, n.2, p. 143- 152, 2013.

# O uso da música para a regulação do estado de ânimo no período pós-COVID-19

João Fortunato Soares-Quadros Jr.
Universidade Federal do Maranhão (Brasil)
joaofjr@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3763-929X

Carmen María Román-Torres
Universidad de Granada (Espanha)
carmen_cnl@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9381-4745

Alberto Joaquim Gouveia Diniz Neto
Universidade Federal do Maranhão (Brasil)
albertodiniz1308@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0728-6035

Ivo Freitas Santana
Universidade Federal do Maranhão (Brasil)
ivofsantana@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8020-5510

Resumo: A música tem sido apontada na literatura científica como um meio eficaz para a regulação do estado de ânimo. Partindo dessa premissa, buscamos nessa revisão apresentar com clareza a concepção sobre estado de ânimo, abordando os seus tipos e a sua relação com a música. Para tanto, foi realizada uma ampla pesquisa bibliográfica junto a publicações nacionais e internacionais de maior impacto. Além disso, buscou-se também contextualizar essa discussão considerando os impactos psicológicos negativos causados pela pandemia da COVID-19. Assim, observamos que existem certos tipos de música que tem demonstrado uma capacidade interessante para induzir estados de ânimo positivos, tais como o dance, a música clássica e o rap. Ademais, a literatura sugere que a participação em atividades de escuta ou performance musicais, tanto individual ou coletivamente, podem favorecer a redução de emoções negativas (como ansiedade e depressão) e, consequentemente, melhorar o estado de ânimo. Portanto, essas evidências indicam que a música pode ser concebida como um importante meio para combater os impactos psicológicos causados pela pandemia. Com isso, espera-se que esse estudo possa incentivar e contribuir para o desenvolvimento de novos estudos acerca da relação entre música e humor.

Palavras-chave: Música, Estado de ânimo, Emoção, COVID-19, Sars-CoV-2.

## Music as a mood regulator in the COVID-19 pandemic

Abstract: Music has been identified as a relevant tool for regulating mood. Based on this, we carried out a literature review that aims to show the concept and types of mood, as well as their relationship with music. We conducted a wide bibliographic research that considered national and international publications with the greatest impact. Furthermore, we sought to create a contextualized discussion with the current health situation in the world caused by the COVID-19 pandemic. Thus, we noted that some types of music have an interesting capacity to induce positive mood, like dance, classical, and rap. In addition, the literature suggests that participating in musical listening and/or performance activities, both individual and collective, can provoke a reduction in negative emotions (such as anxiety and depression) and improve mood. Therefore, it possible to believe that music can be an important way to combat the negative psychological impact caused by the pandemic. Thereby, we hope that this study might encourage and contribute to the development of new research relating music and mood.

Keywords: Music, Mood, Emotion, COVID-19, Sars-CoV-2.

## Introdução

O presente artigo tem como objetivo principal realizar uma revisão da literatura científica acerca dos temas música e estado de ânimo, buscando conhecer de que maneira a música contribui para a regulação do humor. Para tanto, foi levada a cabo uma extensa pesquisa bibliográfica que congregou autores brasileiros e internacionais na intenção de definir, com a maior clareza possível, os conceitos basilares da proposta. Além disso, esse trabalho traz uma abordagem contextualizada com a situação atual no mundo, no tocante à pandemia causada pelo surgimento do vírus Sars-CoV-2 (popularmente conhecido como COVID-19 ou apenas Coronavírus). Dessa forma, espera-se que este estudo possa auxiliar pesquisadores no desenvolvimento de propostas que tenham, na música, um meio fundamental para amenização dos impactos psicológicos negativos ocasionados por essa doença.

## 1. Definindo 'estado de ânimo'

'Estado de ânimo' é definido na literatura científica como um episódio difuso, de baixa intensidade, de longa duração e sem causa aparente (PERGHER et al., 2006). Segundo Dalgalarrondo (2018), isso é vivido corporalmente e tem relação considerável com as condições corporais e vegetativas do organismo, sendo um fenômeno essencial para o funcionamento da vida humana. Para esse autor, quando os estados de ânimo estão relacionados à estimulações externas, podem sofrer influência e alterar com facilidade os comportamentos do indivíduo. De acordo com Longhi, Behar e Bercht (2010), seus efeitos podem ser analisados a partir dos processos cognitivos de valência positiva (que são estímulos atrativos) ou negativa (que são estímulos repulsivos).

A compreensão acerca dos estados de ânimo está diretamente interligada com os estudos derivados dos estados emocionais, que fazem parte das dimensões que ajudam a entender o funcionamento humano (LONGHI; BEHAR; BERCHT, 2010). Os estudos que tratam dos estados emocionais são estruturados a partir de diferentes conceitos, tais como afetividade, emoção e sentimentos.

Conforme Dalgalarrondo (2018) sugere, a afetividade integra o rol das dimensões psíquicas, sendo responsável por dar "cor, brilho e calor" a todas as vivências humanas. De acordo com Fiorin (2008), esse construto engloba muitos conceitos importantes e

distintos, tais como o humor ou estado de ânimo, as emoções e os sentimentos. Por vezes, esses conceitos são usados de forma similar no senso comum, mas, quando se trata de pesquisas ou intervenções, é fundamental demarcar suas diferenças. Estudos sobre esse tema têm se mostrado de grande relevância sobretudo com respeito à qualidade de interação na relação professor-aluno (ALMEIDA; 1999; LEITE; TASSONI, 2002). Apesar disso, ainda são escassas as produções científicas sobre afetividade dentro do ambiente escolar na literatura brasileira (NOGUEIRA; LEITE, 2015).

As emoções são definidas como reações afetivas momentâneas, de alta intensidade e curta duração, relacionadas a estímulos internos ou externos específicos, sendo eles conscientes, não conscientes ou inconscientes (GARRIDO, 2014; PERGHER et al., 2006). Para Oatley e Johnson-Laird (1987), emoções ajudam a dar sentido à existência humana, tendo em vista que a vida é condicionada e organizada por diferentes dimensões, tais como necessidades, motivações e preocupações. Segundo Frijda (1986), a cognição é a dimensão responsável pela qualificação e interpretação das alterações somatossensoriais, tais como alegria ou medo.

Nessa mesma perspectiva, Dalgalarrondo (2018) define os sentimentos como estados e configurações afetivas estáveis, de menor intensidade e menos reativos a estímulos passageiros (em comparação às emoções). Esse fenômeno está fortemente ligado aos processos mentais em comparação aos somáticos, tendo uma interferência maior com conteúdo intelectuais e da cultura. Há pontos importantes na compreensão dos sentimentos, pois eles são diferentes quando se pensa nas culturas e nos valores retratados. Por exemplo, as noções de amor, tristeza, luto e alegria são diferentes em vários países, bem como a forma de se comportar diante desses sentimentos, sendo esta mais orientada pelos costumes culturais, ao invés de um processo puramente interno ou um comportamento inato.

Por outro lado, existem evidências que sugerem uma relação direta entre humor e memória. Em seu estudo, Pergher et al. (2006) identificou dois tipos de fenômenos que ocorrem frequentemente no nosso dia-a-dia. O primeiro deles, denominado de *memória congruente com o humor*, é definido pelos autores como uma "tendência de codificar ou recordar materiais quando nos encontramos em um estado afetivo consistente com a valência afetiva desses conteúdos" (p. 62). Isso significa que um indivíduo em estado de

ânimo positivo tende a recordar mais facilmente e em maior quantidade informações relacionadas a afetos positivos, em comparação com indivíduos em estado emocional negativo. O segundo fenômeno, chamado de *memória dependente do humor*, refere-se a "um aumento da probabilidade de o indivíduo lembrar materiais que foram aprendidos em um estado particular de humor" (p. 63). Por exemplo, caso um indivíduo escute uma música específica quando se encontre em um estado anímico triste, a tendência é de que ele recorde mais facilmente dessa música, sempre que estiver triste. Entretanto, os autores afirmam que ainda assim não é possível estabelecer de forma conclusiva uma relação causal entre estado de ânimo e memória, uma vez que os fenômenos observados durante o estudo produziram reações pontuais que estariam mais relacionadas a emoções, não ao estado de ânimo dos participantes.

A estreita relação entre emoção e estado de ânimo tem gerado grande confusão na literatura que se preza a desenvolver pesquisas sobre esses temas (ALI; PEYNIRCIOĞLU, 2006; ETZEL et al., 2006; ROY; PERETZ; RAINVILLE, 2008; SEIDEL; PRINZ, 2013). De acordo com Garrido (2014), é necessário que os pesquisadores adotem como parâmetro as seguintes quatro características: duração, grau de controle, intensidade e causa. Em comparação com os estados de ânimo, pode-se afirmar que as emoções são de curta duração, ocasionadas por um determinado estímulo (ou evento), de maior intensidade e menor grau de controle por parte dos indivíduos. Juslin e Sloboda (2010) as consideram mais flexíveis, ou seja, variam com maior rapidez no tempo e são de mais fácil modificação. Finalmente, Juslin e Västfjäll (2008) acreditam que uma diferença crucial entre esses termos está nos mecanismos pelos quais a música evoca certas respostas emocionais ou produz efeitos nos estados de ânimo. Segundo esses autores, os mecanismos implicados nas reações emocionais ante um estímulo musical são os reflexos do tronco encefálico, a indução rítmica, o contágio emocional, a imagem visual, a memória episódica, a expectativa musical e o juízo estético. Em contrapartida, os estados de ânimo induzidos pela música têm na reflexão, na catarse, no consolo/conexão, na ruminação e no prazer estético os seus principais mecanismos.

Apesar das diferenças conceituais estabelecidas entre os termos, eles compartilham componentes similares tais como reações fisiológicas, sentimentos subjetivos e expressões comportamentais (SAARIKALLIO, 2012). Por outro lado, é importante destacar que vários estudos indicam que a emoção pode ser convertida em estado de

ânimo quando a origem que a causou é esquecida (ECHEVERRÍA, 2005). Além disso, o humor pode ser resultado de uma experiência emocional densa, sendo esta ativada com uma grande intensidade, de forma reiterada e em um curto espaço de tempo entre cada evocação (GALLARDO VERGARA, 2006).



## 2. Tipos de estado de ânimo

Todos os seres humanos, de forma individual, possuem um determinado estado de ânimo que não pode ser escolhido e nem controlado. Cada estado anímico impõe ao sujeito um padrão comportamental, condicionando suas ações e a forma pela qual estas são realizadas (ECHEVERRÍA, 2005). Cada indivíduo tende a possuir diferentes estados de ânimo, mas existem evidências que sugerem a possibilidade de que o humor possa ser induzido em função da afinidade interpessoal. Segundo Wróbel e Królewiak (2015), quando a relação entre indivíduos é agradável, é possível que haja uma indução para um estado de ânimo positivo. Entretanto, quando falta afinidade, essa indução tende a produzir estados de ânimo negativos.

Na literatura científica observa-se uma variada tipologia de estados de ânimo. Entretanto, Kouros e El-Sheikh (2015) sugerem uma organização em duas grandes categorias: estados de ânimo positivos e estados de ânimo negativos. O primeiro tipo está relacionado às sensações de felicidade, relaxamento, despreocupação e calma, enquanto que o segundo aparece relacionado a sentimentos de tristeza, tensão, irritação, preocupação, nervosismo ou a mudanças bruscas de humor. É importante ter em mente que o tipo de estado de ânimo de um indivíduo pode afetar consideravelmente a sua saúde mental e o seu bem-estar.

Dentro dos estados de ânimos positivos, o que mais se destaca na literatura é a alegria, algo que permite ao indivíduo sentir calma e desfrutar dos pequenos momentos do dia-a-dia (KOUROS; EL-SHEIKH, 2015). De acordo com Argyle e Martin (1991), as principais fontes de alegria para os seres humanos estão nas suas relações sociais (família e amigos), no êxito pessoal/profissional, na atividade sexual, no esporte, na leitura, na música, na dança, na comida e no consumo de álcool, tabaco e drogas ilícitas. Cada uma dessas fontes de alegria conduz, de alguma forma, a centros de prazer do indivíduo, sendo o sistema dopaminérgico um dos mais utilizados para essa finalidade (CUSTODIO;

CANO-CAMPOS, 2017; ZATORRE; SALIMPOOR, 2013). De acordo com Boehm e Lyubomirsky (2008), a alegria permite que os indivíduos se adaptem melhor às mudanças, se sintam melhor consigo mesmos, experimentem emoções mais positivas e melhorem suas atividades acadêmicas e laborais. Assim, esse tipo de estado de ânimo possibilita aos sujeitos aumentarem sua sensação de felicidade, influenciando tanto sua saúde mental quanto sua qualidade de vida.

Por outro lado, um estado de ânimo positivo exerce enorme influência na forma de acesso aos pensamentos, sendo estes os primeiros que surgem na mente do indivíduo e que moldam as decisões que são tomadas no seu dia-a-dia. Assim, ao possuir um estado de ânimo positivo, o indivíduo tem acesso a uma grande quantidade de pensamentos positivos que podem facilitar avaliações cuidadosas, elaboradas e sistemáticas (ISEN, 2008). Além disso, a posse desse tipo de estado anímico melhora o processo cognitivo dos indivíduos (DJAMASBI; STRONG; DISHAW, 2010). Por conseguinte, Tamir e Robinson (2007) afirmam que os estados de ânimo positivos também facilitam atingir objetivos e resultados desejáveis, assim como melhorar as interações sociais.

Com relação aos estados de ânimo negativos, é importante salientar primeiramente que estes são os que mais aparecem mencionados nos estudos sobre o tema, podendo ser destacados a tristeza-depressão, a ansiedade e a ira. A tristeza-depressão, também definida como transtorno do estado de ânimo, pode ser ocasionada por baixos e contínuos níveis de estado anímico (SANZ, 2001). Ela é caracterizada como uma doença de caráter duradoura ou recorrente que aparece frequentemente associada a sintomas como tristeza, perda de interesse ou prazer, sentimentos de culpa ou baixa autoestima, sono ou apetite perturbados, sensação de cansaço, falta de concentração e diminuição da energia (BOTH et al., 2008; RUFINO et al., 2018). Essa doença pode gerar implicações significativas de ordem comportamental, laboral, social, afetivo e também de autoimagem (CAMPOS; DEL-PRETTE; DEL-PRETTE, 2014). Estima-se que atualmente mais de 320 milhões de pessoas no mundo tenham depressão (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2017).

A ira é concebida como um estado de ânimo frequentemente associado a sentimentos de irritação, tais como chateação, raiva e fúria (SANZ, 2001). Estes sentimentos variam de intensidade em função de cada pessoa e de cada situação, podendo ir desde uma pequena irritação a uma fúria intensa (DEL BARRIO; ALUJA;

SPIELBERGER, 2009). De acordo com Lagos San Martín et al. (2015), a ira pode ser categorizada em dois tipos: ira-traço e ira-estado. A ira-traço é a predisposição natural que o indivíduo possui para experimentar, desenvolver e/ou expressar irritação sem a existência de um motivo específico. Por outro lado, a ira-estado se refere a experiências eventuais de sentimentos subjetivos como tensão, irritação ou fúria, que resultem de um momento particular e que pode vir acompanhado de aumentos da ativação fisiológica. Em resumo, é possível afirmar que o conceito de ira-traço evidencia o estado de ânimo negativo, enquanto que ira-estado faz referência a um tipo de estado emocional de curta duração e associado a diferentes variáveis psicológicas (OLIVA MENDOZA; HERNÁNDEZ POZO; CALLEJA BELLO, 2010).

A ansiedade, por sua vez, pode ser definida como uma reação emocional desagradável que gera tensão, desconforto e/ou pensamentos apreensivos, sendo uma resposta de defesa do nosso corpo frente a situações consideradas perigosas ou ameaçadoras (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2015; CASTILHO et al., 2000). Ela pode ser decorrente tanto de uma predisposição neurobiológica herdada (traço de ansiedade) quanto de uma desordem emocional temporária (estado de ansiedade) (ROSEN; SCHILKIN, 1998). Assim como a ira, todas as pessoas experimentam diferentes níveis de ansiedade ao longo da vida. Entretanto, ela passa ao nível de patologia quando os seus efeitos se tornam exagerados, desproporcionais em relação ao estímulo, influenciando negativamente nas funções cognitivas, no conforto emocional e no bem-estar do indivíduo (CASTILHO et al., 2000). Como consequências, a ansiedade por afetar as características cognitivas, condutuais e somáticas do indivíduo, provocando nele tensão, falta de comportamentos adaptativos e ativação do sistema nervoso. As principais reações fisiológicas causadas pela ansiedade são sudorese, tremores, cansaço, alterações no sono, falha de memória, baixa autoestima e aumento da frequência cardíaca (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2015; CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012; KENNY, 2011).

Finalmente, é importante frisar que quando uma pessoa possui um estado de ânimo negativo, os pensamentos que surgem na sua mente tendem a ser congruentes com o seu estado de ânimo. De acordo com Chen, Zhou e Bryant (2007), os estados de ânimo negativos provocam cognições desagradáveis que induzem sentimentos de angústia. Para

aliviar, regular ou melhorar tais estados de ânimo, os indivíduos tendem a utilizar diferentes tipos de recursos, sendo a música um daqueles de maior recorrência.

## 3. A pandemia da COVID-19



Considerando as recentes transformações ocasionadas pela disseminação da COVID-19 no mundo, muitas pessoas se veem cada vez mais imersas em um ambiente de grande preocupação, tristeza e insegurança. No mundo, atualmente já são 70 milhões de pessoas infectadas, resultando em aproximadamente 1,6 milhões de vidas perdidas em razão deste vírus[1]. Essa pandemia tem promovido uma forte mudança nos panoramas sanitário, econômico e, consequentemente, social em todos os países, com maior impacto sobre aqueles indivíduos que se encontram em situação de vulnerabilidade social (BAQUI et al., 2020).

O Brasil registrou o seu primeiro caso de COVID-19 no dia 26 de fevereiro de 2020 e, desde então, vem sofrendo bastante com o avanço acelerado da pandemia. Grandes capitais (ex.: Manaus e São Luís) registraram o colapso dos seus sistemas de saúde, com a superlotação das Unidades de Terapia Intensiva (UTI) e a ausência de respiradores para realizar o atendimento daqueles indivíduos que apresentavam sintomas mais graves da doença (RIBEIRO; LIMA; WALDMAN, 2020). Para Ortega e Orsini (2020), as ações do governo federal desde o início da pandemia se mostraram ineficientes e incongruentes com as orientações dos profissionais da saúde e da Organização Mundial da Saúde (OMS). Segundo os autores, a adoção de uma política de negação da ciência, de um governo de exceção e de uma ignorância estratégica tem levado o Brasil a um estado de calamidade, atingindo em dezembro a marca de 7 milhões de infectados e 180 mil mortos, sendo a maioria destes pessoas negras e moradoras da região norte do país (BAQUI et al., 2020).

A ausência de um plano nacional de combate ao Coronavírus fez com que Estados e Municípios, cada um à sua maneira, implementassem estratégias diversificadas. Até o momento da redação deste artigo, poucas foram as cidades que realizaram *lockdown*, uma medida extremada de isolamento social. A grande maioria optou por medidas mais brandas para a contenção do vírus, como distanciamento social, rastreamento de

[1] Para maiores informações, acesse: https://www.worldometers.info/coronavirus/.

deslocamento da população, utilização de máscaras e álcool em gel, além de campanhas de conscientização sobre higiene pessoal (LIMA-COSTA et al., 2020). Durante os períodos mais críticos da pandemia, foram criadas medidas restritivas para evitar aglomerações, tais como proibição de eventos sociais e esportivos, delimitação de normas rigorosas para funcionamento de bares e restaurantes, e fechamento de casas de shows, teatros e cinemas (GARCIA; DUARTE, 2020). Escolas e universidades adotaram o ensino remoto em substituição às aulas presenciais, uma medida bastante criticada devido à desigualdade de condições de acesso ao conteúdo pelos discentes, bem como à falta de capacitação dos docentes para se adequarem a essa nova demanda (MÉDICI; TATTO; LEÃO, 2020). Além disso, diversas empresas implementaram o formato denominado *home-office*, isto é, a transferência das atividades laborais para o ambiente familiar, acabando com a concepção de privacidade e flexibilizando (ou quase inexistindo) as delimitações sobre os horários de trabalho (FILGUEIRAS; STULTS-KOLEHMAINEN, 2020; GARCIA; DUARTE, 2020; MAIA; DIAS, 2020).

Para amenizar os impactos do Coronavírus, o Governo Federal adotou algumas medidas importantes (ainda que limitadas). No âmbito econômico, foi implementado a partir do mês de maio de 2020 um programa emergencial de auxílio financeiro destinado à população mais vulnerável, atingindo um público aproximado de 50 milhões de brasileiros (CARDOSO, 2020). No âmbito educativo, foram oferecidos pacotes de dados móveis para estudantes de instituições públicas em situação de vulnerabilidade, para que pudessem acessar as aulas (ARRUDA, 2020). Na saúde, Estados e Municípios compraram respiradores, máscaras e outros insumos (com indícios de superfaturamento), criando também hospitais de campanha para atendimento da população durante os períodos mais críticos da doença (SILVA; LIMA, 2020). Atualmente, o Brasil está entrando na segunda onda da pandemia e pesquisadores receiam que isso pode piorar ainda mais a situação do país (FERRANTE et al., 2020).

Diferentes estudos têm constatado que momentos de crise, como o atual, tendem a gerar um forte impacto psicológico na população, aumentando significativamente a recorrência e a intensidade das emoções negativas (KEOGH et al., 2004; KOUZMA; KENNEDY, 2004; PUTWAIN, 2009). Em pesquisa realizada entre os meses de abril e maio de 2020, o Ministério da Saúde do Brasil verificou que 86,5% dos participantes apresentaram transtorno de ansiedade, 45,5% apresentaram transtorno de estresse pós-

traumático e 16,0% indicaram sintomas de depressão[2]. Em estudo recente, Maia e Dias (2020) avaliaram estudantes universitários antes e após a pandemia iniciar, encontrando um aumento considerável dos níveis de estresse, ansiedade e depressão durante o período pandêmico. Assim sendo, torna-se urgente e necessário a adoção de medidas para a redução de tais impactos, oportunizando uma melhora significativa no humor, na qualidade de vida e, consequentemente, no bem-estar das pessoas.

Nesse sentido, a música pode ser considerada uma ferramenta fundamental para auxiliar a superar essa situação. Segundo McFerran et al. (2015), indivíduos que apresentam níveis elevados de estados emocionais negativos necessitam de atividades com maior potencial de desenvolvimento motivacional para atiçarem estados emocionais positivos. Dessa maneira, pesquisas têm comprovado que atividades musicais tanto de escuta quanto de execução, realizadas de forma individual ou coletiva, podem resultar em uma melhora significativa no estado de ânimo das pessoas (LUDKE; FERREIRA; OVERY, 2013). Assim sendo, será exposta a continuação uma revisão da literatura sobre o uso da música como ferramenta eficaz para a regulação do estado de ânimo.

## 4. Música e estado de ânimo

A música é uma arte que chega ao íntimo das pessoas, provocando nelas uma variedade de emoções e fomentando sua liberação afetiva, emocional e intelectual (LÁCARCEL, 2003). Ao longo da história, diferentes valores têm sido outorgados à música e cada sociedade a tem utilizado em função das características do seu contexto sociocultural. Desde a Idade Média, diversos estudos concederam a essa arte um valor terapêutico, dada sua grande utilidade no tratamento de alterações psicológicas, tais como a melancolia e a depressão. Posteriormente, a partir do século XIX, o uso da música para essa finalidade cresceu e se converteu muito popular em função das melhorias produzidas nos estados mentais de pacientes (GARRIDO; DAVIDSON, 2013).

Baseado nesse panorama histórico, é possível destacar o crescimento quantitativo de pesquisas interessadas em conhecer os possíveis efeitos da música na indução do estado de ânimo. Assim, algumas correntes de estudos relacionados à música (como a

[2] Para maiores informações, acesse: https://antigo.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/47527-ministerio-da-saude-divulga-resultados-preliminares-de-pesquisa-sobre-saude-mental-na-pandemia.

Psicologia da Música e a Musicoterapia) tratam especificamente sobre a conexão entre mente e corpo, analisando por variados pontos de vista as reações – psicológicas e fisiológicas – do corpo humano frente à estimulação musical (GARRIDO; DAVIDSON, 2013). Um exemplo disso é o estudo de Vastfjall (2002), que identificou variações no estado de ânimo dos participantes em função do tipo de música que escutavam (alegres, tristes ou desconhecidas). Por sua vez, existem evidências que sugerem a eficiência do uso da música para reduzir estresse e no tratamento da depressão (AALBERS et al., 2008).

Diferentes trabalhos apontam que uma das funções que mais motivam as pessoas a escutar música é sua atuação como estabilizadora e reguladora do estado de ânimo (MCFERRAN et al., 2015; RENTFROW; GOSLING, 2003; SCHÄFER; SEDLMEIER, 2009). Seu uso na vida diária não parece ter relação com tocar um instrumento de maneira profissional ou com considerar a música simplesmente como um hobby, mas sim relacionada com questões afetivas e com um maior compromisso musical-pessoal através da sua escuta (SAARIKALLIO; NIEMINEN; BRATTICO, 2013). Estudos apontam que a escuta musical pode servir como meio de relaxamento e fuga dos problemas diários, para criar uma atmosfera de diversão em uma festa, ou para obter fortes sensações emocionais (HERRERA; SOARES-QUADROS JR.; LORENZO, 2018; SCHÄFER; SEDLMEIER, 2009). Por isso, é possível supor que a real importância da música na regulação do estado de ânimo seja resultado da sua versatilidade para satisfazer múltiplas necessidades e objetivos (SAARIKALLIO; ERKKILÄ, 2007).

Sob um ponto de vista neurológico, Blood e Zatorre (2001) acreditam que a influência da música no estado de ânimo pode estar relacionada com as regiões cerebrais que são afetadas durante a realização de uma atividade musical. Benedito (2010) afirma que as características da música (ritmo, entonação, melodia, altura, instrumentação, duração e harmonia) repercutem diretamente em funções ligadas ao sistema nervoso central, através da neurotransmissão cerebral, provocando determinados estados anímicos nos indivíduos. Além disso, esses elementos musicais ocupam um importante papel nas funções fisiológicas e psicológicas das pessoas criando alterações nos estados de ânimo. Outros autores acreditam que as experiências musicais de ouvir ou fazer música recrutam tanto regiões corticais do cérebro (ex.: córtex pré-frontal, córtex pré-motor, córtex motor, etc.), quanto as estruturas do sistema límbico e paralímbico

(incluindo a amígdala e o tálamo), regiões similares àquelas associadas ao prazer e à recompensa (HUSAIN et al., 2002; KOELSCH, 2010). Husain et al. (2002), por sua vez, afirmam que a variação rítmica de uma canção pode provocar atividade no córtex motor esquerdo, área responsável pela excitação e que exerce um importante papel na regulação do estado de ânimo.



Baseado nas evidências anteriormente apresentadas e relacionando com os impactos psicológicos provocados pela pandemia da COVID-19, torna-se fundamental buscar na literatura científica informações sobre gêneros musicais utilizados para a indução de estados de ânimo positivos. Hakanen (1995) observou em seu estudo a existência de uma correlação positiva entre a preferência por rap e emoções positivas como felicidade e excitação. Kim e Kim (2007) encontraram em seu estudo que a escuta de *hip-hop* produziu uma diminuição da angústia psicológica e da fadiga entre jovens, aparecendo associada positivamente ao bem-estar. Outros autores têm encontrado evidências entre a escuta de música clássica e o aumento nos níveis de relaxamento, concentração, calma, estimulação da criatividade e da imaginação (ORDOÑEZ et al., 2011; REA; MACDONALD; CARNES, 2010). O estudo de McFerran et al. (2015) apontou que dance foi o gênero musical que correlacionou mais fortemente com estados emocionais positivos.

Para além dos estudos correlacionais, muitos pesquisadores têm se interessado pelos efeitos fisiológicos provocados pela música, o que poderia ajudar a potencializar o bem-estar. Existem evidências do uso da música para a indução de respostas orgânicas de forma involuntária, como mudanças na pressão sanguínea, nas frequências respiratórias e no ritmo cardíaco (BENEDITO, 2010; CUSTODIO; CANO-CAMPOS, 2017). Outros autores afirmam que a música pode ter um forte efeito na resposta galvânica da pele, processo fisiológico utilizado para medir a atividade elétrica produzida por alterações psicológicas tais como emoções e pensamentos, auxiliando na identificação de situações que causam estresse e ansiedade (BERRIO; HERRERA, 2014).

## 5. Considerações finais



Tendo em mente o contexto atual, em direção à pós-pandemia, é importante buscar formas de reduzir os níveis dos variados tipos de estados emocionais negativos que constituem o nosso perfil psicológico e, como visto anteriormente, a música aparece como um instrumento de alto potencial para a regulação emocional. Com isso, é possível conceber a música como uma medida de grande eficácia e de baixo custo para a incitação de estados de ânimo positivos, proporcionando consequentemente uma melhoria na sensação de bem-estar e na qualidade de vida das pessoas. Assim, espera-se que esse estudo possa incentivar e contribuir para o desenvolvimento de novos estudos acerca da relação entre música e humor.

## Referências

AALBERS, Sonja; FUSAR-POLI, Laura; FREEMAN, Ruth; SPREEN, Marinus; KET, Johannes; VINK, Annemiek; MARATOS, Ana; CRAWFORD, Mike; CHEN, Xi-Jing; GOLD, Christian. Music therapy for depression. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, 1, CD004517, nov. 2017. Disponível em: http://dx.doi. org/ 10.1002/14651858.CD004517.pub3.

ALI, S. Omar; PEYNIRCIOĞLU, Zehra. Songs and emotions: are lyrics and melodies equal partners? *Psychology of Music*, v. 34, n. 4, p. 511-534, out. 2006. Disponível em: https://www.doi.org/ 10.1177/0305735606067168.

ALMEIDA, Ana. *A emoção na sala de aula*. 8. ed. São Paulo: Papirus, 1999.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*: DSM-5. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2015.

ARGYLE, Michael; MARTIN, Maryanne. The psychological cause of Happiness. In: STRACK, Fritz; ARGYLE, Michael; SCHWARZ, Nobert. *Subjective well-being*: an interdisciplinary perspective. Oxford: Pergamon Press, 1991. p. 77-101.

ARRUDA, Eucidio. Educação remota emergencial: elementos para as políticas públicas na educação brasileira em tempos de COVID-19. *EmRede*: Revista de Educação à distância, v. 7, n.

1, p. 257-275, mai. 2020. Disponível em: https://www.aunirede.org.br/revista/index.php/emrede/article/view/621.

BAQUI, Pedro; MPHIL, Ioana; MARRA, Valerio; ERCOLE, Ari; SCHAAR, Mihaela. Ethnic and regional variations in hospital mortality from COVID-19 in Brazil: a cross-sectional observational study. *The Lancet Global Health,* v. 8, n. 8, p. e1018-e1026, jul. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1016/S2214-109X(20)30285-0.



BENEDITO, María. Reflexiones en torno a la utilidad de la música en la terapia psicológica con adolescentes. *Revista Española de Pediatría*, v. 66, n. 2, p. 136-140, 2010.

BERRIO, Nelson; HERRERA, Lucía. Respuestas psicofisiológicas ante la escucha de diferentes géneros musicales de contenido religioso-cristiano. *DEDiCA*, v. 5, p. 179-196, mar. 2014. Disponível em: https://revistaseug.ugr.es/index.php/dedica/article/view/7008.

BLOOD, Anne; ZATORRE, Robert. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, v. 98, p. 11818-11823, set. 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1073/pnas.191355898.

BOTH, Fiemke; HOOGENDOORN, Mark; KLEIN, Michael; TREUR, Jan. (2008). Modeling the dynamics of mood and depression. In: GHALLAB, M.; SPYROPOULOS, C. D.; FAKOTAKIS, N.; AVOURIS, N. *Proceedings of the 18th European Conference on Artificial Intelligence, ECAI'08*. Grécia: IOS Press, 2008. p. 266-270. Disponível em: https://www.doi.org/10.3233/978-1-58603-891-5-266.

CAMPOS, Josiane; DEL-PRETTE, Almir; DEL-PRETTE, Zilda. Depressão na adolescência: habilidades sociais e variáveis sociodemográficas como fatores de risco/proteção. *Estudos e Pesquisas em Psicologia,* Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 408-428, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.12957/epp.2014.12645.

CARDOSO, Bruno. The implementation of emergency aid as an exceptional measure of social protection. *Brazilian Journal of Public Administration,* v. 54, n. 4, p.1052-1063, ago. 2020. Disponível em: https://www.doi.org/10.1038/s41591-020-1026-x.

CASTILHO, Ana; RECONDO, Rogéria; ASBAHR, Fernando; MANFRO, Gisele. Transtornos de ansiedade. *Revista Brasileira de Psiquiatria,* São Paulo, v. 22, supl. 2, p. 20-23, dez. 2000. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1516-44462000000600006.

CERQUEIRA, Daniel; ZORZAL, Ricieri; ÁVILA, Guilherme. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, dez. 2012. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992012000200010.

CHEN, Lei; ZHOU, Shuhua; BRYANT, Jennings. Temporal changes in mood repair through music consumption: Effects of mood, mood salience, and individual differences. *Media Psychology*, v. 9, n. 3, p. 695-713, dez. 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1080/15213260701283293.

CUSTODIO, Nilton; CANO-CAMPOS, María. Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-Psiquiatría,* v. 80, n. 1, p. 60-69, abr. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.20453/rnp.v80i1.3060.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Artmed. Porto Alegre: 2018.

DEL BARRIO, Victoria; ALUJA, Antón; SPIELBERGER, Charles. *STAXI-NA:* Inventario de expresión de ira estado – rasgo en niños y adolescentes. 2. ed. Madrid: Tea Ediciones, 2009.

DJAMASBI, Soussan; STRONG, Diane; DISHAW, Mark. Affect and acceptance: Examining the effects of positive mood on the technology acceptance model. *Decision Support Systems*, v. 48, n. 2, p. 383-394, jan. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.dss.2009.10.002.

ECHEVERRÍA, Rafael. Emociones y estados de ánimo. In: ECHEVERRÍA, R. *Ontología del lenguaje.* Chile: Lom Ediciones S.A., 2005. p. 152-173.

ETZEL, Joset; JOHNSEN, Erica; DICKERSON, Julie; TRANEL, Daniel; ADOLPHS, Ralph. Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction. *International Journal of Psychophysiology,* v. 61, n. 1, p. 57-69, fev. 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2005.10.025.

FERRANTE, Lucas; STEINMETZ, Wilhelm; ALMEIDA, Alexandre; LEÃO, Jeremias; VASSÃO, Ruth; TUPINAMBÁS, Unaí; FEARNSIDE, Philip; DUCZMAL, Luiz. (2020). Brazil's policies condemn Amazonia to the second wave of COVID-19. *Nature Medicine,* v. 26, p. 1315, set. 2020. https://doi.org/10.1038/s41591-020-1026-x.

FILGUEIRAS, Alberto; STULTS-KOLEHMAINEN, Matthew. The relationship between behavioural and psychosocial factors among Brazilians in quarantine due to COVID-19. *The Lancet,* 2020. (no prelo). Disponível em: http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3566245.

FIORIN, José. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. *CASA:* Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 5, n. 2, p. 541-555, mar. 2008. Disponível em: https://doi.org/10.21709/casa.v5i2.

FRIJDA, Nico. *The emotions.* Nova Iorque (EUA): Cambridge University Press, 1986.

GALLARDO VERGARA, René. Naturaleza del estado de ánimo. *Revista Chilena de Neuropsicología*, v. 1, n. 1, p. 29-40, dez. 2006. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179317886004.

GARCIA, Leila; DUARTE, Elisete. Nonpharmaceutical interventions for tackling the COVID-19 epidemic in Brazil. *Epidemiologia e Serviços de Saúde,* v. 29, n. 2, p. e2020222, abr. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.5123/s1679-49742020000200009.

GARRIDO, Sandra; DAVIDSON, Jane. Music and mood regulation: A historical enquiry into individual differences and musical prescriptions through the ages. *Australian Journal of Music Therapy*, v. 24, p. 89-109, 2013. Disponível em: https://search.proquest.com/docview/1463029177?accountid=14542.

GARRIDO, Sandra. A systematic review of the studies measuring mood and emotion in response to music. *Psychomusicology*: Music, Mind, and Brain, v. 24, n. 4, p. 316-327, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1037/pmu0000072.

HAKANEN, Ernest. Emotional use of music by African American adolescents. *Howard Journal of Communications*, v. 5, n. 3, p. 214-222, fev. 1995. Disponível em: https://doi.org/10.1080/10646179509361664.

HERRERA, Lucía; SOARES-QUADROS JR., João; LORENZO, Oswaldo. Music preferences and personality in Brazilians. *Frontiers in Psychology,* v. 9, p. 1488, ago. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01488.

HUSAIN, Gabriela; THOMPSON, William; SCHELLENBERG, E. Gleen. Effects of musical tempo and mode on arousal, mood, and spatial abilities. *Music Perception*: An Interdisciplinary Journal, v. 20, n. 2, p. 151–171, 2002. http://dx.doi.org/10.1525/ mp.2002.20.2.151.



ISEN, Alice. Some ways in which positive affect influences decision making and problem solving. In: LEWIS, M.; HAVILAND-JONES, J.; FELDMAN, L. *Handbook of Emotions.* Nova Iorque (EUA): The Guilford Press, 2008. p. 548-573.

JUSLIN, Patrick; SLOBODA, John. *Handbook of music and emotion*: theory, research and applications. Nova Iorque (EUA): Oxford University Press, 2010.

JUSLIN, Patrick; VÄSTFJÄLL, Daniel. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, v. 31, n. 5, p. 559-575, out. 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293.

KENNY, Diane. *The psychology of music performance anxiety*. Nova Iorque (EUA): Oxford University Press, 2011.

KEOGH, Edmund; BOND, Frank; FRENCH, Christoph; RICHARDS, Anne; DAVIS, Robert. Test anxiety, susceptibility to distraction and examination performance. *Anxiety, Stress and Coping*, v. 17, n. 3, p. 241-252, jan. 2004. Disponível em: https://doi.org/10.1080/10615300410001703472.

KIM, Sungwoon; KIM, Jingu. Mood after various brief exercise and sport modes: aerobics, hip-hop dancing, ice skating, and body conditioning. *Perceptual and Motor Skills*, v. 104, p. 1265-1270, jun. 2007. Disponível em: https://doi.org/10.2466/pms.104.4.1265-1270.

KOELSCH, Stefan. Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, v. 14, p. 131-137, fev. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.tics.2010.01.002.

KOUROS, Chrystyna; EL-SHEIKH, Mona. Daily mood and sleep: reciprocal relations and links with adjustment problems. *Journal of Sleep Research*, v. 24, n. 1, p. 24-31, set. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1111/jsr.12226.

KOUZMA, Nadya; KENNEDY, Gerard. Self-reported sources of stress in senior high school students. *Psychological Reports*, v. 94, n. 1, p. 314-316, fev. 2004. Disponível em: https://doi.org/10.2466/pr0.94.1.314-316.

LAGOS SAN MARTÍN, Nelly; GARCÍA-FERNÁNDEZ, José; INGLÉS SAURA, Cándido; GONZÁLVEZ-MACIÁ, Carolina; VICENT-JUAN, Maria. Capacidad predictiva de la ira sobre la ansiedad escolar en estudiantes chilenos de Educación Secundaria. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, v. 1, n. 1, p. 389-395, 2015. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349851779039.

LEITE, Sérgio; TASSONI, Elvira. A afetividade em sala de aula: as condições de ensino e a mediação do professor. In: AZZI, R.; SADALLA, A. *Psicologia e formação docente*: desafios e conversa. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002. p. 113-142.

LIMA-COSTA, Maria; MAMBRINI, Juliana; ANDRADE, Fabíola; PEIXOTO, Sérgio; MACINKO, James. Social distancing, use of face masks and hand washing among participants in the Brazilian longitudinal study of aging: the ELSI-COVID-19 initiative. *Cadernos de Saúde Pública,* v. 36, supl. 3, p. e00193920, out. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/0102-311X00193920.

LONGUI, Magalí; BEHAR, Patrícia; BERCHT, Magda. Os fatores motivacionais e os estados de ânimo em ambientes virtuais de aprendizagem. In: CONGRESSO IBEROAMERICANO DE INFORMÁTICA EDUCATIVA, 1., 2010, Santiago (Chile). *Anais…* Santiago (Chile): Universidad de Chile, 2010. p. 551-558.

LUDKE, Karen; FERREIRA, Fernanda; OVERY, Katie. Singing can facilitate foreign language learning. *Memory & Cognition,* v. 42, p. 41-52, jul. 2014. Disponível em: https://doi.org/10.3758/s13421-013- 0342-5.

MAIA, Berta; DIAS, Paulo. Ansiedade, depressão e estresse em estudantes universitários: o impacto da COVID-19. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 37, p. e200067, mai. 2020.

MCFERRAN, Katrina; GARRIDO, Sandra; O'GRADY, Lucy; GROCKE, Denise; SAWYER, Susan. Examining the relationship between self-reported mood management and music preferences of Australian teenagers. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 24, n. 3, p. 187-203, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1080/08098131.2014.908942.

MÉDICI, Mônica; TATTO, Everson; LEÃO, Marcelo. Percepções de estudantes do Ensino Médio das redes pública e privada sobre atividades remotas ofertadas em tempos de pandemia do coronavírus. *Revista Thema*, v. 18, n. especial, p. 136-155, ago. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.15536/thema.V18.Especial.2020.136-155.1837.

NOGUEIRA, Bruno; LEITE, Sérgio. A afetividade no processo de orientação de pesquisa científica. *Revista de Educação da PUC-Campinas,* v. 19, n. 3, p. 249-259, abr. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.24220/2318-0870v19n3a2852.

OATLEY, Keith; JOHNSON-LARID, Philip. Towards a cognitive theory of emotions. *Cognition and Emotion*, v. 1, n. 1, 1987. Disponível em: https://doi.org/10.1080/02699938708408362.

OLIVA MENDOZA, Félix; HERNÁNDEZ POZO, María; CALLEJA BELLO, Nazira. Validación de la versión mexicana del inventario de expresión de ira estado-rasgo (STAXI-2). *Acta Colombiana de Psicología*, v. 13, v. 2, p. 107-117, dez. 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-91552010000200010&lng=en&nrm=iso.

ORDOÑEZ, Esteban; SÁNCHEZ, Jaime; SÁNCHEZ, Marco; ROMERO, Christian; BERNAL, Juan. Análisis del Efecto Mozart en el desarrollo intelectual de las personas adultas y niños. *Ingenius*, v. 5, p. 45-54, jan./jun. 2011. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5972769.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Depression and other common mental disorders*: Global health estimates. Geneva (Suíça): WHO, 2017.

ORTEGA, Francisco; ORSINI, Michael. Governing COVID-19 without government in Brazil: Ignorance, neoliberal authoritarianism, and the collapse of public health leadership. *Global Public Health,* v. 15, n. 9, p. 1257-1277, jul. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1080/17441692.2020.1795223.

PERGHER, Giovanni; GRASSI-OLIVEIRA, Rodrigo; AVILA, Luciana; STEIN, Lilian. Memória, humor e emoção. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 61-68, jan./abr. 2006. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0101-81082006000100008.

PUTWAIN, David. Situated and contextual features of test anxiety in UK adolescent students. *School Psychology International*, v. 30, n. 1, p. 56-74, fev. 2009. Disponível em: https://doi.org/10.1177/0143034308101850.



REA, Christopher; MACDONALD, Pamelyn; CARNES, Gwen. Listening to classical, pop, and metal music: an investigation of mood. *Emporia State Research Studies*, v. 46, n. 1, p. 1-3, jan. 2010. Disponível em: https://esirc.emporia.edu/handle/123456789/381.

RENTFROW, Peter; GOSLING, Samuel. The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 84, n. 6, p. 1236-1256, jun. 2003. Disponível em: https://www.doi.org/ 10.1037/0022-3514.84.6.1236.

RIBEIRO, Helena; LIMA, Viviana; WALDMAN, Eliseu. In the COVID-19 pandemic in Brazil, do brown lives matter? *The Lancet Global Health,* v. 8, n. 8, p. e-976-e977, jul. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1016/S2214-109X(20)30314-4.

ROSEN, Jeffrey; SCHILKIN, Jay. From normal fear to pathological anxiety. *Psychological Review*, v. 105, p. 325-50, abr. 1998. Disponível em: https://doi.org/10.1037/0033-295x.105.2.325.

ROY, Mathieu; PERETZ, Isabelle; RAINVILLE, Pierre. Emotional valence contributes to music-induced analgesia. *Pain*, v. 134, n. 1-2, p. 140-147, jan. 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.pain.2007.04.003.

RUFINO, Sueli; LEITE, Ricardo; FRESCHI, Larissa; VENTURELLI, Vanessa; OLIVEIRA, Elizabeth; MASTROROCCO FILHO, Diogo. Aspectos gerais, sintomas e diagnóstico da depressão. *Revista Saúde em Foco,* n. 10, p. 837-843, 2018.

SAARIKALLIO, Suvi; ERKKILÄ, Jaakko. The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, v. 35, n. 1, p. 88-109, jan. 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1177/0305735607068889.

SAARIKALLIO, Suvi; NIEMINEN, Sirke; BRATTICO, Elvira. Affective reactions to musical stimuli reflect emotional use of music in everyday life. *Musicae Scientiae*, v. 17, n. 1, p. 27-39, out. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1029864912462381.

Saarikallio, Suvi. Development and validation of the brief music in mood regulation scale (B-MMR). *Music Perception*: an Interdisciplinary Journal, v. 30, n. 1, p. 97-105, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.1.97.

SANZ, Jesús. Un instrumento para evaluar la eficacia de los procedimientos de inducción de estado de ánimo: "La Escala de Valoración del Estado de Ánimo" (EVEA). *Análisis y Modificación de Conducta*, v. 27, n. 111, p. 71-110, 2001. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7061179.

SCHÄFER, Thomas; SEDLMEIER, Peter. From the functions of music-to-music preference. *Psychology of Music*, v. 37, n. 3, p. 279-300, mar. 2009. Disponível em: https://doi.org/10.1177/0305735608097247.

SEIDEL, Angelika; PRINZ, Jesse. Mad and glad: Musically induced emotions have divergent impact on morals. *Motivation and Emotion*, v. 37, n. 3, p. 629-637, set. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1007/s11031-012-9320-7.



SILVA, Josimário; LIMA, Andressa. Principais consequências bioéticas e jurídicas do COVID-19 no Brasil. *Revista Española de Bioética*, n. 54, p. 36-48, dez. 2020. Disponível em: https://revistaeidon.es/index.php/revistaeidon/article/view/131.

TAMIR, Maya; ROBINSON, Michael. The happy spotlight: Positive mood and selective attention to rewarding information. *Personality and Social Psychology Bulletin*, v. 33, n. 8, p. 1124-1136, ago. 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1177/0146167207301030.

WALSH, Lisa; BOEHM, Julia; LYUBOMIRSKY, Sonja. Does happiness promote career success? *Journal of Career Assessment*, v. 16, n. 1, p. 101-116, 2008. Disponível: https://doi.org/10.1177/1069072717751441.

WRÓBEL, Monika; KRÓLEWIAK, Klara. Is your mood more contagious if you are likeable? The role of liking in the social induction of affect. *Polish Psychological Bulletin*, v. 46, n. 3, p. 413-420, abr. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1515/ppb-2015-0048.

ZATORRE, Robert; SALIMPOOR, Valorie. From perception to pleasure: music and its neural substrates. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 110, supl. 2, p. 10430-10437, jun. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1073/pnas.1301228110.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

# TRADUÇÕES

NATTIEZ, Jean-Jacques. "Etnomusicologia".
Tradução de Marcos B. Lacerda (USP) e Lucas de L. Coelho UNESP)

GEORGIADES, Thrasybulos. "Sacro e profano na música".
Tradução de Igor Baggio (UNESP)

# Etnomusicologia[1]

Jean-Jacques Nattiez
Université de Montréal

Lucas de Lima Coelho (tradução)
Universidade Estadual Paulista
llimacoelho@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8129-2097

Marcos Branda Lacerda (tradução)
Universidade de São Paulo
branda.lacerda@gmail.com



Resumo: A etnomusicologia estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo. Oscilando, ao longo de seu percurso histórico, entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de seus contextos socioculturais, a etnomusicologia é não só um ramo da musicologia, como também um ramo da antropologia ou da etnologia. O presente texto apresenta um histórico da etnomusicologia, seus métodos e objetos de pesquisa e descreve o trabalho desempenhado pelo etnomusicólogo.

Palavras-chave: Etnomusicologia, História da etnomusicologia, Método da etnomusicologia, Musicologia geral.

## Ethnomusicology

Abstract: Ethnomusicology studies the music of different ethnic groups and cultural communities from all over the world. Oscillant, over the course of its history, between the scientific analysis of musical systems and ethnographical descriptions of sociocultural contexts, Ethnomusicology is not just a branch of Musicology, but it is also a branch of Anthropology and Ethnology. This text presents a history of the discipline, its methods and research objects and a description of the ethnomusicologist work.

Keywords: Ethnomusicology, History of Ethnomusicology, Ethnomusicological method, General Musicology.

A etnomusicologia estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo. Oscilando, ao longo de seu percurso histórico, entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de seus contextos socioculturais, a etnomusicologia é não só um ramo da musicologia, como também um ramo da antropologia ou da etnologia.

---

[1] "Ethnomusicologie". Texto publicado em *Dictionnaire des Musiciens*. [S. l.]: Encyclopaedia Universalis France, 2016. *e-book*. ISBN: 9782852291393. Agradecemos ao autor e à editora Encyclopædia Universalis pela autorização da tradução do texto para utilização no meio acadêmico.

Pelas questões que suscita, a etnomusicologia desempenha um papel absolutamente peculiar em face à musicologia tradicional, pois obriga a relativizar — destacando a especificidade de nossa cultura — as obras e as práticas musicais ocidentais. Desta maneira, a etnomusicologia contribui para a construção progressiva de uma musicologia geral.



## 1. Histórico da disciplina

Podemos dizer que a etnomusicologia possui um pouco mais de um século de existência, apesar das observações e dos trabalhos de Jean-Jacques Rousseau (1768), do padre Amiot (1779), de William Jones (1784) e Guillaume Villoteau (1816). É possível considerar que o primeiro trabalho etnomusicológico foi o artigo de Alexander John Ellis (1885) dedicado à análise de escalas não harmônicas, ou seja, estranhas à nossa cultura ocidental. Em 1882, o Theodore Baker publica sua tese na Alemanha sobre "Os Selvagens da América do Norte", uma monografia inteiramente dedicada à música do grupo indígena Seneca (do estado de Nova York), na qual é possível encontrar tanto observações etnográficas quanto transcrições musicais diretamente realizadas em campo.

O trabalho daqueles que chamaremos mais tarde de etnomusicólogos é substancialmente simplificado com o surgimento de meios mecânicos de registro sonoro. Em 1889, o antropólogo Walter Fewkes realiza as primeiras gravações com o grupo indígena Zuni de Passamaquoddy e, em 1902, Carl Stumpf cria o primeiro arquivo sonoro de música não ocidental no Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim. A existência dos arquivos e das gravações sonoras estimulou um certo número de etnomusicólogos, principalmente na Europa, a realizar trabalhos primeiramente a partir de músicas coletadas por outros pesquisadores. Em 1891, por exemplo, Benjamin Ives Gilman transcreve e analisa as gravações realizadas por Fewkes.

- **A escola de Berlim**

No fim do século XIX e começo do século XX, com Carl Stumpf, Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel, forma-se a primeira escola etnomusicológica: a escola de Berlim. Estes pesquisadores se interessam pelos processos mentais ligados à música (a

psicologia é, neste período, a rainha das ciências humanas), baseando-se na análise de alturas e de melodias, nos sistemas de afinação e no temperamento de escalas e instrumentos. Os objetivos são essencialmente *comparativos*, e, assim denominamos a disciplina como musicologia comparada [*vergleichende Musikwissenchaft*]. Hornbostel e Curt Sachs estabelecem a primeira grande classificação de todos os instrumentos conhecidos no mundo, lançando os fundamentos de um dos eixos da etnomusicologia, a organologia, que divide os instrumentos até os dias atuais em idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Os pesquisadores inspiraram-se na teoria dos círculos culturais [*Kulturkreislehre*] dos antropólogos Fritz Groebner e Wilhelm Schmidt para estudar a difusão dos instrumentos e de características culturais musicais através do mundo. Curt Sachs desenvolveu um tipo de abordagem muito em voga no início do século: ele isola um aspecto específico, estudando-o pela sua manifestação ao redor do mundo. Com base nestas comparações, ele propõe uma teoria da evolução musical. Tais propostas de especulações históricas perduraram até a década de 1960, especialmente na análise de escalas (como nos trabalhos de Walter Wiora e Marius Schneider em *La Résonance des Échelles Musicales*, de 1963). A escola de Berlim gerou diversos discípulos, sendo possível destacar Mieczyslaw Kolinski, que dedica suas pesquisas ao desenvolvimento de métodos de análises comparativas de características melódicas, com o objetivo de apontar atributos musicais universais. Convencido de que todos os sistemas de escala observáveis no mundo são derivados do círculo das quintas, Kolinski apresenta trezentos e quarenta e oito tipos de estruturas melódicas, observando a sua presença ou ausência em cada uma das culturas estudadas.

- **A etnomusicologia americana: descrição estilística e áreas culturais**

A aparência da etnomusicologia altera-se completamente à medida que a disciplina se desenvolve nos Estados Unidos, com o estudo das músicas de grupos indígenas em seu meio natural, próximo de grandes cidades e em reservas.

A etnomusicologia americana do período entre guerras não possui viés histórico. Ela é principalmente descritiva e monográfica, na qual a observação etnográfica ganha cada vez mais importância. É fato que os objetivos comparativos não são deixados de lado, porém eles não possuem as ambições grandiosas e universais da primeira geração

da escola de Berlim. Assim, George Herzog confronta em sua tese o estilo de duas culturas musicais indígenas: a dos Pima e a dos Papago (1928). Herzog apoia-se principalmente em esquemas rítmicos, tempo, acompanhamento, movimento do âmbito melódico, maneira de cantar, equilíbrio da estrutura formal e modo de emissão [*débit*] de uma melodia. Helen H. Roberts sistematiza o uso de listas de características musicais: ela utiliza um conjunto de trinta e seis variáveis para classificar as maneiras de cantar de três grupos indígenas da Califórnia (1933). A abrangência de seu método a conduz à proposta de divisão de todas as músicas indígenas da América do Norte de acordo com zonas culturais (1936). Assim, Roberts segue um direcionamento de pesquisa de uma antropologia definida por Kroeber, que Bruno Nettl retomará e desenvolverá em seus primeiros trabalhos (1954).

Paralelamente, Frances Densmore desenvolve o gênero monográfico. Preocupada com a preservação de músicas que ela, como uma série de outros etnomusicólogos, teme desaparecer pelo contato com a civilização ocidental, Densmore registra, transcreve e descreve a música de treze etnias indígenas no decorrer de cinquenta anos, deixando uma obra considerável (em cerca de quinze volumes). Densmore procura essencialmente o que, em uma música é próprio de uma etnia, o que permite a sua identificação em um determinado gênero. Densmore apresenta também uma grande quantidade de informações etnográficas. Mesmo que hoje os atributos utilizados em suas pesquisas possam ser considerados triviais, as questões formuladas e seu estilo de trabalho antecipam consideravelmente tendências da etnomusicologia moderna. Ela é, de certa forma, a precursora de uma tradição que se consolidará com David McAllester, que em seu estudo "Enemy Way Music" (1954) reúne em uma mesma monografia uma seção dedicada à etnografia dos eventos musicais e outra dedicada à transcrição e análise do repertório musical. Pela primeira vez, um trabalho norte-americano aborda tanto o material antropológico quanto o estudo musicológico.

As pesquisas de Alan Lomax (1968) marcam definitivamente o reencontro entre as duas abordagens, ao mesmo tempo que sintetizam as correntes etnomusicológicas precedentes: a que possui objetivos comparativos e universais: o mundo é dividido em seis grandes regiões e cinquenta e seis áreas culturais representadas por duzentas e trinta e três culturas específicas; a que possui objetivos estilísticos e descritivos: a *cantometria* descreve o estilo de execução dos cantos a partir de trinta e sete atributos, admitindo treze

variáveis; a que possui objetivos etnográficos: a imagem obtida de cada região cultural é avaliada através da relação análoga a atributos culturais característicos de cada região, definidos a partir do trabalho de Robert Murdock. A metodologia de Lomax levanta diversos problemas: a amostragem de cada região é pertinente? A avaliação dos atributos é adequada? A avaliação conjunta de características musicais e etnográficas é convincente? De qualquer modo, certamente o trabalho de Lomax é uma das primeiras tentativas de responder a questões musicológicas na etnografia e questões etnográficas na musicologia, como aponta Charles Boilès.

Não é de se espantar, portanto, que nos anos 1950 a disciplina foi rebatizada como "etnomusicologia" (escrita inicialmente como "etno-musicologia") por Jaap Kunst ou André Schaeffner (a autoria do termo ainda é muito discutida)[2]. Nos dois lados do Atlântico, a dimensão antropológica dos estudos musicais adquire cada vez mais importância.

- **A etnomusicologia na Europa: Bartók e Brăiloiu**

Os etnomusicólogos também foram a campo na Europa Central. Há uma intensa atividade de coleta e transcrição de um *corpus* próprio à cultura desta região, porém por motivos substancialmente distintos. Desde o surgimento do grupo dos Cinco, principalmente com Mili Balakirev, há preocupação em preservar as fontes musicais nacionais. Estes pesquisadores, conhecidos como *folcloristas*, recolhiam música camponesa e popular de seus países, contrastando-a com a música "erudita". Dois nomes se destacam: Bartók e Kodály. Poderíamos suspeitar que o trabalho etnomusicológico do compositor Bartók possuía um interesse particular na obtenção de material musical sobretudo para inspiração composicional, porém, mesmo que Bartók tenha se inspirado em estilos ou escalas camponesas, podemos dizer que ele nunca citou textualmente melodias ou temas em suas obras. Bartók, na verdade, reforça claramente sua visão e interesse por uma etnomusicologia de caráter científico, demandando aos musicais

[2] N. T.: A discussão se concentra em torno da publicação, em 1950, do livro *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities* (Amsterdam: Indisch Institut, 1950), de Jaap Kunst e a renomeação no início da década de 1950 do Departamento de Etnologia Musical do Museu do Homem de Paris para Departamento de Etnomusicologia sob direção de André Schaeffner.

quando demanda aos pesquisadores de campo de superar objetivos puramente estéticos em prol de uma pesquisa com viés científico.

O trabalho de Bartók e de seus colaboradores é imenso. Eles transcreveram 3700 melodias húngaras, 3500 romenas, 3223 eslovacas, 89 turcas e mais de 200 servo-croatas, ucranianas e búlgaras. Se, por um lado, os objetivos de Bartók eram históricos e comparativos — "é preciso distinguir os vínculos e interdependências, trazer à tona todas as músicas da terra em suas mais diversas formas, tipos e estilos primitivos" —, seu trabalho analítico empírico é, sobretudo, de cunho classificatório, com uma atenção particular ao inventário de motivos e de suas variantes, trabalho a partir do qual ele se esforçava para elaboração de redes de influências.

Constantin Brăiloiu, de origem romena, é um dos grandes teóricos da etnomusicologia francófona. Um árduo pesquisador de campo (entre 1929 e 1932), criou o Arquivo Romeno de Folclore em 1929. Prosseguiu sua carreira em Genebra, onde criou o Arquivo Internacional de Música Popular, e, em seguida, em Paris, trabalhando no Centro Nacional de Pesquisa Científica (C.N.R.S.) de 1948 até sua morte prematura em 1958. Além de algumas monografias (*Note sur la plainte funèbre de Dragus*, 1932; *Les Plaintes funèbres de l'Oas*, 1938; *La vie musicale d'un village*, 1960), Brăiloiu escreveu uma série de importantes ensaios que concentram-se em quatro ideias-chave: os estudos do folclore musical se situam entre a musicologia e a sociologia; dada a impossibilidade de registro de todos os membros de uma comunidade, é preciso definir com critérios precisos quais são os informantes-tipo [*informateurs types*]; é supérflua a pesquisa que busca a origem e a difusão de um determinado canto; o que se pode estudar e o que, de fato, caracteriza a transmissão oral na música popular, é a "tendência à variação", de onde resulta a necessidade de registrar diferentes versões de uma mesma peça. Para detalhar suas ideias, Brăiloiu propõe o estabelecimento de quadros sinópticos nos quais somente reescreve-se os elementos novos para cada versão em comparação com a primeira transcrição. Através do estudo das variações, procura-se compreender o funcionamento da tradição oral: o conjunto de sua obra é constituído pela pesquisa de *sistemas que lhe são subjacentes*. Nesta perspectiva, seus trabalhos mais detalhados abordam o ritmo (a rítmica infantil, o ritmo aksak, o *giusto* silábico) e as escalas, principalmente a pentatônica. A obra de Brăiloiu influenciou imensamente a pesquisa etnomusicológica francesa, porém seu alcance internacional foi tardio. (Seus trabalhos, compilados na

França em 1973 por Gilbert Rouget, foram traduzidos para o inglês somente em 1984, concomitante ao lançamento de uma reedição suíça bilíngue da *Collection universelle des musiques populaires enregistrées*, realizada nos anos 1950).



- **A antropologia na música**

Por outro lado, a etnomusicologia anglófona privilegiava o componente etnográfico em suas pesquisas. Em 1964, Alan Merriam publica seu *Anthropology of Music*, obra cujo ponto de partida não é mais a musicologia, mas a antropologia, pois, segundo Merriam, os fenômenos musicais podem ser compreendidos apenas contextualizados em suas culturas de origem: "Ethnomusicology is the study of music *in* culture." ("A etnomusicologia é o estudo da música *na* cultura"). Merriam divide sua obra em seis eixos essenciais de investigação: a cultura musical em seu aspecto material — os instrumentos, seus significados para as pessoas que os utilizam e sua função econômica; os textos dos cantos e sua relação com a música; os tipos de música tais quais definidos pela população de uma determinada cultura; o músico (qual a sua função, seu *status?* Como é visto pela comunidade? Como é a aprendizagem musical?); os usos e funções da música; a música como atividade musical criativa.

A partir de então, a atenção volta-se para o contexto cultural. Nesta perspectiva, Hugo Zemp, em sua bela monografia *La musique Dan* (1971), estuda a música implicada no pensamento e vida social de uma sociedade africana, seguindo as orientações de pesquisa de Merriam, não mencionando uma nota musical sequer ao longo do trabalho. O pequeno livro de John Blacking, *How musical is man?* (1973), irá ainda mais longe nessa direção. Através de um quadro que utiliza da concepção marxista de influência da infraestrutura sobre a superestrutura, Blacking considera que a cultura *determina* integralmente a música, e que, portanto, é através da etnografia que convém *iniciar* o estudo de uma civilização musical.

É evidente que a vertente antropológica da etnomusicologia ampliou consideravelmente o campo de investigação da disciplina. Podemos questionar se todos os estudos empíricos que derivam desta vertente, atualmente dominante na área, conseguiram provar o condicionamento total da música pelo seu contexto. Possuímos a tendência de ficar satisfeitos apenas com a descrição do ambiente cultural para explicar

o fenômeno musical. Atualmente evidencia-se a influência de certas características culturais e sociais sobre a *execução* musical do que propriamente sobre seu estilo e sua estrutura. Assim, partindo das tentativas programáticas de Bruno Nettl e George P. Springer, Vida Chenoweth utilizou os modelos da fonologia para a reconstrução de escalas musicais. Atualmente podemos encontrar diversas gramáticas generativas que descrevem estilos musicais específicos, como, por exemplo, a de Judith e Alton Becker (1979) sobre o *srepegan* javanês. A técnica de análise paradigmática, derivada das proposições de Nicolas Ruwet, é a base do monumental trabalho de Simha Arom sobre polifonias e polirritmias da África Central (1985).

Enfim, a antropologia da música gerou um novo importante eixo de pesquisa: o estudo de *etnoteorias*. Acreditou-se por muito tempo que os "selvagens" não formulavam conceitos sobre suas próprias músicas, porém pesquisadores como Hugo Zemp e Steven Feld ressaltaram que talvez eles utilizassem metáforas para falar de fatos musicais, possíveis de serem compreendidas se recolocadas no contexto de sua cultura, de seus mitos e de seu pensamento religioso. Zemp foi responsável pela realização de um filme excepcional sobre os 'Are 'are, no qual vemos um dos "sábios" da comunidade explicando o sistema musical que utilizam. Feld publicou o livro *Sound and Sentiment* (1982), dedicado aos Kaluli da Nova Guiné, obra que inaugura uma nova página da etnomusicologia, elevando o seu nível de exigência.

- **A etnomusicologia francesa**

Podemos ficar surpresos com o pouco espaço dado à etnomusicologia francesa. É possível observar que, com exceção das obras de Brăiloiu, poucos livros franceses estabeleceram novos meios de pesquisa para a etnomusicologia. Uma das únicas exceções é, talvez, a *Origine des instruments de musique*, de André Schaeffner (1936), que propõe uma hipótese sinestésica sobre a origem da música: ela nasce do corpo e do gesto, e o corpo, utilizando chocalhos, por exemplo, é literalmente cercado pela música. Ao lado de uma abordagem histórica que talvez possua falta de provas arqueológicas, a obra de Schaeffner abre grande espaço para a dimensão sociológica do problema. Em sua proposta de classificação dos instrumentos, o autor não se atém somente à uma descrição morfológica, mas foca em sua inserção no sistema de pensamento e no contexto étnico

da cultura em que nasceram. Nesta perspectiva, os instrumentos são descritos como signos.

Isso quer dizer que não se desenvolveu uma etnomusicologia francesa? Pelo contrário, diversos trabalhos da maior qualidade foram realizados. Ela possui um grande ecletismo na escolha de métodos de investigação e de análise, e uma grande diversidade geográfica: folclore francês (Marcel-Dubois; M. Pichonnet-Andral), África Ocidental, Ilhas Salomão e Suíça (H. Zemp), África Central (Simha Arom, Vincent Dehoux), Europa Mediterrânea, Marrocos, Etiópia (B. Lortat-Jacob), Ásia, Tibet, Nepal (M. Helffer), Chade, Líbia (M. Brandily), Vietnã (Tran Van Khe, Tran Quang Hai), Índia (A. Daniélou), Afeganistão (P. Pitoeff), Rajastão (G. Dournon). Merece uma menção especial o trabalho de Gilbert Rouget, diretor do Departamento de musicologia do Museu do Homem entre 1964 e 1985, especialista na África negra. Em sua obra, fruto de longos anos de reflexão e pesquisa, *La musique et la transe* (1980), o autor retoma uma tendência rara na disciplina: o trabalho de síntese sobre um problema específico (como em *La Musique et la magie,* de Combarieu, 1909, ou *Rhythm and Tempo* de Curt Sachs, 1953).

## 2. Métodos e objetos da etnomusicologia: entre o universal e o cultural

Se hoje não estamos no ponto de apresentar uma definição suficientemente estável do que é etnomusicologia, é devido à dificuldade de caracterização de seus métodos e de seu objeto de estudo. Até mesmo sua definição atual, que possui pouco menos de quarenta anos, indica bem esta relativa instabilidade.

- **Os dois polos da etnomusicologia**

Do ponto de vista metodológico, podemos dizer que a etnomusicologia oscila entre dois polos.

De um lado, possui sua vocação comparativa e universal. Estuda o conjunto de músicas do mundo, como Nettl afirma com humor: “o etnomusicólogo é guloso”. Essa orientação manifesta um caráter *ético* da pesquisa, ou seja, parte da percepção própria do pesquisador e dos valores de sua própria cultura, uma distinção que ocorre na antropologia e na linguística.

De outro lado, a etnomusicologia, em sua versão mais etnológica do que musicológica possui a tendência de privilegiar a especificidade cultural de uma civilização musical. As investigações comparativas e as generalizações são deixadas de lado para valorizar a abordagem específica e monográfica. A abordagem deve ser *êmica,* isto é, baseada no sistema de pensamento das próprias culturas para as pesquisas. Em uma posição mais radical, a análise deve ser realizada por algum membro da própria comunidade e não pelo pesquisador. É possível realizar paralelismos entre duas posições: do ponto de vista "ético" formulamos julgamentos de valor, afirmando, por exemplo, que a música de Bali ou de Java é mais bonita que a música monótona de grupos indígenas americanos. Do ponto de vista "êmico" tomamos a posição de desconfiar de todo e qualquer julgamento estético etnocêntrico adotando os critérios das próprias culturas estudadas, admitindo que nossos valores não são universais pois também são consequência de nossa história cultural.

Assim, percebemos os dilemas que a etnomusicologia deve enfrentar. Em sua vertente comparativa pesquisa-se sobre aspectos universais da música, o que é uma questão legítima do ponto de vista antropológico, como bem apontado no título do livro de John Blacking *How musical is man?*. Na vertente culturalista a pesquisa tende a abordar especificamente cada cultura, colocando a personalidade do pesquisador de lado. Tal posição leva indiscutivelmente a um paradoxo pois, por definição, a disciplina etnomusicológica, como instituição, é um produto da civilização ocidental, e interessa-se pelo que *nós* consideramos como fato musical, a partir de categorias de pensamento e ferramentas metodológicas elaboradas pela *nossa* história científica.

- **As grandes questões da etnomusicologia**

Para além de sua diversidade de escolas e tendências, não é de se espantar que a etnomusicologia também seja constantemente discutida e confrontada pelas mesmas questões recorrentes, inventariadas por Bruno Nettl em *The Study of Ethnomusicology* (1983). Atualmente, opõe-se a especificidade das culturas musicais à concepção etnocêntrica de uma "música como linguagem universal". Além disso, observamos que se a maioria das sociedades utiliza diferentes termos para diferentes gêneros musicais, elas estão longe de possuir o equivalente à palavra "música". Mesmo que uma

comunidade utilize uma única palavra para se referir a estes gêneros, tal palavra, considerando fronteiras semânticas, não corresponderá necessariamente àquilo que *nós* definimos como música e não-música (fala, ruído), admitindo que esta distinção é clara em nossa cultura. Assim, em algumas situações, a etnomusicologia questiona os critérios que distinguem a fala do canto. O contínuo "fala-dança-música" também é evocado, pois é difícil dissociar o gesto coreográfico da execução musical em algumas culturas.

O conceito de obra musical também não é tão simples. Qual o critério para se identificar uma peça, um canto? Seria seu título? O primeiro verso ou a primeira frase? E o que dizer de manifestações musicais que não possuem título, que consistem em *processos* determinados por escalas, esquemas de improvisação ou motivos?

A comparação entre as diferentes informações levantadas ao redor do mundo permitiu perceber a espantosa diversidade das estruturas e processos composicionais existentes. Assim, distingue-se com frequência as músicas de origem não-europeia que são consideradas artísticas (como a música da Índia, de Bali ou de Java) e as músicas tradicionais populares (como as dos Esquimós, dos Pigmeus ou de grupos indígenas da América do Norte). Uma divisão análoga ocorre em países da Europa, quando diferenciam a música erudita (Bach, Beethoven, Schoenberg...) da música popular camponesa. Acreditou-se por muito tempo na oposição entre as duas, chegando ao ponto de se definir a etnomusicologia como o estudo das músicas que não possuíam teoria. Não se dava importância a músicas asiáticas e árabes, porém era difícil negar a existência de etnoteorias após os trabalhos de Hugo Zemp e Steven Feld, sem falar do reconhecimento dos sistemas implícitos nas culturas reconstituídos por Brăiloiu e por outros sistemas cuja relação com as estratégias criativas desconhecemos. Com absoluta certeza podemos apontar a diferenciação entre as etnoteorias e as teorias ocidentais, porém é impossível negar o status de teoria a elas, considerando que estas teorias se mostram determinantes para a prática musical.

Do ponto de vista composicional, os objetos abordados são infinitos: desde peças compostas que podem ser repetidas com certa estabilidade até músicas de maneira processual continuamente renovadas. Investigações contemporâneas sobre os sistemas musicais e os modelos que os sustentam, como as de Simha Arom, impõem sérios limites ao conceito de improvisação. E tal questionamento não se aplica apenas naquilo que se

considera "música de tradição oral". Em algumas culturas musicais da Ásia existe a notação musical stricto sensu. A música de cantos esquimós, composta e ensinada através da memória, é efetivamente transmitida oralmente, porém os Inuit podem utilizar como apoio a escritura dos *textos* de seus cantos em alfabeto silábico, que aprenderam com missionários no início do século. Há casos, portanto, onde a oralidade não é tão pura quanto acreditávamos

Da mesma maneira que a antropologia se definiu por muito tempo como a disciplina que estuda as sociedades "frias", concepção que foi completamente alterada pela etnohistória, a etnomusicologia foi considerada por muito tempo como uma disciplina puramente sincrônica. Desde os princípios da etnomusicologia havia especulações sobre a origem da música em si, principalmente pela influência de teorias difusionistas. Tais especulações desapareceram no momento em que a comunidade científica se recusou a utilizar conceitos de "primitividade" ou antiguidade. Isto quer dizer que a perspectiva histórica havia desaparecido da etnomusicologia? Não saberíamos afirmar. Descobertas e pesquisas recentes sobre o funcionamento do cérebro estão trazendo de volta a discussão sobre a origem da música em relação à linguagem, porém através de uma base biológica, como sugerido no ensaio de Blacking. Além disso, questões de ordem histórica ressurgem no âmbito de estudos sobre mudança musical. A mundialização da cultura euro-americana pelas mídias audiovisuais, a proximidade entre as nossas culturas e as culturas caçadoras-coletoras, o surgimento de um "quarto mundo" em países industrializados, a presença de povos tradicionais e aborígenes nas cidades e o desenvolvimento da etnomusicologia urbana transformam o estudo das práticas musicais, que não trata mais das "fabulosas migrações", como dizia Brăiloiu sobre a escola de Berlim, mas aborda nosso ambiente contemporâneo.

Ainda podemos dizer que a etnomusicologia se dedica principalmente ao estudo das músicas funcionais. A inclusão de observações etnográficas na disciplina permitirá a inventariar as "circunstâncias musicais" sob as quais são praticadas as músicas estudadas: músicas relacionadas com trabalho, músicas religiosas, músicas ligadas ao teatro (C. Boilès, 1978) e, de modo mais amplo, músicas de comemorações festivas (B. Lortat-Jacob, 1980). Tal constatação, porém, leva a questionamentos teóricos complexos: a estrutura dessas músicas é *moldada* pelo seu contexto? Os funcionalistas afirmam que sim, mas o demonstram de fato? A recente corrente culturalista parece-nos trazer uma

resposta padrão sobre o elo entre música e cultura: a música pode ter como função o reforço da coesão de uma sociedade, mas poderíamos questionar como e, principalmente, por quê. Este determinismo cultura-música frequentemente se esquece da possibilidade de uma origem histórica das linguagens musicais, como oportunamente demonstrou Herzog nos anos 1930. Os funcionalistas dificilmente admitem que as populações tradicionais podem atribuir valores estéticos às próprias produções musicais, mesmo que existam alguns tímidos ensaios publicados sobre a "etnoestética". Ora, considerando que o amor seja um comportamento humano universal, seria estranho acreditar que a beleza também não o seja, sendo difícil de acreditar que a música não se inclua nestes termos.

De toda maneira, este problema, que lida com valores extremamente delicados, deixa uma questão aberta na etnomusicologia. O etnomusicólogo deve ter interesse em todas as formas musicais de uma cultura e em todas as culturas do mundo. "Para ele, todas as músicas são iguais", escreve Nettl.

Assim, mesmo que a etnomusicologia se desvie das grandes comparações para estudar culturas específicas, ela vai adquirindo aos poucos o status de uma vasta *musicologia geral* que leva em consideração todo o conjunto de músicas. Podemos então nos questionar legitimamente sobre as fronteiras da etnomusicologia: Ela é limitada por músicas de tradição oral? Vimos que a oralidade não é um critério satisfatório. Ela é limitada por músicas populares? Porém, como é possível definir o limite entre as músicas camponesas de um lado, e o *jazz* e a música popular urbana [*la variété*] do outro? Poderíamos tentar apresentar uma definição negativa: a etnomusicologia aborda tudo aquilo que a musicologia clássica não estuda. Porém, novamente corre-se o risco de se deparar com algumas surpresas. Com efeito, todas as questões de musicologia geral levantadas pela etnomusicologia não compreendem também a *música ocidental*? Considerando nossa própria cultura musical como uma entre outras, não haveria interesse em realizar comparações entre culturas extra-ocidentais e nossos sistemas de ensino, de composição, de interpretação e de avaliação, nosso ambiente de execução e todo o ritual presente em um concerto? Alguns trechos do manual de Nettl, além de um belo capítulo de *La musique et la Transe* de Rouget — que traz as observações de um músico africano na perspectiva de uma Etnomusicologia apócrifa sobre um concerto na Ópera de Paris — , deixam entrever o dia em que a "gulodice" do etnomusicólogo o levará a engolir também a música ocidental. Desta forma teríamos uma reviravolta completa: a musicologia

comparada, nascida com escola de Berlim, interessava-se principalmente por parâmetros sonoros possíveis de serem analisados com ferramentas da musicologia clássica; considerando um cenário de relativização cultural, a etnomusicologia do amanhã absorverá a música de Mozart e de Wagner doravante no mesmo nível das músicas dos Pigmeus e dos Papuásios.



## 3. O trabalho do etnomusicólogo

- **O trabalho de campo**

Nossa época dificilmente admite a "etnomusicologia de gabinete" de outrora. A etnomusicologia vai a campo, e o campo é exigente. Antes de tudo, ele demanda uma séria preparação: leitura de toda literatura musicológica e etnográfica sobre a população abordada, escuta de discos já produzidos, de gravações preservadas em arquivos, entrevistas com antropólogos, linguistas e outros etnomusicólogos que já visitaram a região e, por vezes, com pessoas da comunidade que vivem nas cidades. A preparação técnica também não é pouca: compra ou aluguel de gravadores e câmeras cinematográficas. Para o etnomusicólogo, o caminho inicia muito antes da investigação propriamente dita.

O tempo de permanência em campo é variável: alguns preferem realizar visitas repetidas de um ou dois meses por razões econômicas e familiares. Nos Estados Unidos, dificilmente um doutorando da área é aprovado caso tenha passado menos de um ano em campo. Mantle Hood (1971) fala de vários anos, dos quais o primeiro deve ser dedicado unicamente a se impregnar dos usos e costumes da região e ser aceito no ambiente. Problemas éticos podem surgir: até onde é possível adentrar na vida — política, particularmente — de uma comunidade? Evidentemente, esta é uma questão de tato, de personalidade e de objetivos. A tradicional técnica do questionário é substituída pela vivência cultural e pela observação participante. Aprendemos sobre uma cultura musical da mesma maneira que aprendemos um idioma, e, a esse respeito, Hood desenvolveu o interessante conceito de bi-musicalidade, considerando que a aprendizagem musical é uma das tarefas essenciais do etnomusicólogo, algo que é contestado por muitos.

- **Transcrição e análise**

No retorno, o pesquisador deve realizar um longo trabalho de refinamento: passar a limpo as anotações e o diário de campo, elaborar um catálogo das peças registradas, realizar a cópia das gravações para preservação, depositar em arquivo, reenviar o material para a comunidade visitada.

Assim, é possível iniciar a exploração do material. Há necessidade de transcrever sistematicamente tudo o que foi registrado? Alguns consideram que é possível obter mais informações de uma peça, de um estilo ou de todo um *corpus* destacando características específicas após diversas escutas atentas. Tudo depende dos objetivos. Houve tempos em que a transcrição possuía a função de preservação. Bartók, na elaboração de seu *Corpus Musicae hungaricae*, fornece não apenas a base para um estudo científico como também reúne e possibilita a difusão do conjunto de músicas populares húngaras. Neste ponto, porém, o etnomusicólogo enfrenta dois dilemas particularmente bem destacados por Charles Seeger. Em primeiro lugar, não é possível realizar uma transcrição que seja simultaneamente prescritiva (destinada à execução) e descritiva (destinada à análise). E, no caso da transcrição descritiva, até onde se pode ir naquilo que os americanos chamam de *minutiae*? Em segundo lugar, deve-se realizar uma transcrição que valorize o aspecto "ético", procurando registrar tudo que é percebido pela audição (do pesquisador ocidental) ou por uma máquina (Seeger foi responsável pela invenção do "melógrafo", altamente eficaz na transcrição automática e detalhada de monodias), ou uma transcrição "êmica", que tem seu fundamento em características pertinentes ao sistema estudado? Mas, como mostram os trabalhos empíricos de V. Chenoweth (1979), é raro, em particular para as alturas, a possibilidade de estabelecer uma transcrição êmica sem antes passar por uma transcrição ética.

Em seguida vem a análise. Não existem muitos métodos de análise na etnomusicologia. Aqui, novamente, não existem métodos que não se definam em função dos objetivos: o de M. Kolinski possui objetivos universalizantes; o de A. Lomax insere-se em seu projeto de cantometria; o de Béla Bartók (1936) visa classificações; os de G. Herzog, B. Nettl ou H. Roberts descrevem as peças e o *corpus* segundo um conjunto de características pertinentes, a fim de produzir uma caracterização estilística (porém esse conjunto de características é suficientemente apurado e pertinente para permitir as

necessárias diferenciações?); e, enfim, os métodos emprestados dos modelos da linguística (fonologia, técnicas paradigmáticas, gramáticas generativas), que atraíram muito o interesse dos etnomusicólogos, já que não dispunham, como seus colegas, de uma ferramenta elaborada por vários séculos para a análise harmônica.



Atualmente observamos uma queda de interesse pela análise enquanto tal. Os pesquisadores trabalham mais na descrição do contexto sociocultural do fato musical, com uma insistência particular, nestes últimos anos, nas formas de execução. Porém, toda disciplina científica é marcada pela oscilação entre diversos polos de preocupação, e seria surpreendente se os problemas de análise não venham a retornar com força em um futuro próximo.

- **As publicações**

O etnomusicólogo pode atuar como arquivista, e realizar a gestão de coleções fonográficas, como as da seção de etnomusicologia do Museu do Homem de Paris, do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares (renomeado como Departamento de Música), do Museu Guimet, nos Estados Unidos, ou como as do importante Arquivo de Música Tradicional de Bloomington ou da Biblioteca do Congresso de Washington. O Museu de Etnografia de Genebra é responsável pelos Arquivo Internacional de Música Popular. Ele também pode se especializar na conservação de instrumentos. A organologia, como demonstrada por Sachs e Schaeffner, é uma das principais áreas da pesquisa etnomusicológica.

Os principais periódicos da área são: *Ethnomusicology*, órgão da Society for Ethnomusicology, que realiza congressos no continente Norte Americano; *Yearbook for Traditional Music,* do Conselho Internacional para Música Tradicional, de alcance mundial; e *The World of Music*, do Conselho Internacional de Música da UNESCO, publicado em Berlim. Alguns periódicos são especializados por setores, como *Asian Music* ou *Yearbook for Interamerican Musical Research*. Artigos de destaque também são publicados em revistas de musicologia, como *Analyse musicale*. Podemos encontrar uma lista de monografias sobre culturas musicais específicas em uma seleção bibliográfica publicada na revista *Musique en jeu*, nº 28, de 1977.

Enfim, o etnomusicólogo também pode publicar discos, atividade sobre a qual alguns se mostram hesitantes talvez por difíceis problemas de direitos autorais e comprometimentos comerciais, além da legitimidade científica de tal ação. É inegável a contribuição à área proporcionada por coleções como as do Museu do Homem de Paris, a coleção Musical Sources (da UNESCO), o selo OCORA (da Radio France), do ORSTOM (França) ou do Folkways (Estados Unidos), que, transmitidas pelas rádios, expandiram a consciência musical dos amantes da música ao mesmo tempo que serviram como fontes documentais ao especialista, mais acessíveis que as coleções de arquivo.

Por fim, a etnomusicologia surge como um vasto cruzamento de disciplinas e exige conhecimentos e qualidades múltiplas do etnomusicólogo. No plano humano: energia, saúde, perseverança, ao mesmo tempo que exige sensibilidade, tato e diplomacia. No plano científico: obviamente, competência musical, além de conhecimentos linguísticos e antropológicos. Seria possível uma única pessoa acompanhar a evolução do conhecimento de todas essas disciplinas ao mesmo tempo que desenvolve pesquisas sobre uma ou mais culturas? Tudo depende de cada indivíduo, mas uma coisa é certa: não conseguimos levar a sério os estudos e pesquisas etnomusicológicas se não possuirmos uma curiosidade e sensibilidade que excedam o âmbito estritamente musical. O trabalho do etnomusicólogo é talvez um dos mais difíceis dentre todas as ciências humanas.

## Referências

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*: Structure et méthodologie. 2 vol. Paris: SELAF, 1985.

BLACKING, John. *How Musical is Man?.* Seattle: Univ. Of Washington Press, 1973.

BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d'ethnomusicologie.* reimpr. Genève: Minkoff, 1973.

CHARNASSÉ, Hélène (éd.). *Aspects de la recherche musicologique au Centre national de la recherche scientifique.* Paris: CNRS, 1984.

CHENOWETH, Vida. *The Usarufas and their Music*, Dallas: SIL Museum of Anthropology, 1979.

DE COPPET, Daniel; ZEMP, Hugo, *'Are 'are:* un peuple mélanésien et sa musique. Paris: Le Seuil, 1978.

DANIÉLOU, Alain. *La Musique de l'Inde du Nord*, Paris: Buchet-Chastel, 1985.

DEHOUX, Vincent, *Chants à penser Gbaya, Centrafrique.* Paris: SELAF, 1986.

FELD, Steven, *Sound and Sentiment*, 2. ed. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1990.

GERGELY, Jean. *Bartók et le folklore musical*, Paris: Richard-Masse, 1980.

HERZOG, George; HALPERT, Herbert. *Folk Tunes from Mississippi*, New York: Da Capo Press, 1977. Publicado originalmente em 1937.

HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist.* New York: McGraw-Hill, 1971.

KUNST, Jaap. *Ethnomusicology*, Irvine (California): Reprint Services Corp., 1988.

LE QUELLEC, Jean-Loïc (éd.). *Collecter la mémoire de l'autre.* Niort: Geste, 1991.

LOMAX, Alan. *Folksong Style and Culture.* New Brunswick (N.J.): Transaction Publ., 1978. Publicado originalmente em 1968.

LORTAT-JACOB, Bernard. *Musique et fêtes au Haut-Atlas.* Paris: Société française de musicologie, 1980. Coleção Les Cahiers de l'homme.

LORTAT-JACOB, Bernard. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* Paris: SELAF, 1987.

MAIOLI, Walter. *Son et musique: leur origines.* Paris: Flammarion, 1991.

MCALLESTER, David P.; KOETTING, James T.; RECK, David; SCOLIN, Mark. *Worlds of Music.* New York: Schirmer Books, 1984.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology.* Urbana: Univ. of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. *Comparative Musicology and Anthropology of Music.* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.

ROUGET, Gilbert. *La Musique et la transe.* Paris: Gallimard, 1990.

SACHS, Curt. *Rhythm and Tempo*. New York: Columbia Univ. Press, 1988.

SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique:* introduction à l'histoire de la musique instrumentale. 2. ed. Paris: Mouton, 1980.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology.* Berkeley (LA): Univ. Of California Press, 1977.

TRÂN, Van Khê; TRÂN, Quang Hai. *Tran Van Khê et le Viet Nam.* Paris: La Revue musicale, 1987.

ZEMP, Hugo. *Musique Dan.* Paris: Mouton, 1971. Coleção Les Cahiers de l'homme.

# Sacro e profano na música

Thrasybulos Georgiades (1907-1977)

Igor Baggio (tradução e notas)
Pesquisador independente
igor_baggio@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4974-716X



Resumo: Thrasybulos Georgiades foi um dos mais importantes musicólogos alemães do século passado, mas ainda não é bem conhecido em nosso país. Suas pesquisas centraram-se na relação entre música e linguagem através da história da música ocidental, da Grécia antiga até a modernidade. O texto, cuja tradução do alemão apresentamos aqui, foi uma palestra por ocasião da comemoração do quadringentésimo octogésimo oitavo (488º) aniversário de fundação da *Ludwig-Maximilians-Universität* de Munique, na Alemanha, em 25 de junho de 1960. Publicado pela primeira vez, neste mesmo ano, como o *Neue Folge Heft 28*, na série *Münchener Universitätsreden* pela Editora Max Hueber de Munique. Aparece, posteriormente e inalterado, no volume *Kleine Schriften*, coletânea de ensaios e trabalhos de Georgiades publicada em janeiro de 1977 pela Editora *Hans Schneider* de Tutzing, por ocasião do 70º aniversário do autor, que viria a falecer em março daquele mesmo ano. Trata-se de um texto no qual Georgiades reflete brevemente sobre a modificação essencial que a relação entre música e linguagem sofre no interior do processo de secularização crescente da música ocidental ao longo de sua história. Pode ser entendido, também, como um texto que introduz o leitor ao cerne de seu pensamento musicológico.

Palavras-chave: Thrasybulos Georgiades (1907-1977), História da música ocidental, Música e linguagem, Música sacra, Música profana.

## Sacred and Profane in Music

Abstract: Thrasybulos Georgiades was one of the most important German musicologists of the Twentieth Century, but he still isn't well known in our country. His researches are centered in music' relationships with language along history, from ancient Greece until modernity. The text that is translated here from the German to Portuguese was originally a speech delivered by Georgiades on the occasion of the 488° foundation anniversary of the *Ludwig-Maximilians-Universität* in Munich, in the Sixties. The text appeared later, in 1977, in Georgiade's *Kleine Schriften*, a collection of his best essays. It is a text that serves well as an introduction to Georgiades musicological work by treating the essential changes that affected the relationship among music and language along the history of Western Music, a history that is reflected in the text as a process of increasing secularization. The text can also be read as an introduction to the central issue of his musicological thought.

Keywords: Thrasybulos Georgiades (1907-1977), Western Music History, Music and Language, Sacred Music, Profane Music.

## Thrasybulos Georgiades: uma breve apresentação

Musicólogo nascido em Atenas na Grécia em 1907, Georgiades fez seus estudos superiores em música na Alemanha, aonde viria a se estabelecer como um dos principais musicólogos do período do pós-guerra. Seu trabalho de habilitação (*Habilitation*), sobre a influência da rítmica e da métrica quantitativa do grego antigo e da música grega antiga

nas origens da música ocidental foi defendido em 1947, sob a orientação do musicólogo Rudolf von Ficker, na Universidade de Munique. A partir de 1948, Georgiades passa a lecionar musicologia na Universidade de Heidelberg, onde é apontado diretor do departamento de musicologia em 1949 e professor titular em 1955. Em 1956, Georgiades é apontado como professor de musicologia na Universidade de Munique, posto onde permaneceu até sua aposentadoria em 1972.

Seu principal interesse de pesquisa pode ser tomado como tendo sido a relação entre música e linguagem ao longo da história da música ocidental. Seu livro mais conhecido, *Musik und Sprache: das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, publicado originalmente em 1954, constitui uma contribuição teórico-musicológica e histórico-filosófica original tendo em vista a problemática do devir histórico da música ocidental em direção a sua autonomia com relação à linguagem verbal na modernidade. Em termos simplificados, podemos dizer que uma das teses centrais de Georgiades é a de que o significado histórico-filosófico da autonomia que a música instrumental - e mesmo a música vocal - conquistou com relação à palavra ao longo da modernidade se dá a partir de seu contato com as línguas vernáculas, no caso aqui, com a língua alemã, cujas especificidades sonoras e estruturais o autor analisará como fundamentais para a música ocidental a partir de Schütz, Bach e, notadamente, os clássicos vienenses.

Para Georgiades, essa autonomização só se torna plenamente compreensível ao apreciarmos a especificidade dos regimes particulares de determinação da música pela linguagem verbal desde a Idade Média até o Renascimento, período no qual o latim determinava outro regime de relação entre música e linguagem, um regime no qual não era possível à música afastar-se da estrutura rígida da língua eclesiástica e da pretensão sacramental e teológica da palavra – pelo menos no interior da música religiosa. O método escolhido por Georgiades para expor sua tese a respeito do corte histórico operado na relação entre a música e a linguagem verbal a partir, principalmente, de J. S. Bach e os clássicos vienenses é, ao mesmo tempo, analítico-comparativo e histórico-filosófico. Como o título de seu livro explicita, trata-se ali de acompanhar as modificações no relacionamento da música com a palavra ao longo da história a partir de um único gênero, a Missa, cujo texto em latim (o texto do "Ordinário" da Missa) permaneceu o mesmo ao longo do período estudado. O texto de que oferecemos a tradução para o português aqui

Recebido em 21/09/2020; aprovado em 19/10/2020



pode ser entendido tanto como um resumo, quanto como um detalhamento que expande pontos cruciais do trabalho realizado por Georgiades em *Musik und Sprache* e em outros trabalhos. Ao focar aqui em uma interpretação de como teria se estabelecido a relação entre a música cristã ocidental e a linguagem ao longo da Idade Média europeia, Georgiades alcança uma visão sinóptica de cunho histórico-filosófico de toda a evolução posterior da história da música ocidental. É sempre na relação com a palavra que a história da música é interpretada pelo musicólogo, como refletindo um processo duplo: inicialmente, a partir da época carolíngea, no século IX, e ao longo da Idade Média, como um processo de sacralização da música pela linguagem, processo cujo apogeu se dá no ideal *a capella* de Palestrina e Lassus no Renascimento. A partir do barroco alemão e, posteriormente, ao longo da modernidade, o processo passa a ser de secularização e de instrumentalização da música sacra pela música instrumental autônoma, porém, sempre sob a sombra da relação pregressa que havia se dado no interior da música sacra. Ou seja, teria sido apenas através do contato com a palavra com pretensões sacras ao longo da história que a música instrumental autônoma teria aprendido a se assemelhar, por si só, à linguagem e, ao fim e ao cabo, emergir historicamente como uma forma de linguagem. Para uma introdução mais detalhada sobre a pesquisa musicológica e o pensamento musical de Georgiades, inclusive suas proposições fenomenológicas de maturidade em seu livro póstumo de 1985, *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*, que seguem de perto e aprofundam questões presentes no texto aqui traduzido, cf. Pelinski (2015).

O tradutor gostaria de agradecer a Cintia Alves, pela revisão da tradução do alemão para o português.

Igor Baggio

*

*  *

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



# Sacro e profano na música

Dois pontos de vista contraditórios entre si permitem à música manifestar-se como fenômeno isolado, como forma sonora, ou como algo enraizado na unidade do humano. O tema "sacro e profano na música" coloca essas duas maneiras de considerá-la em relação recíproca.

Nós queremos nos limitar [aqui] aos domínios do ocidente cristão, queremos, portanto, nos apoiar naquilo que trazemos como música em nós: a totalidade da música em nossa história cristã-ocidental[1].

Por música sacra entendemos aquela ligada ao culto. O domínio da música religiosa (*geistlich*)[2] vai mais longe, ele compreende não apenas a música sacra, mas também, por exemplo, a música de devoção pessoal ou uma canção de igreja. Sua delimitação para com a música secular (*weltliche*)[3] é, consequentemente, menos clara. No entanto, a delimitação tanto da música sacra como também da música religiosa em relação à secular mostra-se somente na função das obras. A partir do feitio (*Faktur*)[4] musical não é possível estabelecer uma clara distinção entre a execução de obras sacras (*sakralen*), e respectivamente das religiosas, e das seculares.

Isso fica evidente através da confrontação seja de uma missa de Palestrina com um madrigal secular daquela época, seja de uma ópera de Mozart com uma de suas missas,

---

[1] O estilo quase coloquial de passagens como a deste parágrafo e a própria estrutura, por vezes esquemática, do texto como um todo, se deve ao fato do mesmo ser, como já dito em nota acima, o de uma palestra apresentada oralmente. O uso reiterado de palavras italicizadas no texto parece derivar da ênfase oral pretendida pelo autor em sua apresentação. O início do texto versará especificamente sobre a música da Idade Média, a partir do século IX. Mais especificamente, Georgiades visará apreciar como teria se estabelecido a relação entre a música e a palavra nesse contexto medieval, referindo-se à relação entre o que ele chamará de "elemento sacro" e "elemento profano da música". Para a tradução, quando se julgou que o termo em português escolhido não cobria totalmente o sentido do termo original alemão, optou-se por manter este último entre parênteses.

[2] Devido ao teor da discussão levada a cabo pelo texto, preferiu-se traduzir o adjetivo *geistlich* aqui não como espiritual, mas sim, seguindo seu sentido historicamente marcado, como religioso (no âmbito do cristianismo). Isso se deu devido ao fato do contexto de onde é extraída sua utilização aqui ser o da música medieval europeia, no qual o autor visa situar a origem da oposição entre o elemento sacro, e especificamente religioso, e o elemento profano da música.

[3] Apesar de *weltlich* poder ser traduzido em diversos momentos do texto, sem prejuízo de sentido, como profano, para evitarmos confusão com o uso dado por Georgiades aos sinônimos *profan* e *weltlich*, preferimos traduzir aqui *weltich* sempre como secular, reservando-se o termo profano para traduzir o alemão *profan*.

[4] Feitio referindo-se à maneira com que a música está feita, com especial atenção à sua estrutura interna e/ou sua textura sonora sensível.

ou com seu Réquiem; ou ainda, de um canto tirolês secular (*weltlichen Jodlers*) com outro devocional, cantados na igreja. Pode ser que uma obra religiosa (*geistlich*) até seja avaliada como séria, e que exija uma exposição mais prudente que uma obra secular. No entanto, o feitio musical é essencialmente o mesmo, em ambos os casos. Assim, é possível elucidar também que a música secular pôde ser assumida pela igreja em épocas pretéritas. Era costume, ainda por J. S. Bach, por exemplo, no lugar de um texto lírico secular, substituí-lo por um religioso e, desse modo, se metamorfoseava uma composição secular em sacra. – Que o divórcio entre obras religiosas e seculares é quase impossível, torna-se ainda mais claro quando nós pensamos num "gênero hermafrodita" (*Zwittergattung*) como o Oratório. Um oratório sacro de Händel diferencia-se de um secular somente por seu teor (*Inhalt*). – Não o momento musical em si, mas o teor, o caráter (*Gesinnung*), a atitude (*Einstellung*), o propósito a que a música intenta é que definem a obra musical como sacra ou secular. Por esta razão, eu não quero falar sobre obras musicais sacras ou profanas – ou religiosas e seculares -, mas sim sobre o *elemento*[5] sacro e profano na música.

A palavra latina *pro-fanus*[6] significa: estar fora dos círculos sagrados. Profano é o não abençoado, o *ainda*[7] não consagrado, o ainda não inscrito no espaço do sagrado. Ele pode vir a ser sacro, quando for incluído, quando for consagrado. Sagrado é o abençoado, consagrado. O que é, então, o profano, em si? Ele é o mundo natural: a natureza, o ser humano natural. Tudo é primeiramente profano, na medida em que precisa tornar-se abençoado, ser consagrado, para tornar-se sacro. Apenas uma coisa pode, por si só, ser genuinamente sacra: o consagrado (*das Weihende*). Mas então o que é isto? Isto é a palavra, apenas a palavra. O profano torna-se abençoado, consagrado, sempre através "do Nome", através da palavra nomeadora, através da palavra como fenômeno-originário (*Urphänomen*) do humano e, por conseguinte, do religioso. Nenhuma ação pode, por si só, consagrar-se de forma autônoma, muda; ela precisa da palavra sacra, consagradora.

Pão, vinho, água, fogo, vela são naturalmente interpretados como profanos. Mas através da palavra sacra eles podem consagrar-se, tornarem-se sacros, manifestarem-se com uma função sacra. Além disso, todas as coisas naturais e os processos vitais, por

[5] Grifo no original.
[6] Grafia e grifo no original.
[7] Grifo no original.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



exemplo, a dança, a colheita, o casamento podem ser abençoados e novamente reenviados ao mundo. Elas são, portanto, seculares, mas não mais profanas: o pão eucarístico possui uma função sacra. Mas também o pão de cada dia, como alimento, mantém de fato o homem em uma cultura, por assim dizer, enraizada pela Religião, não diretamente pelo padeiro, mas através da Igreja. – O profano, o mundo natural é, portanto, da perspectiva do sacro, a matéria bruta. Todavia, o secular precede o sagrado e o consagrado.

De modo semelhante comporta-se com a música. Considerada isoladamente, como mera matéria bruta, ela é profana. Primeiramente, é através da palavra que ela se torna música sacra. E esta configura também a pré-condição para o surgimento de uma música *secular*[8] consagrada, ainda que não sacra. – O que acabo de dizer oferece a chave para o entendimento da música ocidental. Nossa música historicamente formada foi marcada por intermédio da palavra sacra. Através da palavra sacra, no decorrer dos séculos, ela foi prefigurada, antes de tudo, como música sacra, e este suporte de sentido (*Sinnträger*), assim formado, trouxe consigo também obras *seculares*[9], não sacras à tona[10]. Esse estado de coisas alterou-se pela primeira vez com o início do século XIX burguês; de uma perspectiva musical, com a morte de Beethoven. – O que aconteceu depois disso? E onde estamos hoje? Essas questões nós colocamos em um ponto anterior[11].

Permaneçamos na questão: como surge a música sacra, como a palavra sacra traz à tona a música sacra? – Uma vez agregada a palavra, ela será repetidamente evocada. Através de sua dupla característica, como nomeadora e perceptível (*vernehmbar*) ela forja uma comunidade sob a influência do fato religioso. Mas como se torna audível, afinal, a linguagem sacra nessa comunidade? A resposta: "através da fala ou através do canto" não basta. Pois o limite (*die Grenze*) entre a fala e o canto não é nítida, e, além disso, dependendo da linguagem subjacente, ela deve ser traçada de forma diferente. Assim, é sensato constatar apenas que a linguagem *ressoa*[12] (*erklingt*) no culto[13]. No entanto, ela

---

[8] Grifo no original.
[9] Grifo no original.
[10] Pouco clara é a origem da música secular polifônica do *trecento* italiano, a qual se afigura, entretanto, um ramo especial. [N.A.]
[11] Provável referência ao texto *Musiksprache der Wiener Klassiker*, escrito por Georgiades em 1955 e que também consta da coletânea *Kleine Schriften*.
[12] Grifo no original.
[13] A distinção destas duas propriedades da palavra, o nomear (*nennen*) e o ressoar (*erklingen*) constitui o fundamento fenomenológico da pesquisa de maturidade de Georgiades, que se encontra no livro póstumo de 1985, intitulado justamente *Nennen und erklingen. Die Zeit als Logos*.

Recebido em 21/09/2020; aprovado em 19/10/2020



ressoa dentro de uma comunidade, e não como um meio de entendimento habitual sob os homens, portanto, como algo não natural, como linguagem usual. Esta "não" é a porta de entrada da música, mais precisamente: do componente musical. Chamemos a linguagem do ressoar não natural-cotidiano (*die nicht altäglich-natürlich erklingende Sprache*) de "canto". O canto uníssono no culto, assim entendido, está, também, estreitamente entrosado com a linguagem, a linguagem enquanto ressoar. Por isso, tão pouco a linguagem é idêntica com aquilo que em tempos posteriores entendia-se sob a arte autônoma, tão pouco é isto, também, o canto no culto. Ele também não é uma "arte servil", mas sim uma *face*[14] necessária do culto.

Para a fala a voz, a voz sonora, não é estritamente necessária. Pode-se sussurrar e ainda assim falar-se de maneira audível. Necessária é apenas a articulação. Esta é exclusiva e imediatamente singular à humanidade. Entre articulação e pessoa não há mediações. Contudo, no ressoar da palavra sacra enquanto canto emerge um momento, momento esse que não é dedutível somente através da linguagem. O canto sem voz sonora não é possível. Entre o canto e a pessoa dá-se a mediação da sonoridade (*der Ton*), um terceiro, um algo – um algo que não é especificamente humano: a natureza, os seres vivos, os instrumentos também podem sonorizar. É por isso que a linguagem (*die Sprache*) nua é o imediato, de fato, o único modo de aparição dos fatos religiosos sem mediação e, por conseguinte, da pessoa; assim sucede a domesticação (*Bändigung*) do intelectual (*Geistigem*) através do canto, primeiro através da utilização de uma matéria, do som, igualmente e primeiramente através da encarnação (*Verkörperung*), e da objetivação (*Vergegenständlichung*). Este momento da sonorização, que é necessário e igualmente característico para o canto, e não para a fala, realiza a transformação da fala nua (como na expressão da pessoa) no canto, como a encarnação sonora da comunidade.

Assim surge o canto litúrgico uníssono (que no âmbito da igreja católica conhecemos como canto gregoriano, na igreja grego-ortodoxa como canto da igreja bizantina). O som é aqui intimamente amalgamado (*innig verquickt*) com a palavra sacra; ele entra em cena simultânea e necessariamente com ela. Nesse ponto, é possível observar o elemento musical no canto litúrgico uníssono como primariamente sacro.

[14] Grifo no original.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



Qual é, então, o elemento profano primário na música? É aquele, o qual não tem elemento necessário, que não configura nenhuma parte integradora ao ressoar da palavra sacra. Ele aparece a nós, portanto, lá onde a música aparece por si só. Tal música é a polifônica e, particularmente, a instrumental, aquela música independente da linguagem. (Os "pais" da igreja voltaram-se contra a utilização de instrumentos). O ressoar dos instrumentos não é nenhuma denominação, nenhum falar, como o canto uníssono, senão que se torna essencialmente determinado pelo tocar, pela execução (*Spiel*). O canto não se pode indicar pela execução. Mas um instrumento "executa-se", toca-se".

A polifonia é intimamente aparentada com o instrumental. Ela ocorre mais naturalmente com o tocar conjunto de vários instrumentos. E ambos, o instrumental e o elemento polifônico garantem sua autonomia musical. O instrumental-polifônico (*Mehrstimmig-Instrumentale*) é o elemento profano primário da música. Ele *pode*[15]ser incluído no domínio sacro, ele *pode* ser consagrado e estar em uma missa como elemento ligado à linguagem, ou também aparecer como pura música instrumental.

Há várias razões que contribuem para a afirmação de que a música nórdica introduzida em igrejas cristãs de povos germânicos era baseada em sons simultâneos (*Zusammenklängen*) e utilizava instrumentos, quer dizer, que essa música possuía um feitio (*Faktur*) instrumental-polifônico. Nesse contexto associam-se os registros de polifonia encontrados na igreja cristã da época carolíngia, no século IX. (Nós sabemos que essa antiga polifonia cristã se utilizava de instrumentos.) Esse acontecimento do início do uso do instrumental-polifônico no domínio do sacro-cristão significou o começo, propriamente falando, da música ocidental. Com isso, estabelecia-se a tensão entre o elemento sacro e o profano, que daí em diante fecundou de forma determinante nossa música.

A música instrumental-polifônica dos povos nórdicos ainda era uma matéria-prima, como um novelo embaraçado, ainda não desvendado historicamente. O processo de consagração desses elementos musicais profanos através da palavra sacra é, como já afirmei, o processo histórico de nossa música. O mediador é o canto litúrgico uníssono. Toda a antiga música sacra polifônica baseou-se nele. Ela não é nada mais do que uma elaboração polifônica do canto litúrgico. – Através do encontro do canto litúrgico com o

[15] Grifo no original.

GEORGIADES, Thrasybulos; BAGGIO, Igor (Tradução e Notas).
Sacro e profano na música, p. 435-450.
Recebido em 21/09/2020; aprovado em 19/10/2020



profano, com o elemento instrumental-polifônico, iniciou a constante polêmica entre a linguagem, mais precisamente a linguagem *sacra*[16], e a música autônoma (*eigenständiger Musik*) – uma polêmica que se transformou no fermento para o devir da música ocidental. No decurso dos séculos, da linguagem a música polifônica aprendeu a articulação, ela tornou-se semelhante à linguagem. Entretanto, na linguagem, enquanto fenômeno original da humanidade revela-se o próprio homem; ele se representando a si mesmo. A linguagem é – assim podemos dizer – *a*[17] representação primária da humanidade. Se compararmos a música profana instrumental-polifônica da época carolíngea com uma "faixa ornamental" (*Bandornament*), o processo do devir da música ocidental polifônica aparece como o processo de sua metamorfose de ornamento em representação da humanidade.

O processo durou do século IX até o início do século XIX, incluindo até o Classicismo Vienense. – Na época da Contrarreforma e do Concílio de Trento, no século XVI, pôde a música, com Palestrina e Orlando di Lasso, pela primeira vez se despir do caráter ornamental. Então, pela primeira vez a estrutura dessa música polifônica recobriu-se inteiramente com a estrutura do sacro, da língua latina. É notável que agora se eliminavam os instrumentos, que se executava a música de forma puramente vocal.

Todavia, a Reforma deu um novo impulso. Ela introduziu a língua alemã e introduziu, com isso, um novo domínio religioso nos domínios até então profanos. O idioma alemão une-se à música sacra-polifônica previamente encontrada e a transforma. A partir disso, emerge a música de Heinrich Schütz, no século XVII. A sua estrutura recobre-se também com a estrutura da linguagem, que agora, então, era a *alemã*[18]. Como música, ela apresenta-se à humanidade por um lado novo, um lado até então não imaginado.

Com J. S. Bach transfigura-se a música mais uma vez. Tendo sido ela até então orientada pela linguagem, de Bach em diante, mesmo enquanto linguagem, ela passou a ser concebida instrumentalmente. Agora a música, carregada de sentido através da centenária aprendizagem junto à linguagem, seria igualmente autônoma. Agora a música – também a música instrumental – articulava, como se ela mesma falasse. Mas lembremo-

[16] Grifo no original.
[17] Grifo no original.
[18] Grifo no original.

nos que o instrumental-polifônico é o elemento *profano*[19]. Este que, através de Bach, torna-se o meio significante central, especialmente para a afirmação religiosa, e que com a entrada da herança da música que até então se apresentava ligada à linguagem, foi consagrado. Por esta razão, essa metamorfose da música não significou um retrocesso ao profano, mas, ao contrário, um enriquecimento e um aprofundamento do musical-religioso.

Mas o que ocorreu com a música secular, que, enquanto isso, tornou-se poderosa através da ópera e da música instrumental autônoma? Nós já vimos que a partir do feitio nenhuma separação entre obras religiosas e seculares é alcançável. Agora acrescentamos: na época mais antiga o feitio era determinado pela música sacra, mas de agora em diante é o inverso: o feitio secular da música influenciará de forma decisiva também a religiosa. Porém, esse novo meio significante musical secular (*neue weltliche musikalische Sinnträger*) pressupõe ainda – apesar da inclusão de novos elementos, pode-se dizer, ainda não consagrados – a polêmica travada nos séculos passados com a palavra sagrada; pois ele carrega os traços de sua origem, tem memória histórica e permanece, desse modo, consagrado.

Os clássicos vienenses, Haydn, Mozart e Beethoven vieram desta música secular. Porém eles a fundiram, novamente, com a instrumental, que (por Bach) já havia sido fertilizada com a grande tradição da música sacra ocidental. Sob as mãos dos clássicos vienenses tornou-se o meio significante instrumental todo poderoso, e com isso a tensão entre o profano e o sagrado alcançou seu ápice no contexto de nossa história. Aí se assenta a grandeza da música clássica vienense. A tendência determinante no devir da música ocidental desde a época carolíngia era abranger cada vez mais o território do profano, incorporá-lo como meio significante musical originalmente moldado pela palavra sacra e, assim, enriquecer, expandir e aprofundar a música. Os clássicos vienenses consumaram esse último passo: eles transformaram o especificamente *religioso* (*Geistliche*), ancorado no mais profundo cristianismo, em algo *universalmente espiritual* (*Allgemein-Geistiges*)[20]. A música dos clássicos vienenses tinha um caráter notadamente secular-

[19] Grifo no original.
[20] Grifos no original.

intelectual (*weltlich-geistiges*). Vamos nos ater um pouco junto à questão: como se manifesta a atitude secular?

A música dos clássicos vienenses pode rir, ela pode rir de seus objetos. Isso fica especialmente evidente nas óperas de Mozart, mas também se aplica, por exemplo, para a música instrumental de Haydn. – Nas obras espirituais de Schütz ou de Bach falta esse impulso. Seria isso um defeito? – Eu acredito que essa observação fornece um princípio para entender o que diferencia a arte secular da religiosa.

Secular é a obra de Shakespeare. Ela assinala ainda mais claramente que a música do classicismo vienense o lugar central do humor, sobretudo o rir do ser humano sobre si próprio por levar-se a sério demais, por ele permanecer preso em sua tolice (*Torheit*). Isso não acontece apenas através da figura do tolo, mas em todo lugar. Pensem, por exemplo, na cena do coveiro em Hamlet. Ou então – para apontar um exemplo da pintura – pensem em um quadro como "A queda de Ícaro" de Breughel [*sic*] [21]: Ícaro, um ser humano diminuto, quase na borda da moldura do quadro, despenca no mar, sem que o mundo, imerso em uma paisagem pacífica, se desse conta do acontecido.

Mas esse conhecimento do que diz respeito à debilidade, à tolice, só é possível se ele se desvincular, como um lampejo, do conhecimento de algo diferente, essencial, inalterável, e se posicione em relação a esse algo. Dito de outro modo: em um único ser está o conhecimento sobre a dignidade de um momento e sobre sua fugacidade. Isso equivale a dizer que o secular consagrado em nossa história é, portanto, cristão. O saber sobre o fato religioso permanece, no caso, impronunciado, porém está presente.

A obra religiosa de Schütz ou de Bach se encontra para além dessa problemática. Ela foca expressivamente o âmbito do existente (*des Seienden*), do permanente (*des Bleibenden*). Aqui a fratura do olhar por intermédio do que é do lado de cá, do que é passageiro (*Diesseitig-Vergängliche*), não é constitutivo para a obra. É por isso, também, que aqui aquele riso não ocupa uma posição central.

Existe apenas uma atitude secular que é incomparável com a de Shakespeare ou com a dos clássicos vienenses. Nela falta o riso dourado (*das goldene Lächeln*). Ela o desconhece porque nas obras desse movimento de arte esse outro, duradouro, o fato

[21] Sabe-se, hoje, que a pintura referida por Georgiades não é de autoria de Pieter Brueghel. Trata-se de uma cópia de autor desconhecido. A tela original de Brueghel foi perdida.

religioso, não é capturado como válido, como estrutura. O indivíduo aqui é representado em dimensões enormes, gigantescas, e as relações mostradas com distorção. Seriedade não está presente, mas sim uma secura naturalista. Esta atitude pode também estar relacionada à necessidade de uma fuga romântica da realidade ou com um anseio por salvação.



Essa atitude nos encontra no século XIX, burguês, por exemplo, na música de Richard Wagner.

Os compositores criam, agora, a partir da esfera privada do sujeito. O privado, o burguês, a subjetividade configuram, entretanto, uma oposição ao publicamente válido, ao historicamente consagrado, obrigatoriamente encarnado na comunidade, assim, opondo-se também ao especificamente religioso. O novo meio significante musical não é mais o sacro imanente, como o era até a morte de Beethoven; por isso, a música religiosa comporta-se como um espelho profano, no qual se reflete a respectiva postura privada dos compositores frente à religião. Pode-se dizer, talvez, com uma formulação extremada que: se nas épocas antigas também as obras seculares eram consagradas, agora até mesmo aquelas que assumem (*einnehmenden*) a função religiosa são, elas próprias, "desconsagradas" (*ungeweiht*). De agora em diante, toda a música recebe, mesmo a religiosa, um traço profano. As obras religiosas dessa época são, no fundo, como que profanas, mesmo que dentre elas – eu penso, por exemplo, em Bruckner – possam ser encontradas abordagens ainda tão profundas, tão significativas sob o tema "Religião". – Mas como agora, no novo meio significante, falta também a profundidade imanente da história, a memória da origem sacra, que caracteriza a música até a morte de Beethoven, as obras musicais não são mais capazes de fundir o microcosmo musical de "toda a realidade"; elas se isolam e tornam-se arte autônoma. É por isso que – ilegitimamente – elas podem ser sentidas do ponto de vista privado-burguês como um substituto para a religião. Formou-se a opinião de que a função da música seria a de mergulhar em um estado de espírito puramente musical – "musicalmente puro": sustentado por uma música que era, na sua essência, estranha à linguagem e, ao mesmo tempo, estranha à religião. Chamou-se também essa música de "música absoluta" e seu - apenas aparente - contrário, "música programática". – A precipitação filosófica dessa atitude encontra-se em Schopenhauer.

No presente, afinal, o compor manteve o caráter da busca por novos caminhos. Isso conduziu a um estreitamento de sua base. A música contemporânea torna-se cada vez mais apoiada por alguns grupos independentes, nos quais o interesse por essa busca é compartilhado com os compositores. Em vez de uma música vinculativa para todos, aparecem, mais que no passado, direções díspares. Os estratos mais amplos não estão ligados a nenhuma direção, porém a criação contemporânea deve se apresentar como eclética, e as tendências independentes devem aparecer desprovidas de vínculo. Intensificado no século XX através da incorporação das épocas pretéritas, o tratamento ampliado da música do passado fortalece a tendência ao ecletismo. Cada um pode escolher "sua" música, esteja ela dentro das tendências modernas ou da música do passado. Uma consciência musical única, auto evidente, comunitária e válida para todos, a base ampla, a raiz gerada ao longo de toda a história, a ancoragem integral no (elemento) sacro, tudo isso não está mais presente. Para o século XIX, constatamos um isolamento condicionado pelo colapso do privado e subjetivo. No século XX, o isolamento desloca-se para os respectivos grupos musicais independentes, para os "movimentos" característicos daquele século. Esse isolamento - seja do indivíduo ou de um grupo - está intimamente relacionado a um senso exagerado de si mesmo e, ao mesmo tempo, se manifesta como falta de disposição (*mangelnde Bereitschaft*) para afirmar a realidade como uma totalidade, para nela sentir-se seguro e a partir dela criar-se algo. Nisso diferencia-se o tempo desde aproximadamente 1830 das épocas anteriores. – O isolamento é aquilo que se opõe ao sacro. No início, enfatizei a conexão entre a palavra sacra, o canto sacro e a comunidade genuína. E o profano apresentava-se como o musicalmente isolado, o independente.

É verdade que a autoconsciência dos grupos e movimentos no século XX está [também] ligada ao momento positivo, no qual o significado da comunidade é novamente descoberto. Mas esta, agora como em épocas anteriores, não é a condição, mas sim o alvo.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

Aparições como os movimentos do *Jugendbewegung*[22], o *Singbewegung*[23], ou as aspirações pela renovação litúrgica[24] são determinadas pelo anseio de retornar novamente



[22]*Jugendbewegung*, termo que designa diversos movimentos de jovens que floresceram na Alemanha em períodos diferentes de sua história, da era Guilhermina (1871-1918) até o final do período de Weimar (1919-1933). Os autores especializados no estudo destes movimentos, como Walter Laqueur e Peter Stachura, costumam situar o movimento *Wandervogel*, cujas origens remontam ao final do século XIX, como a fonte histórica dos posteriores movimentos juvenis alemães dessas épocas. Trata-se de um legítimo termo guarda-chuva, que abarca movimentos pertencentes não só a momentos históricos distintos, como também movimentos pertencentes a diferentes posições ideológicas. Grosso modo, pode-se afirmar que, inicialmente, antes da Primeira Guerra, tratava-se essencialmente de grupos de jovens oriundos da pequena-burguesia alemã que buscavam se contrapor ao desencanto trazido pelo processo de modernização e industrialização da sociedade com atividades com caráter comunitário em contato com a natureza, principalmente montanhismo. Viam-se como grupos apolíticos. A partir da Primeira Guerra, com a proliferação de diferentes grupos e, principalmente, a partir da polarização política que seguiu o período do primeiro pós-guerra, passam a sofrer e a exercer influência mais explícita sobre grupos políticos organizados. A partir daí, existiram grupos juvenis atuantes politicamente atuantes com graus diversos de conservadorismo. Com a ascensão de Hitler ao poder, a partir já de 1934, o único grupo admitido oficialmente passa a ser o grupo oficial do NSDAP, o *Hitlerjugend*, sendo o movimento anterior praticamente extinto. É extremamente difícil extrair um núcleo ideológico comum uniforme à grande variedade de grupos que se costuma designar com o termo *Jugendbewegung* sem cairmos em simplificações grosseiras. Autores como Laqueur e Stachura, segundo Papathanassiou (2015), traçam a evolução e destacam as diferentes fases e características de atuação social e política de todos os diferentes grupos em questão, desde seus inícios, marcados pelo autonomismo e pelo neo-romantismo mais ingênuos, até seu desmantelamento e integração violenta pela *Juventude Hitlerista*. Talvez o traço básico capaz de fornecer uma visão unitária do fenômeno seja, como parece afirmar Georgiades, a pretensão de se construir uma vivência comunitária inspirada em um passado idealizado, em oposição ao individualismo e ao isolamento característicos da sociedade burguesa moderna. Contudo, os demais componentes ideológicos dos diferentes grupos de jovens, nos diferentes períodos da história, marcadamente aqueles afirmados pelos grupos mais ligados à extrema-direita, como o nacionalismo agressivo, a ideologia *völkisch,* o anti-intelectualismo radical, o militarismo, etc. combinaram-se em diferentes formulações. Para um estudo que tenta reconstruir o tipo de relação mantida pelo movimento com a consciência histórica moderna, e que fornece uma visão atual das pesquisas sobre o tema, cf. Adriaansen (2015). Para uma leitura contemporânea e crítica com relação à sobrevivência de resquícios da afirmação idealizada da juventude e do ideário "comunitarista", que informaram esses movimentos, em nosso presente mais próximo e para além do contexto alemão, cf. Haroche (2004).

[23]*Singbewegung* é um termo que se refere ao ideário musical do *Jugendbewegung* nas décadas de 1920 e 1930, calcado principalmente na recusa dos ideais pedagógicos musicais burgueses. A valorização do canto coral, ou simplesmente do canto em uníssono em grupo, de repertório de canções folclóricas ou populares (*Volkslieder*) foi uma de suas principais características. Um histórico do papel ocupado pelo canto como meio pedagógico privilegiado na pedagogia musical alemã, cf. Kertz-Welzel (2004). Após a Segunda-Guerra, resquícios desse ideário passam a ser localizáveis junto ao chamado *Jugendmusikbewegung*, movimento pedagógico musical mais organizado e que passa a exercer influência na reorganização da vida musical alemã. O grande crítico do *Jugendmusikbewegung* na década de 1950, e de sua revalorização da figura do músico amador ou diletante (*Musikant*) foi Theodor Adorno, principalmente em dois grandes textos de intervenção originados em debates com os principais proponentes do movimento, *Kritik der Musikant* (1956) e *Zur Musikpädagogik* (1957). Hoje, ambos os textos estão incluídos na coletânea *Dissonâncias: música no mundo administrado*, que faz parte do volume 14 de suas obras completas (*Gesammelte Schriften*). Cf. Adorno (1986). Para um comentário sobre a disputa entre Adorno e o *Jugendmusikbewegung* do segundo pós-guerra, cf. Vogt apud Klein et alli. (2019, p. 187-93).

[24] No original *liturgischen Erneuerungbestrebungen*. Ao final de seu livro *Musik und Sprache*,Georgiades se refere, mais especificamente, aos esforços dos monges beneditinos da abadia de Solesmes em recuperar a tradição do canto gregoriano, a partir do século XIX, no mesmo contexto que o dessa passagem. Tal esforço é visto, hoje, como um dos passos iniciais de um movimento mais amplo de renovação litúrgica que, após passar por diversas etapas, tanto na Igreja Católica, quanto na Igreja Protestante, culmina na reforma da liturgia católica no Concílio Vaticano II, em 1961. Para entendermos o sentido das colocações

à comunidade. Portanto, não partia-se de uma comunidade pré-existente, desenvolvida, mas dos representantes dos movimentos encontrados ad hoc.



Nas aspirações litúrgicas de ambas as convicções, católica e evangélica – deixamos de fora aqui a grego-ortodoxas -, o desejo legítimo por uma participação mais ativa da comunidade conduz ao esforço de vincular, novamente, e com mais proximidade, a música à palavra sacra; ao esforço por uma música em um sentido mais estritamente litúrgico e ao mesmo tempo mais próxima do povo: o canto litúrgico uníssono nos idiomas nacionais, e assim em alemão. Nas épocas passadas, o estrato primário da linguagem litúrgica no Ocidente era a prosa latina. O canto litúrgico uníssono nas línguas nacionais não pode, portanto, derivar de qualquer tradição historicamente dada. Por sua vez, dentro do canto litúrgico uníssono, sente-se forçado a romper com os hábitos válidos nas missas de até então. O perigo do artístico está presente. Ele é composto pelo "querer fazer" uma comunidade. Mas, a comunidade é tão pouco "fabricável" quanto a palavra sacra é algo para ser inventado. A palavra (sacra) só foi instituída *uma*[25] vez. A partir daí, ela formou a história e, por isso, nós só podemos recepcioná-la, em cada momento, sempre de modo novo. No entanto, isso vai de encontro aos esforços contemporâneos, na medida em que estes se apresentam como movimentos que preservam o isolamento. - É necessário que os grupos e movimentos que caracterizam o presente reconheçam seu lugar histórico - e isso requer que eles permaneçam enraizados no histórico. Eles devem encontrar em si mesmos a força para dissolver o sectarismo isolado, o amor-próprio, abrindo-se (*aufzugehen*) para toda a realidade. - Mas hoje tudo isso desmorona em tendências divergentes. Nesse todo estão contidos, tanto os esforços de renovação litúrgica, quanto a insistência das comunidades em manter o já encontrado anteriormente; tanto a necessidade de afirmar as obras do passado em sua totalidade, quanto o setor da criação livre, conforme dita o presente para aqueles que se sentem chamados; e, para além disso: tanto a necessidade de ancoragem no sacro, como, também, na hoje determinante

---

de Georgiades nesse momento de seu texto, faz-se necessário lembrar que uma das principais modificações trazidas pelo Concílio Vaticano II foi justamente a substituição da missa tridentina, rezada em latim e com canto gregoriano, para a missa e o canto litúrgico nas línguas vernáculas. Assim como no caso dos *Jugendbewegung*, o "movimento litúrgico", como ficou conhecido toda essa tendência de renovação dos ritos cristãos, foi impulsionado por um marcado ideário "comunitarista". Sobre a relação entabulada pelos movimentos juvenis das igrejas católicas e protestantes alemãs com os movimentos juvenis laicos no contexto do *Jugendbewegung* cf. Papathanassiou (2015). Torna-se claro, no próximo parágrafo, que é esse o contexto da reflexão de Georgiades aqui.

[25] Grifo no original.

estrutura secular, de certo, profana. – Orientar o agir de acordo com esse todo, afirmá-lo como tal, parece ser uma exigência impossível. Apesar disso: o homem, como um ser intelectual (*geistiges*), isto é, como um ser histórico, dotado de memória histórica, sempre teve que atravessar a impossibilidade.



## Referências

ADRIAANSEN, Robert-Jan. *The Rhythm of Eternity: the German Youth Movement and the Experience of the Past, 1900-1933.* New York; Oxford: Berghahn, 2015.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Band 14.

GEORGIADES, Thrasybulos. *Sakral und Profan in der Musik.* München: Max Hueber, 1960.

GEORGIADES, Thrasybulos. *Kleine Schriften*. Tutzing: Hans Schneider, 1977.

HAROCHE, Claudine. "Subjetividades e aspirações: os movimentos de juventude na Alemanha (1918-1933)". *Agora*, v. VII, n. 2, 2004.

KERTZ-WELZEL, Alexandra. The Singing Muse? Three Centuries of Music Education in Germany. *Journal of Historical Research in Music Education*, v. 26, n. 1, 2004.

KLEIN, Richard; KREUZER, Johann Kreuzer; MÜLLER-DOOHM Stefan. *Adorno Handbuch*. Berlin: J. B. Metzler, 2019.

PAPATHANASSIOU, Maria. Secular and Christian Youth Associations in Interwar Germany: A Comparison of Public Life and Socio-Political Ideology. Paper delivered at *Forms of Public Sociality: Collective Action*, Collective Subjectivities and the State in the Twentieth Century, International Conference, 8-9 May 2015. University of Crete, Department of History & Archaeology, Rethymno, Crete. Disponível em: https://www.academia.edu/37657964/Secular_and_Christian_Youth_Associations_in_Interwar_Germany.pdf.

PELINSKI, Ramón. Uma breve introducción al pensamiento filosófico-musical de Thrasybulos Georgiades. *Revista de Musicología*. v. 38, n.1, 2015.

# PARTITURA

Harry Crowl, *Quarteto de cordas nº 3*, com coro SATB, "Corona": relato do contexto da composição

ANEXO: partitura completa

revista**música**, v. 20 n. 2, dezembro 2020

# *Quarteto de Cordas nº 3*, com coro SATB, "Corona": relato do contexto da composição



Harry Crowl
Universidade Federal do Paraná
Diretor Artístico da Orquestra Filarmônica da UFPR
harrycrowl@uol.com.br

Resumo: relato sobre a composição da obra *Quarteto de Cordas nº 3*, "Corona", encomendada pela comunidade de Icking, Alemanha, como uma reflexão musical sobre a pandemia.

Palavras-chave: Quarteto de Cordas e coro, Harry Crowl, Coronavirus, Contexto da composição.

## *String Quartet #3*, with SATB chorus, "Corona": An Account of the Context of the Composition

Abstract: report on the composition of the work String Quartet #3, "Corona", commissioned by the community of Icking, Germany, as a musical reflection on the pandemic.

Keywords: String Quartet and chorus, Harry Crowl, Coronavirus, Context of the composition.

## Introdução

O ano de 2020 certamente passará à história como um momento de mudança abrupta nas vidas de todos. Os profissionais das artes performáticas, como a música, teatro e dança, foram atingidos sobremaneira com as proibições de aglomerações e viram, subitamente, sua forma de sobrevivência e expressão desaparecer com diferentes níveis de impacto em todo o mundo. Além disso, como uma considerável parte desses profissionais é autônoma, a vida ficou ainda mais difícil. Para os intelectuais, ou aqueles, com um trabalho mais introspectivo, e ligados a instituições acadêmicas, como os compositores, a realidade da quarentena pouco mudou com relação á sua criação, pois já estavam habituados às horas prolongadas de atividade junto aos seus manuscritos e o computador. De minha parte, já acostumado a escrever música continuamente, aproveitei para investir ainda mais intensamente na criação e até o final de setembro, já tinha escrito sete obras para várias formações camerísticas pensando no futuro quando a vida voltar ao normal, ou pelo menos, próximo daquilo que conhecemos por normalidade.

Em abril, recebi um convite inesperado do regente alemão Philipp Amelung, o qual eu não conhecia. Ele me propôs participar de um grande projeto de reflexão musical a se

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



realizar na Alemanha, sobre a situação da pandemia do COVID-19 pelo mundo. Ele se inspirara no "Réquiem da Reconciliação" *(Requiem of Reconciliation)*, obra monumental concebida em 1995 para celebrar os 50 anos do armistício da Segunda Guerra Mundial. Nesse "Réquiem", compositores das nações beligerantes foram convidados para escrever a música de uma das 14 partes da liturgia da missa dos mortos. A iniciativa na época, foi do regente alemão Helmut Rilling através da *Internationale Bachakademie Stuttgart*, que encomendou a obra para ser executada e gravada pelo *Gächinger Kantorei*, Coro de Câmara de Cracóvia (Polônia) e a Orquestra Filarmônica de Israel, sob a regência do próprio Helmut Rilling. Na sequência, o selo *Hässler* lançou internacionalmente o álbum com dois CDs, em 1996. A distribuição dos movimentos, ou seções da liturgia, com seus respectivos compositores ficou da seguinte forma:

1. "Prólogo: Chamada da trombeta" (Luciano Berio, Itália)
2. "Introitus e Kyrie" (Friedrich Cerha, Áustria)
3. "Dies irae" (Paul-Heinz Dittrich, Alemanha)
4. "Judex ergo" (Marek Kopelent, República Tcheca)
5. "Juste judex" (John Harbison, EUA)
6. "Confutatis" (Arne Nordheim, Noruega)
7. "Interludium" (Bernard Rands, Reino Unido/EUA)
8. "Offertorium" (Marc-André Dalbavie, França)
9. "Sanctus" (Judith Weir, Reino Unido)
10. "Agnus Dei" (Krzysztof Penderecki, Polônia)
11. "Communio I" (Wolfgang Rihm, Alemanha)
12. "Communio II: Lux aeterna" (Alfred Schnittke, Rússia, deixado incompleto por motivo de doença do compositor, foi terminado por Gennadi Rozhdestvensky, que finalizou a orquestração)
13. "Responsorium" (Joji Yuasa, Japão)
14. "Epílogo: Inscrição sobre uma lápide em Cornwall" (György Kurtág, Hungria).

Recebido em 17/11/2020; aprovado em 12/12/2020.



O projeto teve bastante ressonância na Europa recebendo críticas das mais diversas, inclusive da revista inglesa *Gramophone.*

Com um projeto semelhante em mente, Philipp Amelung buscou apoio em diversas instituições na região de Stuttgart e acabou por conseguir um patrocínio da prefeitura da comunidade de Icking, próxima a Munique. É uma pequena vila que vem patrocinando uma importante série de concertos na região, especialmente de música de câmara. Como o patrocínio oferecido foi bem mais modesto que o esperado, o maestro Philipp teve a ideia de propor uma obra para coro e quarteto de cordas, que é uma formação pouco usual. Ao discutir a ideia com o seu colega compositor Markus Höring, surgiu a proposta para os compositores de um motivo de seis notas representando a palavra CORONA, como elemento musical unificador. Cada um dos continentes afetados seria representado por um compositor da região. Assim surgiu a cantata *"Shadow and Hope – Cantata from Six Continents in the Age of Pandemic"* (Sombra e Esperança – Cantata de Seis Continentes na Idade da Pandemia). Os compositores foram escolhidos uns a partir do círculo de relações do regente, e outros através de busca na internet que já tivessem experiência com projetos anteriores e eventualmente dialogassem com causas semelhantes. A seleção então ficou a seguinte:

- Ásia – Lok Yin Tang (China/Hong Kong)
- Europa – Markus Höring (Alemanha)
- América do Norte – Randall Svane (EUA)
- América do Sul – Harry Crowl (Brasil)
- África – Antoine Sima (Gabão)
- Oceania – Brenton Broadstock (Austrália)

A sequência das obras foi sugerida pela propagação do vírus no mundo e os compositores escreveram sobre textos preferencialmente nas suas línguas nativas por eles escolhidos livremente de acordo com o tema. O resultado foi uma sucessão poliglota em mandarim, alemão, inglês, português, *fang* (umas das línguas nativas do Gabão) e inglês novamente. Cada um escreveu uma obra de 10 a 17 minutos de duração.

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



A cantata começa com a obra de Lok Yin Tang, com o mesmo título do projeto, *"Shadow and Hope – Cantata from Six Continents in the Age of Pandemic"*, acrescido de "No.1". É um grande moteto multilíngue a várias vozes apoiado pelo quarteto de cordas. A compositora usa frases soltas traduzidas para várias línguas, nas quais ela expressa o seu assombro e o de várias pessoas pelo mundo. Ao mesmo tempo, explora a diversidade sonora desses idiomas (chinês mandarim, alemão, inglês, francês, italiano e japonês) criando em muitos momentos, uma densa polifonia.[1]

Lok Yin Tang (Outubro, 2020)

I tell you
I will tell you
I cannot tell you
I did not tell you
I told you
I want to say something
She did not say something
Why don't you say something
She told me
He doesn't know
I don't know
I don't know either
Why don't you say something
He told me…
[Este texto é repetido várias vezes e simultaneamente pelas diversas vozes. Em primeiro lugar, em chinês mandarim, depois em inglês, como aparece acima, e em seguida, noutras versões em alemão, francês, italiano e japonês].

Na continuidade, a *Corona Cantata*, de Markus Höring, foi criada a partir de seleções do poema, *"Patmos"*, de Friedrich Hölderlin (1770-1843), escrito em 1803 e, publicado em 1808. A versão manuscrita contém trechos que foram suprimidos na publicação, mas o compositor optou justamente por utilizá-los. Conforme informações fornecidas pelo próprio compositor, a cantata trabalha com uma polifonia a 16 vozes numa releitura do estilo renascentista. A obra de Höring conclui com outro poema, datado

[1] Os textos apresentados a seguir são aqueles aos quais tivemos acesso e foram acrescidos de traduções, quando disponíveis.

de 1636, de autoria de Martin Rinkard. Tanto o poema de Hölderlin quanto o de Rinkard são reflexões, através de metáforas, a respeito da palavra de Deus e da esperança na salvação.



Seleções de "Patmos" (1803), de Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Nah ist und schwer zu fassen der Gott.
Wie Feuer sind Stimmen Gottes.
Johannes. Christus.
Diesen möchte ich singen, gleich dem Herkules.
Wie Morgenluft sind nämlich die Namen seit Christus. Werden Träume.
Voll Güt ist; keiner aber fasset allein Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.
Im Finstern wohnen die Adler, und furchtlos gehn
die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brücken.
O Fittiche gib uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehen und wiederzukehren.
Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.[2]

Coral (Martin Rinckard, 1636)
Nun dancket alle Gott
Mit Hertzen Mund vnd Händen
Der grosse Dinge thut
An vnsvnd aller Enden
Der vns von Mutter Leib
Vnd Kindes Beinen an
Vnzehlig viel zu gut
Vnd noch jetz und gethan.

O norte-americano Randall Svane segue com uma composição baseada no intenso e comovente poema de Emily Dickinson (1830-1886), *"Because I could not stop for*

[2] Tradução do autor: "Deus está perto e é difícil de apreender. / As vozes de Deus são como fogo. /João. Cristo. /Eu gostaria de cantar isso, como Hércules. / Os nomes desde Cristo são como o ar da manhã. Tornam-se sonhos. /Está cheio de bondade; mas ninguém agarra a Deus sozinho. /Mas onde há perigo, o que é salvador também cresce. /As águias vivem no escuro e caminham sem medo/ Os filhos dos Alpes sobre o abismo/ Em pontes frágeis construídas. /Ó asas, dá-nos, mente fiel/ Para ir e voltar. / Mas onde há perigo, o que é salvador também cresce". Coral (Texto de Martin Rinckard, 1636): "Agora todos agradecem a Deus/ Com boca e mãos fortes/ Que faz grandes coisas/ Para nós e para todos os fins/ O do corpo da nossa mãe/ E pernas de criança/ Muito bom/ E ainda está feito agora".

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625

*Death"* (Porque não pude parar para a morte). Compositor de obras corais e instrumentais, além de organista, Svane se expressa através uma escrita tonal com ampla liberdade de incorporação de acordes dissonantes que vão gradualmente aumentando a intensidade da textura musical.



"Because I could not stop for Death" de Emily Dickinson (1830-1886)

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held but just Ourselves –
And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste
And I had put away
My labor and my leisure too,
For His Civility –

We passed the School, where Children strove
At Recess – in the Ring –
We passed the Fields of Gazing Grain –
We passed the Setting Sun.

We paused before a House that seemed
A Swelling of the Ground –
The Roof was scarcely visible –
The Cornice – in the Ground –

Since then – 'tis Centuries – and yet
Feels shorter than the Day
I first surmised the Horses' Heads
Were toward Eternity –[3]

[3] Tradução: Júlia Rodrigues: "Porque não pude parar para a Morte /Ele parou para mim por bondade / Na carruagem só íamos Nós –/E a Imortalidade./ Dirigimos devagar – Ele não quis correr /E eu deixara de lado /Meu trabalho e meu lazer /Em prol de sua Civilidade – /Passamos pela Escola, onde Crianças corriam / No Recesso – no Ringue – /Passamos os Campos dos Grãos Atentos – /Passamos o Sol Poente/Ou melhor – Ele passou por Nós – /O Orvalho era tremor e frio /Pura Teia, minha Túnica – /Minha Capa – puro Tule – /Pausamos em uma Casa que parecia /Um Edema do Solo – /O Telhado mal se via – /A Cornija – sob o Solo /Desde então – há Séculos – porém /Parece mais curto que o Dia /Compreendi que as Cabeças dos Cavalos /Se voltavam para a Eternidade".

Recebido em 17/11/2020; aprovado em 12/12/2020.



No meu caso, escolhi escrever um quarteto de cordas com coro, que serve de interlúdio à parte central da cantata. Essa decisão não veio logo no início, mas foi parte do processo. A concepção do meu *Quarteto de Cordas no. 3* partiu então do motivo de seis notas sobre a palavra "CORONA", onde duas notas se repetem. O material é uma transposição das quatro primeiras notas numa sequência que gera outras oito notas, formando assim uma série que dialoga com o motivo inicial, também transposto em de forma espelhada.

Foram utilizadas frases pronunciadas por integrantes da equipe do atual governo brasileiro, assim como do próprio Presidente da República, recolhidas a partir de matérias publicadas pela imprensa. Na parte final, o poema "Céu", de Laura Brandão (1891-1942), conclui a obra como uma forma de meditação, que é apresentado como um coral acompanhando com destaque para um trecho declamado para assim fixar o som da fala brasileira nesse contexto internacional:

Frases proferidas por integrantes da equipe governamental brasileira, veiculadas pela imprensa (2020)

"Novo ministro da saúde diz que não vale a pena gastar dinheiro para salvar vidas de idosos";

"Que o isolamento social acabe, a vida volte ao normal e que morram quantos tiverem que morrer";

"Para quem ainda não entendeu, não temos presidente...";

"Não temos ministro da saúde";

"Não temos agentes para fazer testes";

"Não temos peças para construir respiradores";

"Não temos profissionais de saúde o suficiente";

"Bolsas de doutorandos de pesquisa em saúde foram canceladas"

"Fiquem em casa!".

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



"Céu" (Laura da Fonseca e Silva Brandão, 1891-1942)

Acredito no Céu, no Espaço, no Infinito,
Muito mais, muito mais que na Terra e no Mar.
Bendita fé, bendito amor! Ideal bendito
Com que vou definhando aos poucos, devagar…
Em versos, toco, trago, aspiro, escuto, fito
A grande dor: e então tudo me vem provar
Que o Sol da minha vida – este clarão aflito!
Antes do meio-dia, é luz crepuscular.
Morte, noite enluarada em que o Sonho fulgura,
Enquanto o Coração repousa sonolento,
Livre do sangue, o qual, agora, é luar também…
E assim, que alívio bom, que sagrada ventura:
Depois de uma existência atroz de esquecimento,
Morrer – ir para o Céu da memória de Alguém!

[Obs.: Uma versão em alemão foi realizada por Jasmin Wrobel para ser colocada no programa no dia da estreia, assim como no encarte no futuro CD a ser lançado com a cantata].

A música do quarteto é incisiva e nada contemplativa. Ritmos irregulares, como 1/16, 2/16, 3/8, cortam o discurso musical que cria um ambiente de tensão permanente. São vários blocos sonoros desenvolvidos sobre diversas transposições do motivo inicial. Como se trata de uma obra predominantemente instrumental, o coro é utilizado apenas para pontuar alguns momentos de assombro, dor e também, de esperança e resignação.

O gabonês Antoine Sima representa o continente africano com a obra *Corghe Va*, da qual não conseguimos uma tradução do texto que fala sobre a água corrente e as consequências sanitárias de seu mau uso. O compositor se aproxima mais dos cantos tradicionais de seu país, o Gabão. O idioma escolhido foi o *Fang* (ou Fangue), a língua mais falada do país depois do francês, que é o idioma oficial. Trata-se de uma língua centro-africana falada por mais de 3 milhões de pessoas não somente no Gabão, mas também no Camarões, Guiné Equatorial, Congo e São Tomé e Príncipe, onde tem forte influência do português no seu vocabulário.

Concluindo a *Cantata Pandêmica*, Brenton Broadstock criou *"Now is the Age of Anxiety"* (Agora é a Idade da Ansiedade) baseada em textos dos britânicos W. H. Auden

Recebido em 17/11/2020; aprovado em 12/12/2020.



e Winston Churchill, e do norte-americano Robert Lynn. Um dos mais importantes compositores australianos da atualidade, Broadstock tem uma linguagem tonal expandida na qual incorpora elementos modais inusitados de várias origens, assim como grandes densidades sonoras que são, na maioria das vezes, lentamente construídas. Seguindo a escola de seu principal professor, Peter Sculthorpe, há em sua música uma amplitude épica que reflete talvez a vastidão do continente australiano. Os textos escolhidos para a sua cantata são o título, uma epígrafe de Auden, trechos de um poema épico sobre uma pandemia no final do séc. XIX, narrada poeticamente em *"Influenza"*, pelo adolescente, com então 15 anos, Winston Churchill, ainda estudante no Harrow College, e na última parte, uma reflexão poética atual do médico oncologista e poeta estadunidense Robert Lynn, falecido recentemente, em 8/9/2020, "*What it Cannot Do"* (O que ele não pode fazer), originalmente intitulado *"What Cancer Cannot Do"* (O que o câncer não pode fazer), mas que o compositor tomou como licença para o COVID-19. (5)

"Now is the age of anxiety" (1947), de W. H. Auden, 1907-1973

"The Influenza" (1890), de Winston Churchill, 1874-1965

Oh how shall I its deeds recount
Or me assure the untold amount
Of ills that it has done?
From China's bright celestial land
E'ento Arabia's thirsty sand
It journeyed with the sun.

It moved with noiseless tread;
And as it slowly glided by
There followed it across the sky
The spirit soft he dead.

…every bar and barrier failed
To turn it from its way;
Slowly and surely on it came,
Heralded by its awful fame

Nor adverse winds, nor floods of rain
Might stay the…accursed bane;

**RevistaMúsica**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena
Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
ISSN 2238-7625



And with unsparing hand,
Impartial, cruel and severe
It travelled on allied with fear
And smote the fatherland.
And now Europa groans aloud,
And 'neath the heavy thunder-cloud
Hushed is both song and dance;
The germs of illness wend their way
To westward each succeeding day

For though it ravaged far and wide
Both village, town and countryside,
Its power to kill was o'er;
And with the favouring winds of Spring…
It left our native shore.

"What It Cannot Do" (Robert Lynn)

It is so limited
It cannot cripple love.
It cannot shatter hope.
It cannot corrode faith.
It cannot eat away peace.
It cannot destroy confidence.
It cannot kill friendship.
It cannot shut out memories.
It cannot silence courage
It cannot quench the Spirit.

A *Cantata* deveria ter sido estreada no dia 15/11/2020, na Igreja de São Benedito, em Ebenhausen, pequena cidade localizada ao sul de München. Porém, com a segunda onda da COVID 19 na Europa, o governo alemão suspendeu todas as atividades com aglomeração de pessoas, até que se torne seguro novamente a reabertura de atividades artísticas e comerciais. A estreia ficou adiada, portanto, para novembro de 2021.

A seguir, apresento a partitura de meu *Quarteto nº 3*, "Corona".

CROWL, Harry. *Quarteto de Cordas nº 3*, com coro SATB, "Corona": relato do contexto de composição, p. 451-461. Recebido em 17/11/2020; aprovado em 12/12/2020.



## Anexo

# Harry Crowl, *Quarteto de cordas nº 3*, com coro SATB: "Corona"

## Partitura

*This work was commissioned by the municipality of Icking, Germany*

# Quarteto de Cordas no.3, com coro SATB

# "Corona"

Harry Crowl
(2020)

**Agitado (♩= ca.105)**

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

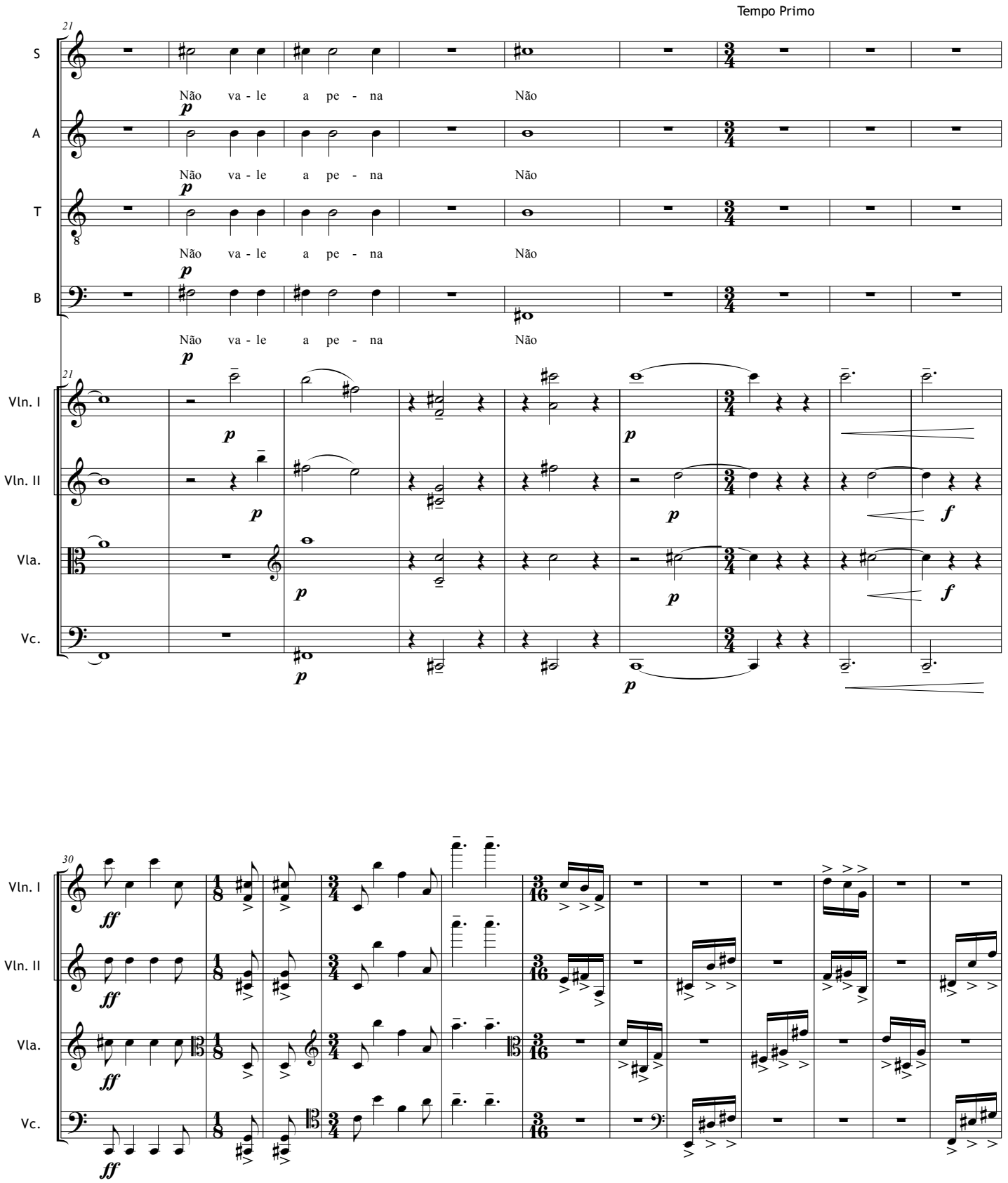
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

© harrycrowl 2020


Tempo Primo
S
Não va - le a pe - na Não
A
Não va - le a pe - na Não
T
Não va - le a pe - na Não
B
Não va - le a pe - na Não
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

42

S: Não va - le a pe - na Não.

A: Não va - le a pe - na Não.

T: Não va - le a pe - na Não.

B: Não va - le a pe - na Não.

Vln. I — Vln. II — Vla. — Vc.

47 *rit.*

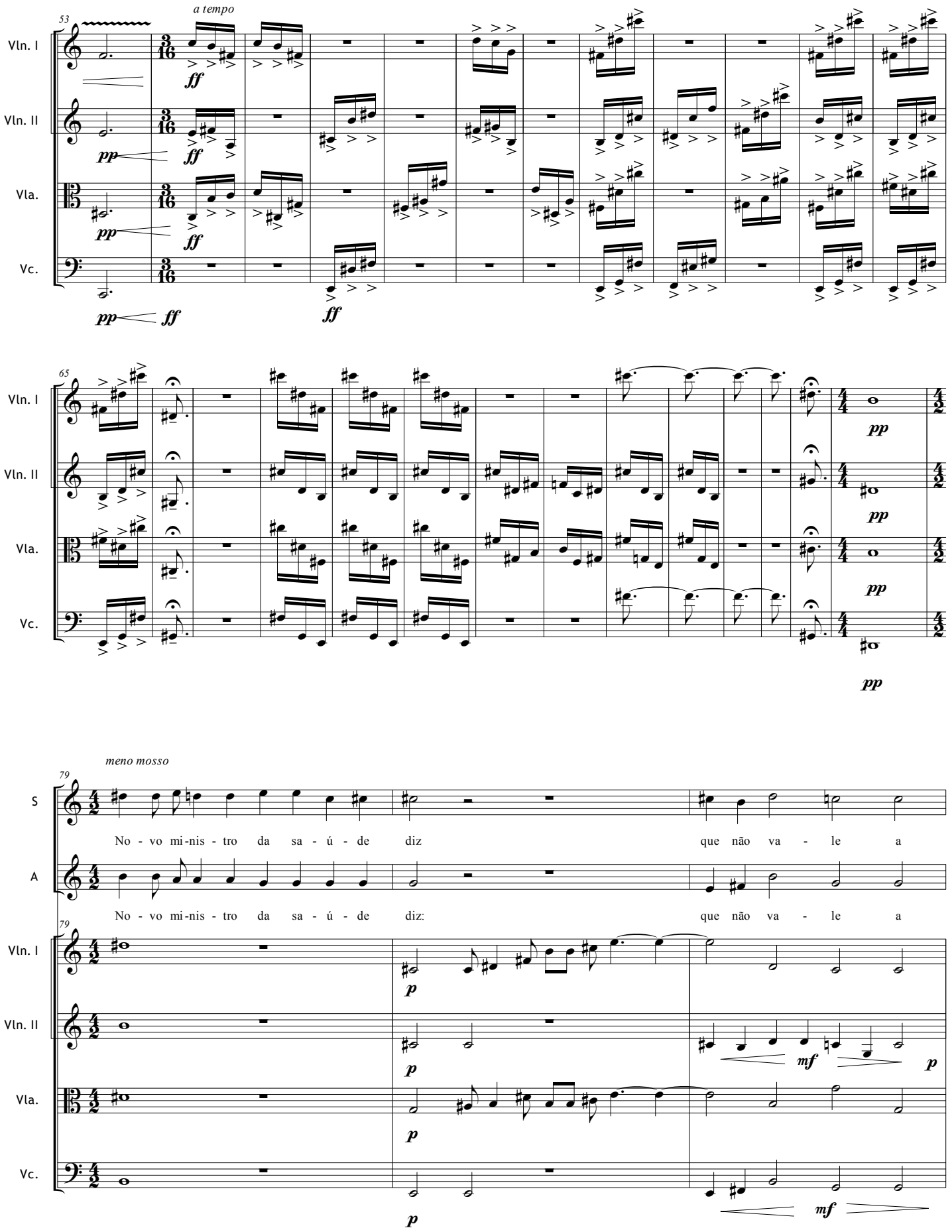
S: Não va - le a pe - na gas - tar di - nhei - ro.

A: Não va - le a pe - na gas - tar di - nhei - ro

T: Não va - le a pe - na gas - tar di - nhei - ro

B: Não va - le a pe - na gas - tar di - nhei - ro

Vln. I — Vln. II — Vla. — Vc.


53
a tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
ff
65
pp
meno mosso
79
S
A
No - vo mi-nis - tro da sa - ú - de diz que não va - le a
No - vo mi-nis - tro da sa - ú - de diz: que não va - le a
p
mf

82

rit.

a tempo

S: pe - na gas - tar di - nhei - ro pa - ra sal - var sal - var sal - var vi - das vi - das de i - do -

A: pe - na gas - tar di - nhei - ro pa - ra sal - var sal - var sal - var vi - das vi - das de i - do -

T: sal - var sal - var vi - das vi - das de i - do -

B: sal - var sal - var vi - das vi - das de i - do -

Vln. I: *pp*

Vln. II: *pp*

Vla.

Vc.: *p*

86

S: - sos

A: - sos

T: - sos

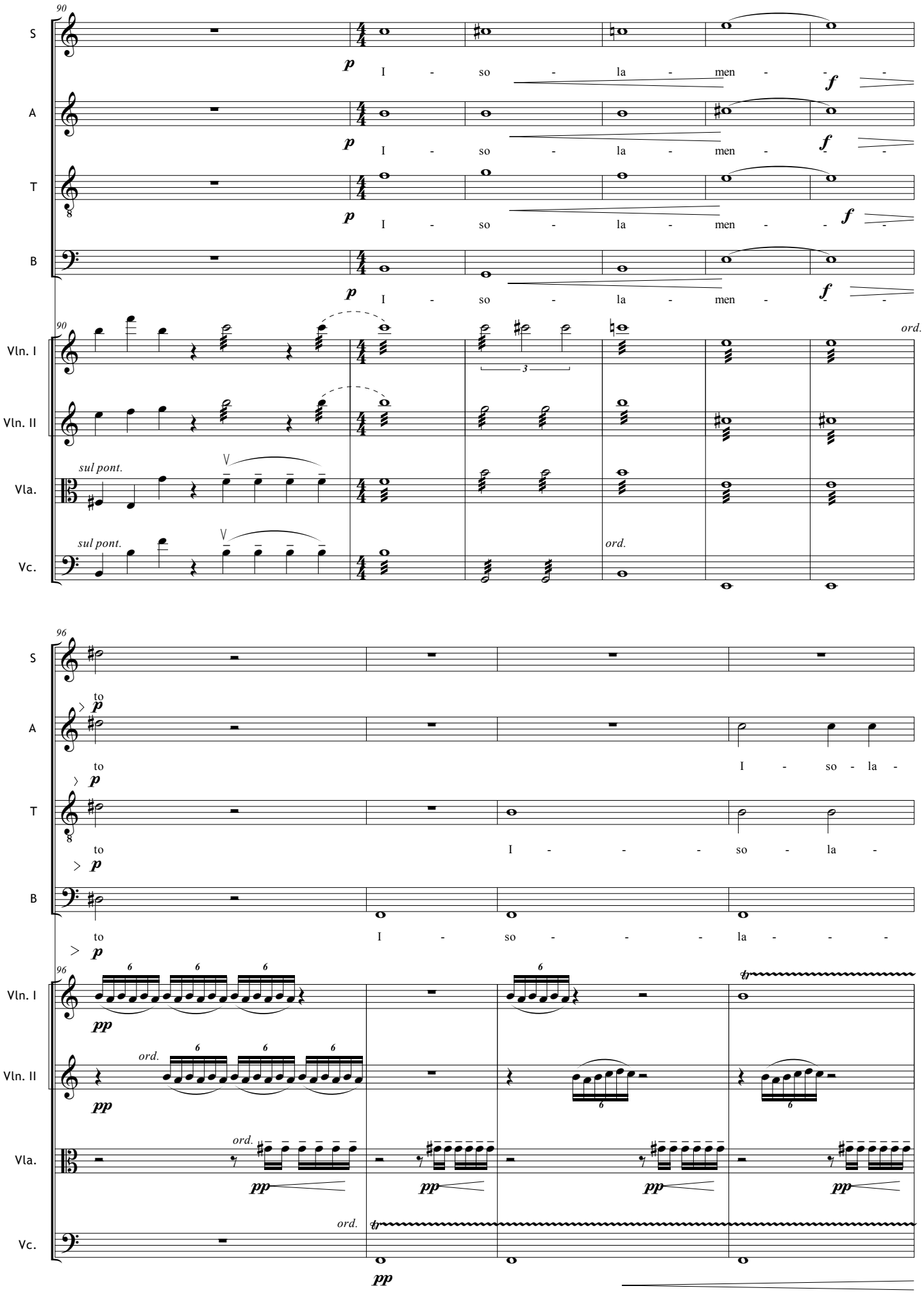
B: - sos

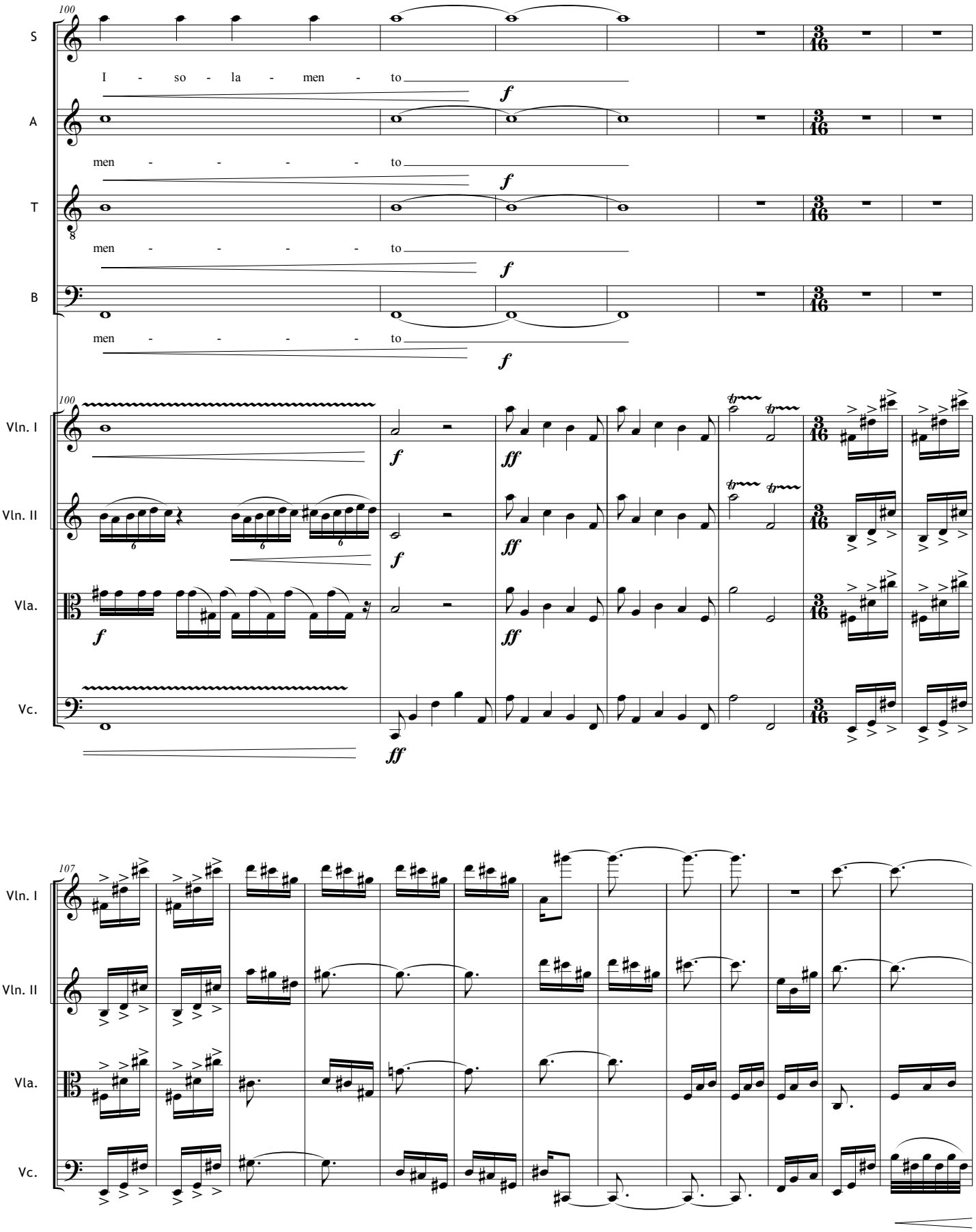
Vln. I: *pp* — *sul pont.*

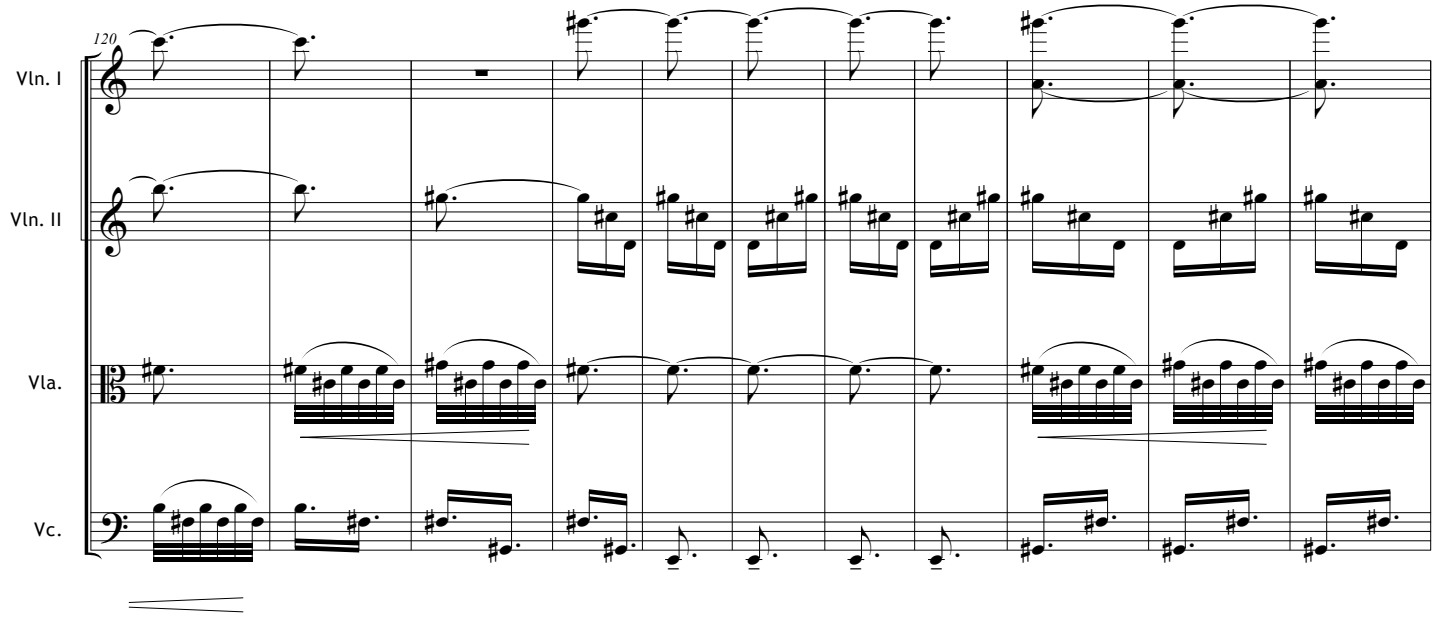
Vln. II: *pp* — *sul pont.*

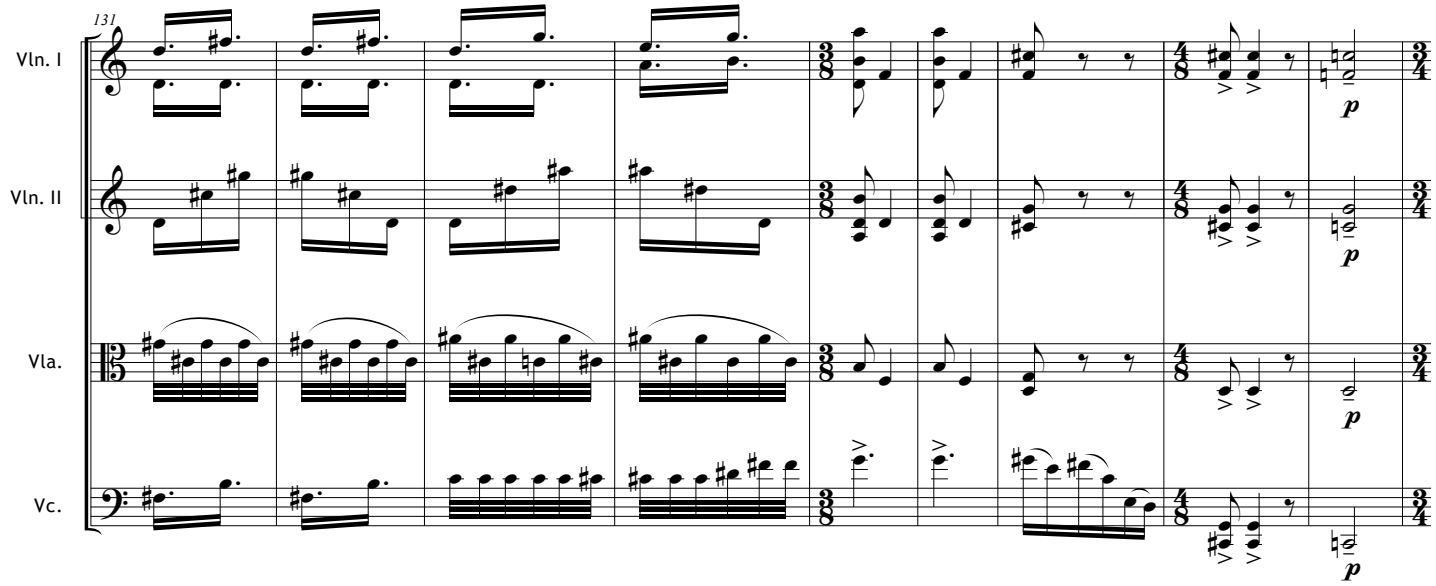
Vla.: *pp*

Vc.: *pp*


90
S
A
T
B
p
I - so - la - men - - -
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sul pont.
ord.
3
96
to
I - so - la -
I - - - so - la -
I - so - - - la - - -
pp
6
tr


100
S
I - so - la - men - to
A
men - - - - to
T
men - - - - to
B
men - - - - to
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
107


120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.


131
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
p
p
p

140

S

Que o i - so - la - men - to so - ci - al a - ca - be

A

Que o i - so - la - men - to so - ci - al a - ca - be

T

Que o i - so - la - men - to so - ci - al a - ca - be

B

Que o i - so - la - men - to so - ci - al a - ca - be

140

Vln. I

*mf*

Vln. II

*mf*

Vla.

*mf*

Vc.

*mf*

147

Vln. I

*pp*

*p*

8va

Vln. II

*pp*

*p*

Vla.

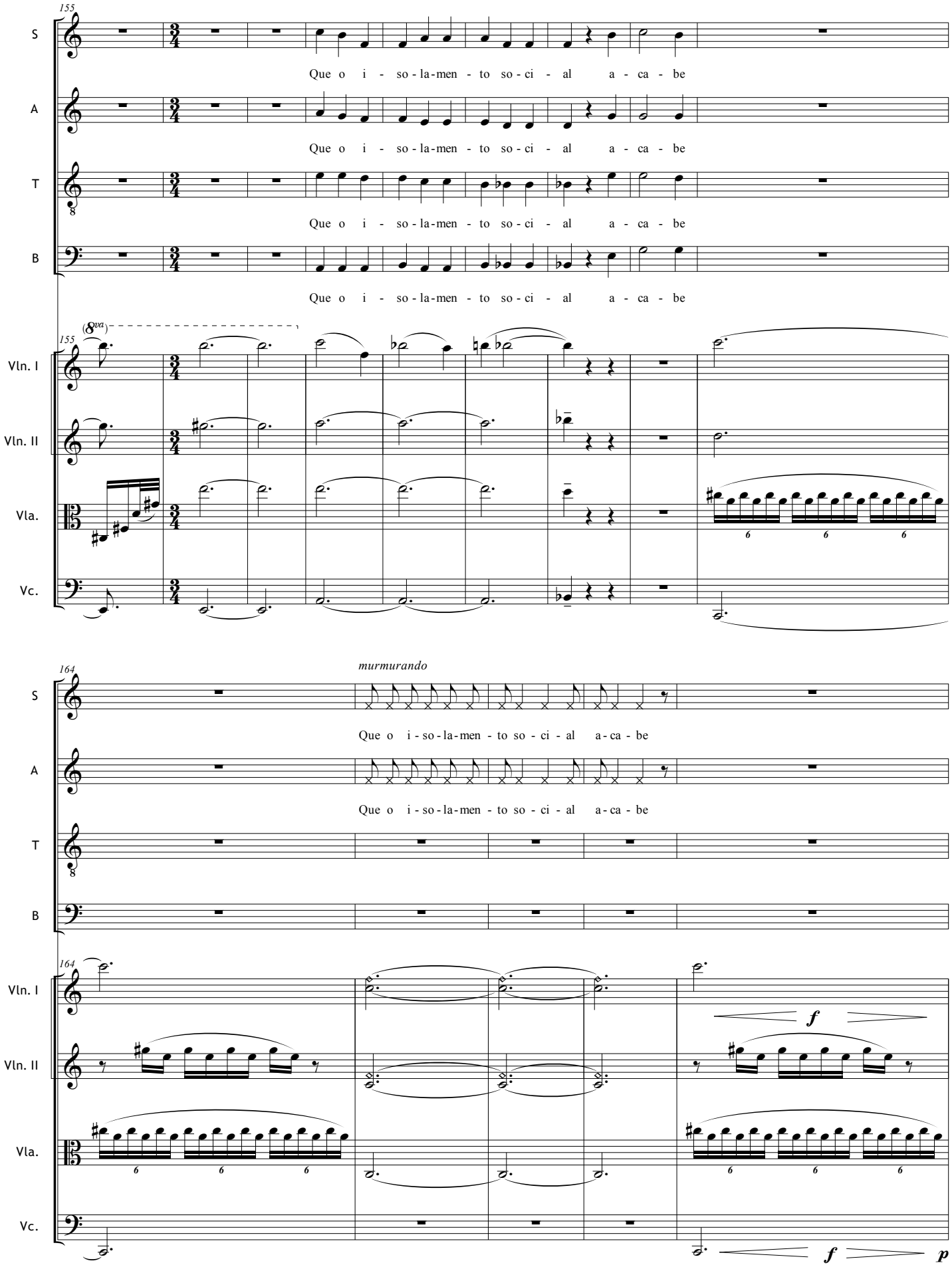
*pp*

*p*

Vc.

*pp*

*p*


155
S
Que o i - so - la-men - to so - ci - al a - ca - be
A
Que o i - so - la-men - to so - ci - al a - ca - be
T
Que o i - so - la-men - to so - ci - al a - ca - be
B
Que o i - so - la-men - to so - ci - al a - ca - be
(8va)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
164
murmurando
Que o i - so - la-men - to so - ci - al a - ca - be
Que o i - so - la-men - to so - ci - al a - ca - be
f
f
p

169

S: a vi-da vol-te ao nor-mal e mor-ram quan-tos ti - ve-rem de mor - rer

A: a vi-da vol-te ao nor-mal e mor-ram quan-tos ti - ve-rem de mor - rer

T: e mor-ram quan-tos ti - ve-rem de mor - rer

B: e mor-ram quan-tos ti - ve-rem de mor - rer

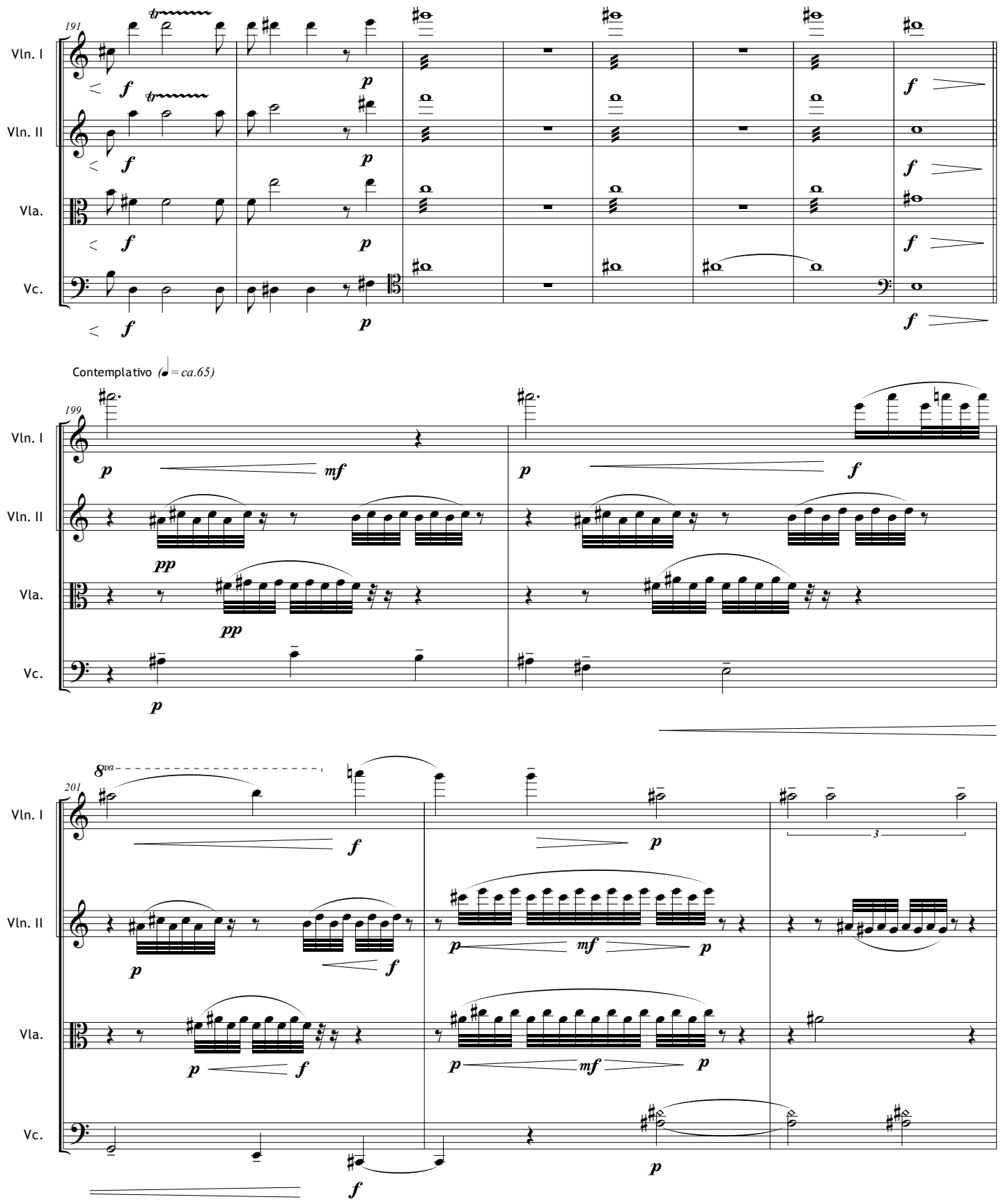
Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.: *p* *f* *p*

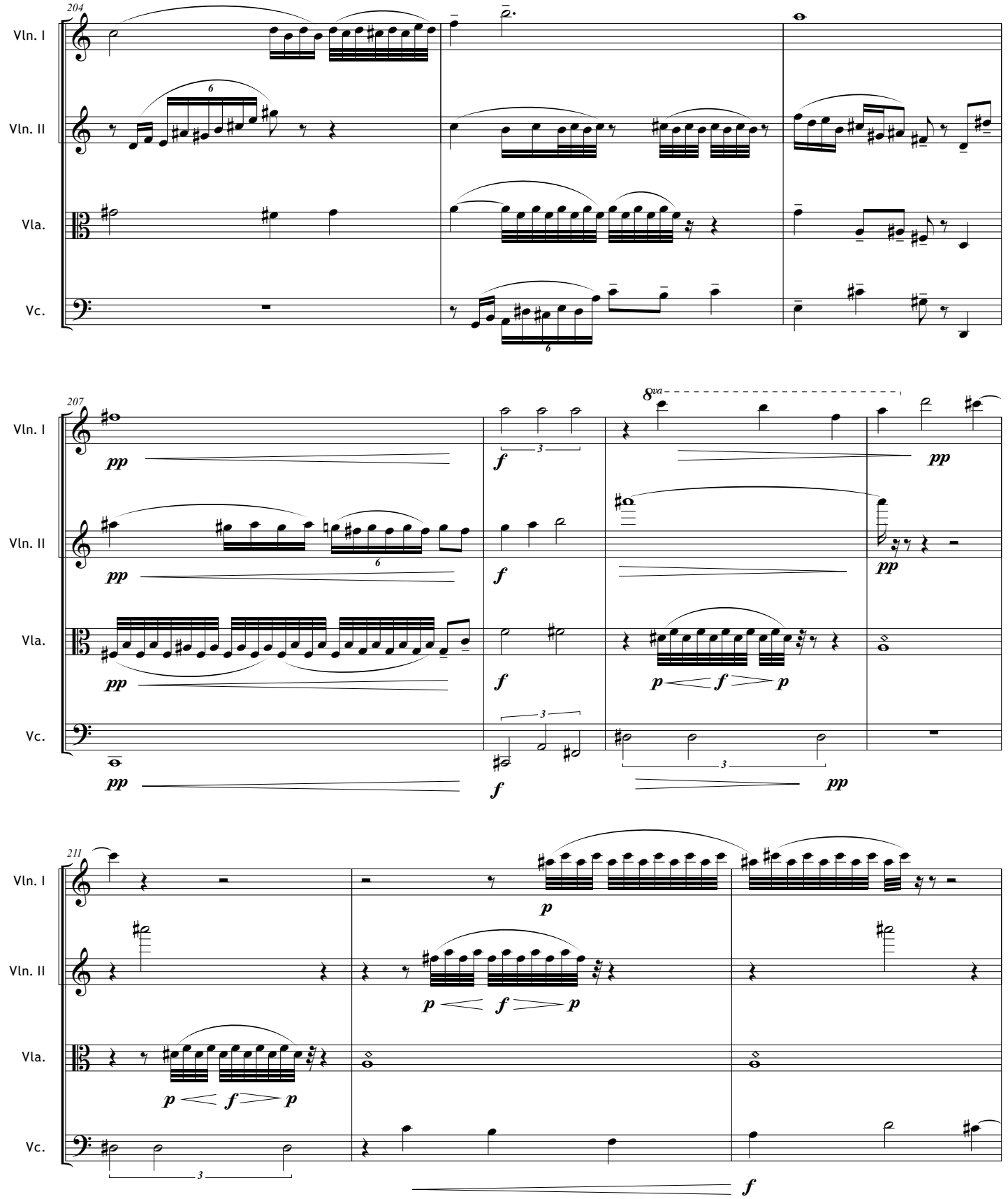
176

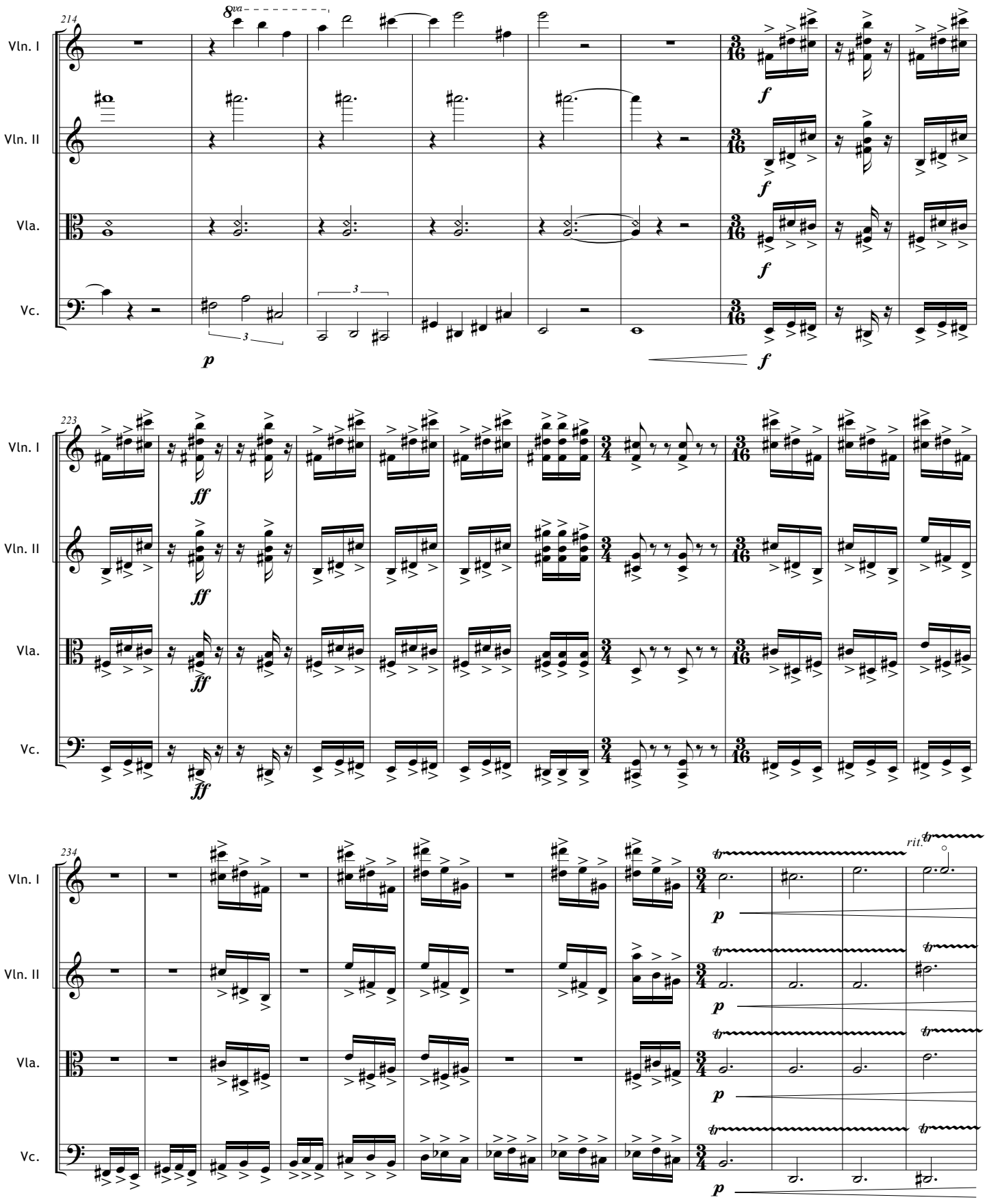
Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.: *ff*

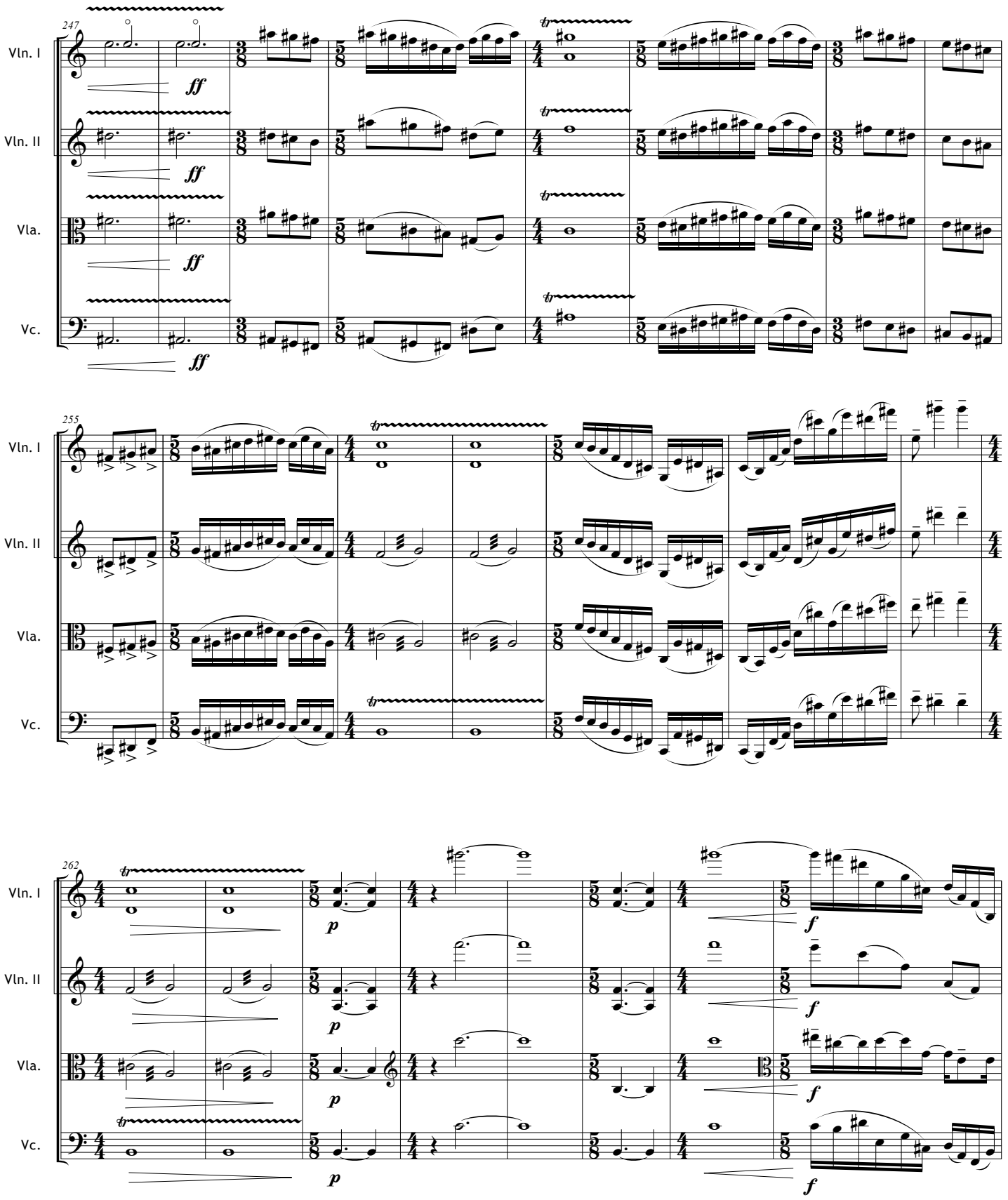
182

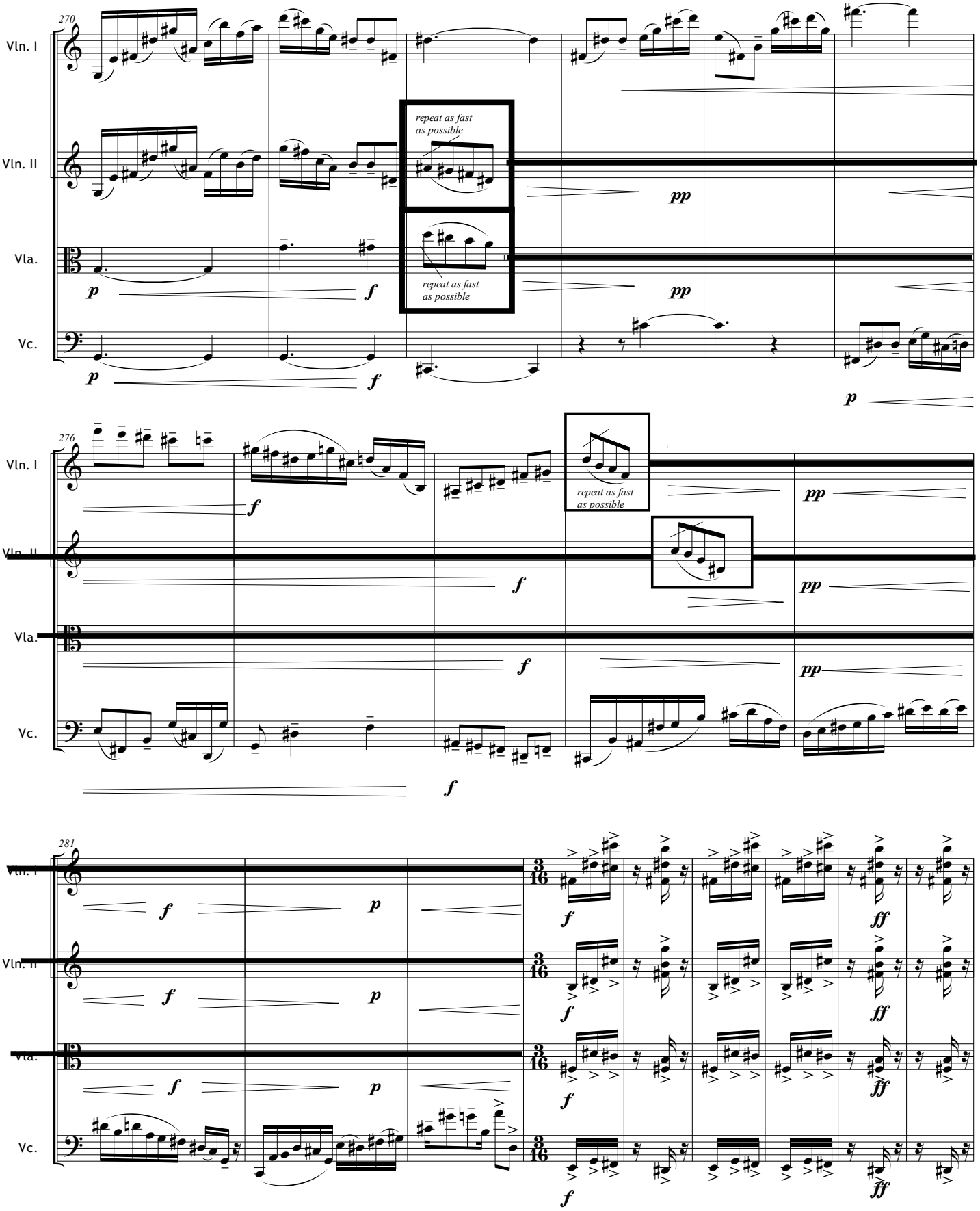
Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.: *p*

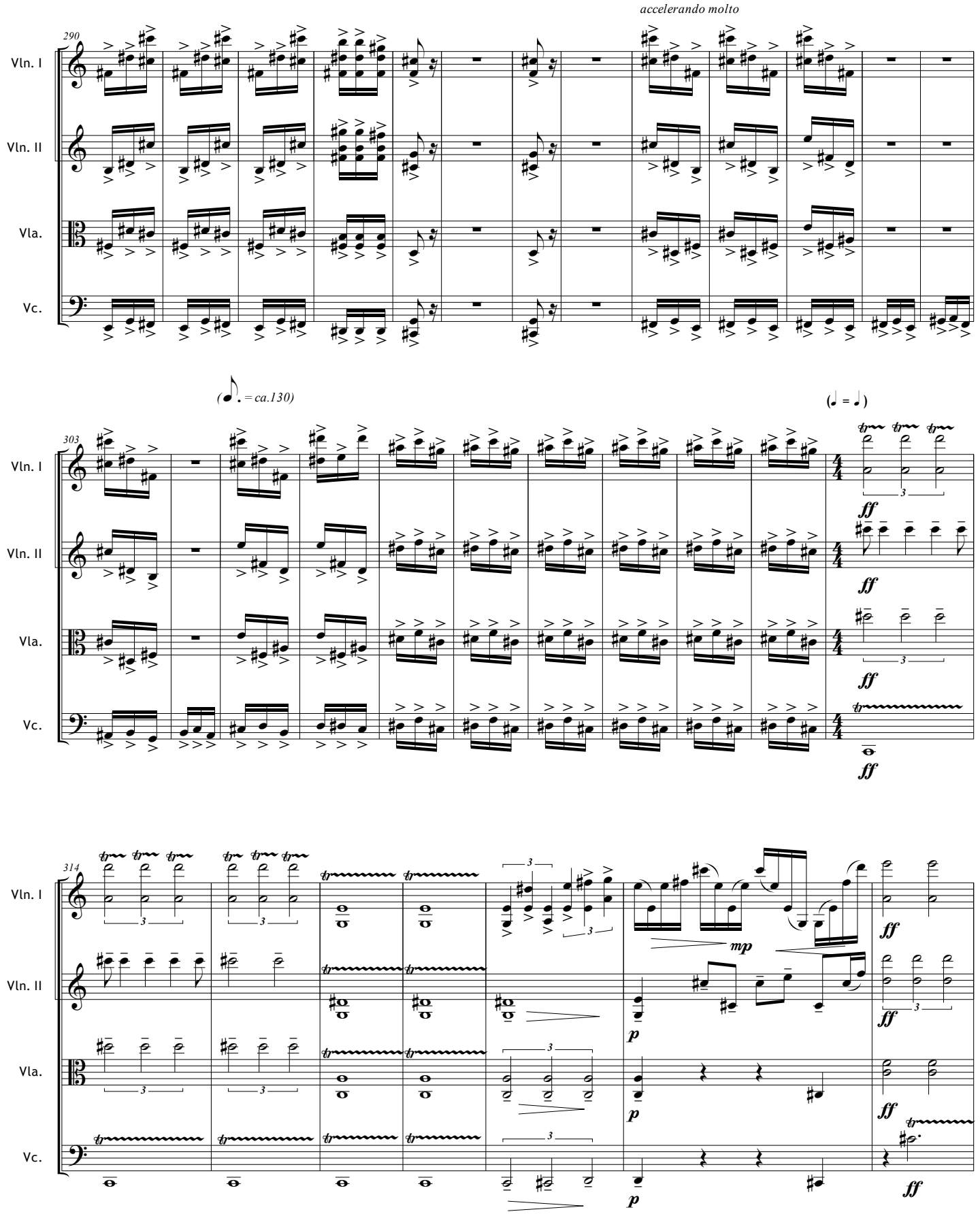

191
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Contemplativo (♩ = ca.65)
199
201
8va
3

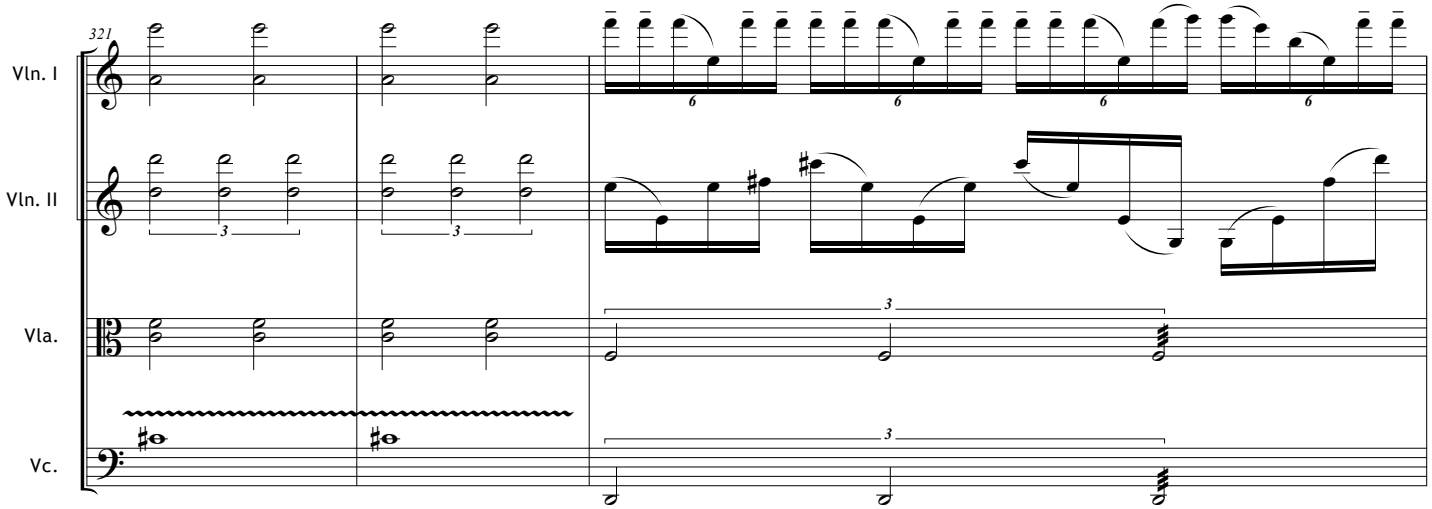

204
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
207
8va
pp
f
p
211

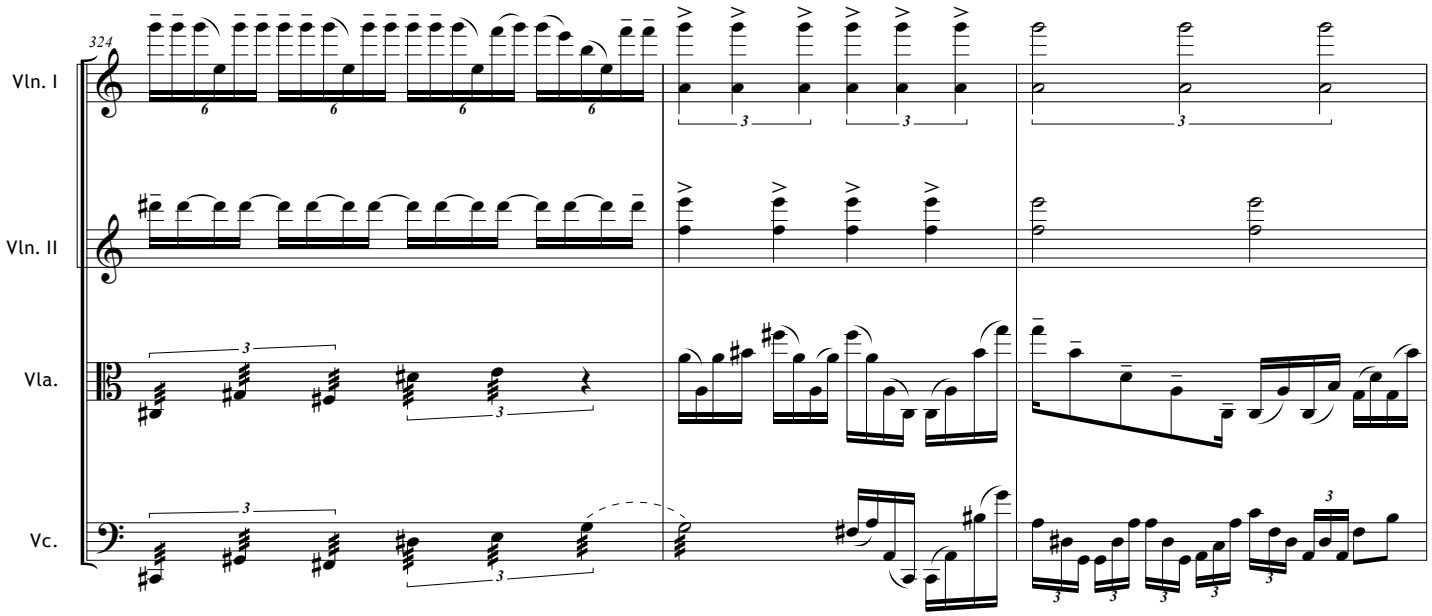

214
8va
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f
223
ff
234
rit.
tr

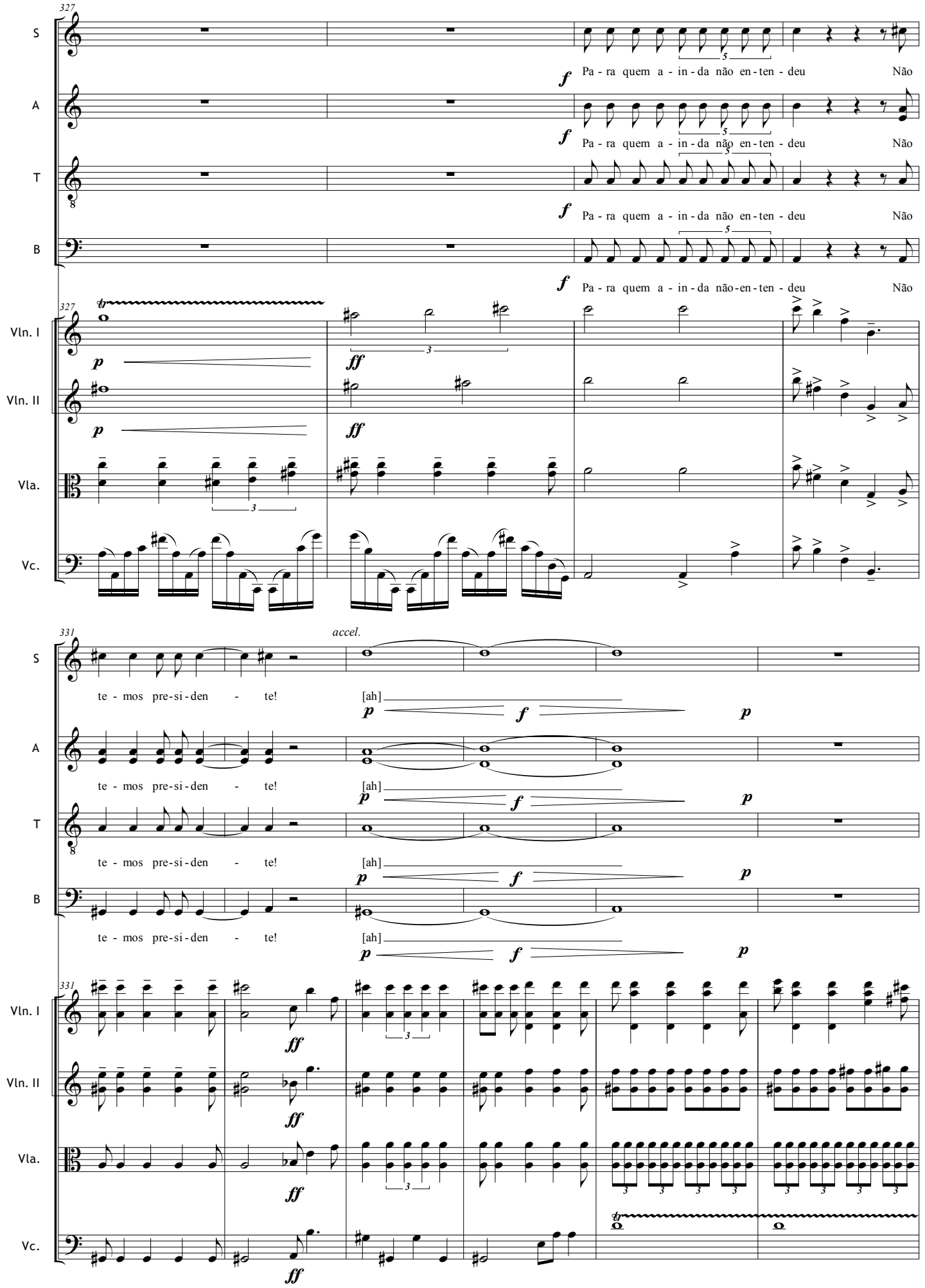

247
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ff
255
262
p
f

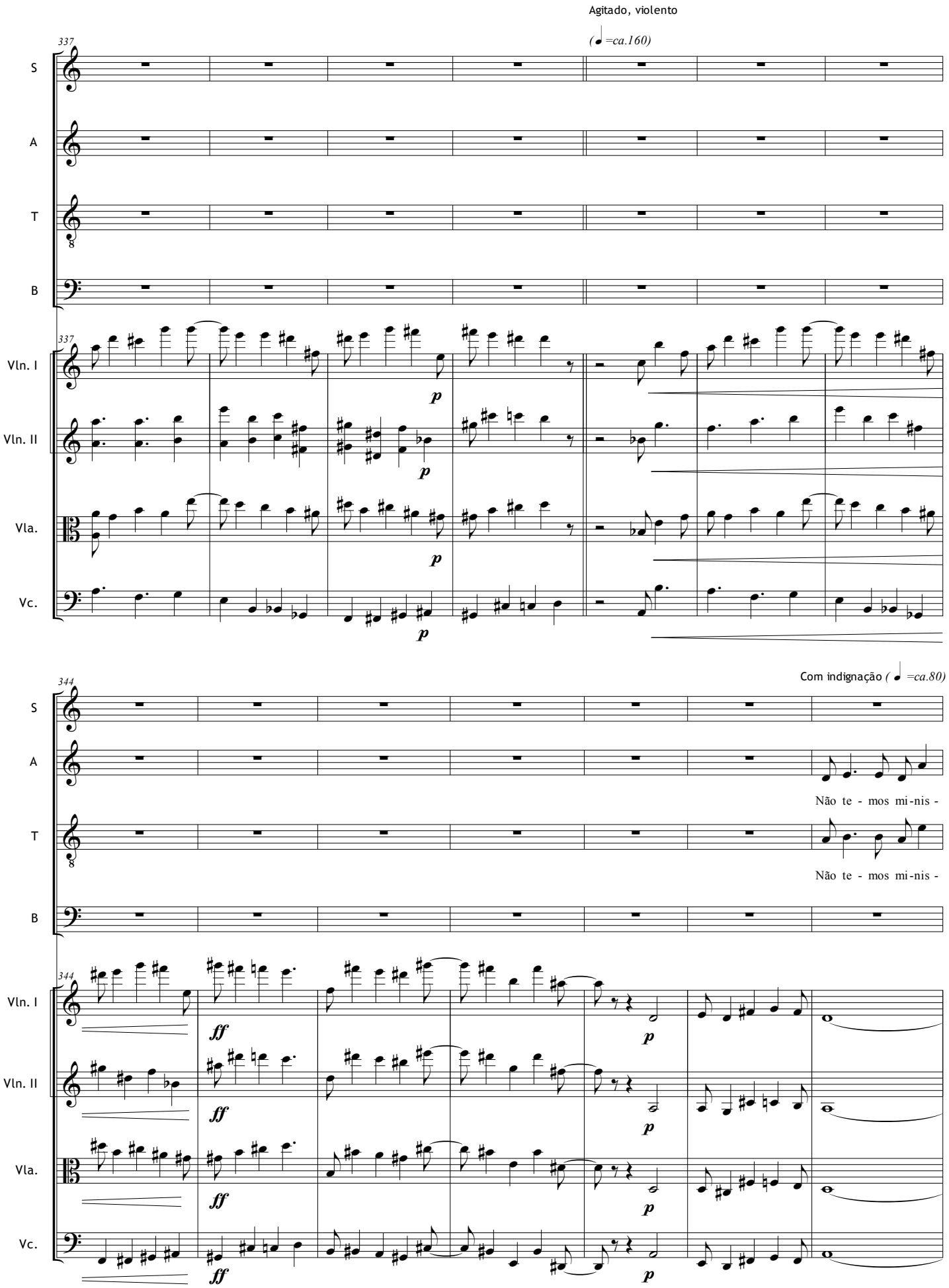

270
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
repeat as fast as possible
repeat as fast as possible
repeat as fast as possible
276
281

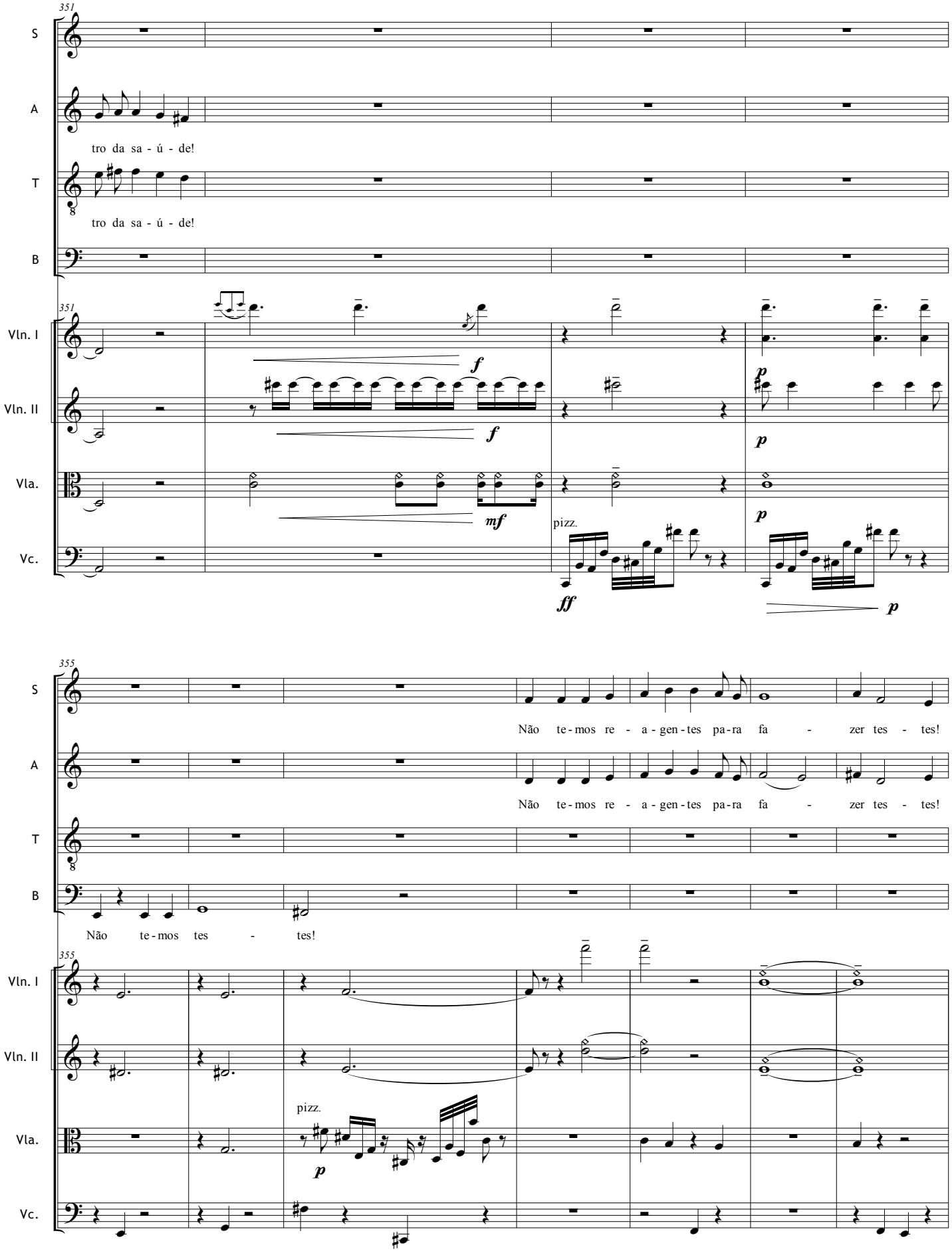

accelerando molto
290
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
(♩. = ca.130)
(♩ = ♩)
303
ff
314
mp
p

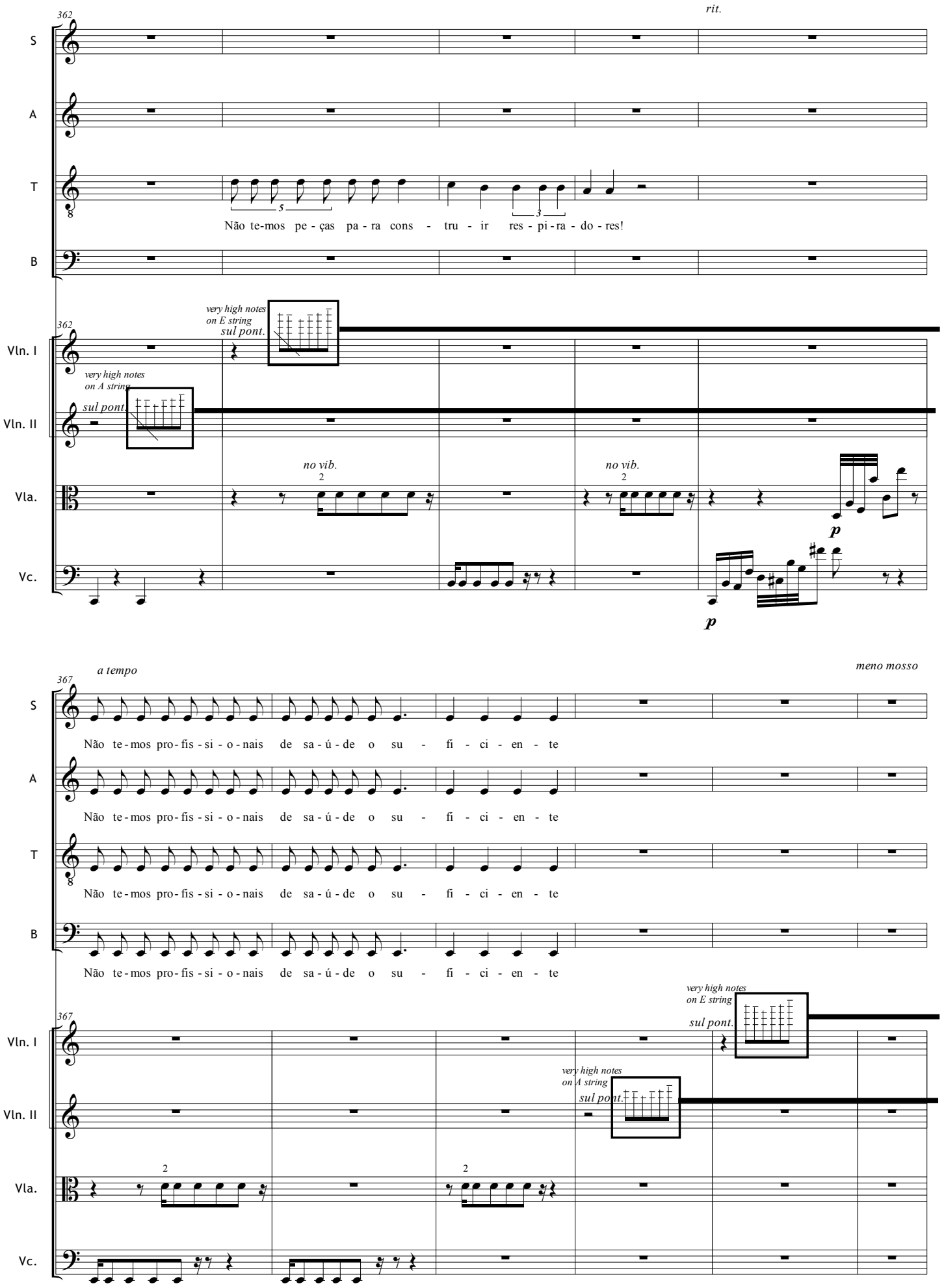

321
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

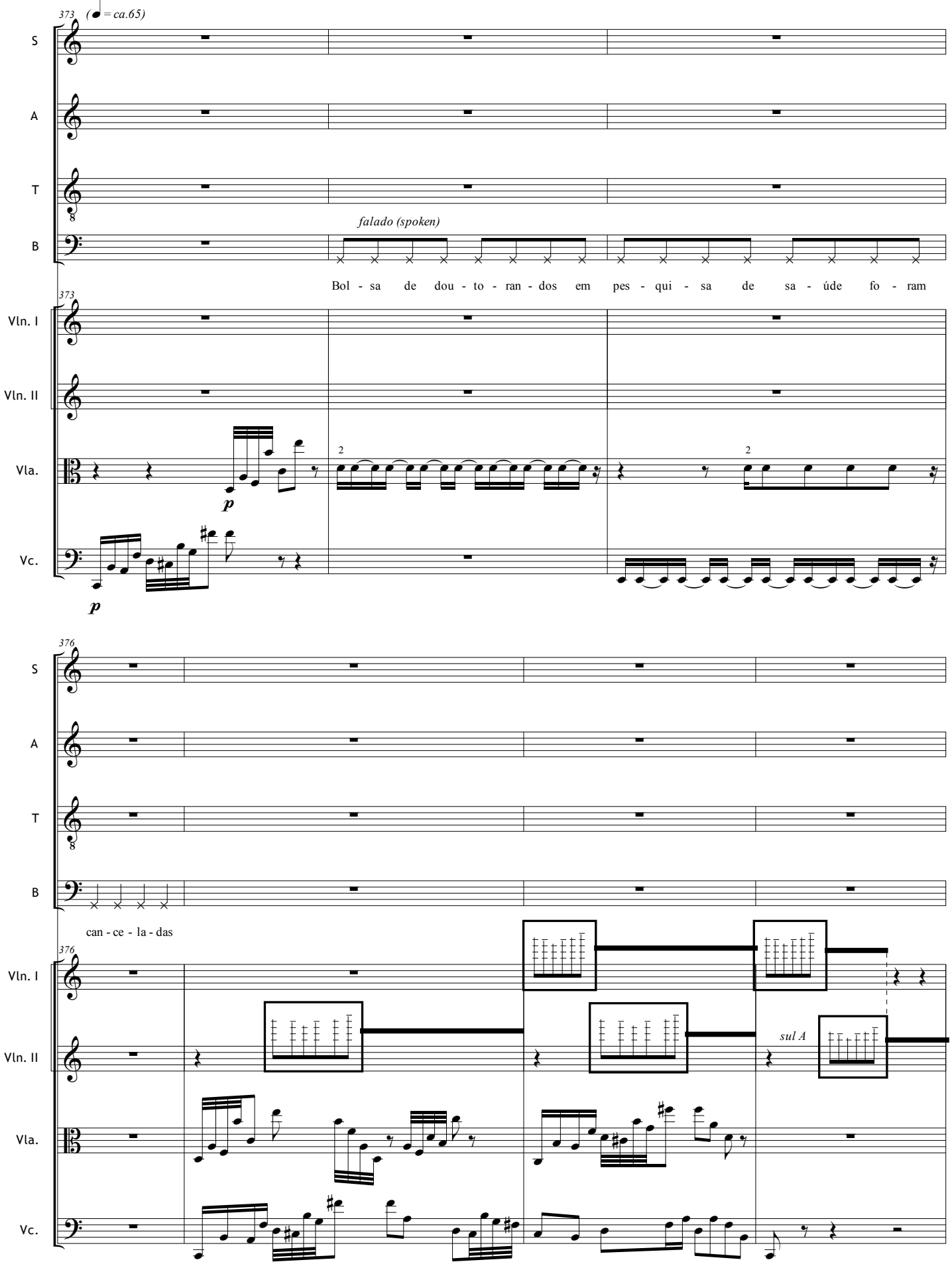

324
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

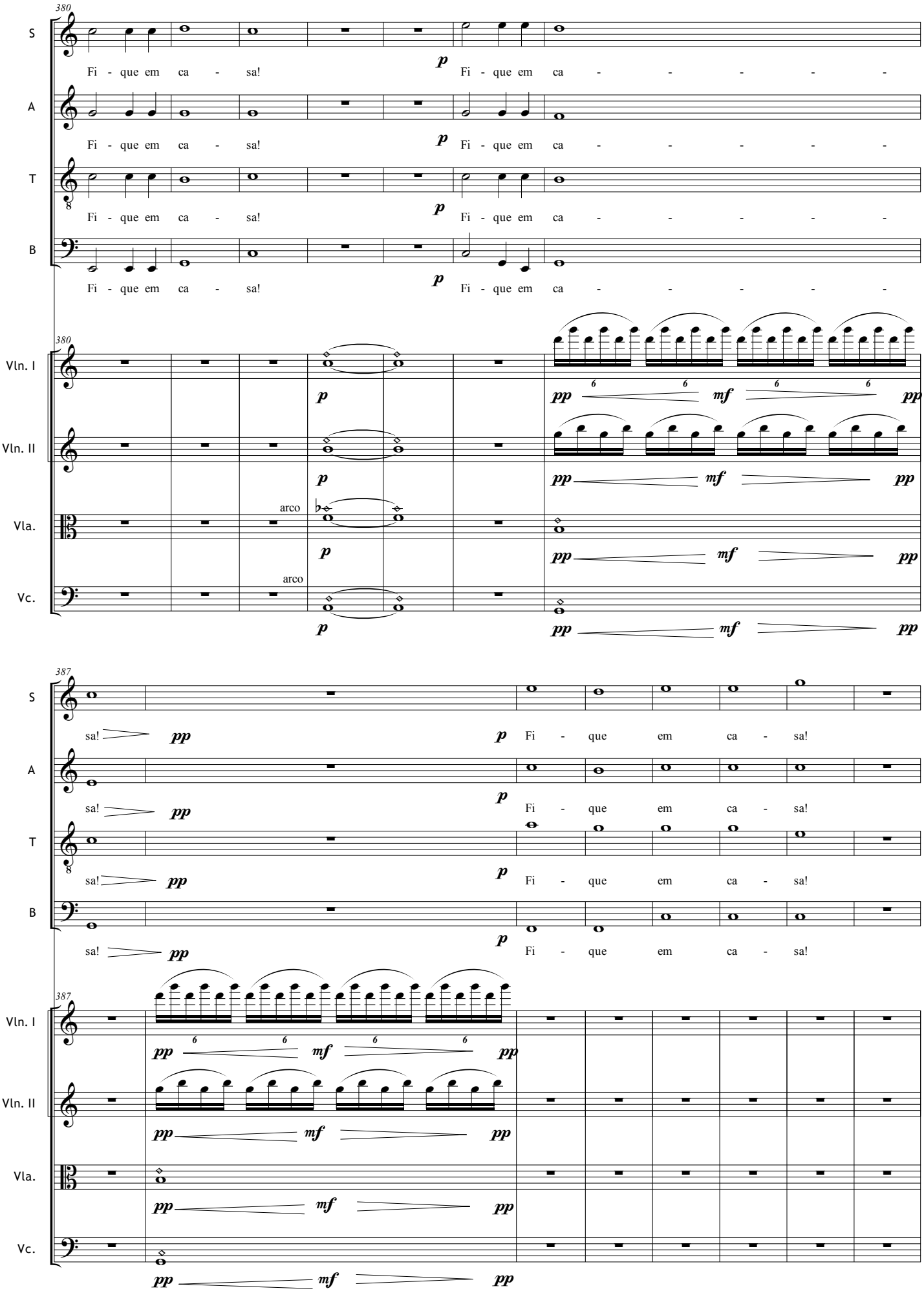

327
S
A
T
B
Pa - ra quem a - in - da não en - ten - deu
Não
Pa - ra quem a - in - da não en - ten - deu
Não
Pa - ra quem a - in - da não en - ten - deu
Não
Pa - ra quem a - in - da não-en - ten - deu
Não
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
331
accel.
te - mos pre - si - den - te!
[ah]
te - mos pre - si - den - te!
[ah]
te - mos pre - si - den - te!
[ah]
te - mos pre - si - den - te!
[ah]


Agitado, violento
(♩=ca.160)
337
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
344
Com indignação (♩=ca.80)
Não te - mos mi-nis -
Não te - mos mi-nis -
ff


351
S
A
tro da sa - ú - de!
T
tro da sa - ú - de!
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
mf
pizz.
ff
p
p
p
p
355
Não te-mos re - a-gen-tes pa-ra fa - zer tes - tes!
Não te-mos re - a-gen-tes pa-ra fa - zer tes - tes!
Não te-mos tes - tes!
pizz.
p


362
rit.
S
A
T
Não te-mos pe-ças pa-ra cons - tru - ir res - pi-ra - do - res!
B
very high notes on E string
sul pont.
Vln. I
very high notes on A string
sul pont.
Vln. II
no vib.
no vib.
Vla.
p
Vc.
p
367
a tempo
meno mosso
Não te-mos pro-fis-si-o-nais de sa-ú-de o su - fi - ci - en - te
Não te-mos pro-fis-si-o-nais de sa-ú-de o su - fi - ci - en - te
Não te-mos pro-fis-si-o-nais de sa-ú-de o su - fi - ci - en - te
Não te-mos pro-fis-si-o-nais de sa-ú-de o su - fi - ci - en - te
very high notes on E string
sul pont.
very high notes on A string
sul pont.


373
(♩ = ca.65)
S
A
T
B
falado (spoken)
Bol - sa de dou - to - ran - dos em pes - qui - sa de sa - úde fo - ram
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
376
can - ce - la - das
sul A


380
S
Fi - que em ca - sa!
p
Fi - que em ca - - - - -
A
Fi - que em ca - sa!
p
Fi - que em ca - - - - -
T
Fi - que em ca - sa!
p
Fi - que em ca - - - - -
B
Fi - que em ca - sa!
p
Fi - que em ca - - - - -
380
Vln. I
p
pp
mf
pp
Vln. II
p
pp
mf
pp
Vla.
arco
p
pp
mf
pp
Vc.
arco
p
pp
mf
pp
387
S
sa!
pp
p
Fi - que em ca - sa!
A
sa!
pp
p
Fi - que em ca - sa!
T
sa!
pp
p
Fi - que em ca - sa!
B
sa!
pp
p
Fi - que em ca - sa!
387
Vln. I
pp
mf
pp
Vln. II
pp
mf
pp
Vla.
pp
mf
pp
Vc.
pp
mf
pp

Resignadamente (□□□ca.□□)

395

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

404

A - cre - di - to no céu, no in - fi - ni - to,

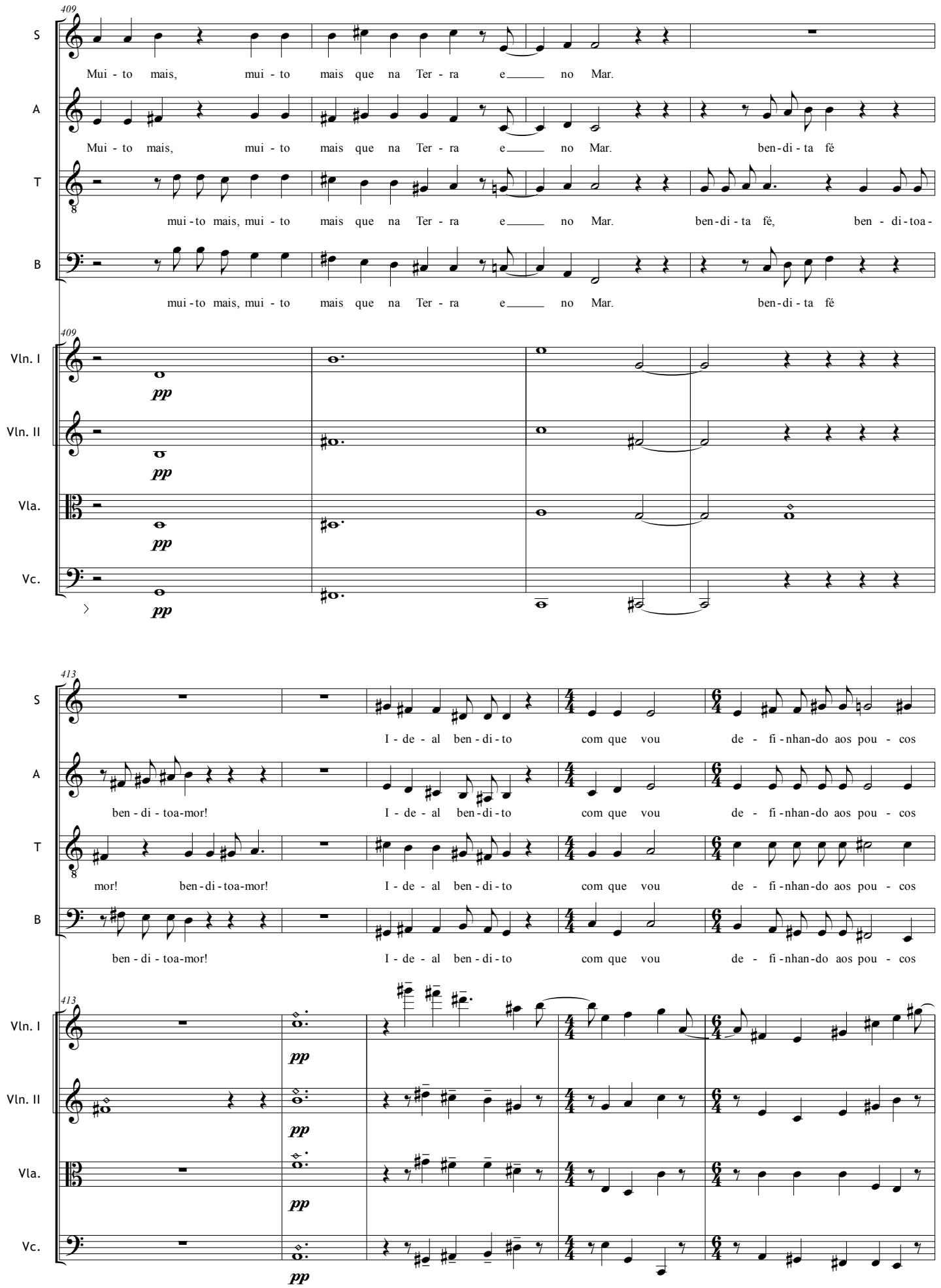
A - cre - di - to no céu, no in - fi - ni - to

A - cre - di - to no céu, no in - fi - ni - to.

A - cre - di - to no céu, no in - fi - ni - to

pp

< mf >


409
S
Mui - to mais, mui - to mais que na Ter - ra e no Mar.
A
Mui - to mais, mui - to mais que na Ter - ra e no Mar. ben-di - ta fé
T
mui - to mais, mui - to mais que na Ter - ra e no Mar. ben-di - ta fé, ben - di-toa-
B
mui - to mais, mui - to mais que na Ter - ra e no Mar. ben-di - ta fé
Vln. I
pp
Vln. II
pp
Vla.
pp
Vc.
pp
413
S
I - de - al ben - di - to com que vou de - fi - nhan-do aos pou - cos
A
ben - di - toa-mor! I - de - al ben - di - to com que vou de - fi - nhan-do aos pou - cos
T
mor! ben - di - toa-mor! I - de - al ben - di - to com que vou de - fi - nhan-do aos pou - cos
B
ben - di - toa-mor! I - de - al ben - di - to com que vou de - fi - nhan-do aos pou - cos
Vln. I
pp
Vln. II
pp
Vla.
pp
Vc.
pp

418

S: de - va - gar... Em ver - sos, to - co, tra - go, as - pi - ro, es -

A: de - va - gar Em ver - sos to - co, tra - go, as - pi - ro, es -

T: de - va - gar Em ver - sos to - co, tra - go, as - pi - ro, es -

B: de - va - gar Em ver - sos to - co, tra - go, as - pi - ro, es -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

423

S: cu - to, fi - to A gran - de dor:

A: cu - to, fi - to A gran - de dor:

T: cu - to, fi - to A gran - de dor.

B: cu - to, fi - to A gran - de dor.

**Voz solista**
**declama**
**(Solo voice recites)**

**e então tudo me vem provar**
**Que o Sol da minha vida - este clarão aflito!**
**Antes do meio-dia, é luz crepuscular. Morte, noite enluarada em que o sonho fulgura,**
**Enquanto o coração repousa sonolento,**
**Livre do sangue, o qual, agora, é luar também...**

423

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*Manter o som enquanto durar a leitura do texto.*
*Sustain the sound while the text is read.*

429

S: *p* E as - sim, que a - lí - vio bom, que sa - gra - da ven - tu - ra:

A: *p* E as - sim, que a - lí - vio bom, que - sa - gra - da ven - tu - ra:

T: *p* E as - sim, que a - lí - vio bom, que sa - gra - da ven - tu - ra

B: *p* E as - sim, que a - lí - vio bom, que sa - gra - da ven - tu - ra

Vln. I: *p* *pp* *f*

Vln. II: *p* *pp* *f*

Vla.: *p* *pp* *f*

Vc.: *p* *pp* *f*

435 *rit.*

S: De - pois de u - ma e - xis - tên - cia a - troz de es - que - ci - men - to, Mor - rer

A: De - pois de u - ma e - xis - tên - cia a - troz de es - que - ci - men - to Mor - rer

T: De - pois de u - ma e - xis - tên - cia a - troz de es - que - ci - men - to Mor - rer

B: De - pois de u - ma e - xis - tên - cia a - troz de es - que - ci - men - to Mor - rer

Vln. I: *p* *f* *p*

Vln. II: *p* *f* *p*

Vla.: *p* *f* *p*

Vc.: *p* *p* *p*

Molto adagio (♩ = ca. 50 )

S: ir pa - ra o céu da me - mó - ria de al - guém.

A: ir pa - ra o céu da me - mó - ria de al - guém

T: ir pa - ra o céu da me - mó - ria de al - guém.

B: ir pa - ra o céu da me - mó - ria de al - guém.

Vln. I: *f* *p* *f* *ppp*

Vln. II: *f* *ppp*

Vla.: *f* *ppp*

Vc.: *f* *ppp*

*Curitiba, 18 de Julho de 2020.*
*(Em isolamento desde 17/03/*
*Lockdown since Mar.17th)*
*77.851 < mortos no Brasil pelo COVID-19/*
*killed in Brazil by COVID-19.*