

revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 22, No. 1 - 2022

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



DOSSIÊ

Ciclo 22: o Bicentenário da
Independência e o centenário da
Semana de Arte Moderna,
músicas e músicos no Brasil.

CCA
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, em domínio público ou com autorização dos detentores dos direitos autorais. 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: jardim da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, São Paulo.
autor: Paulo de Tarso Salles, 2011.
Direitos reservados.*

revistamúsica



Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 22, No. 1 - 2022

julho

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
José de Carvalho Oliveira
Juliana Ripke
Lucas Zangirolami Bonetti
Regina Rocha Felice

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

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósio 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

Catálogo 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. 22, n. 1, jul. 2022) celebra o centenário do movimento modernista brasileiro, impulsionado pela mítica Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922. O texto de Flávia Camargo Toni e Guilhermina Lopes revisita aspectos do modernismo brasileiro a partir dos desdobramentos nos textos de Mário de Andrade, em associação com as ideias veiculadas em Portugal, mais especificamente por Fernando Lopes-Graça.

A parte inicial deste volume consiste em textos com temática livre, começando pela entrevista com o mestre do violino barroco Walter Reiter, feita por Marcus Held. Em seguida temos o trabalho de Maicon Jacinto e Paulo Moura (UNESP), com um levantamento do repertório coral nas duas primeiras décadas deste século, acrescidas de algumas sugestões para exercícios vocais.

A pesquisadora brasileira radicada em Lisboa, Juliana Wady, apresenta um estudo sobre as *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos, obra pianística analisada segundo a proposta transtextual desenvolvida por Gérard Genette.

Rafael Friesen oferece uma catalogação dos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) realizados na Universidade Federal de Roraima.

Voltando a Villa-Lobos, os pesquisadores Jorge L. Schroeder e Tatiana A. Ribeiro (Unicamp) investigam a influência dos balés russos na coreografia de *Uirapuru*, realizada pela bailarina Eros Volúcia.

Diogo Rebel e Carvalho (IFF) analisa *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen, focando nas interações estéticas e culturais que podem ser representadas nessa obra.

Os pesquisadores Austeclínio Lopes de Farias e Pedro Cardoso (UnB) apresentam aspectos de uma composição do próprio Lopes de Farias em colaboração com o cravista

Cardoso, os quais refletem aspectos gestuais e filosóficos que vão de Silvio Ferraz a Gilles Deleuze.

O trabalho da flautista e pesquisadora Marta Castello Branco (UFJF) avalia a recepção da obra de Vilém Flusser e sua teoria da interculturalidade.



*

*

*

Quero agradecer aos autores e autoras que enviaram seus trabalhos, aos editores convidados, pelo entusiasmo com que se dedicaram ao projeto, aos avaliadores *ad hoc*, à equipe de apoio do AGUIA-USP e aos editores-assistentes.

Este agradecimento é ainda mais enfático porque com esta edição me despeço da função de editor desta revista, papel que será exercido pelo Prof. Dr. Fernando Iazzetta. Foi um grande privilégio estar por quatro anos diante desta publicação e desejo muito sucesso a meu sucessor e ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS ECA/USP).

Teaching and thinking *Early Music* in the 21st century: an interview with Walter Reiter

Marcus Held
Universidade de São Paulo (USP)
mvheld@usp.br

Abstract: In this interview granted to Marcus Held, Walter Reiter discourses on his ideas regarding the field of knowledge known as *Early Music*. Having witnessed and actively participated in the consolidation of this movement in the 1960's and the 1970's, the violinist, chamber musician, teacher and director talks about the challenges and the successes of teaching and thinking music from previous times in the contemporary world. Furthermore, he presents his recently published book, *The Baroque Violin & Viola: a fifty-lesson course* (Oxford University Press, 2020) and, in the end, narrates his experience of teaching *Early Music* in Cuba.

Keywords: Walter Reiter, Early Music, Historical Instruments, Violin Teaching, Early Music in Cuba.

Ensinar e pensar *Música Antiga* no século XXI: entrevista com Walter Reiter

Resumo: Nesta entrevista concedida a Marcus Held, Walter Reiter discorre sobre suas ideias a respeito do campo de saber conhecido como *Música Antiga*. Tendo testemunhado e participado ativamente na consolidação desse movimento nas décadas de 1960 e 1970, o violinista, camerista, professor e diretor nos conta sobre os desafios e os êxitos de ensinar e pensar música de períodos pregressos com instrumentos de época no mundo contemporâneo. Além disso, nos apresenta seu livro recém-publicado, *The Baroque Violin & Viola: a fifty-lesson course*, (Oxford University Press, 2020) e, por fim, narra sua experiência com o ensino da *Música Antiga* em Cuba.

Palavras-chave: Walter Reiter, Música Antiga, Instrumentos Históricos, Ensino do Violino, Música Antiga em Cuba.

Presentation

Walter Reiter graduated from the Royal Academy of Music in London, obtaining his further education towards a Master's Degree in Violin Pedagogy in the Jerusalem Academy of Music. He worked with the Menuhin Festival Orchestra, the Jerusalem Symphony Orchestra and with many contemporary music groups in Paris. He was also a teacher at the Rubin Conservatory in Jerusalem. Currently, he is Professor of Baroque Violin and Viola in Royal Conservatory of The Hague and at Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance in London. For some twenty years, he has been teaching and directing projects in the city of Havana, Cuba¹.

Early Music has occupied a central part of his career for about four decades. He has travelled and toured extensively around the world playing with, leading and directing groups

¹ Information retrieved from Walter Reiter's website. Data in the References.

from the United Kingdom and abroad, such as the leader of The Orchestra of the Sixteen, for ten years, and as a Principal of The English Concert, for almost thirty years. As he says in his own *office in the sky*:

Playing the violin has been the core of my life since I was a youngster, growing up in a little village on the wild Atlantic coast of Ireland. I explored many different paths, playing in symphony and chamber orchestras, contemporary music groups in Paris, where I also played in an exclusive cabaret, *Au Pigall's*! But for some forty years now I have been enchanted by the historical violin and by the infinite variety of music composed for it... (REITER, 2022).

In the following interview, Reiter, recollecting his own experience as a musician and writer, talked about his ideas regarding *Early Music*. He was actively involved in the consolidation of its movement in the last century and, today, is internationally recognised as one of the representative figures of the field. Besides playing and recording, teaching covers an important segment of his career, and he reflects on the challenges and the successes of this craft in Europe and Cuba. As an author, Reiter presents his recently published book, *The Baroque Violin & Viola: a fifty-lesson course* (Oxford University Press, 2020).

* * *

Marcus Held: Since the generations of Arnold Dolmetsch and Wanda Landowska, we have seen many stages and approaches to the field known as *Early Music*. How would you define *Early Music* today?

Walter Reiter: That is a really tough question to begin with, because I really don't know the answer to it. I think much more important than talking about *Early Music* as such, we should talk about *Historical Performance*.

When I was growing up, in the London of the 1960's, it was a time when early music was really being discovered. Most concerts had music of the Classical time and Romantic time, and occasionally some contemporary music. But, in the 1960's, so many things changed in the world, as you know. It was just after the Cuban Revolution, but it was also a time of reevaluating society in the United States, in Europe and elsewhere - in Latin America too, of course.

With that reappraisal came all sorts of ideas about repertoire, because the standard repertoire was getting a little bit stale. So, people started to look to the Mediaeval period and the Renaissance, and it became tremendously popular in London, there were so many groups. People like David Munrow, of course, was one of the leading lights of that: to have this kind of almost anti-music.

It became quite a cool thing along with *The Beatles* and *The Rolling Stones*... Mediaeval music and Renaissance music became a really cool activity, and certainly in London. I remember going to the concerts of those groups and there were thousands of people there, it was completely packed out!

When I say anti-music, I mean, for example, the singers. They didn't "know" how to sing: they just sang. So, they weren't trained operatic voices. They were completely natural. Sometimes quite raucous, a sharp kind of voice.

That was seen as part of a kind of a revolution in musical taste, in the 60's. But of course with that also went the fringe groups such as (I don't know if you know them) *The Swingle Singers*...

MH: Yes, of course!

WR: They are wonderful! And Jacques Loussier, the pianist, who played jazz-Bach. That was quite disturbing for some members of the musical community. You felt that it was being almost kind of like a blasphemy to take the music of Bach and make light of it. But actually what they were doing was making light of something which was light, instead of making it really heavy.

I remember going to concerts in London of one of the big orchestras... They played Brandenburg 3 with I can't remember how many per part, but that certainly wasn't one to a part - it was like six or seven to a part. Necessarily, therefore, the tempo was really quite slow and the whole thing was very heavy and turgid. You could hear they didn't know what reference, from the point of view of the sound world, to go to. Their reference was, I guess, Bruckner and Wagner, really, and that is kind of how it sounded.

If you listen to recordings - it is really fun to do, actually - of Furtwangler conducting Bach and Handel for a while you think: "What is this piece? It reminds me of something!". Then you realise it is a piece that you played 150 times, but just don't recognize because the sound world is so different.

People don't realise the Dolmetsch family were actually an amazing group of pioneers. They did all sorts of extraordinary things, including playing old pianos and even fortepianos. They knew more about pedalling on fortepianos than most pianists do today (I mean, with the conventions of the historical time).

So, "what is *Early Music*?" I don't know, actually. I would rather talk about it, or describe it if you like, as a historical performance, when one is trying to find how that music was performed. It doesn't necessarily relate to its period, whether it is Baroque, Classical, or Romantic. In Europe, and certainly in London, now there are orchestras playing Bruckner and Mahler on period instruments, or even Stravinsky.

MH: Is it still a movement?

WR: Hum... much less than it was. There was a time when people who played on historical instruments... First of all, a lot of them, actually, couldn't really play very well, because that was all so new and they didn't quite know what to do (I am talking about not only string instruments, but the wind instruments as well).

At that time, it was very much controversial, whether it was worth going back to old instruments. The making of instruments could be considered a process of progress. Therefore, the later the instrument, the more high-tech and better it was. There was quite a huge polemic about that. There were all sorts of people in the modern instrument world who really condemned *Early Music*. I heard Isaac Stern talking about *Early Music* as a crime, because that was so much against the way he felt music to be.

But it is interesting, Marcus, because I remember the very first time I heard any major piece of Bach. It was the St. John Passion, and it was played by the local amateur orchestra in the town where I lived in England, and the local amateur choir. They knew nothing about historical performance, but I couldn't speak for two weeks after that! It had such a major

impact... So, we have to be careful that we don't condemn that way of playing in the way that some of them condemn our way of playing, especially with Bach.

Bach is the great survivor. You can't kill Bach's message. You could play Bach on a jazz piano or, like we talked, as *The Swingle Singers* or you can play on an old instrument. You can't actually kill Bach. You can kill other baroque composers, but you can't kill Bach. There was that huge division within the musical world. I remember someone coming up to me in the street with a really great pianist. We played the Dvorak Piano Quintet together and then I played, on the baroque violin, some Bach's sonatas. He wasn't even there, but he had heard about it and came to me and said: "What are you doing playing this?!". He just hated it.

But that time has passed, and there is a tremendous cross-over. You can hear so-called modern orchestras playing, sometimes with the baroque bow sometimes not, and you think: "Hum, that is really stylistically great!". It is not how they used to play. You get great conductors, like Simon Rattle, conducting period instrument groups. And you have wonderful violinists, like Isabelle Faust, for example. She is not a baroque violinist, but she plays Bach beautifully on gut strings, on a baroque violin. There are lots of others too, even people who you might consider to be at the heart of the traditional musical establishment. András Schiff, for example: an amazing - amazing! - musician, an incredible brain. He recorded Schubert's piano music on a modern piano, and he was quite dismissive of the old piano. But then, he actually got to realise that most of Schubert's piano music is *piano* or *pianissimo*, or quite a lot of the other way! He started playing around on old pianos and realised he was wrong, and had understood that playing Schubert on Schubert's piano gave it a completely different dimension. He actually recorded another double-CD of Schubert's music on an old appropriate Schubert piano. Even Daniel Barenboim has got this strange instrument that he got Steinway to build for him, which isn't exactly a massive great big black machine. It is smaller and its design is slightly different, so it has a slightly lighter touch and a lighter sound.

So, this division between those who were in the historical performance and those who weren't is really crossed over now. It is true - and it is important to say - in conservatories as well. I remember teachers who were completely dismissive of what I did, teaching the baroque violin, and would never let their students come to me, and others who thought: "Yes, it should be part of their training, number 1; and number 2: you learn music in a completely different way". So, actually, learning *Early Music* is good for later repertoire as well, and it is good for a healthy way of playing the instrument: much more free, much less pedantic.

At the conservatories I work in, here in London and in The Hague, the division between the two departments is gradually disappearing. The other day I did a class in The Hague for only modern viola players (they were all playing Bach, of course!), and the teachers just asked me to do that, because they wanted to give their students, who are in the modern department, a taste of what we do and why we do it. I am doing the same next week in London (again... Bach classes! They don't play other repertoires, which is a shame). They have to play some sort of baroque piece as part of their course now, and I am the one who comes to help them, to give some sort of ideas.

So, I think the boundaries are not as tightly drawn as they used to be.

MH: How do you feel about teaching non-conservatory music at a conservatory?

WR: I love it. I absolutely adore doing that. It is so nice to see the students questioning things that they have accepted. The students are almost always as open minded as their teachers, or more. I love working with modern instruments. My generation, we all started by playing on the modern violin - there wasn't anything else, really. So we came to it gradually. I, personally, used to play in a group where we played Bach cantatas every weekend. They were forcing me to play in a way that I really didn't want to play: lots of vibrato, lots of intensity even when it was something much more joyful. Older generations musicians actually don't do joy in music. They think that joy is superficial. Bach definitely wouldn't agree with that.

So I got a baroque bow and started playing on my modern violin with it, and eventually I came to the conclusion that I wanted to go a bit further than that. I got myself a baroque violin and played it pretty much like a modern violin and then gradually... etc. So it was an "evolution". Nowadays, you can make a decision: if you want to study, then you get to a conservatory and you study. But that "evolution" is something that I was very keen on. Look, 90%... no, 99% of what I talk about when I work with modern players is just the music. It is just about music. Really! I might bring in a couple of quotations or I might say "someone says about this etc.", but most of it is just how to make the music sound convincing.

I guess you could say, very generally speaking, the difference between the 18th century way of learning the violin and the 20th or the 19th even way of learning the violin (I talk about the violin because it is my instrument) is this. But, in the 18th century, the technical details

come from the expression desired. If you read any of the treatises about how to play the violin, they actually don't talk much about how to do it! None of that gives you much information about specific things to do, and that is because they weren't into these specific things! You played the music and made it sound in the most interesting way and the most expressive way. At a certain point, when they were trying to make a method out of playing, that was after the French Revolution, when they made their first *methode* with Viotti, Baillot, Kreutzer and all these guys sitting around the table saying "let's make a method out of it".

That was tremendously useful in some ways and extremely destructive in other ways, because the modern way of learning the violin is to learn those technical skills and then in some way to come from that to the music. Actually it is an impossibility. The sound has got to come from the imagination, and not imposed by some kind of technical thing.

We learn certain things like... *detaché*. I mean, what the hell is *detaché*? It is just a bow going up and down, and yet we spend so much time practising it in an abstract way. Then, we discover that actually it is not possible to play rhetorical music like that, because the physical body is dictating the music instead of the other way around.

This turning point when you learn so-called technique and then you plaster all that on to the music is completely ridiculous. I don't even know to what musical period it can successfully be applied. I was doing a project in Rotterdam two years ago, and there was a girl practising, in the interval, the Prokofiev solo sonata. Every note was absolutely perfect and beautifully vibrated... and that is an example of how to kill the piece of music: to make all the notes the same! So, I don't think it is really applicable to any music. Somehow, it kind of works for the modern ear playing in the modern way. That is not so controversial, but it simply doesn't work, because the music of the past - of the 17th and the 18th centuries - simply wasn't written that way. I can't remember what the question was, Marcus!

MH: Walter, thank you for your answer! About your book: it reminds me of a very long British tradition of instrumental tutors, or companions (such as Playford's *An Introduction to the Skill of Music* and *Apollo's Banquet*. Also, we must remember Francesco Geminiani's treatise, *The Art of Playing on the Violin* (1751) - which is the first of the epigraphs contained in your book . Would it be a contemporary approach to this tradition?

WR: Inevitably, because I was not born in the 1700's. The pioneers, if you like, of the early violin movement or *Early Music* movement were seeking to distance themselves from what they heard around them. That was a really difficult thing to do. So, they got into a certain mindset and made certain research conclusions which were very historically based, for sure, but still partly influenced by that feeling that they had to break away from the Romantic tradition.

We don't have to do that anymore. In a sense, they established a certain way of playing - which is their way of playing - and isn't necessarily (and isn't definitely!) the only way of playing, but it was perceived to be, for a long time. So, baroque violin had to sound in a certain way, otherwise it wasn't really "baroque" violin. It is, of course, completely in itself unhistorical. First of all, because we don't know how people played. We have to be honest - we don't know how people played. We only know how a few people - a very few people! - thought it should be played and, even then, there is very, very little information.

What we are really talking about is an oral tradition. How many people actually read Geminiani or Leopold Mozart? Very few. We are talking about musical traditions, a whole set of traditions in different places and different times, which were influenced by specific masters who taught pupils, and they passed on their knowledge like everybody does: transmuted in some way and made their own. So, there is a huge diversity of styles of playing music throughout that 150, maybe even 200 years, if we would say going to the Classical period. To say that there is such a thing as the baroque violin can't be true today. We say there were lots of people experimenting with bringing that sort of information into their way of playing.

You mentioned a couple of the very early treatises. There is absolutely nothing in them about playing the violin: about the technical side of it, very little about expression, something in terms of bowings. That information varied from performer to performer, and therefore from teacher to teacher. It was part of the oral tradition. Tartini, for example, wrote books, but never wrote one about really how to play the violin from A to Z. For example, how to change positions he said "some people do like this, some people do like that - do what works, basically". That is what I tell my students: "do what works", showing them the different ways. The only person who says anything about it at all, really, is Geminiani (how to shift). Leopold Mozart wrote a whole chapter about positions, and even about fingerings between the different positions, but he didn't actually tell you how to do it. Either they didn't care, or they simply had their own

way of doing things. They didn't divulge and, after a while, gradually, that information disappeared.

It is up to us, especially as teachers, to find ways of integrating what information we have with what it seems to work for each individual student. I never imposed things upon students. I always try to get them to do things in different ways and then decide for themselves which way things work. Hands are different, training is different... Some people have very long necks, which means they can't hold, and some people have very short necks, which mean they can. So, why would somebody who has a short neck not hold if it is so easy to do so?

On that subject, there is nobody that actually says, as far as I am aware, nobody actually writes in a treatise "you must not touch it with your chin". Nobody says that. A few people say "you should", and most people don't mention it. Some people are slightly ambiguous about it, but nobody says "don't touch it with your chin", which is one of the rules that some people held and still holds - and the tradition of pupils often still insist that the violin is never touched with the chin. But this is not historical.

Somehow, in the book, I bring as much historical information as possible, but I try to fill in the gaps through my own experience not only of playing, of course, but of teaching, as well. And of course a lot of it is deeply personal, as I say right in the beginning. The book is not called "How to play the violin". It is called "50 lessons in". So, if you want to study with me, you can come to The Hague and pay sums of money over the period of 5 or 6 years, or you can learn from that book, or a combination of the two. Basically, it is a series of violin lessons. There isn't anything quite like that (that has ever been written). I don't think anyone would be quite as crazy as me...

MH: [Laughs...] Walter, in both volumes, you are always mentioning vocal music. Your course even begins with it. What should a modern player expect about this "not-so-obvious" approach?

WR: Marcus, it should be absolutely obvious. It is the most basic and obvious thing! You know, we developed a science out of what it already is. One of my favourite tricks was students who asked how to do things. I say: "Look, just walk around your music stand". They might think I am a bit crazy... so they walk around their music stand, and I say: "That is amazing! How did

you do that?". Think about: if you have two feet and they are going like that [demonstrates], logically one foot - in this case, the left foot - has to go further than the right foot. How do you do that? How do you control where your feet are going in? The muscles in the feet and all the features are an incredibly complicated thing if you saw the map of the feet. It is an incredible technical achievement!

That is, of course, ridiculous! But, a lot of modern pedagogy is based on the idea that you have to know how you do things, that you have to know exactly what movements and how the brain is communicating with the feet or whatever to do that simple movement. Actually, you don't have to do that. You can just go straight to the sound, and the way I teach is a really baby's way. Number 1: you have to look at the text and decide in your mind what you want (when I say "in your mind", I don't mean intellectually, but I mean the sound that you want), because music is sound. That is all it is. It isn't anything else. We make up abstractions from intellectual constructs. We say "this is a phrase, this is a *crescendo*, this is a *diminuendo*", but they are all descriptions of what sound actually does.

You have to have, from your imagination, an idea of how the music goes from this point. If you don't, you can practice all your life and it will never get you anywhere. If you don't know where you are going, you are completely stuck. The point is: people do know! They just want to accept that they know. They are tricked into the idea that there must be a way of doing things, and I don't believe that. Of course there are basics, obviously. If you have a really bad hand position, you can't play and so on. There are barriers that teachers have to deal with.

The "how?" is not nearly as important as the "where does it come from?", and it comes from your imagination. My students know 99% of the things that they want me to tell them. They already know. They already know that this phrase goes like this or like that. That is how it goes, but they say "how do we do that?". You find it! You find the sound! And, if you found the sound, you must have found the technique. You don't have to know what it is, but you must have found it, just like you don't have to know how you go round in a circle. You just found that sound. That is true for modern violin or anything else.

To a large extent, what we do is: we see how things go, we see how the movements make that sound work and then we study the movements. Does that make sense? I don't think it does. If you find the sound, then you must have found the technique. You don't have to say: "well, if the bow goes this way, at this speed, and then it accelerates by this much and with that

much pressure...". You get crazy. That is why you hear a lot of people who play in a very technical way and can't actually play a simple melody the way they wanted.

One of my favourite tricks: you get someone to sing it to themselves, to imagine it, and then they play it and you ask: "How near to your intention was the execution?". You learn a lot of the psychology of the person, because, for example, I remember an Italian guy who said "0,0001" and another one, from Venezuela, "hum... 9, maybe 9,5" out of 10. So, you learn a lot about the person. Point is: if it is not pretty much 10, then you simply haven't done the work. You have to find that sound. It is quite hard to find it, but you get used to looking for it and working towards that sound. Then you know what is naturally musical!

All the students I have helped are naturally musical, but they don't trust themselves, because they have been "indoctrinated" in thinking that there must be a why to everything, and that learning involves learning the whys and how to do things.

That is very important: just find the sound that you want and you will find the way to play it. Then, you develop confidence in yourself, which a lot of people don't have because they are not doing things right, especially in *Early Music*. Like if there is some magic formula of "you must do this, you mustn't do that". There are lots of rules... "Am I allowed to do this?", people say to me.

MH: Normally, I see, with my own students, that their practising and playing are all about rights and wrongs. It is very sad to see this, actually.

WR: Yes, they are kind of victimised. Everything that you study, when you practice, it has to have an artistic aim. If you practice something, you get to do it. That is the theory, anyway. If you practice playing like a robot, you become a robot. For example, if you practice Schradiek (which is a very good exercise for the hand) with all notes the same, like a robot, then you land up playing like a robot. You don't have to do that. You can even play absolutely in rhythm, but play with different touches of the fingers that come down and go up. They actually express a musical phrase, and then you can use that. You have got to use a little extra information in your palette of skills which you can actually use. That applies to all the scales, arpeggios, *etudes* and everything you play. If you play them because you want to get the technique right, you are

simply going in the wrong way. You are losing touch with your own voice. A massive catastrophe.

You hear people, even incredible people, playing Paganini and all these sorts of things, and it sounds completely robotic. Then, you think "oh, this is not a very musical person"... I don't believe that is true. You can't play that if you are "not musical", plus I don't know what "not musical" means. But they can be played too drilled to become technical robots. That is very easy, and they lose contact with their inner voice and, then, they are completely stuck.

MH: You have been collaborating with many modern-instrument ensembles, symphony orchestras and, most importantly, young and student orchestras. Could you tell us about this experience, especially in Cuba?

WR: I was playing in a festival in Slovakia (a beautiful country, by the way). I didn't know any Cubans nor had already met any Cubans, but then a group of Renaissance instruments (well, they were mostly singers) from Cuba arrived and they immediately started hugging everyone, the way that Cubans do, which I particularly love in Latin Americans.

MH: We also do that!

WR: Yes, you have never met anyone before and the first thing you do is hug. I love that, but it is very dangerous nowadays. If you do that in the US, they lock you up. Anyway, they were a group called *Ars Longa*, founded maybe 25 years ago specifically to gather at it and perform and record Cuban music from the 17th and the 18th centuries, mostly from the Cathedral of Santiago, where it became. Then it spread out: they went to all sorts of other places, like Mexico City, Guatemala... A very, very good group. Wonderful singers. They had a few instrumentalists too, a couple of violinists, playing on gut strings. One of the violinists came to me and said: "Oh, could you give us a lesson?".

I had very little time to do that, because the schedule didn't permit it, but I gave them an hour-long lesson and they said: "You have got to come to Cuba!". Yes, Ok, I can come to Cuba - who would say no? My wife is a Soprano, and was also in that concert, and the singers came

and asked her for a lesson. She had the same amount of time as me and they said the same thing to her. We never thought anything becoming of it, but it did: we got invited to come and teach in Cuba, and had no idea of what to expect. I didn't really know anything about Cuba. I knew about Hemingway and Che Guevarra. That was all I got like everybody who lived in the 60's did. We didn't know what to expect...

They actually have a festival - *Musica Antigua* - every year, so we went to that. I just had a week there, and decided I was going to come with a program of music that they couldn't possibly have heard of, such as Biber, Schmelzer and stuff like that (there were some Bach). They got together, maybe 10 musicians, who had absolutely no idea of anything. We did this little course and concert, and they were completely thrilled. I was incredibly impressed: how easily they adapted, how quickly they learned! Within a week, it sounded pretty damn good.

So I thought: "Well, maybe it would be interesting to come and try to do something again!". It was difficult to find people to sponsor me. I didn't make any money out of it, but at least it got my expenses, and that is pretty considerable. The second time it was a university in Spain that has a Latin American music program that sponsored me. Then we did another concert and the French Ambassador came along and asked "how can I help?" and so I said "sponsor me" and they said "Ok".

After the second time (maybe after the first time) I was really having an idea: wouldn't it be great to start a baroque orchestra in Cuba? And why not? They have wonderfully trained instrumentalists. For sure the instrumental standard is very high, and they also have this very, very flexible mind. I think that comes from the fact they don't have any distinction between genres. Someone who is a classical pianist can still play in a bar at night; or someone who is a classical violinist can still play jazz. I was shocked, actually, because I know that Cuba is a centre of Jazz - Wynton Marsalis went there and said that, after New York, it is Havana. So I wanted to find where the Jazz department was at the conservatory and they told me: "We don't have one!".

MH: Maybe they don't need one.

WR: Exactly! They don't need one. They just do it. I found it amazing, and I think that is why they were much more flexible: if you get them to play in the baroque way, then they play in the

baroque way. 20 minutes is usually enough to get someone playing from a recording of Rostropovich to something different, and it sticks.

We began to have quite a lot of interest. In Cuba (it can sound paradoxical, ironic or even cruel), they don't have any money. They have nothing. When I say they have nothing, I say they didn't have enough to eat. They live in dreadful housing conditions. What they do have is time. And they have music. That is their whole lives.

After this first time I went there, the second project was actually in cooperation with the conservatory. We did a real baroque program. There was another orchestra that asked me to come, so the project gradually got longer. Instead of one week usually, it was two weeks (a project per week). This orchestra got larger and larger until we decided "well, let's try doing some Classical music too". So we did all Mozart's symphonies and we did Beethoven just once, and Schubert.

I used to teach in the mornings and then did the orchestra in the afternoons. It was all very intense, and it was all in Spanish, which I didn't speak in the beginning, hardly any. I had to learn. Plus, it was incredibly hot, the air conditioning usually didn't work. It was a huge amount of work, but incredibly satisfying, because they are unbelievably good musicians.

I managed to get a couple to come to study in The Hague. It was really difficult, because, as I said, they had no money. You have to try to find scholarships and things, and have to convince people that they are outstandingly talented. Which they are, but there are a lot of other people, too.

It is a place where I grew to really, really love. I have lots of really good friends there. Many of them are not there anymore: they are in all sorts of places... in Germany, in Spain or the US, of course. It was an amazing adventure. I never quite got round to forming *the* Cuban baroque orchestra, but there are lots of people, there are lots of groups that play baroque music in Cuba.

MH: Thank you for the interview!

References

MOZART, L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.

PLAYFORD, John. *An Introduction to the Skill of Musick*. London: John Playford, 1654.

PLAYFORD, John. *Apollo's Banquet*. London: John Playford, 1669.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. London: n.p., 1751.

SCHRADIEK, Henry. *The School of Violin-Technics*. New York: G. Schirmer, 1899.

REITER, Walter. *The Baroque Violin & Viola: a fifty-lesson course*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

REITER, Walter. *Walter S Reiter, Baroque Violin*. Disponível em: <https://www.walterreiter.co.uk>. Acesso em 26 de fevereiro de 2022.

SCHIFF, András. *Franz Schubert*. Double CD. Serial number: B00TTUODZA. ECM New Series, 2015.

A técnica vocal e sua relação com o repertório coral: um levantamento do período de 2010 a 2020 e sugestões de exercícios vocais

Maicon Pereira Jacinto
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
maicon.pereira@unesp.br

Paulo Celso Moura
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
paulo.c.moura@unesp.br

Resumo: Esta pesquisa trata da relação entre técnica vocal e repertório coral. Neste trabalho objetiva-se discutir como a técnica vocal se constitui num caminho que viabilize a execução de repertório de música brasileira para coro. Para isso, foi realizado um levantamento bibliográfico acerca do tema, teses e dissertações no Portal da CAPES, no período de 2010 a 2020, bem como revistas e periódicos científicos na área de música, com o intuito de encontrar estudos que tratassem a respeito do assunto, além de mapear como num estado da arte a produção acerca da temática na área. A partir de uma amostra de repertório, foi delineado e sugerido algumas estratégias e procedimentos vocais julgados necessários para a execução de cada peça.

Palavras-chave: Técnica vocal, Repertório coral, Estratégias e Procedimentos vocais.

Title: The vocal technique and its relationship with the choral repertoire: a survey of the period from 2010 to 2020 and suggestions for vocal exercises.

Abstract: This research deals with the relationship between vocal technique and choral repertoire. The objective of this work is to discuss how the vocal technique constitutes a path that enables the execution of Brazilian music repertoire for choir. For this, a bibliographic survey was carried out on the topic, theses and dissertations on the CAPES Portal, from 2010 to 2020, as well as scientific journals and periodicals in the area of music, in order to find studies that dealt with the subject, in addition to mapping the production on the subject in the area as a state of the art. From a sample of repertoire, some strategies and vocal procedures evaluated for a performance of each piece were outlined and suggested.

Keywords: Vocal technique, Choral repertoire, Vocal strategies and procedures.

Introdução

O trabalho está inserido no universo dos coros amadores - no Brasil, a grande maioria dos corais é constituída por grupos de amadores e diletantes - geralmente com pouco ou nenhum conhecimento teórico musical e também com nível técnico pequeno - tomando esse preâmbulo geral, escolhemos o contexto desse modelo de coro para desenvolver esta pesquisa.

Este estudo é uma continuação e desdobramento da pesquisa trienal (2015-2017), intitulada “*Coro adulto amador: A relevância do desenvolvimento vocal no resultado musical*” concebido pelo Prof. Dr. Fábio Miguel (in memoriam), na qual buscou-se compreender como

dois momentos do ensaio coral – aquecimento vocal e técnica vocal – podem ser relevantes para o desenvolvimento musical e vocal do coralista com foco no resultado musical.

Tendo em vista que o presente trabalho irá abarcar as etapas do processo de aquecimento vocal, bem como estratégias e procedimentos para o trabalho técnico vocal no contexto coral amador com adultos, pode-se defender a importância e necessidade desta pesquisa para o meio coral brasileiro, uma vez que a maior parte dos grupos corais do país está inserido nessa realidade e possuem certa carência de material destinado especificamente a eles, sobretudo material que aborda o repertório coral brasileiro.

O presente estudo tem como objetivo relacionar técnica vocal e repertório, a partir da aplicação de procedimentos e estratégias vocais pesquisados na literatura, e que serão aplicadas numa amostra de repertório de música brasileira. A amostra foi selecionada intencionalmente na medida em que as peças que a compõem se relacionam, de acordo com certas características estabelecidas no plano e nas hipóteses formuladas pelo pesquisador para o trabalho (RICHARDSON, 1999, p. 161). A técnica vocal será tomada, neste estudo, como um conjunto de estratégias e procedimentos para proporcionar aos coralistas o desenvolvimento de suas habilidades musicais e vocais necessárias para execução do repertório (MIGUEL, 2016, p. 87).

Num levantamento prévio, encontrou-se em língua portuguesa, as seguintes pesquisas que tratam de questões que relacionam técnica vocal com o repertório nacional: a tese de FERNANDES (2009) e as dissertações de SILVA-HAUCK (2012) e SILVA, Luís (2017). Todavia, é comum encontrar, na literatura para coros em outras línguas, a abordagem da relação do repertório e técnica vocal em obras eruditas norte-americanas ou europeias, como por exemplos os trabalhos de autores como: EHMANN e HASEMANN (1981); DEMOREST (2001), FENTON (2002), STEGMAN (2003), JORDAN (2005), EMMONS (2006), SMITH (2006), GARNET (2009), BRINSON e DEMOREST (2014). Contudo, é sabido que as soluções vocais propostas por tais autores nem sempre se adequam às especificidades (rítmicas, melódicas, de textura, idioma, de estilo e sonoridade) encontradas no repertório de música brasileira; por isso se faz necessário refletir como adequar/adaptar/criar procedimentos e estratégias vocais que possam ser desenvolvidas e aplicadas, sobretudo no contexto de coro amador, visando a execução do repertório coral brasileiro.

Para a realização deste estudo partiu-se da premissa que a revisão bibliográfica “tem a função de localizar a sua proposta de pesquisa no campo da produção da área” (PENNA, 2015, p. 71); sendo assim, foi realizado um levantamento bibliográfico do período de 2010 a 2020

nos seguintes repositórios: Anais: da ABEM, das Semanas de Educação Musical da Unesp, do SIMPOM; Portal da Capes; Revistas: da ABEM, Música em Perspectiva, Música Hodie, Opus, Ouvirouver, Per Musi, Vórtex.

A partir desse levantamento, então foi proposto uma sistemática de aplicação junto a obras que representam repertórios presentes na música coral brasileira, com especificidades e características que podem ser encontradas em uma grande quantidade de peças corais brasileiras. As obras selecionadas foram: Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola) de Gilberto Mendes e Suíte Nordestina de Ronaldo Miranda.

Tais peças apresentam, como já comentado, elementos musicais que trazem dificuldades técnicas vocais - questões que se fazem presentes em uma gama considerável de outras obras; ou seja, as abordagens propostas neste estudo poderão ser espelhadas e utilizadas com outras peças do repertório coral brasileiro que contenham características iguais ou semelhantes às obras selecionadas.

No levantamento realizado foram encontrados 31 trabalhos com temáticas relacionadas ao foco de estudo desta pesquisa, porém apenas 13 trabalhos foram selecionados para adentrar as referências por apresentarem reflexões e dados diretamente ligados ao nosso objeto de estudo, a relação da técnica vocal com o repertório coral. As palavras-chave utilizadas para a busca foram: música vocal - repertório coral - técnica vocal - canto coral - preparação vocal - aquecimento vocal.

A partir dos trabalhos levantados e selecionados em conjunto com a bibliografia especializada, foi organizado propostas de exercícios a partir de duas peças que abordam uma grande variedade e amplitude de questões vocais: Suíte Nordestina de Ronaldo Miranda e Motet em Ré menor (Beba Coca Cola) de Gilberto Mendes.

Discussão

Técnica vocal e o repertório coral brasileiro: o papel fundamental do regente

A partir do levantamento realizado foram encontradas reflexões acerca de assuntos relacionados a esta pesquisa, tais como o papel fundamental do regente na construção dos critérios a serem considerados no momento de seleção do repertório, a importância de propor abordagens de técnica vocal partindo das obras e sugestões de exercícios vocais que abarque possíveis dificuldades técnicas que podem ser encontradas no repertório coral.

É evidente que antes de propor qualquer exercício técnico vocal baseado em um repertório, esse repertório deve ser selecionado; na maioria das situações quem escolhe e/ou aprova as peças a serem estudadas por um grupo é o regente, dando a ele mais uma função essencial dentro do coro. Segundo Prueter (2010, p. 22) a escolha do repertório, assim como o estudo e análise da obra, pode ser considerado a fundação que sustenta as escolhas do regente durante a preparação do ensaio. Nessa direção, Carvalho aponta que “todo o trabalho do regente está fundamentado neste momento mais íntimo e pessoal em que ele se dedica ao estudo da partitura [...] e que as técnicas de ensaio utilizadas pelo regente devem ser aplicadas em função das músicas estudadas” (CARVALO, 1999, p. 55 *apud* PRUETER, 2010, p. 22).

Contudo, se faz necessário que o regente estabeleça critérios para auxiliar o processo de escolha do repertório; Martinez apresenta uma série de fatores que devem ser levados em consideração sobre a escolha adequada de repertório: o tamanho do coro, a que se destina e quais as características do coro, capacidade técnica do grupo, capacidade técnica e musical do regente, ocasião da apresentação, se serão utilizados arranjos ou obras originais e se há ou não algum acompanhamento, entre outros (MARTINEZ, 2000, p. 41 *apud* PRUETER, 2010, p. 42), (ALMEIDA, 2012, p. 164). O que demonstra que a tarefa de seleção do repertório de um coro é uma ação que demanda estudo e conhecimentos a respeito das singularidades do grupo. “Baseado nesta seleção previamente elaborada, o regente poderá organizar as estratégias musicais necessárias para o coro amador potencializar a absorção e aprendizado dos elementos técnicos e estilísticos esperados na execução pública” (CASTIGLIONI, 2017, p.59).

Após a escolha do repertório o regente precisa avaliar como mensurar as dificuldades técnicas, localizá-las e identificá-las: trata-se de um problema rítmico? De emissão vocal em um registro agudo? De dicção imprecisa? De intervalo? É uma dificuldade de um naipe ou do coro? Essas e muitas outras questões só poderão ser respondidas a partir do estudo da obra, do planejamento de ensaio e no decorrer do processo de preparação do repertório.

Zander afirma que a análise da partitura é fundamental para o sucesso da performance, em que após a análise, procurar resolver as partes tecnicamente difíceis, tomar consciência do que consiste a dificuldade e resolvê-la racionalmente, sem complicar é um caminho prudente a seguir. O autor defende que um ótimo recurso para vencer as partes problemáticas é fazer pequenos exercícios que tenham por base as referidas dificuldades que se apresentarão no ensaio, podendo os exercícios serem improvisados, mas baseados na problemática da estrutura da linha melódica (ZANDER, 2003, p. 227 *apud* PRUETER, 2010, p. 47 - 48).

O planejamento de ensaio deve preparar o regente, a ponto deste saber se alguma dificuldade pode aparecer durante o ensaio, mas principalmente, o motivo que faz com que o trecho seja de aprendizagem complicada; sabendo a razão, torna-se mais simples e prático estabelecer uma maneira de resolver o problema, caso ele apareça (PRUETER, 2010, p. 31 - 32). Castiglioni (2017, p. 50) também defende que para haver resultados consideráveis na construção da identidade sonora coletiva e alcançar satisfatório alargamento da qualidade artística, aconselha-se ao regente elaborar planejamentos de ensaios detalhados, profundos, repletos de possibilidades que favoreçam o crescimento musical do grupo, pretenda direcioná-lo a alcançar uma sólida identidade vocal, permeando o estudo amplo de elementos técnicos do canto, sem deixar de aplicá-los na prática vocal do coro e ensaio do repertório, mostrando a importância do regente organizar as etapas de trabalho antecipadamente.

Kerr e Breim, Gayotto e Borges defendem que cabe ao regente identificar as capacidades musicais de cada cantor, efetivando o aprimoramento do exercício musical para o canto e observando os recursos primários e secundários da voz - em que o primeiro é composto pela respiração, intensidade, frequência, ressonância e articulação; e o segundo diz respeito à projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração e pausa (KERR e BREIM 1989, p. 31; GAYOTTO e BORGES 2007, p. 2 *apud* MARTINS e SANTOS, 2016, p. 285).

Trazendo para o contexto de peças dos séculos XX e XXI, a habilidade de manipular indicações de diferentes “cores sonoras” (variando do claro ao escuro, do leve ao encorpado, do som sem vibrato ao som com muito vibrato), buscar por uma afinação refinada que possa atender às exigências melódicas e harmônicas das obras e, orientar o coro no desenvolvimento de habilidades técnico-vocais não tradicionais é crucial para a execução de inúmeras obras deste repertório, porém para se alcançar certo nível técnico e artístico na performance de obras desse período, é preciso que o regente faça a análise da partitura juntamente com seus cantores e treine com eles, dando ênfase nas pequenas seções que exigem sonoridades determinadas pelo compositor, principalmente as menos usuais e as mais difíceis, a fim de se conseguir certo conforto em sua execução antes de realizar a obra; esse trabalho poderá adiantar muito o processo num todo, uma vez que o cantor vai desenvolvendo novas habilidades técnicas de forma gradual e sólida (FERNANDES; KAYAMA, 2011, p. 97, 111).

Todavia deve-se lembrar que existem regentes que não planejam seus ensaios, não aplicam técnica vocal no repertório e consideram esse momento descartável e sem importância,

tendendo a utilizar inúmeros vocalizes aleatórios acreditando que conseguirão bons resultados através deste trabalho (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 40). Outros, segundo Fernandes, possuem pouca ou nenhuma experiência em canto se sentindo desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com tais questões, fazendo com que a técnica vocal se limite a exercícios de aquecimento que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal em longo prazo. Há ainda, regentes que buscam uma sonoridade única, por acreditar que os vários estilos devem se adequar a tal sonoridade, executam todas as obras do repertório com o mesmo som que, normalmente, é uma marca do coro e de seu regente e não deve mudar nunca (FERNANDES, 2009, p. 199-200 *apud* CLEMENTE, 2014, p. 82).

Do repertório para elaboração dos exercícios vocais

Alguns autores defendem o quão essencial e produtivo é, para o coro, ter contato com exercícios técnicos vocais elaborados a partir do repertório; sabe-se que, habitualmente, a técnica vocal está localizada no início dos ensaios dos grupos corais como uma forma de aquecer o coro para o ensaio como um todo. Contudo, Figueiredo e Silatien concordam que a técnica vocal deve estar relacionada com o fazer musical, com o repertório e deve acontecer durante todo o ensaio e não somente durante o momento de aquecimento, desta forma, a técnica vocal pode ser compreendida como um meio de fazer o instrumento vocal soar, como também pode ser aproveitada para lembrar e enfatizar elementos já trabalhados pelo grupo em repertórios específicos; o período de vocalização é uma oportunidade para o desenvolvimento vocal, e não apenas para aquecimento, pois em muitos grupos o regente é o único professor de canto que os cantores terão em suas vidas (FIGUEIREDO, 1990, p. 77; SILATIEN, 1999, p. 91 *apud* PRUETER, 2010, p. 56).

Figueiredo (1990) acredita que a união da técnica vocal com o repertório estabelece uma efetiva ligação com a necessidade e dificuldades que o cantor demanda para aquele repertório, evitando o grande distanciamento que existe entre a técnica e as obras, além de evitar mecanizações desnecessárias. Hauck-Silva e Figueiredo destacam que criar exercícios com integração do repertório ou das dificuldades apresentadas pelo coro, isto é, trechos ou temas que são entendidos como desafiadores, se faz fundamental para que alcançar bons resultados, não só em determinada música do repertório, mas no ensaio como um todo (HAUCK-SILVA, 2012; FIGUEIREDO, 1990, p. 75 *apud* SILVA, 2017, p. 37 e 110-111). Sob esse ponto de vista, o repertório pode se tornar o ponto de partida de todo o trabalho coral, em que se faz necessário refletir quais são os aspectos musicais presentes dentro das peças selecionadas e

planejar os objetivos e metodologia para que estes aspectos sejam desenvolvidos, tais como as habilidades técnicas assim como capacidades musicais dos cantores, fazendo com que o repertório do coral seja a base para todas as decisões envolvidas no processo de ensaio (PRUETER, 2010, p. 40 e 47).

Em Behlau e Rehder (2009), para o aquecimento fazer uso da voz cantada deve ser incorporado a elementos especificamente musicais, como dinâmicas e alturas, e também voltados ao repertório que será interpretado, tendo-se a consciência de que “a extensão de frequências no canto coral é ampla, ao redor de duas oitavas” (BEHLAU; REHDER, 2009, p.7) e exigindo-se um aquecimento que seja direcionado para este fim.

Fernandes (2009) realizou uma pesquisa sobre técnica vocal e práticas interpretativas dentro de um amplo contexto histórico e estilístico, que compreende desde o período da renascença até os dias atuais. Este autor ressalta que cada período histórico requer uma sonoridade específica exigindo assim uma técnica vocal apropriada para cada um deles. (FERNANDES, 2009 *apud* CLEMENTE e FIGUEIREDO, 2014, p. 5). Em algumas situações, deseja-se trabalhar vocalmente aspectos do repertório que está sendo realizado ou dificuldades específicas do coro, para os quais não se encontra um exercício pronto. Nesses casos, o regente ou preparador vocal pode inventar um exercício que atenda a essas necessidades, o que é uma prática incentivada por autores como Ehmann e Hasemann (1982) e Demorest (1993).

É prudente que quando o regente encontrar possíveis dificuldades do repertório, estas devem ser alertadas antecipadamente ao ensaio da peça; abordadas e corrigidas nas realizações práticas de vocalizes, fazendo com que o coro entre em contato com os trechos difíceis – e os solucione - antes da execução musical. E também para que os momentos que antecedem o dia do concerto sejam eficazes, recomenda-se aquecer as vozes através de vocalizes e trechos extraídos do repertório (CASTIGLIONI, 2017, p. 47; 60).

A importância da técnica vocal aplicada ao repertório

Segundo Gaborim-Moreira (2015), a preparação vocal conduz as vozes dos cantores de um coro para um destino em comum, pode-se entender que a preparação vocal não é uma finalidade, mas um mecanismo que auxilia o grupo chegar em um melhor resultado; assim, a autora define a preparação vocal como sendo a prática de exercícios fisiológicos com fins especificamente musicais - afinação, fraseado, dinâmica, agógica - associados às qualidades vocais tais como apoio, ataque, sustentação, articulação, ressonância, projeção. Gaborim-Moreira defende que a preparação vocal também pode incorporar elementos musicais

encontrados no repertório - saltos, escalas, arpejos, ritmos mais complexos, notas mais longas - com exercícios direcionados, o que pode facilitar a execução de uma peça ou trecho musical (GABORIM-MOREIRA, 2015 *apud* SILVA, 2017, p.35).

Considerando que “as propostas entre a técnica vocal e o repertório precisam ser constantes e precisamente objetivadas (COELHO, 1994, p.17), e que “a presença de uma boa técnica vocal, condizente com o repertório e necessidades dos coralistas e do regente, influencia diretamente na qualidade vocal e no resultado sonoro do coro” (PRUETER, 2010, p. 52); podemos afirmar que a técnica vocal precisa estar diretamente ligada ao repertório, uma vez que a técnica somente pela sua execução, se não aplicada ao repertório, pode se tornar ineficaz; a técnica vocal não deve ser entendida apenas como um momento que acontece no início dos ensaios e que tem como intuito somente aquecer a voz ou concentrar os cantores para uma nova atividade, ela deve se relacionar com as peças que estão sendo estudadas, servindo não apenas como aquecimento vocal mas principalmente como caminho viabilizador para execução do repertório.

A questão de aproveitar o momento do aquecimento e da técnica vocal para resolver dificuldades contidas no repertório, é um procedimento ressaltado por Oliveira, dizendo que durante o aquecimento, “os elementos e passagens que serão encontrados durante a preparação do repertório também são tratados previamente” (OLIVEIRA, 2011, p. 49); de maneira que os exercícios técnicos realizados durante o aquecimento também devem estar presentes na etapa de ensaio do repertório. “Aquecimento, técnica vocal e ensaio de repertório devem ser atividades integradas e complementares” (CLEMENTE, 2014, p. 88).

Para Figueiredo o regente não deve desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico, melódico, harmônico, textual ou outros; não se trata de resolver apenas pontos problemáticos de uma determinada obra, é preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro (FIGUEIREDO, 2006, p. 17-18 *apud* PRUETER, 2010, p. 26). Nesta direção, Mabry nos diz que:

à medida em que o cantor se acostuma às exigências vocais individuais de “cor sonora”, ele desenvolverá mais facilmente a mudança de uma “cor sonora” para outra, já que exigências desse tipo são provavelmente encontrados em outras peças do período, uma vez que a impostação vocal, a forma vocálica, o timbre, e a intensidade tenham sido decididas para um determinado som ou seção de uma obra, a coloração pode então ser ensaiada repetidamente até que seja apreendida, capacitando o cantor a usá-la sempre que tiver vontade. Quando essa coloração se

torna parte da “paleta de cores” do cantor, ela pode ser facilmente transferida para outras obras (MABRY, 2002, p. 42-43 *apud* FERNANDES; KAYAMA, 2011, p. 98).

A técnica vocal é um meio de se conseguir determinadas sonoridades para um determinado repertório, além de abarcar estratégias específicas de ensino que diminuem problemas musicais relativos à harmonia, a afinação, ao ritmo, à dicção; vocalises que apresentam fragmentos do repertório antecipam dificuldades e propõem soluções; como por exemplo, problemas rítmicos que podem ser percutidos no corpo, de uma forma que os cantores consigam assimilar e transferir essa experiência para a peça a ser realizada (ALMEIDA, 2016, p. 26); ou a afinação de acordes maiores com sétima, as execuções dessas passagens podem ser discutidas e praticadas, de forma que, quando se depararem com essas dificuldades na música, o vocabulário e os métodos para solucioná-las já serão conhecidos (SILATIEN, 1999, p. 91).

Pensando na preparação de obras modernas e contemporâneas de estilos diferentes, os cantores precisam desenvolver uma flexibilidade vocal eficiente que os tornem capazes de fazer rápidas modificações na voz, onde em uma única obra, pode aparecer inúmeros procedimentos composicionais não habituais que podem exigir uma maior ênfase, uma vez que os sons vocais incorporados à música podem ser o próprio cerne da peça como um todo; com novas possibilidades, a técnica vocal foi por muitas vezes, o impulso para as composições, fazendo com que a incorporação dos efeitos vocais se tornassem uma expansão das resultantes sonoras que o compositor esperava do cantor solo e do cantor coral. Enquanto a primeira preocupação do regente coral pode ser a fluência das linhas musicais, certos eventos harmônicos podem se revelar importantes e desafiadores, resultando uma justificável preocupação com a condução harmônica, em que poderá ser necessário uma rápida modificação da sonoridade pelo coro (FERNANDES; KAYAMA, 2011, p. 102; 107).

Todavia, é importante ressaltar que “o ato de fazer música deve ser apontado como prioridade, abordando-se a técnica como o meio para se atingirem objetivos musicais” (CHUEKE, 2006, p. 216); ou seja, mesmo a execução dos vocalizes podem se tornar uma experiência musical significativa, principalmente quando o coro entende o significado e intenção do exercício proposto, pois “a contextualização dos vocalizes dentro do repertório e sua execução de forma musical pode colaborar efetivamente para um melhor aprendizado do coro” (PRUETER, 2010, p. 57).

Possíveis causas de algumas dificuldades e sugestões de abordagens

A preparação vocal no contexto do canto coral também foi um assunto discutido por Hauck-Silva (2012), que dirigiu seu olhar para corais comunitários especificamente; a autora propõe uma metodologia de preparação vocal que inclui exercícios de postura, respiração e apoio, ressonância, pronúncia, ritmo, registros vocais, extensão, escuta harmônica e exercícios criados para resolver dificuldades contidas no repertório do grupo (HAUCK-SILVA, 2012 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014, p. 5 - 6).

Como apresentado no subtópico anterior, Rocha também traz uma importante colaboração ao citar a execução de vocalizes aplicada ao repertório, afirmando que será perspicaz da parte do regente localizar, nas obras, os trechos mais difíceis, que podem conter desafios relacionados a colocação das vogais e consoantes em determinada altura, saltos intervalares, as coloraturas, articulações e ataques. Rocha instrui que isolando os motivos escolhidos, ou mesmo uma passagem inteira, pode-se transformá-los em vocalizes modulantes, começando em região mais grave e terminando numa mais aguda que a original dos motivos, bem como, se for o caso, modificando-se o fonema e o ritmo do motivo (ROCHA, 2004, p. 162 *apud* PRUETER, 2010, p. 56)

Algumas dificuldades musicais podem estar diretamente ligadas a aspectos de técnica vocal, como por exemplo problemas rítmicos, observados por Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 72), em que “os problemas rítmicos podem estar relacionados à articulação consonantal precária, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos precipitados” (PRUETER, 2010, p. 35).

Embora o canto coral possa ser tradicionalmente executado a várias vozes, Oakley sustenta que “trechos em uníssono propiciam as melhores oportunidades para o coro desenvolver um senso unificado de precisão enquanto ao tom” (OAKLEY, 1999, p. 119 *apud* PRUETER, 2010, p. 36). Contudo, uma abordagem proposta por Silatien de se aproveitar o tempo ao se trabalhar com várias vozes simultaneamente aponta que “quando tiver que insistir no trabalho com algumas notas, tente sempre ensaiar pelo menos duas vozes ao mesmo tempo para que o contexto harmônico seja estabelecido” (SILATIEN, 1999, p. 93 *apud* PRUETER, 2010, p. 37).

Oakley também ressalta que “coros são frequentemente acusados de cantar uma longa série de sílabas sem variação tônica. O resultado é uma frase musical “martelada” em que falta clareza de entendimento e que é destituída de qualquer musicalidade”. Desta forma, cabe ao

regente identificar possíveis pontos de apoio nas palavras, ou até mesmo palavras de apoio dentro das frases, para que a forma cantada apresente as mesmas variações de entonação como quando falamos o texto normalmente, esta dificuldade um tanto comum nos grupos, pode ser trabalhada com propostas de exercícios técnicos vocais, em momentos pré ensaio da peça com intuito de preparação e durante o estudo da obra, para frisar a sonoridade almejada (OAKLEY, 1999, p. 123 *apud* PRUETER, 2010, p. 48).

No trabalho de Hauck-Silva é relatado uma dificuldade apresentada pelo grupo estudado, problema muito corriqueiro em coros amadores: afinar o intervalo de Terça em escalas maiores descendentes, pois costuma soar em uma afinação baixa. Na tentativa de ajudar a solucionar este problema, a autora comenta que foi criado um exercício vocal que explorasse a repetição do intervalo de terça da escala, com o objetivo de que o coro a ouvisse melhor e tivesse a chance de se corrigir na repetição da nota. É proposto que se realize o exercício em andamento confortável, atentando para a afinação da Terça e sugerindo ao coro que a nota repetida seja cantada de forma leve e sem esforço; para auxiliar na execução recomenda-se ainda, realizar um gesto ascendente, procurando induzir a manutenção do apoio durante a repetição (HAUCK-SILVA, 2012, p. 150).

Outra tática recomendada por Clemente diz respeito a dificuldades harmônicas apresentadas pelo coro, em que ela sugere a construção de exercícios a quatro vozes com sequência harmônica idêntica a da peça do repertório em que o grupo apresentou problemas; podendo ser também abordado no mesmo exercício outra dificuldade: a permanência em notas longas que exigem respiração coral, em que os cantores respiram alternadamente durante a execução de uma frase musical; ou seja, esta última dificuldade foi abordada no exercício ainda dentro da mesma harmonia do anterior, com a tarefa de que o grupo mantenha a afinação durante toda a execução do acorde (CLEMENTE, 2014, p. 88).

Vieira (2015), expõe várias dificuldades que foram se apresentando na preparação da peça estudada em sua pesquisa, e propõe abordagens específicas para cada um dos problemas, tais como vocalises que explore as linhas melódicas dificultosas, separação das vozes e ensaio individual adicionando as vozes nos exercícios harmônicos que na maioria das vezes está em um andamento lento e com ritmo alterado em comparação a obra, de forma que os cantores acostumem com a sonoridade e resultante sonora do trecho musical.

No que diz respeito ao repertório coral de música popular brasileira, Luccato expõe propostas contidas no método de canto popular de Marcos Leite, em que “os vocalises antecedem as canções como preparação para as mesmas, com melodia cifrada, sugestão de

fonemas e piano escrito para acompanhamento” (LUCCATO, 2014, p. 57). Segundo Leite (1998), os vocalises servem como ferramenta para que o estudante de canto se relacione diretamente com a música brasileira (LEITE, 1998 *apud* LUCCATO, 2014, p. 58); sendo que os vocalises propõe o entendimento do som com o aprendizado e conscientização dos intervalos musicais, com detalhes e sutilezas da linguagem musical, no que diz respeito a rítmica e acentuação, proporcionando ferramentas para que o aluno se relacione com a música brasileira (LUCCATO, 2014, p. 66).

Neste método, Leite escreveu vocalises abordando a ideia rítmica e melódica da peça correspondente, em que a música do vocalise é sugerida com intenção e interpretação de cada um dos exercícios, com conteúdo afetivo e não deve ser considerada como uma simples ginástica muscular; ou seja, é proposto uma orientação ao cantor para que ele realize com mais expressividade a composição musical que dá sequência ao trabalho, o que faz com que os vocalises tenham como foco o estudo que prepara as canções em seus aspectos expressivos e técnicos (LUCCATO, 2014, p. 67). A pesquisa de Luccato nos mostra que não só o repertório de música coral “erudita” pode ser abordado com propostas de exercícios vocais derivados dele mesmo, mas inclusive o repertório de música coral popular também pode ser estudado com tal metodologia, o que aumenta a eficácia dessa abordagem uma vez que, uma gama maior de estilos musicais pode ser abarcada.

O movimento corporal nos exercícios vocais

Quando se discute a respeito de exercícios técnicos vocais, é comum ter um pensamento em que tais propostas terão como foco, exclusivamente a atividade vocal, porém podemos afirmar que quando o movimento corporal é inserido nos exercícios vocais, resultados consideráveis podem surgir. Leck e Stenson defendem que “a movimentação com as mãos, associada à prática de canto, torna a compreensão e a execução dos sons mais eficaz, além de propiciar significativamente a integração entre os participantes do grupo, melhorar a percepção e exercitar a atenção” (LECK e STENSON, 2012: DVD, 9’ *apud* MARTINS; SANTOS, 2016, p. 284). A teoria de Dalcroze é uma forte aliada para a percepção e compreensão musical; ela defende que o indivíduo pode utilizar a movimentação corpórea para representar os parâmetros musicais, Santos afirma “a consciência corporal resulta numa melhor concepção e exteriorização dos conceitos aprendidos” (SANTOS, 1986; 2001, p. 19 *apud* MARTINS e SANTOS, 2016, p. 285 e 286).

Contudo, como Dinville (1993, p. 36) comenta: é através de movimentos precisos que o cantor terá uma técnica vocal apropriada, pois ao fazer uso desses recursos, o cantor terá percepção das sensações coordenando a musculatura, obtendo como resultado a qualidade vocal simultaneamente ligada aos parâmetros musicais: altura, intensidade, timbre, homogeneidade e afinação; ou seja “a base para uma técnica vocal refinada se dá no feedback do estudo bem dirigido e na experimentação das diferentes sensações da atividade muscular da produção vocal” (DINVILLE, 1993, p. 36). Com isto, o cantor também aprenderá a dominar a tonicidade e a agilidade dos músculos vocais tendo influência na qualidade da emissão, adquirindo uma homogeneidade vocal que, por sua vez, se dá no corpo (DINVILLE, 1993, p. 36 *apud* MARTINS e SANTOS, 2016, p. 285; 295).

Das peças escolhidas e sugestões de exercícios vocais

A partir dos trabalhos levantados e selecionados, foram organizadas propostas de exercícios baseadas em duas peças escolhidas, definidas com o critério de que as obras abordassem uma grande variedade e amplitude de questões vocais que podem estar presentes nos repertórios brasileiros. *Suíte Nordestina*, de Ronaldo Miranda, é uma obra muito conhecida e interpretada por corais de todo o Brasil, e foi escolhida porque apresenta elementos ligados ao universo harmônico tonal e modal, além de outras relacionadas à articulação e emissão. Já o *Motet em Ré Menor* de Gilberto Mendes é uma obra de referência de repertórios que abordam outro conjunto de questões, estas voltadas à ampliação das possibilidades de expressão vocal dos intérpretes, por meio das técnicas vocais estendidas¹.

As propostas sugeridas são alguns dos possíveis exercícios vocais construídos com base no repertório abordado, obviamente muitas outras abordagens podem ser criadas; o intuito desta seção do trabalho é despertar o interesse de regentes e preparadores vocais, pela busca de construir exercícios técnicos aos seus grupos, inspirados no repertório.

***Suíte Nordestina* de Ronaldo Miranda**

A peça finalizada em 1982 para um concurso de obras corais com temas folclóricos brasileiros, é dividida em 4 movimentos, cada um apresentando temas folclóricos da região Nordeste do Brasil; segundo o compositor em entrevista ao programa Notas Contemporâneas

¹ [...] as técnicas estendidas envolvem a utilização de recursos instrumentais e vocais incomuns em um contexto histórico, estético e cultural [...] a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11).

3ª parte (2012), tais temas foram escolhidos por Miranda do arquivo de música folclórica da Universidade Federal de Alagoas e arranjados para coro *a capella*.

a) Morena Bonita

Exercício 1 (figura 2)

Exercício melódico que tem como intuito explorar saltos de 3ª menor e maior ascendente e descendente seguidos de 2ª menor, tais sequências intervalares podem ser localizadas a partir do compasso 1 nas linhas de Soprano e Contralto (figura 1).

Figura 1 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), compassos 1 ao 4.

Soprano (S): *mf* Mo-re-na bo-ni-ta o que vem vê? O que vem vê? O que vem vê? Mo -

Contralto (C): *mp* Mo-re - na bo-ni - ta vem, Mo-re - na vem, Mo-re - na

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 2 - Exercício 1 (Morena Bonita).

31

10

20

30

40

50

60

Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê,
vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem
vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê,
vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem
vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê,
vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem vê. Vem vê, vem vê ó vem
vê. Vem vê, vem vê ó vem vê.

Fonte: "Elaboração do autor".

Exercício 2 (figura 5)

Exercício melódico que se objetiva explorar saltos de 4ª justa descendentes e ascendentes seguidos de 2ª menor, intervalos que podem ser localizados na linha de Tenor a partir do compasso 7 (figura 3) e compasso 10 (figura 4) na voz de Baixo.

mf



sol vi - rou, já vi - rou, já pen-deu,

32

deu, já pen-deu. O sol vi - rou, sol pen - deu, já pen-deu ...

Figura 5 - Exercício 2 (Morena Bonita)

$\text{♩} = 70$

O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol

10

vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen -

20

deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol

30

vi - rou, já pen - deu.

Fonte: “Elaboração do autor”.

Exercício 3 (figura 7)

Exercício harmônico que propõe explorar a mudança de acorde por salto de 2ª menor, procedimento presente no compasso 6 (figura 6) nas linhas de Soprano, Contralto e Tenor.

33

Figura 6 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita); Soprano, Contralto e Tenor - compassos 5 e 6.

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 7 - Exercício 3 (Morena Bonita).

30

S. Ah Ah O Sol.

A. Ah O Sol.

T. Ah O Sol.

Fonte: “Elaboração do autor”.

Exercícios 4 (figura 10)

Exercício rítmico que tem como intuito explorar algumas células rítmicas presentes a partir do compasso 1 (figura 8) na linha de Soprano e compassos 10 a 12 (figura 9) na voz de Contralto.

Figura 8 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), Soprano - compasso 1 e 2.

mf

S. Mo- re-na bo-ni-ta o que vem vê? O que vem vê?

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 9 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), Contralto - compasso 10 a 12.

mp *mf*

deu, já pen-deu. O já nas-ceu o sol já pen-deu,

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 10 - Exercício 4 (Morena Bonita).

Voz $\frac{2}{4}$ = 70

Mo - re - na bo - ni - ta_o que vem vê? O que vem vê? Mo -

7

Voz

re-na bo-ni-ta_o que vem vê? O que vem vê? Ah o sol pen-deu. Já nas -

14

Voz

ceu o sol já pen - deu. Ah o sol pen-deu. Já nas - ceu o sol já pen - deu.

Fonte: "Elaboração do autor".

b) Dendê Trapiá

Exercício 1 (figura 12)

Exercício melódico que tem como objetivo explorar saltos de 3ª menor e maior descendente e ascendente, 4ª justa seguidos de repetição de notas entre pausas, sequência que pode ser localizada a partir do compasso 20 na linha de Tenor e Baixo e a partir do compasso 21 na voz de Soprano (figura 11)

Figura 11 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), compassos 19 a 22.

Leve e bem articulado

19 2. *mp*

lá! se não tem co - ra - ge, se não tem eu te - nho, de pe-gá na fa - ca,

mf

lá! tá Ca-bra da - na-do, se não tem co-ra-geeu ten-ho de pe-gá ca-bra na fa-ca e a-mar-rá sin-hô no en

mp

lá! tá Ca - bra da - na - do na fa - ca no en

mp

lá! tá Ca - bra da - na - do na fa - ca no en

Fonte: Earthsongs, 1982

Figura 12 - Exercício 1 (Dendê Trapiá).

Co - ra - ge te - nho na fa - ca no_en-ge - nho. Ah! Ca - bra

8

da - na - do no_en-ge - nho. Co - ra - ge te - nho na fa - ca no_en-ge -

16

nho. Ah! Ca - bra da - na - do no_en-ge - nho. Co - ra - ge te -

23

nho na fa - ca no_en-ge - nho. Ah! Ca - bra da - na - do no_en-

30

ge - nho. Co - ra - ge te - nho na fa - ca no_en-ge - nho. Ah! Ca - bra

38

da - na - do no_en-ge - nho. Co - ra - ge te - nho na fa - ca no_en-ge -

46

nho. Ah! Ca - bra da - na - do no_en-ge - nho. Co - ra - ge te - nho na

54

fa - ca no_en-ge - nho. Ah! Ca - bra da - na - do no_en-ge - nho. Co - ra -

Fonte: “Elaboração do autor”.

Exercício 2 (figura 14)

Exercício melódico que propõe explorar região vocal grave, seguido de salto de 8ª justa, procedimentos que podem ser localizados na linha de Contralto no compasso 23 (figura 13).

Figura 13 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), Contralto - compasso 23.

ge - nho. oil ;

Fonte: Earthsongs, 1982.

$\text{♩} = 70$

Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá

Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá

Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá.

Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi

tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi

tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá

Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá

Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi

tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá

Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi

tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá

Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi

tá. Tá oi tá

Fonte: “Elaboração do autor”.

Exercício 3 (figura 16)

Exercício harmônico com o intuito de explorar a sonoridade dos acordes resultantes das linhas melódicas das vozes de Contralto, Tenor, Barítono e Baixo do compasso 34 (figura 15).

Figura 15 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), Contralto, Tenor e Barítono- compassos 34 e 35.



Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 16 - Exercício 3 (Dendê Trapiá).

Exercício 3 (Dendê Trapiá)

Tempo: $\text{♩} = 70$

Voices: Contralto, Tenor, Baritone, Bass

Lyrics:

Contralto: O-ra em-bo-la jei-ti-nho tá. O-ra em-bo-la jei-ti-nho tá.

Tenor: Jei - ti - nho o - ra tá. Jei - ti - nho o - ra tá.

Baritone: Jei - ti - nho tá. Jei - ti - nho tá.

Bass: O - ra tá. O - ra tá.

Fonte: “Elaboração do autor”.

Exercício 4 (figura 19)

Exercício de dicção e passagem da voz falada para voz cantada, proposta com o intuito de cuidar da articulação para o texto ficar entendido e afinação devido repetição de nota, tais procedimentos melódicos podem ser localizados na linha de Soprano a partir do compasso 6 (figura 17), voz de Baixo a partir do compasso 10 (figura 18), Contralto a partir do compasso 19 e a partir do compasso 23 na linha de Tenor.

Figura 17 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), Soprano - compassos 6 ao 9.



Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 18 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), Baixo - compassos 10 ao 13.



Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 19 - Exercício 4 (Dendê Trapiá).

Exercício 4 (Dendê Trapiá)

Tempo: 70 - 120

Voz falada

Se - gun - da fei - ra fui à gra - de da ca - dei - a, Lá vi
Ca - bra da - na - do, se não tem co - ra - ge eu te - nho de pe -

Voz cantada

3

V.F

eu a coi - sa fei - a a ba - la den - tro tro - ve - ja.
gá ca - bra na fa - ca e a - ma - rá si - nhô no en - ge - nho.

V.C

5

V.F

V.C

Se - gun - da fei - ra fui à gra - de da ca - dei - a, Lá vi
Ca - bra da - na - do, se ão tem co - ra - ge eu te - nho de pe -

7

V.F

V.C

eu a coi - sa fei - a a ba - la den - tro tro - ve - ja.
gá ca - bra na fa - ca e a - ma - rá si - nhô no en - ge - nho.

10

V.F

V.C

14

V.F

V.C

Fonte: "Elaboração do autor".

Fonte: “Elaboração do autor”

d) Eu vou, Eu vou

Exercício (figura 23)

Exercício melódico que propõe explorar o procedimento de repetição de notas iguais em dinâmica *piano*, prezando pela articulação do texto e focando no andamento para não acelerar; processos que podem ser localizados no compasso 10 (figura 22) em todas as vozes.

Figura 22- Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Eu vou, eu vou), compassos 11 ao 13.

11

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá

los-so ca-iu da ca-ma que-brou o pes-co-ço.

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 23 - Exercício (Eu vou, eu vou).

$\text{♩} = 70 - 120$

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It consists of 33 measures, divided into nine systems of four measures each. The melody is a simple, repetitive eighth-note pattern. The lyrics are 'xi-que xi-que xi-que xi-que' repeated in groups of four, with occasional variations like 'xá!' and 'Xi-que'. The key signature changes from C major to B-flat major at measure 11 and back to C major at measure 22. The tempo is marked as 70-120 beats per minute.

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá!

Xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá!

Fonte: “Elaboração do autor”.

Motet em Ré Menor (Beba Coca Cola) de Gilberto Mendes

A peça composta em 1966 pelo compositor, maestro, professor, e escritor santista Gilberto Ambrosio Garcia Mendes (1922 - 2016), possui texto de Décio Pignatari (1927 - 2012) - poeta concretista - tendo sido estreada pelo Madrigal Ars Viva com direção de Klaus-dieter Wolff.

O contexto em que a obra foi composta era a ditadura, a partir do poema concreto Beba Coca Cola, o compositor criou uma espécie de *antijingle*, em que propõe a desconstrução de um slogan publicitário para realizar uma crítica através de um dos maiores ícones da época; Mendes irá criticar o consumismo da sociedade moderna, a indústria cultural e de massa, e não a marca em si. O compositor utiliza a música como forma de desconstruir a propaganda utilizada como base, em que elementos na sua composição são contrários às características de um *jingle* (propaganda cantada com objetivo de criar familiaridade afetiva do público com a marca, promovendo um entendimento automático do público) para fazer crítica a uma indústria que tem como arma a propaganda. Segundo Gilberto em entrevista concedida a Gyovana Carneiro:

Na época, eu fiquei esperando uma represália da Coca-Cola. Que nada. Um diretor me procurou com uma caixa enorme de refrigerantes. E me agradeceu dizendo: ‘Você conhece aquele dito popular, falem bem ou mal, mas falem de mim?’ Só sei que até eu, logo depois de ouvi-la, ficava com uma vontade danada de beber Coca-Cola (MENDES *apud* CARNEIRO, 2016).

O moteto é um gênero musical renascentista para coro *a capella*, logo, somente vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) sem instrumentação compõem a peça. No entanto essa característica não impede o compositor de explorar sonoridades não convencionais, alguns efeitos produzidos pela voz como sussurros, gritos, arrotos, glissandos, microtons e ostinatos (feitos através da repetição de “beba coca cola” em uma mesma altura durante toda a música), se fazem presentes e singularizam esta obra.

Exercício 1 (figura 25)

Exercício melódico que objetiva-se explorar sustentação de nota em região grave em dinâmica *forte* e região aguda em dinâmica *piano* e vice-versa, procedimentos que podem ser localizados nos compassos 35 a 40 e 49 a 56 (figura 24) em todas as linhas; além de automaticamente o exercício possibilita o acesso a região de passagem, como pode ser localizada nos compassos 1 ao 7 na voz de Tenor.

Figura 24 - Gilberto Mendes: Motet em Ré menor, compassos 49 a 54.

50

be ba

ba be co la ca co ca co la

fff

Tutti

ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co

fff

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be

fff

la

fff

be ba co ca

be ba co ca ba be co la

la

fff

Fonte: Novas Metas, 1979.

Figura 25 - Exercício 1 (Motet em Ré menor).

ff p mp

ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

p ff p

ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

mp p ff

ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

p mp p

ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

ff p mp

ba-be co la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

p ff p

ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

mp p ff

ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

p mp p

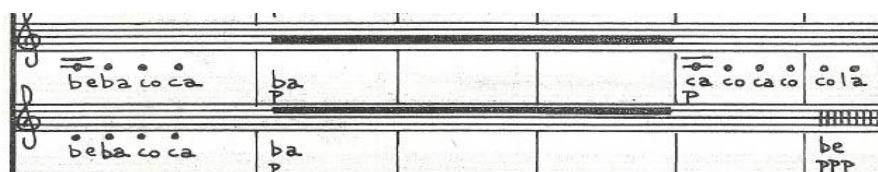
ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca

Fonte: “Elaboração do autor”.

Exercício 2 (figura 27)

Exercício melódico com o intuito de explorar mudanças de articulação como: notas curtas para notas longas e vice-versa, somado com mudanças de dinâmicas, procedimentos que podem ser localizados a partir do compasso 13 (figura 26) nas linhas de Contralto e Tenor; e compasso 22 na linha de Baixo.

Figura 26 - Gilberto Mendes: Motet em Ré menor, Contralto e Tenor - compassos 13 ao 18.



Fonte: Novas Metas, 1979.

Figura 27 - Exercício 2 (Motet em Ré menor).

$\text{♩} = 40 - 80$

pp Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba. *p* Be-ba co-ca

8 co-la ba-be co-la co-ca *mf* ba. *ff* Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca

16 ba. *pp* Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba.

25 *p* Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba. *mf* *ff* Be-ba co-ca

32 co-la ba-be co-la co-ca ba. *pp* Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca

40 ba. *p* Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca *mf* *ff* Be-ba co-ca

50 co-la ba-be co-la co-ca ba.

Fonte: "Elaboração do autor".

Considerações Finais

Tendo em vista o contexto, o cenário brasileiro no qual os corais amadores são a grande maioria, este trabalho buscou contribuir com as práticas corais no sentido de reconhecer e organizar informações já disponíveis em trabalhos acadêmicos que versam sobre aquecimento, preparação e realização técnica vocal atrelados ao repertório.

A aproximação nesse universo de abordagens permitiu compreender não apenas o estado da arte referente ao tema estudado como também traçar um caminho viabilizador em que a técnica vocal e o repertório coral estejam intimamente ligados dentro do processo de ensaio.

Ainda que o número de trabalhos localizados/realizados não seja muito grande, a consistência individual de cada um deles contribuiu para fornecer valiosas referências e estabelecer parâmetros seguros para afirmarmos e salientarmos a importância de construir ligações entre o momento de aquecimento vocal e o ensaio do repertório.

O estudo mostrou a fundamental atuação do regente e/ou do preparador vocal na seleção e escolha das peças a serem estudadas pelo grupo, atividade esta que requer o estabelecimento de critérios bem definidos que contemplem as características do coro.

A aplicação dessas considerações, advindas da pesquisa bibliográfica junto a duas obras corais representativas de grande espectro técnico e estilístico, pôde tornar visível a possibilidade de relacionar as abordagens técnicas vocais com o estudo do repertório, e confirma o quão proveitoso e eficaz é realizar/construir os exercícios de aquecimento vocal baseados nas obras selecionadas pelo grupo.

A presente pesquisa expôs a importância da preparação prévia do ensaio, em que o regente deve analisar as obras com o intuito de identificar possíveis dificuldades de acordo com as especificidades do seu grupo, esta análise pode ser realizada em conjunto com os cantores e permeia todo o processo de estudo e ensaio do repertório escolhido. Desenvolver exercícios respaldados pelo repertório não garante vocalises que abordam as dificuldades presentes apenas nas peças selecionadas, mas também podem ser utilizados no preparo de futuras obras a serem estudadas; solucionar os problemas de uma peça é prevenir e facilitar as resoluções de dificuldades vindouras.

Referências

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. Canto coral como atividade de Educação Musical. *Anais do XV Encontro Regional Sul da Abem*, Montenegro - Brasil, ed. 15, p. 164 - 168, 2012. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ANAIIS%20DO%20XV%20ENCONTRO%20REGIONAL%20DA%20ABEM%20SUL%202012.pdf>> Acesso em: 22 fev 2021.

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes? *Revista Música Hodie*, Goiânia - Brasil, v. 16, n. 2, p. 25 - 34, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/45212>> Acesso em: 16 fev 2021.

CASTIGLIONI, Paula Passanante. *Qualificação artística de coros amadores*. Campinas, 2017. 69 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5058400> Acesso em: 20 set 2019.

CLEMENTE, Louise. *Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região da Vale do Itajaí*. Florianópolis, 2014. 168 p. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a59.pdf>> Acesso em: 02 mar 2021.

CLEMENTE, Louise e FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral. *Anais do XVI Encontro Regional Sul da Abem*, Blumenau - Brasil, ed. 16, p. 1 - 18, 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_sul/regional_sul/paper/view/466> Acesso em: 02 mar 2021.

FERNANDES, Angelo José e KAYAMA, Adriana Giarola. A Música Coral dos Primórdios do Século XX aos Primórdios do Século XXI: a Composição para Coros e a Performance do Repertório Moderno/Contemporâneo. *Revista Música Hodie*, Goiânia - Brasil, v. 11, n. 2, p. 93 - 111, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21808>> Acesso em: 01 abr 2021.

HAUCK-SILVA, Caiti. *"Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus: laboratório coral do departamento de Música da ECA-USP"*. São Paulo, 2012. 179 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-143458/pt-br.php>> Acesso em: 01 abr 2021.

LUCATTO, Maria Regina Tavares. *Método de canto popular brasileiro de Marcos Leite: Uma pedagogia aplicada ao canto coral*. Rio de Janeiro, 2014. 96 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2040075> Acesso em: 18 mar 2021.

MARTINS, Weider e SANTOS, Celso Luiz Gonçalves Junior. Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade. *Revista Opus*, Brasil, v. 22, n. 2, p. 283 - 302, 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/402>> Acesso em: 16 fev 2021.

MIRANDA, Ronaldo. *Notas Contemporâneas*: Ronaldo Miranda - Estúdio - 3ª parte. [Entrevista concedida a] Rosana Caramaschi. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, São Paulo, 12 set 2012.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim; REIS, Angela Cristina Colognesi dos; OLIVEIRA, Edineide Dias de. Dinâmica de ensaio para coros de terceira idade: aspectos da preparação vocal e do estudo de repertório. *Anais do XXIV Congresso da Abem*, Campo Grande - Brasil, p. 197 - 211, 2019. Disponível em: <<http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/325/197>> Acesso em: 18 mar 2021.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Música Hodie*, UFG, v.11, n. 2, p. 11-35, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>> Acesso em: 29 set 2021.

PRUETER, Priscilla Battini. *O Ensaio Coral sob a perspectiva da performance musical*: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores. Curitiba, 2010. 134 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29367>> Acesso em: 01 abr 2021.

SILVA, Luiz Eduardo. *O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em coros amadores a partir da concepção de regentes e cantores*. Florianópolis, 2017. 161 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5016877> Acesso em: 20 set 2019.

VIEIRA, Gerônimo Brito. *“Cantata para louvor e glória”, de Cleide Dorta Benjamim*: preparo para a execução. Natal, 2015. Rio de Janeiro, 2014. 116 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2419169> Acesso em: 20 set 2019.

As *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos: uma análise à luz das relações transtextuais de Gérard Genette¹

Juliana Wady²

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa
juliana_wady@hotmail.com

Resumo: As *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos são um conjunto de dezesseis pequenas peças caracterizadas pela citação de melodias do cancionário folclórico infantil brasileiro. Apesar da curta duração que apresentam, as *Cirandas* se tornaram um caso significativo no repertório pianístico villalobiano pela relação complexa e intrincada que se interpõe entre a citação de cantigas folclóricas infantis e o entorno criativo que as envolve e modifica estrutural e simbolicamente. Procurar compreender toda esta relação dialógica que se manifesta inclusive no título, uma vez que o título de cada uma das *Cirandas* é o mesmo que o das respectivas cantigas citadas, é reconhecer os diversos textos musicais que se interlaçam e caminham por linhas tênues entre citação e criação. Assim, com objetivo de refletir e compreender estes vínculos o presente artigo pretende articular as *Cirandas* com o conceito de transtextualidade definido por Gérard Genette (1982) em sua obra intitulada *Palimpsestes: La littérature au second degré*, incidindo em três das cinco práticas transtextuais definidas pelo autor – paratextualidade, intertextualidade e hipertextualidade.

Palavras-chave: Transtextualidade, Intertextualidade, *Cirandas*, Heitor Villa-Lobos, Gérard Genette.

Cirandas by Heitor Villa-Lobos: an Analysis from the Transtextual Relations of Gérard Genette

Abstract: *Cirandas* by Heitor Villa-Lobos form a set of sixteen small pieces based on the quotation of Brazilian children's songs. Despite their short duration, *Cirandas* have become a significant case in Villa-Lobos's piano repertoire because of the complex and intricate relationship between the quotation of children's songs and the creative environment that surrounds and modifies them structurally and symbolically. For understanding this dialogic relationship, we need to recognize that the different musical texts of *Cirandas* are mixed, blurring the definitions of citation and creation. Therefore, to understand and reflect about these associations, in this paper we intend to articulate the *Cirandas* with the concept of transtextuality defined by Gérard Genette (1982) in his work: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Among the five types of transtextuality defined by the author, we will approach three of them - paratextuality, intertextuality and hypertextuality - relating them to the musical texts of *Cirandas*.

Keywords: Transtextuality, Intertextuality, *Cirandas*, Heitor Villa-Lobos, Gérard Genette.

Introdução

A utilização de recursos pertencentes ao universo infantil se manifesta de forma enfática nas *Cirandas* (1926) de Villa-Lobos, dentre outras peças do compositor. O título de cada uma das pequenas peças que formam o conjunto para piano e o tema folclórico nelas citado denotam, de imediato, uma associação a este cenário. Porém, nas *Cirandas*, o tratamento concedido ao

¹ Este trabalho é resultado parcial da dissertação de mestrado do autor e foi comunicado no Encontro de Investigação em Música 2021, Coimbra – Portugal.

² Bolsista de doutorado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

“infantil”, isto é, ao entorno musical criativo que envolve a infância impressa nas citações de melodias folclóricas é o que torna este conjunto um caso particularmente significativo. Assim, numa relação dialógica entre folclore e criação, o compositor brasileiro reescreve as citações explorando-as estrutural e simbolicamente.

A partir desta perspectiva, neste artigo procura-se compreender o vínculo intrincado que se edifica entre os diferentes textos, musicais e não só, que integram as *Cirandas*. Aplicando à música uma taxonomia concebida em primeiro plano para a literatura, abordar-se-á a relação entre as *Cirandas* e o seu entorno à luz da concepção de transtextualidade definida por Gérard Genette (1982). Inicialmente explorado por Kristeva, o termo intertextualidade denota as relações, mais ou menos evidentes, que se podem estabelecer entre, pelo menos, dois textos distintos. Pouco mais de dez anos depois, em sua obra intitulada *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Genette (1982) amplia o conceito do termo e reformula a sua nomenclatura passando a denominá-lo transtextualidade. Na concepção do teórico francês, a transtextualidade abarca cinco tipos de práticas textuais – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade – das quais, para análise proposta neste trabalho, abordar-se-á a paratextualidade, a intertextualidade e a hipertextualidade.

De forma a colocar em prática tal proposta, este artigo está dividido em três sessões centrais: na primeira aborda-se a dimensão paratextual, com uma análise sobre o título do conjunto e sobre o título de cada uma das peças; em seguida, na segunda, explora-se a interação entre melodia folclórica e o seu entorno, discutindo sobre esta relação através dos conceitos de intertextualidade e de hipertextualidade e, por fim, apresenta-se uma seção conclusiva onde se reflete sobre a aplicação do conceito de transtextualidade nas *Cirandas* como um caso específico e, de uma forma mais geral, discute-se a eficácia desta aplicação para estudo de outras relações no panorama musical.

Dimensão paratextual: a interação entre texto literário e texto musical

A paratextualidade, um dos cinco casos de transtextualidade estipulados por Genette, refere-se à

relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes

um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2006, p. 9-10).

No caso das *Cirandas*, a dimensão paratextual está essencialmente presente nos títulos e subtítulos das pequenas peças. Esta dimensão estabelece-se em dois níveis: o primeiro referente aos títulos de cada peça que são, por sua vez, condizentes com os dos temas folclóricos citados. O segundo, relaciona-se com a designação do título “Ciranda” para o conjunto e com o que tal denominação pode significar.

Na primeira dimensão, referente aos títulos que compõem as *Cirandas*, a afinidade da paratextualidade com a obra musical é clara na medida em que cada uma das dezesseis peças recebe como título o nome da canção folclórica aludida. A atuação e, assim, a importância do paratexto neste cenário reside no fato de que, apesar da utilização de uma técnica de inserção,³ como definida por Salles (2018, p. 251), e, por conseguinte, das transformações e/ou ressignificações que conferem diferentes caracteres aos temas infantis, o folclore infantil permanece como protagonista, assinalado e evidenciado através do título. Assim, a dicotomia entre a afirmação do tema folclórico e a ressignificação do mesmo é também fundamentada e legitimada através da dimensão paratextual: ao intitular as peças com o nome referente às canções infantis, Villa-Lobos atribui ao tema folclórico maior centralidade, mesmo que, na prática, tal tema esteja “imerso” em um entorno que o “descaracterize”, ou melhor, que o ressignifique.

O segundo nível, relaciona-se com a escolha do compositor de denominar o conjunto de peças para piano como *Cirandas*, apesar de nem todos os temas populares apresentados serem o que entendemos como ciranda na acepção de dança de roda infantil, conforme consta na tabela 1.

Tabela 1 – Classificação dos temas folclóricos das *Cirandas*

Tema Folclórico	Classificação	Fonte
1 Terezinha de Jesus	Roda de escolha	Silva (2016, p. 165)
2 A Condessa	Canção de roda	Mello (1908, p. 82)

³ Ao abordar as técnicas composicionais de Villa-Lobos, Paulo Salles (2018, p. 248) define a técnica de inserção como uma “técnica em que a canção folclórica é mais ou menos adaptada de modo a se adequar a um ambiente completamente inusitado, muitas vezes organizado de maneira não tonal”. Tal recurso é amplamente utilizado nas *Cirandas*.

		Lopes-Graça e Giacometti (1981, p. 20) ⁴ Silva (2016, p. 44) ⁵
3 Senhora Dona Sancha	Canção e brinquedo de roda	Villa-Lobos (2009a, p. 103)
4 O cravo brigou com a rosa	Canção de roda	Silva (2016, p. 165) ⁶
4.1 Sapo Jururu	Acalanto	Silva (2016, p. 165) ⁷
5 Pobre Cega	?	
6 Passa, passa gavião	Movimentação específica ⁸	Silva (2016, p. 163)
7 Xô, xô passarinho	Cantinelas de berço ⁹	Vetromilla (2010, p. 59)
8 Vamos atrás da Serra Calunga	Jogo de perguntas e respostas (Parlenda)	Villa-Lobos (2009c, p. 69-70) ¹⁰
9 Fui no tororó	Roda de escolha	Silva (2016, p. 163)
10 O pintor de Cannahy	Cantiga de roda ¹¹	Villa-Lobos (2009c, p. 89)
11 Nesta rua, nesta rua	?	
12 Olha o passarinho Dominé	Dança canção	Villa-Lobos (2009b, p. 112)
13 À procura de uma agulha	Canção e brinquedo de roda	Villa-Lobos (2009a, p. 93) ¹²

⁴ Com o título “Ó Condessa, condessinha”.

⁵ Com o título “Ó Condessa, condessinha”.

⁶ Com o título “O cravo e a rosa”.

⁷ Com o título “Sapo cururu”.

⁸ Lucilene da Silva (2016) apresenta uma extensa e rigorosa pesquisa em sua dissertação sobre a “música tradicional na infância”. Dentre outras fontes, a autora utiliza como base “pesquisas de campo realizadas entre 1998 e 2015 em cerca de cento e cinquenta e dois municípios brasileiros” com a intenção de “organizar, catalogar, classificar e sistematizar um variado repertório da música tradicional da infância brasileira” (Silva 2016). Porém, no caso do tema folclórico *Passa, passa Gavião*, Silva (2016) não oferece mais detalhes sobre a classificação proposta. No entanto, Tygel (2014, p. 326) fornece uma descrição da brincadeira e da possível representação desta a partir de Villa-Lobos: “Na brincadeira infantil homônima, uma criança literalmente passa por entre as mãos cruzadas de outras duas, que estão levantadas para o alto. Na peça, o tema da canção é apresentado acompanhado de figurações escalares em graus conjuntos, talvez em alusão ao movimento de ida e volta da criança entre um lado e o outro da ponte feita pelas mãos cruzadas de suas colegas”.

⁹ Vetromilla (2010, p. 59) faz referência à classificação de Mello (1908) em *A Música no Brasil*.

¹⁰ Com o título “Vamos Atrás da Serra, ó Calunga!”.

¹¹ De acordo com as notas editoriais sobre o arranjo presente no *Guia Prático* (VILLA-LOBOS, 2009c, p. 89), na *Coleção Mário de Andrade*, localizada na Biblioteca Pública de São Paulo, constam duas melodias – intituladas “O bom pintor” – das quais a segunda estaria inserida nesta *Ciranda*. Por isso, conforme consta no *Guia Prático* (VILLA-LOBOS, 2009c, p. 89), Mário de Andrade caracteriza esta melodia como “cantiga de roda”.

¹² Com o título “A Agulha”.

14 A canoa virou	Roda de escolha	Silva (2016, p. 165)
15 Que lindos olhos	Canção e brinquedo de roda	Villa-Lobos (2009c)
16 Có-có-có	?	

Fonte: “Elaboração Própria”.

Assim, a fim de refletir sobre a relação que impõe entre este título e as pequenas peças, é imprescindível enquadrarmos a composição das *Cirandas* na efervescência modernista-nacionalista que circundava o meio artístico brasileiro na década de 1920. Isso, nas palavras Elizabeth Travassos (2003, p. 9) “significa dedicar atenção especial a Mário de Andrade”. Além de seu possível incentivo para a composição das *Cirandas*, a relação que Mário de Andrade estabelece entre a utilização do folclore na composição erudita e a construção de uma identidade nacional brasileira é essencial para a compreensão do cenário musical da época, incluindo a produção de Villa-Lobos. Também se torna válido lembrar o impacto da primeira viagem do compositor brasileiro a Paris (entre 1923-1924). Nas palavras do poeta Manuel Bandeira (1924 *apud* ALMEIDA, 2014, p. 171-173) “Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos”. Por isso, é também a partir deste contato com o estrangeiro que o compositor se afirma com veemência como criador de um Brasil imaginado.

Por outro lado, está a relação intensa de Villa-Lobos com a temática infantil expressada com recorrência nas suas obras desde o início da década de 1910 (LAGO, 2003). Este universo, por sua vez, contacta não necessariamente com o panorama artístico da época, mas com o político. Isto é, neste contexto, é preciso considerar o papel de Villa-Lobos como educador durante parte do Governo Vargas e compreender a sua visão da criança como parte de um “futuro promissor” da nação que seria alcançado através de uma educação musical baseada em ideais nacionalistas. Apesar de posterior em relação à composição das *Cirandas*, esta manifestação ativa, e também política, da valorização da criança parece ser fruto de uma construção gradual diversa ilustrada na própria obra do compositor.

Portanto, considerando este contexto, o título *Cirandas* pode ser compreendido a partir de uma dupla perspectiva: primeiramente contactando de forma muito explícita com o universo infantil, sendo que esta manifestação, no Brasil, é comumente associada à dança de roda infantil (apesar das várias problemáticas que advém desta concepção simplista); em segundo, ressaltando a ideia de brasilidade uma vez que a mesma é popularmente afirmada como um gênero brasileiro. Como esclarece Salles (2018, p. 248): “Embora provavelmente a maior parte

dessas cantigas brasileiras tenha sido trazida de outras culturas, mesmo assim, os brasileiros as compartilham e reconhecem como signos autênticos de identidade nacional”.

Quanto à origem etimológica de “ciranda”, esta pode estar na palavra espanhola, “zaranda”, que designa um utensílio de peneirar farinha, e/ou no vocábulo árabe “çarand”, que “significa encadear, enlaçar, tecer uma coisa” (CALLENDER, 2013, p. 121). De acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 267), a ciranda define-se como uma “dança infantil de roda vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminando o baile rural do fandango”. Entretanto, torna-se válido reiterar que diante da dimensão geográfica do Brasil a ciranda ganha contornos regionais variados. Nesse sentido, já na segunda edição do mesmo dicionário, o território de expressão da ciranda é expandido com uma menção ao estado de Pernambuco: “em Pernambuco, a ciranda de roda é dança de adultos” (CASCUDO, 2001, p. 141).

Edna Farias em sua tese intitulada “Creative Treatment of Folk Melodies in Selected *Cirandinhas* and *Cirandas* of Heitor Villa-Lobos” (2015), assume que a versão mais popularizada de tal manifestação cultural é, provavelmente, a do estado de Pernambuco.¹³ Nesta, o líder denominado “Mestre-cirandeiro” conduz a ciranda, composta de estrofes e refrão, do centro da roda (FARIAS, 2015). Déborah Callender (2013), por sua vez, ao retomar as conotações atribuídas à ciranda no século XX, inicia o seu artigo afirmando que “muito pouco se estudou no Brasil sobre a ciranda” (CALLENDER, 2013, p. 115). A mesma autora, a partir da investigação de Jaime Diniz (1960) e Evandro Rabello (1979) (pioneiros no estudo sistematizado da ciranda em Pernambuco), discute a respeito da circunscrição da ciranda à dança de roda infantil, referindo-se a folcloristas como Renato Almeida e Mário de Andrade (CALLENDER, 2013, p. 121). Este último, por sua vez, em *Música, doce música* (1934), expressa a sua concepção de ciranda, a qual poderia ser relevante para o próprio Villa-Lobos dada a sua proximidade com o compositor e a sua possível intervenção na criação das *Cirandas*. O autor enfatiza a relação entre Brasil e Portugal que se expressa, justamente, através da

¹³ Villa-Lobos faz menção a Pernambuco e, provavelmente, à ciranda pernambucana, através de sua obra intitulada *Ciranda das sete notas* (1934) (única outra obra do compositor, com exceção das *Cirandas* e *Cirandinhas*, com referência direta à ciranda no título principal). De acordo com as observações presentes no catálogo do compositor (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), nesta obra Villa-Lobos explora um “tema popular de Pernambuco, recolhido por Ceição B. Barreto”.

“ciranda”, e define o gênero como “roda exclusivamente infantil e geralmente cantada como uma estrofe e refrão” (ANDRADE, 1934, p. 108).¹⁴

Como referido anteriormente, ao intitular “ciranda” o seu conjunto para piano, Villa-Lobos evoca o universo infantil ao mesmo tempo que ressalta a ideia de brasilidade. Porém, como se constata, o conceito de ciranda enquanto dança e/ou cantiga de roda pode ser amplo e pouco claro, tornando-se difícil estabelecer um ponto comum entre estas manifestações no Brasil e precisar suas características – com exceção do consenso sobre o seu caráter de dança circular. Contudo, neste caso, a importância do conceito atribuído ao termo “ciranda”, mais do que residir na definição exata de sua significação, encontra-se na aceção e no sentido dado por Villa-Lobos aquando da sua utilização. Em relação aos temas folclóricos que compõem as *Cirandas*, é certo que nem todas as brincadeiras que envolvem as respectivas cantigas são necessariamente executadas em roda. Assim, compreende-se que a finalidade seria contactar com uma ideia pré-concebida de ciranda partilhada, em parte, por Mário de Andrade, evidenciando o caráter infantil e nacionalista que permeia as pequenas peças.

Neste segundo nível – referente ao título “Cirandas” –, a dimensão paratextual que envolve o título do conjunto para piano, além de evidenciar o caráter nacional, aponta para a criação de uma expectativa por parte do público, na qual o compositor se aproximaria da ideia padronizada, se assim quisermos, de infância. Porém, o destaque que é dado a este universo, por meio da inserção do tema folclórico por exemplo, é revertido num cenário de distorção e complexidade que foge ao caráter real das canções folclóricas infantis afastando-se do retrato, por vezes idealizado, do “ser criança”.

A partir desta perspectiva, é possível estabelecer uma breve comparação entre os títulos das *Cirandas* (1926) e das *Cirandinhas* (1925) tendo em conta o tratamento diverso concedido às citações folclóricas em ambas as obras. Nesta analogia paratextual, constata-se imediatamente a escolha da utilização do diminutivo para o segundo conjunto. As *Cirandinhas* são constituídas por doze peças para piano, as quais contêm a citação de um tema folclórico infantil, sendo oito deles comuns às *Cirandas*. De acordo com Farias (2015, p. 28) as *Cirandinhas* apresentam um tratamento mais didático e de intuito pedagógico, sendo menos

¹⁴ Apesar de circunscrever a ciranda ao cenário da cantiga de roda infantil, Mário de Andrade reconhece as relações desta com outras manifestações brasileiras, especialmente o coco. Tal associação é assumida pelo autor em *Danças dramáticas do Brasil*, onde o mesmo define o coco como uma espécie de ciranda ainda que “deformadíssima, ou antes reformadíssima” (ANDRADE, 1959, p. 41).

complexas em estrutura, técnica e estilo do que as *Cirandas*. Nesse sentido, a autora ainda argumenta que

[...] Villa-Lobos's *Cirandinhas* reflect his love of children and commitment to music education. During his travels to the Brazilian countryside, Villa-Lobos had observed children performing the folk music of their regions. He decided to transform some of the melodies he had collected into attractive piano arrangements so children could play familiar music while also developing technique and musicianship (FARIAS, 2015, p. 26).

A partir desta comparação torna-se relevante considerar a diferenciação dos títulos de cada uma das peças não só como forma de assinalar uma diferença técnica entre as mesmas, mas também distinguindo o caráter de cada uma. A exclusão do diminutivo nas *Cirandas* também aponta para um tratamento do tema folclórico que “cresceu” em complexidade técnica, estrutural, estilística e simbólica, fazendo das *Cirandas* uma espécie de brincadeira pianística de nível mais avançado. Apesar da associação paratextual com as *Cirandinhas* apresentar uma noção de “evolução” e até “adultização”, a relação do infantil com a concepção de ciranda anteriormente discutida não se invalida. Ao contrário, torna-se importante nesta reflexão evidenciar a possibilidade de diálogo entre a ênfase no cenário infantil e a complexificação da interação do material folclórico com a criação villalobiana considerando o retrato desta infância multifacetado e abrangente.

Assim, apesar da conotação evocada imediatamente pelas citações folclóricas e pelo próprio caráter de brincadeira que estas reiteram, nas *Cirandas*, o sentido da infância pode passar a abranger os seus dramas e medos. Mário de Andrade (1939), numa reflexão que engloba peças de Debussy, Schumann e Mussorgsky sobre este estágio da vida, conclui que é na obra de Villa-Lobos que a criança ganha o seu retrato mais fiel e completo.

O grande compositor brasileiro foi realmente o único dos compositores que até agora nos deu a história da criança. E se lhe descreveu sorridentemente as felicidades e lhe interpretou gravemente o trágico psicológico, na série incomparável das “*Cirandas*”, fundiu inventivamente a graça e o drama, pelas formas bipartidas em que a primeira parte intensamente dramática se continua por uma segunda, florida, pelas nossas cantigas de roda que são das mais belas do mundo (ANDRADE, 1939, p. 4-5).

A reflexão sobre a dimensão paratextual aqui proposta pretendeu compreender como os títulos que compõem as *Cirandas* se relacionam com as pequenas peças seja no que concerne ao seu conteúdo e/ou ao seu contexto. O diálogo entre a ênfase na figura da criança e a valorização do folclore de cunho nacionalista manifesta-se também na escolha destes títulos evidenciando, por isso, o vínculo quase paradoxal entre a transcrição literal do tema infantil e a criação villalobiana que o ressignifica. Ainda assim, mesmo no que diz respeito às *Cirandas*,

a análise da dimensão paratextual não se esgota neste artigo, podendo colocar em evidência outros tipos “sinais acessórios” (GENETTE, 2006, p. 9) que não somente os títulos das pequenas peças.

Inter e hipertextualidade: um olhar para a relação entre a melodia folclórica e o entorno villalobiano

Para além da dimensão paratextual, a inserção das melodias folclóricas constitui, por si só, um caso de transtextualidade. As ditas melodias estão presentes em cada uma das *Cirandas* e tratar das relações transtextuais que permeiam a utilização e a exploração de tais melodias pode levantar diferentes hipóteses. Assim, para discutir estas possibilidades nas *Cirandas*, além de uma análise estrutural, alguns discursos serão aqui referidos de forma a complementar estas associações, sejam elas inter, hipertextuais.

A intertextualidade pode ser, neste caso em concreto, o tipo de transtextualidade mais evidente num primeiro plano e é definida por Genette (2006, p. 8) como uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. Esta prática textual verifica-se nas *Cirandas* na medida em que cada uma das pequenas peças apresenta a citação de, pelo menos, um outro texto: a melodia folclórica infantil.

Ao referir-se à prática da citação na literatura, Genette (2006, p. 8) qualifica-a como a “forma mais explícita e mais literal” podendo ser representada “com aspas, com ou sem referência precisa”. No caso da música, essa discussão torna-se mais complexa na medida em que qualquer possível conclusão se confronta com a noção de “texto”, ou ainda, de “texto musical”. Apesar de parecer, à primeira vista, simplista, dado que “texto musical” pode se referir a uma obra específica, o fato da música ser construída a partir de diferentes dimensões – melodia, harmonia, ritmo, etc. – torna a questão menos clara. A fim de ampliar o sentido de tal vocábulo, “texto”, que comumente se vê restrito à esfera literária, Paulo Ferreira de Castro (2015) propõe uma releitura do termo através de um regaste etimológico da palavra. Derivada do latim, *textus*, e do verbo *tecer* (*texere*, em latim), o termo refere-se ao conceito de tecido, entrelaçado de fios, à textura. Nesse sentido, o autor argumenta em prol da ideia de complexidade que o próprio termo “texto” pode vir a abarcar: “The conceptual figure of the text has, in my view, the additional advantage of emphasizing the complex, multi-layered nature of cultural practices, even as it refocuses attention away from a reductionist construction of

meaning based on the atomistic model of the sign” (CASTRO, 2015, p. 89). Assim, a noção de “texto”, não circunscrita à escrita, pode abranger o complexo emaranhado das práticas culturais, inclusivamente da música, compreendendo as diferentes esferas que a compõem.

Se a melodia de determinada cantiga folclórica, e somente ela, for considerada como texto musical, considerar-se-ia um caso de intertextualidade em cada uma das *Cirandas* – uma vez que as dezesseis peças conservam as melodias folclóricas infantis quase integralmente e como sendo reconhecíveis aos ouvidos do público. Essa relação, que se estabelece a partir da ideia de inserção da melodia folclórica noutro contexto, se confirma em relatos significativos sobre as *Cirandas*. Entre eles, está o de Paulo Salles (2009) que aborda as *Cirandas* e sua relação com o material folclórico através da ideia de camadas texturais. Tal acepção considera a melodia da cantiga como uma destas camadas inserida, das mais variadas formas, em um cenário que abrange sobreposições e contraposições. Como reitera Salles (2009, p. 83) “sua técnica [de Villa-Lobos] de justaposição de camadas está estabelecida, e as *Cirandas* são uma espécie de estudo da concatenação de *ostinati* sobre e entre os quais as melodias folclóricas são inseridas”.

Outro exemplo está na primeira gravação integral das *Cirandas* feita pelo pianista Joseph Battista que contou ainda com as indicações interpretativas do próprio Villa-Lobos. As ideias do pianista norte-americano também corroboram com a tese que enfatiza o recurso à intertextualidade nas *Cirandas*. O autor defende que a incorporação do tema folclórico constitui a base para uma criação individual e imersa no universo brasileiro:

O tema serve a uma função, não diferente das melodias corais, nos prelúdios corais de Bach; eles fornecem a trama e a textura da intricada elaboração com a qual o autor os urde. Ocasionalmente, no entanto, o tratamento dos temas é equilibrado com a maior liberdade. E o compositor combina com frequência suas canções folclóricas, ou a elas opõe, amavelmente, melodias idiomáticas de sua própria autoria. As peças são usualmente breves, às vezes quase resumidas, mas captam com maravilhosa vivacidade os aspectos e os sons brasileiros: as savanas e as selvas, as úmidas plantações e o intenso carnaval das ruas. A partitura para piano é espantosa: rica, idiomática, controlada e, ainda, audaciosamente intrépida (BATTISTA, 1953 *apud* VETROMILLA, 2010, p. 33).

No que concerne à perspectiva do próprio Villa-Lobos sobre a forma como as *Cirandas* se relacionam com as cantigas folclóricas, o compositor apresenta uma classificação de suas próprias obras com base no tipo de exploração do elemento folclórico. Registrada por Adhemar Alves da Nóbrega (1971, p. 20-25 *apud* VETROMILLA, 2010, p. 22-23), a partir das palavras do próprio Villa-Lobos, tal classificação consiste na divisão das suas composições em cinco grupos, dos quais as *Cirandas* se encontram no segundo: conjunto de peças com “alguma interferência folclórica direta” (NÓBREGA 1971, p. 20-25 *apud* VETROMILLA, 2010, p. 22-

23). Legitimada pelo próprio compositor, tal “interferência direta”, no caso das *Cirandas*, corrobora com a leitura intertextual inicialmente proposta.

No entanto, é consenso que as *Cirandas* de Villa-Lobos não consistem numa harmonização de cantigas infantis, antes, exploram tais temas de forma mais complexa. O material musical que envolve o tema folclórico adquire uma dupla função: por um lado, descontextualiza a melodia, inserindo-a num novo cenário, por outro, recontextualiza-a, construindo de múltiplas formas um “entorno villalobiano” que, por sua vez, propõe uma releitura da melodia folclórica. Assim, é este complexo diálogo entre melodia e entorno que pode tornar insuficiente a intertextualidade como único recurso textual considerado na análise das *Cirandas*. Antes de uma reflexão a partir de exemplos práticos, mais uma vez recorre-se aos relatos como forma de compreender este vínculo intrincado.

O musicólogo Renato Almeida (1928, p. 1), a propósito de uma conferência na embaixada americana cujo um trecho foi publicado no jornal *O Paiz*, expõe o modo como compreende a relação de Villa-Lobos com o folclore fazendo referência às *Cirandas*:

[Villa-Lobos] Trata os motivos populares, a exemplo das cirandas, ou dos choros, ou da Prôle do bebê, não a maneira da musica temática, que é uma restrição, mas criando um ambiente sonoro, do qual emerge a cantiga, para se perder depois no tumulto indefinível que a contorna. [...] Villa-Lobos, porém, não se tem deixado comprometer no folclore e a sua música, para brasileira, não precisa dessa limitação (ALMEIDA, 1928, p. 1).

Neste mesmo ano, o discurso do musicólogo cubano Alejo Carpentier sobre a interpretação do pianista Tomás Terán, em Paris, ressalta a “fusão” de elementos “brasileiros”, incluindo as melodias folclóricas, como parte de um retrato do “continente virgem”:

E o admirável Tomás Terán se senta ao piano. Executa prestigiosamente uma "suite" das *Cirandas* de Villa-Lobos... E a voz formidável da América, com seus ritmos de selva, suas melodias primitivas, seus contrastes e choques que evocam a infância da humanidade, funde-se ao bochorno da tarde estiva, através de uma música refinadíssima e muito atual. O encantamento surte efeito. Os martelos do piano - baquetas de tambor? - golpeiam mil lianas sonoras, que transmitem ecos do continente virgem (CARPENTIER, 1928 *apud* TONI, 1987, p. 27).

Para o compositor Willy Corrêa de Oliveira, a relação entre folclore e seu entorno nas *Cirandas* torna-se ainda mais intrincada. A exposição minuciosa de Oliveira, através de uma analogia aos conceitos de *objet trouvé* e *collage*, compreende a melodia folclórica como um material que recebe um novo significado a partir das relações de tensão que são propostas em torno do mesmo. Numa relevante analogia multimidiática que parte das artes visuais, Oliveira (2008) discorre a respeito das *Cirandas*:

As "Cirandas" são collages e não "ABAs", ou outras quaisquer tipologias morfológicas arroladas com letras do alfabeto latino indexadas em Compêndios de Formas Musicais. [...] E collages: mais pela distinção entre fundo e a figura colada, como o "Le Quotidien" de Braque (no Musée d'Art Moderne, Paris); e, de Picasso, o "Violon et Feuille de Musique" (Musée Picasso, Paris). E collages, sublinho, não tanto no espírito do cubismo; mais relacionável, se possível, com Kurt Schwitters: As cantigas de roda como objets trouvés. Não quero que pareça que estou a emparelhar grandezas, porque o Villa é incomensurável. E as cantigas, como os tickets, etiquetas, velhas gravuras, recortes, retalhos de pano de Schwitters, têm suas próprias histórias; porém não são as histórias das cantigas que o autor das "Cirandas" se põe a narrar. Ou ele estaria, apenas, harmonizando cantos populares: cantandoos a plenos pulmões, por cantar. Mas é evidente que cada cantiga carrega consigo suas vivências e que vivificam a obra do Villa, embora o que ele está a dizer é mais centrado nas collages: tensões estabelecidas, quase tácteis, plásticas, através de novas relações adquiridas pelas justaposições, e sobreposições dos objets trouvés e dos fundos sobre os quais são colados. Nas "Cirandas", em especial, os fundos são geralmente compostos por danças pianísticas para o saracotear dos dedos nas teclas, e não danças de baile, para o corpo. Danças inventadas a partir de combinações de certos ritmos (próprios da música popular brasileira), e variantes (engenhosas) imaginadas com o fito de por o piano a bailar. Já as figuras, as cantigas de roda: em sua origem velhos folguedos infantis, são redimensionadas pelo compositor por mérito das colisões, dos embates entre figura e fundo, trombadas entre figuras e figuras. Choques e entrechoques é que narram as velhas cantigas de novo: cantam as "Cirandas". Collages como forma e conteúdo (a um só tempo) (OLIVEIRA, 2008).

Reconhecer o “redimensionar” das melodias folclóricas é também assumir que o material musical que as circunscreve modifica-as, em certa medida, através da releitura do seu próprio significado. Porém, torna-se relevante ponderar sobre tal “releitura”, uma vez que as transformações a que são sujeitas as melodias folclóricas podem corroborar com, pelo menos, dois pontos de vista que em grande parte dos casos coexistem. O primeiro refere-se à criação de um cenário que, de forma contrastante ou não, “prepara” a entrada da melodia e, assim, “recontextualiza-a”, configurando-se como uma espécie de ambiente sonoro – algumas vezes relacionando-se com o texto da cantiga ou com a lenda que a envolve. O segundo é referente à ênfase dada ao cenário brasileiro e à construção de uma brasilidade que vai além da citação do tema folclórico em si, se referindo, na forma de menção musical, às características do universo brasileiro – mais ou menos estereotipadas. Ambas as concepções podem ser evidenciadas nos discursos já aqui referidos.

Outro discurso relevante para o tema em questão foi registrado no jornal *A Noite* (1926, p. 7), no mesmo ano de composição das *Cirandas* (1926): a reportagem intitulada “A grande arte brasileira do maestro Villa-Lobos”, a qual incluía uma entrevista ao compositor brasileiro. A referida matéria expressa a importância de Villa-Lobos na construção de uma identidade nacional através da música. No texto, o compositor brasileiro é caracterizado como o “primeiro grande artista livre [...] que um dia condensará, palpitante e sonoro, o espírito mesmo do Brasil” (*A Noite* 1926, p. 7). Com ênfase nas *Serestas* e nas *Cirandas*, ambas recém-compostas,

apresenta-se, justamente, um discurso demonstrativo da ideia de brasilidade presente na obra de Villa-Lobos:

Antes de tocar as suas composições características, o maestro fala-nos da arte como a compreende, a arte pura, a arte instintiva e sincera do homem brasileiro, exprimindo sem falsificações técnicas e ambientais, rudemente, virginalmente, embora com o selo da barbárie, as fases históricas, os arroubos e as debilidades da nacionalidade [...]. O maestro produz sempre fecundo como a terra que tanto ama. Quando seus íntimos julgam-no esgotado, seu espírito criador frondeja e esplende em novas riquezas. Ainda agora compôs duas séries de música brasileira: as ‘*Cirandas*’ e as ‘*Serestas*’. Aquelas são plasmadas nos motivos populares infantis, as “danças de roda”, com que folgavam as crianças brasileiras. Nas ‘*Serestas*’ encontram-se musicados os motivos de serenatas. Ambos compreendem os anos 1600, 1700, 1800. Villa Lobos executa: “*Therezinha de Jesus*” e “*A Condessa*”, motivos cariocas; “*Pobre cégo*” e “*Senhora Dona Sancha*”, características do Maranhão; “*O cravo brigou com a rosa*” e “*Sapo Jururu*”, motivos bahianos; “*O pintor de Canahy*”, de origem paulistana, e mais composições inspiradas em temas do norte e do centro brasileiro: “*Nesta rua nesta rua*”; “*Passa, passa Gavião*”; “*Vamos atrás da Serra Calunga*”. *Có-có-có*; “*A canoa virou*” – todas repassadas de ardente brasilidade. [...] Pela primeira vez, com a música do grande compositor patricio, sentíamos a arte brasileira, isto é, motivos exclusivamente nossos interpretados por um esteta integrado, absolutamente, no ambiente e no sentimento nacional (*A Noite*, 1926, p. 7).

Este discurso torna-se demonstrativo das ideias anteriormente desenvolvidas, na medida em que aborda a construção de uma identidade nacional através da inserção de temas folclóricos que, na sua condição de representantes regionais, corroboram com a noção das *Cirandas* “repassadas de ardente brasilidade”. Além disso, concede a Villa-Lobos a posição de “esteta integrado”, artista que detém “a arte instintiva e sincera do homem brasileiro” e que, portanto, é legítimo enquanto “criador” de uma identidade nacional.

Estes discursos corroboram com uma compreensão da citação folclórica e do material musical a ela circunscrito como interdependentes e exercendo influências bidirecionais significativas. O caráter transtextual, num primeiro plano associado à intertextualidade, amplia-se de forma a abranger finalmente a hipertextualidade, uma associação mais complexa entre textos.

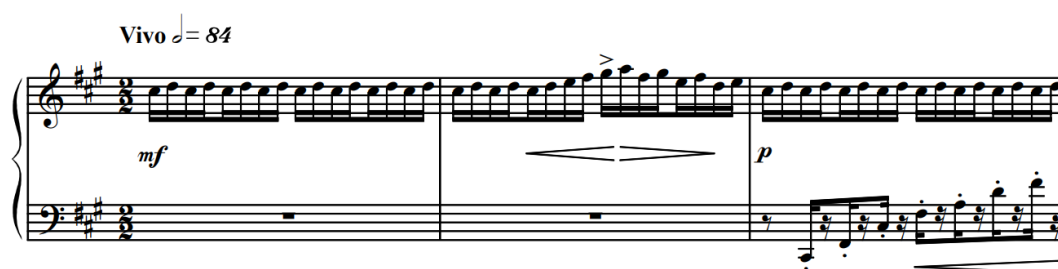
Como hipertextualidade, Genette (2006, p. 17) concebe “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Neste caso, consideram-se as *Cirandas* como hipertexto e as cantigas folclóricas – e desta vez não só as suas melodias como também outros aspectos estruturais e simbólicos – como hipotexto. A hipertextualidade pressupõe que o hipertexto só exista porque existe o seu hipotexto, o que torna a relação entre texto A e B mais intrínseca e complexa do que no caso da intertextualidade – na qual o texto A é apenas citado no texto B. Assim, mais uma vez, os discursos já aqui transcritos reiteram a ideia de

interdependência entre os textos, onde as *Cirandas* (hipertexto) surgem, ou “brotam”, por meio da cantiga. Dentre outros discursos que possam ser analisados, os textos referidos neste capítulo evidenciam o esbater dos limites entre inter e hipertextualidade, entre citação e relação transformacional, no caso das *Cirandas*.

A partir desta perspectiva e com a apresentação de exemplos práticos, retorna-se à ideia de que o entorno da cantiga se relaciona com a construção de um “ambiente sonoro” e/ou com a representação de elementos que constroem uma ideia de brasilidade. No primeiro caso, podem ser consideradas as *Ciranda nº 6 – Passa, passa gavião* e a *Ciranda nº 12 – Olha o passarinho Dominé*. Além da referência comum à figura do pássaro no título e na letra das cantigas folclóricas, ambas as *Cirandas* são caracterizadas pelo fluxo sonoro, quase ininterrupto, apresentado pelo desenho ascendente e descendente de semicolcheias. Dessa forma, este *ostinato* parece constituir justamente uma referência musical ao animal em destaque.

No caso da *Ciranda nº 6* (exemplo 1), o *ostinato* é construído por um desenho melódico num registro principalmente agudo que alterna escalas ascendentes e descendentes com trinados, podendo aludir ao voo e ao bater das asas, respetivamente. Na *Ciranda nº 12* (exemplo 2), mantém-se o andamento rápido e a alternância de registros (com a prevalência de registros mais agudos) e o desenho melódico é principalmente constituído por escalas ascendentes figurando, talvez até de forma mais clara, o pássaro a levantar voo.

Figura 1 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda nº 6 – Passa, passa gavião* (1926), compassos 1 e 3.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

Figura 2 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n° 12 – Olha o passarinho Dominé* (1926), compassos 1 a 3.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

Além das já citadas, há ainda outra *Ciranda* que evoca a figura do pássaro. Trata-se da *Ciranda n° 7 – Xô, xô passarinho*. Apesar de não ser caracterizada pelo fluxo de altos e baixos das semicolcheias, o início da *Ciranda n° 7*, também com um tema semicolcheias, prenuncia a dramaticidade e o mistério que circunda a trama da lenda, edificando uma envolvimento sonora que reconta o conto. Esta complexa representação do conto e da letra da cantiga por parte de Villa-Lobos foi explorada de forma significativa por Márcia Vetromilla (2010) em sua dissertação intitulada “‘*Ciranda n° 7*’ de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada”. Como descreve a autora, *Xô, xô passarinho* é um retrato de um conto fúnebre:

As versões citadas narram a lenda de uma menina condenada pela madrasta, na ausência do pai, a guardar os figos de uma figueira para que os passarinhos não os biquem. Fracassando em sua tarefa, depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. No local cresce um capim que se confunde com os cabelos da menina. Ao se aproximar o momento de aparar esse capim, o jardineiro escuta um canto vindo de debaixo da terra no qual a menina pede ao capineiro do pai que não lhe corte os cabelos, que outrora foram penteados pelo pai (ou mãe), e delata a madrasta, por tê-la enterrado (VETROMILLA, 2010, p. 79).

Além de uma minuciosa recolha das variantes do que dão origem ao tema folclórico, a autora procede para uma análise estrutural associando os temas musicais criados por Villa-Lobos a alguns dos personagens da história (o pássaro e a menina). Reiterando, portanto, esta relação simbiótica e, por isso, hipertextual, entre a citação folclórica (e desta vez não só a melodia, mas todo o enredo que esta citação acarreta) e a criação de Villa-Lobos: “O pássaro revelado logo no início da *Ciranda n° 7* é uma espécie de ave de mau agouro e a peça começa com um prenúncio de que algo ruim vai acontecer” (VETROMILLA, 2010, p. 105).

O segundo tipo de cenário que se pode compreender nesta dimensão hipertextual refere-se à ênfase dada ao cenário brasileiro ou ainda à representação musical de elementos ditos brasileiros. Dentre muitos exemplos que podem ser mencionados, a *Ciranda n° 8 – Vamos atrás da serra Calunga* configura-se como um caso significativo na medida em que a síncope,

enquanto símbolo do universo musical afro-brasileiro, marca uma presença recorrente e enfática. Partindo para uma análise estrutural, considerar-se-á a divisão definida por Schafaschek (2017, p. 83):

Figura 3 - Organização estrutural da Ciranda nº 8.

	Introd.		Section A		Section B		Section C				Introd.	Section A		Coda
	A1	A2	B1	B2*	C1	C2	C1'	C2				A1	A2	
mm. 1	3	14	24	37	51	57	73	77	87		91	102	112	

Fonte: Transcrição de Schafaschek (2017, p. 83).

Além de uma análise harmônica baseada na Teoria dos conjuntos, o autor ressalta a esfera rítmica da *Ciranda* associando alguns dos trechos sincopados ao ritmo do baião. Além disso, como constata Schafaschek (2017, p. 35), num total de 112 compassos que compõem esta *Ciranda*, a melodia folclórica apresenta-se em apenas 8 (compassos 38-45), envolta numa alta densidade rítmica e harmônica. Assim, o antes, depois e durante o aparecimento da melodia folclórica congregam outros elementos dentre os quais se destaca a utilização recorrente da síncope na forma de *tresillo* ou da síncope característica, na acepção andradiana.¹⁵

Apesar da síncope se apresentar em diferentes trechos e variados formatos ao longo da pequena peça, neste artigo abordar-se-á apenas um excerto como exemplo desta envolvimento que ressalta uma certa “brasilidade”. É na seção C (compassos 51-77) que o compositor expressa de forma mais evidente a “brincadeira” com as variadas formas de se obter o sincopado. A leveza com a qual o *tresillo* é inicialmente apresentado é construída a partir do contraste com a seção anterior – contraste este que pode ser caracterizado principalmente pela passagem do registro grave para o agudo do piano e pela mudança para uma harmonia consonante e praticamente estática que acompanha o *tresillo*.

É a partir do compasso 57 que a estaticidade dá lugar ao movimento. Quase como um desenvolvimento do gesto rítmico anterior, no trecho C2 (compassos 57-72), verifica-se uma complexa combinação de nuances rítmicas sincopadas, cujo resultado sonoro aproxima-se de

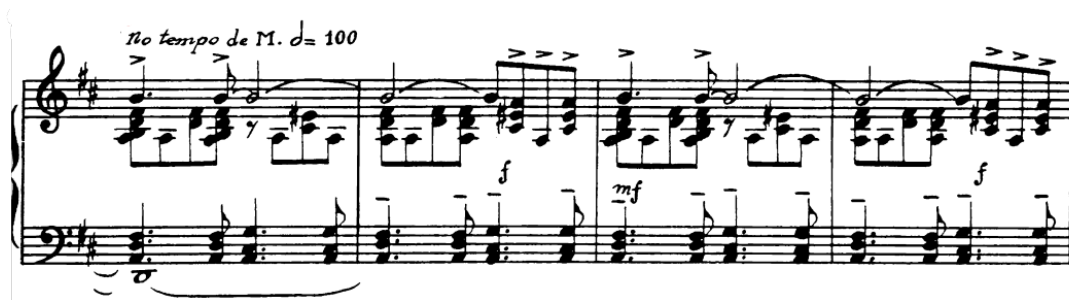
¹⁵ As concepções de *tresillo* e síncope característica remontam ao artigo de Carlos Sandroni (2002) intitulado “O paradigma do *tresillo*”. Neste, ainda que reconhecendo e dissertando sobre a mutabilidade de algumas figuras rítmicas sincopadas, o autor define o *tresillo* pela estrutura temporal 3+3+2 (J. J. J) e aborda a “síncope característica”, referenciando Mário de Andrade, como sendo semicolcheia-colcheia-semicolcheia e duas colcheias ().

uma referência ao choro e ao samba. Sobre esta relação, comum na obra de Villa-Lobos, Salles (2018, p. 238) afirma:

O hibridismo que permeia toda a cultura brasileira atravessa classificações baseadas em aspectos etnográficos. O choro e o samba, por exemplo, manifestam a um só tempo elementos da rítmica afro-brasileira, por meio do estereótipo da síncopa, e de progressões rítmico/melódicas trazidas por portugueses e outros povos europeus (SALLES, 2018, p. 238).

O ponto em comum que caracteriza toda a seção C2 (na estrutura proposta por Schafaschek) são os “galopes” (semínima pontuada seguida de colcheia) como *ostinato* na mão esquerda. Tal fórmula rítmica também se apresenta de forma recorrente no samba e no choro evidenciando o “escorregar” dos semitons que, neste caso, são a terça do acorde de ré maior (fá sustenido) e a sétima do acorde de lá maior (sol). De forma a simplificar a análise deste trecho (correspondente a seção C2), o mesmo será dividido em 2 partes – C2a (compassos 57-60) e C2b (compassos 60-65). Para além da fórmula rítmica da mão esquerda (os galopes), o trecho C2a (exemplo 4) apresenta outras duas características que corroboram para a evocação de gêneros do ideário musical popular, como o choro e o samba. Em primeiro, tem-se a acentuação da linha mais aguda que reitera o *tresillo* e em segundo, estão as “figurações de preenchimento” no contralto que, nas palavras de Salles, podem sugerir “típicas improvisações cadenciais do choro” (SALLES, 2018, p. 239).

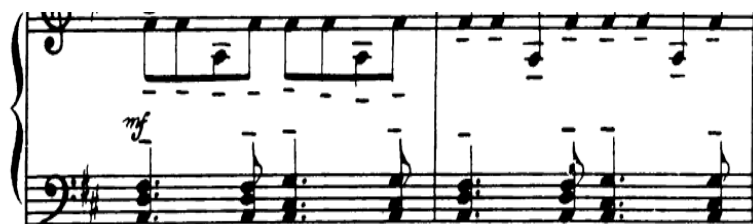
Exemplo 4 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda nº 8 – Vamos atrás da Serra Calunga* (1926), compassos 57 a 60.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

No trecho C2b (exemplo 5), enfatizada, também, pela articulação da mão esquerda, está síncopa característica, como definida por Mário de Andrade, construída a partir dos intervallos de sexta e oitava na mão direita. Apesar da falta de acentuação e do aparente ritmo métrico proporcionado pelas colcheias da mão direita, são as diferentes alturas que promovem a sensação sincopada do famoso “garfinho” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). O restante da seção C apresenta uma repetição, quase idêntica, das subseções C1 e C2.

Exemplo 5 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda* nº 8 – Vamos atrás da Serra Calunga (1926), compassos 61 a 62.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

No caso desta *Ciranda*, a brasilidade inerente à presença da síncope encontra-se essencialmente associada a dois aspectos não contrastantes mas complementares: por um lado a ênfase na herança musical afro-brasileira assinalada pelo próprio caráter contramétrico que remete para esta herança; por outro, uma referência aos gêneros urbanos cariocas conhecidos por Villa-Lobos. No decorrer da pequena peça, o compositor brinca com a ideia do sincopado, variando os registros em que este se encontra, contrastando caracteres através das mudanças de harmonia, construindo outras melodias que se tornam quase tão importantes quanto a própria melodia folclórica e surpreendendo o ouvinte na medida em que “brinca” com a acentuação e articulação expectadas.

Considerações finais

É verdade que o retrato musical brasileiro nas *Cirandas* é feito, essencialmente, com recurso à intertextualidade. A citação das cantigas relaciona as *Cirandas* ao folclore brasileiro de forma evidente, facilmente reconhecível – como afirma Mário de Andrade referindo-se justamente às *Cirandas*: através destas melodias “faz-se saber que estamos no Brasil” (ANDRADE, 1934, p. 236). No entanto, citação e entorno, enquanto interdependentes, modificam-se um ao outro não só a nível estrutural como também a nível simbólico. A partir desta perspectiva, a hipertextualidade qualifica-se, também, como caso de transtextualidade adequado para a relação entre textos: melodia folclórica e entorno villalobiano. Assim, considerando a coexistência de diferentes tipos de transtextualidade num mesmo caso, Genette (2006, p. 23) alerta o leitor ao referir-se aos cinco tipos não como “classes estanques”, mas reconhecendo suas relações como “numerosas e frequentemente decisivas”. Com base nessa premissa, considera-se a intersecção entre inter e hipertextualidade nas *Cirandas* um cenário possível.

Em seu artigo, intitulado “La Musique Au Second Degré: On Gérard Genette’s Theory of Transtextuality and Its Musical Relevance”, Paulo Ferreira de Castro (2015) argumenta em favor de uma concepção que pode integrar dois níveis de percepção. O primeiro, microestrutural, relaciona-se com a intertextualidade (sendo expresso na forma de citação, plágio ou alusão) e, o segundo, macroestrutural, comporta as relações transformacionais ou imitativas derivadas da hipertextualidade (CASTRO, 2015, p. 90). Acordando com este ponto de vista, o caso das *Cirandas* pode ser concebido a partir desta dupla perspectiva, ou seja, sem que uma dimensão invalide a outra. Num plano microestrutural, encontra-se a citação das cantigas infantis, isto é, a “transcrição” da melodia de forma reconhecível na qual a referência ao tema folclórico é clara e evidente; numa dimensão macroestrutural estão as relações de transformação que advém da construção de um entorno significativo o suficiente para “alterar” a citação direta não só estruturalmente, mas também simbolicamente.

Este artigo propôs uma releitura das *Cirandas* de Villa-Lobos através do conceito de transtextualidade. Portanto, partindo desta reflexão, apresentam-se algumas ideias conclusivas. Numa perspectiva mais específica e, por isso, sobre a relação proposta entre as *Cirandas* e os três recursos à transtextualidade, algumas considerações se tornam importantes. A abordagem da dimensão paratextual incita a reflexão sobre o(s) conceito(s) de *Ciranda*, na sua inerente variedade, ou ainda, sobre as implicações do termo como título – enfatizando o caráter infantil e nacionalista das pequenas peças. Apesar de se configurar como fonte importante para uma análise completa e aprofundada de determinado texto musical, o estudo do paratexto parece ser uma questão negligenciada na musicologia – talvez pela sua natureza maioritariamente multimidiática que, por vezes, tende a propor uma separação entre texto literário e texto musical, e/ou pela dificuldade de determinação do que é, de fato, paratexto num objeto de estudo musical. Como refere Paulo Ferreira de Castro

[...] the whole issue of paratextuality, in particular (concerning the status of titles, dedications, prefaces, performing instruction, programs, etc.), seems to me to be crying out for systematic investigation. It seems undeniable that the role of paratext remains poorly understood in musicology, an unfortunate situation given its pivotal role in providing a focus for musical signification, much as titles provide visual images with a semantic anchoring (*ancrage*), as suggested by Roland Barthes in a well-known essay (*Rhétorique de l’image* 1964; in Barthes, 1982, p. 31) (CASTRO, 2015, p. 89-90).

A reflexão que parte de uma análise do paratexto parece contribuir para uma leitura mais coerente da própria obra. Nas *Cirandas*, a discussão sobre a pertinência da intertextualidade e a hipertextualidade é complementada com a informação adquirida a partir dos títulos. Assim, a complexidade estrutural, técnica e estilística que caracteriza a interação entre as diferentes

camadas texturais nas *Cirandas*, e que se torna evidente a partir do olhar inter e hipertextual, permite afastar o conjunto para piano de uma esfera de harmonização da música folclórica e, por isso, da música “para” criança, e aproximá-la do repertório “sobre” a criança.

Além disso, tanto a relação das *Cirandas* com o seu paratexto quanto as interações entre melodia folclórica e entorno villalobiano discutidas a partir das noções de inter e hipertextualidade, permitem a reafirmação de elementos essenciais na proposta estética do modernismo e nacionalismo brasileiro no início do século XX. Contribuindo assim para a construção de uma visão mais conjunta e articulada sobre a obra e o entorno que a circunscreve e, por isso, propondo uma análise que faz interagir de forma eficaz estrutura musical e contexto(s).

Num âmbito mais geral, sobre a concepção de Genette (1982) aplicada à música, um tópico significativo desta proposta é a ênfase na perspectiva do ouvinte, ou ainda do receptor (considerando a performance e a leitura da partitura como fenômenos integrantes da percepção musical), que passa a ter um mais papel ativo no processo de significação musical também a partir da identificação, mais ou menos consciente, de outros textos musicais que integram determinada obra. Assim, esta relação dialógica entre diferentes dimensões inscritas numa obra (som, partitura, compositor, contextos, etc.) passa, se não culmina, no receptor: “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 2004, p. 64).

Por fim, propõe-se este instigante compromisso: a taxonomia concebida por Genette (1982) como uma ferramenta válida para os estudos das interações entre diferentes textos musicais, inclusive no que concerne às relações entre música folclórica (e/ou popular) e música erudita. Assim, a aplicação das ideias do teórico francês neste cenário musical, além de propor a já mencionada interação entre esfera contextual e crítica e análise estrutural, pode contribuir na compreensão das interações erudito/popular num determinado espaço/tempo caracterizando, por exemplo, possíveis relações hierárquicas. Ademais, a noção de transtextualidade aplicada à música, e assim a compreensão do fenômeno musical como imbuído de textos diversos, reitera também um conflito ainda vivo na academia musicológica (em suas mais variadas vertentes): o discurso unilateral que por vezes desprende e, mais perigosamente, desassocia o panorama “popular” da compreensão de uma manifestação dita “erudita” (ou vice-versa) ou mesmo do panorama musical de um determinado espaço/tempo. Pelo contrário, o olhar “fragmentado” para os diferentes textos que compõem a música, nas suas diferentes esferas, pretende repensar

esta concepção bipartida e convida a uma visão em favor dos limites tênues que se colocam nas tentativas de compreensão destes dois universos – erudito e popular.

Referências

ALMEIDA, Renato. A Música Brasileira. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 27 de out. 1928. 16078 edição. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil.

ANDRADE, Mário. Sonoras Crianças. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 de out. 1939. Acervo Digital d'O Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19391008-21486-nac-0001-999-1-not>. 1 mar. de 2022.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

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

A NOITE. A grande arte brasileira do maestro Villa Lobos. Rio de Janeiro, 31 de mai. 1926.05216 edição. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Digital do Brasil.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Traduzido por Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

CALLENDER, Déborah. Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 10, n. 1, p. 113-132, mai., 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Brasília: INL, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTRO, Paulo Ferreira de. La Musique Au Second Degré: On Gérard Genette's Theory of Transtextuality and Its Musical Relevance. In: CONSTANTINO, Maeder & REYBROUCK, Mark. *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven/Louvain (Belgium): Leuven University Press, 2015. p. 83-96.

FARIAS, Eldia Carla. *Creative Treatment of Folk Melodies in Selected Cirandinhas and Cirandas of Heitor Villa-Lobos*. Irina Voro. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - University of Kentucky, Lexington, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Traduzido por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

LAGO, Manoel Correia do. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 107-24, 2003. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/colouquio/article/view/83>. Acesso em: 1 mar. 2022.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A musica no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*. Salvador: Typographia de São Joaquim, 1908.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Minc/IBRAM – Museu Villa-Lobos, 2009.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Com Villa-Lobos. *Estadão*. São Paulo, 22 de mar. 2008. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,em-ensaio-willy-correa-reve-posicao-sobre-villa-lobos,144223>. Acesso em: 1 mar. 2022.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Villa-Lobos: forma e função*. Edusp: São Paulo, 2018.

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

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *Opus - Revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPOMM)*, [S. l] v. 8, 2002. p. 102-113.

SCHAFASCHEK, Gustavo. *Villa-Lobos's Compositional Techniques and Treatment of Folk Melodies in Cirandas for Piano*. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - University Southern Mississippi, 2017.

SILVA, Lucilene Ferreira da. *Música tradicional da infância - características, diversidade e importância na educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2003.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. *Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

VETROMILLA, Márcia da Costa. *‘Ciranda No 7’ de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada*. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. 2009a. *Guia Prático para a educação artística e musical, 1º volume: estudo folclórico musical*. Editado por Manoel Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. 1º caderno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes, 2009a.

VILLA-LOBOS, Heitor. 2009b. *Guia Prático para a educação artística e musical, 1º volume: estudo folclórico musical*. Editado por Manoel Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. 2º caderno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes, 2009b.

VILLA-LOBOS, Heitor. 2009c. *Guia Prático para a educação artística e musical, 1º volume: estudo folclórico musical*. Editado por Manoel Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. 3º caderno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes, 2009c.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas*, Joseph Battista, piano (LP M-G-M Record, 1953).

VILLA-LOBOS, Heitor. 1926. *Cirandas*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão (1927).

Catálogo dos trabalhos de conclusão de curso na Licenciatura em Música da UFRR

71

Rafael Ricardo Friesen
Universidade Federal de Roraima
rafael.friesen@ufrr.br

Leila Adriana Baptaglin
Universidade Federal de Roraima
leila.baptaglin@ufrr.br

Resumo: O presente artigo analisou os trabalhos monográficos de conclusão de curso originados na licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima, desde a criação do curso em 2013 até o término do primeiro semestre de 2021, em seu calendário civil. Somente a partir da década de 1980 tem-se uma escola de música local e, a partir daí, uma tentativa de instalação de mais instituições educacionais voltadas à música. O curso de licenciatura em música foi criado em 2013 com o intuito de atender a essas demandas de profissionais qualificados para a educação musical local. Dessa forma, tem-se que averiguar os trabalhos monográficos aí surgidos serve para levantar informações a respeito de particularidades regionais. Foram encontradas temáticas que perpassam os conteúdos abordados no curso em questão, além de ter havido adesão às pesquisas realizadas pelo corpo docente.

Palavras-chave: UFRR, Licenciatura, Música.

Graduation's monographic works at the Music's course at UFRR

Abstract: This article analyzed students monographic works originated in the Music course at the Federal University of Roraima, from the beginning of the course until the end of the first semester of 2021, in its civil calendar. It was only from the 1980s onwards that there was a local music school and, from then on, an attempt was made to create more institutions focused on music education. The degree in music was created in 2013 with the aim of meeting these demands of qualified professionals for local music education. Thus, it is necessary to investigate the monographic works that appeared there and serve to gather information about regional particularities. It could be seen that there are themes that permeate contents covered in the course in question, in addition to having some adherence to the research carried out by the faculty teachers.

Keywords: UFRR, Teaching degree, Music.

Introdução e questões metodológicas

No presente artigo analisou-se as produções monográficas de trabalhos de conclusão de curso produzidas na licenciatura em música da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Este curso, criado em 2013 com o intuito de atender à demanda de professores especializados de música na região (SILVA, 2021, p. 109), recebeu nota máxima quando de sua avaliação inicial pelo Ministério da Educação. A criação do curso foi resultado de uma demanda da comunidade

roraimense, tendo sido contemplada pelo programa Reuni¹, sobre o qual Silva afirma: “apesar de nesse período as universidades públicas terem crescido menos do que as instituições privadas, o processo de expansão representou um marco na oferta de vagas no ensino superior público” (SILVA, 2019, p. 28). Tal programa “proporcionou aumento de até 150% da destinação de vagas em cursos na região Norte” (STÁBELI, 2012, p. 36).

Anualmente são ofertadas 50 vagas para aulas predominantemente noturnas, e ao término do segundo semestre letivo de 2020², ao todo 17 discentes já tinham colado grau. Após o projeto pedagógico inicial do curso (UFRR, 2013), outras 3 reformulações foram elaboradas, com vistas ao seu aprimoramento e adequação à realidade local (UFRR, 2014; 2015; 2017). Entende-se que as realidades nortista e amazônica, nas quais o referido curso está inserido, precisam ser consideradas tanto na oferta de serviços públicos (como os serviços educacionais da UFRR) quanto em pesquisas. Nesse âmbito, Colares afirma: “reputo da maior importância os estudos e as pesquisas centrados em objetos que estão mais próximos da nossa realidade, até para que possamos com maior precisão entender e agir sobre ela” (COLARES, 2011, p. 189).

A estrutura física do curso de licenciatura em Música da UFRR está localizada no Bloco VIII do campus Paricarana, em Boa Vista, e conta com 4 salas de aula, 3 gabinetes de professores, 10 laboratórios, uma sala de arquivo e um espaço com 3 ambientes para secretaria, reuniões e coordenação. O curso utiliza-se, também, do laboratório de informática do centro ao qual está vinculado. O prédio onde está alocado possui rampa para acesso de pessoas com mobilidade reduzida e espaço de circulação/convivência. Dentre os laboratórios há espaços voltados à performance musical, à tecnologia, às práticas artísticas, às práticas pedagógicas e à musicologia.

Este artigo realizou um levantamento e análise documental das monografias de conclusão de curso, com o objetivo de catalogá-las e analisá-las a partir da categorização dos assuntos aí abordados, sob a ótica de Bardin (2006). Essa metodologia de trabalho permite que outras pesquisas tenham acesso mais célere aos dados que estiverem buscando. Considera-se de grande importância a divulgação e valorização da produção regional, com vistas ao desenvolvimento científico relacionado à região Norte do Brasil. Os dados foram colhidos diretamente a partir da coordenação do referido curso, que mantém adequadamente arquivados

¹ Reuni é a sigla usada para o programa de reestruturação e expansão das universidades federais brasileiras, lançado pelo governo federal no ano de 2007. Ver (Ministério da Educação, 2007).

² Em virtude do cenário pandêmico de Covid-19, o ano letivo de 2020 só terminou na metade do ano civil 2021.

todos os trabalhos produzidos, inclusive disponibilizando acesso aos mesmos através do seu site.

Dessa forma, entende-se que este trabalho se caracteriza como uma pesquisa exploratória, onde pretende-se encontrar características gerais das monografias supracitadas através de levantamento documental. Para Gil (2008, p. 27), nas pesquisas exploratórias almeja-se “proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis”.

Breve panorama regional

Roraima, no extremo norte brasileiro, não difere muito da realidade comum às outras localidades nacionais no que tange ao processo de educação ocorrido após a chegada dos portugueses. Os poucos registros indicam o processo de contato de missionários cristãos com a população nativa: “as Missões Carmelitas em 1725 permitiram os primeiros contatos das tribos indígenas com os conceitos musicais europeus, os estudos musicais eram presentes na catequização” (SILVA, 2021, p. 106). Nessa relação entre os povos europeus e os indígenas locais incluiu-se a educação musical, sendo que a utilização da música como ferramenta educacional manteve-se, assim como ainda se mantém.

Não é novidade que a música, através do canto, sempre foi uma das vias utilizadas para educar e contribuir com a organização da sociedade. Os alunos de Roraima cantavam muito no início do processo educacional e através deste cantar realizavam uma nova leitura do mundo, com repertório mesclado de elementos da cultura do índio e do europeu (DUARTE; OLIVEIRA, 2007, p. 360).

No estado de Roraima a formação dos alunos era responsabilidade dos professores de ensino regular, entre os anos de 1920 a 1970, e, pela ausência de ensino superior, era necessário completar os estudos em outro estado ou país. Assim, quando se voltava para lecionar, naturalmente ocorriam mudanças nos programas educacionais, bem como conflitos culturais, em virtude das experiências externas vivenciadas pelos novos professores. A criação da UFRR em 1989 permitiu, então, que a formação docente pudesse ser mais adaptada à realidade regional (DUARTE; OLIVEIRA, 2007, p. 360).

Tais conflitos devem-se, em parte, à diversidade resultante da vasta extensão territorial amazônica. “A dimensão internacional da Amazônia em nível regional revela toda a complexidade da região em termos físicos e humanos” (ARAGÓN, 2018, p. 21). Para Stábili (2012, p. 36) o avanço de Ciência, Tecnologia e Inovação (CTI) brasileira acaba por produzir

polos onde determinados campos do conhecimento e seus respectivos cientistas se estabelecem, sendo que o avanço das políticas públicas de CTI na Amazônia Legal (AL) tem sido praticado “não considerando a extensa diversidade presente nessa região, seja ela populacional, cultural, geográfica e, acima de tudo, biológica” (*idem*). Dessa forma os conhecimentos adquiridos pelos docentes em outras localidades eventualmente não eram compatíveis com a realidade regional. Este mesmo autor afirma que “uma eficaz política de CTI para a AL deve obedecer a diversidade locorregional” (*idem*).

Tal diversidade étnica e cultural existente no território roraimense deve-se parcialmente ao fato de este ser um estado fronteiro com outros 2 países, o que produz uma porcentagem grande de imigrantes, bem como de indígenas de diversas etnias, além de brasileiros de outras localidades: “Com 70% do território em reservas indígenas, Roraima faz fronteira com a Venezuela e Guiana, além de ter a forte presença de imigrantes nordestinos e sulistas após a elevação a Estado, criando um ‘caldeirão cultural’” (BENETTI; SILVA, 2014, p. 1). Nesse contexto, “a diversidade cultural presente na escola não deve ser ignorada pelos professores, pois esta oportuniza o aluno ampliar sua visão de mundo” (DUARTE; OLIVEIRA, 2007, p. 361), sendo que pode-se utilizar da música como ferramenta para estimular os relacionamentos entre pessoas diferentes “minimizando as diferenças e dando valor ao conhecimento que cada qual possui, independentemente de sua origem étnica” (*idem*).

Na capital, Boa Vista, tem-se que, dentre as diversas manifestações de educação musical existentes ao longo dos anos, encontra-se a reativação de um coro que recebeu, custeado pelo estado, um piano de cauda. “Este instrumento foi a razão inicial que motivou a solicitação por parte da população da fundação da futura escola de música” (DUARTE; OLIVEIRA, 2007, p. 362), fundação efetivamente concretizada em 1984. Esta escola oferta até hoje aulas de prática de instrumentos musicais, teoria musical, canto coral e suas atividades “difundiram a música nas escolas do ensino regular” (*idem*). Tais cursos e projetos formaram diversos músicos atuantes no estado, muito embora a instituição não pudesse certificar os alunos por não ter um projeto pedagógico aprovado por causa da ausência de professores graduados em música (DUARTE; OLIVEIRA, 2007, p. 363; BENETTI; SILVA, 2014, p. 3)). Atualmente a cidade conta, também, com outras opções de ensino musical, como o Instituto Boa Vista de Música, que oferece aulas principalmente a crianças em situação de vulnerabilidade social, além de escolas particulares e instituições religiosas (principalmente igrejas cristãs).

Por conta do longo período sem formação superior em artes no estado de Roraima, a educação artística no sistema educacional tendeu a ser ofertada por professores polivalentes. Não é incomum encontrar, ainda hoje, professores de outras disciplinas ministrando música ou alguma das outras artes. A UFRR tem buscado desde 2010, com a criação do curso de licenciatura em artes visuais e em 2013 o de música, sanar a lacuna existente no que diz respeito à formação de docentes específicos dessas áreas artísticas. Citando o caso em foco, Benetti e Silva (2014, p. 4) afirmam que “uma das necessidades de implantação de um curso superior em música é a ausência de licenciados no estado”. Como docentes destes cursos, os presentes autores têm notado que os professores não graduados das instituições locais têm, gradativamente, ingressado nos cursos superiores, visando a uma formação específica. Nesse sentido atende-se parcialmente à proposição de Stábeli (2012, p. 37), de “criação de novas universidades públicas, atendendo às mesorregiões que possuem densidades populacionais que justifiquem tal investimento”.

Estes alunos, ao chegarem próximos à sua graduação, precisam cumprir com a atividade de escrita monográfica. Portanto, estes trabalhos de conclusão de curso são fonte valiosa de dados que dizem respeito a essa população, de pessoas que vivenciaram, em maior ou menor grau, o desenvolvimento da educação e da vida musical de Roraima ao longo das últimas décadas.

Sobre as monografias

Neste capítulo constam resumos sucintos dos trabalhos de conclusão de curso originados na licenciatura em música da UFRR. Dentre as publicações foram encontradas, até o final do primeiro semestre de 2021 (calendário civil), 18 monografias de graduação³.

No processo de análise das monografias realizou-se a leitura e a categorização dos assuntos abordados pelos autores em questão, a partir da proposta de Bardin (2006), o que consta sintetizado no quadro abaixo onde os trabalhos foram agrupados de acordo com suas temáticas. Em alguns casos os discentes deram maior ênfase em uma única área de pesquisa, enquanto em outros os assuntos foram mais multidisciplinares.

³ A diferença entre o quantitativo de monografias e egressos se deve ao fato de alunos poderem defender seus trabalhos de conclusão de curso mas ainda precisarem cursar outras disciplinas para se formar.

Quadro 1 – Relação entre assuntos e autores.

ASSUNTO	QUANTIDADE	AUTORES
Atuação docente	5	Luna (2019), Lima (2019), Diniz (2019), Moraes (2017), Lima (2017)
Inclusão e diversidade	3	Silva (2021), Lima (2019), Aquino (2019)
Aprendizagem informal	2	Cruz (2019), Silva (2021)
Musicologia	3	Silva (2020), Oliveira (2021), Silva (2019)
Canto	2	Luna (2019), Santana (2017)
Performance musical	1	Souza Filho (2019)
Prática coral	2	Teixeira (2017), Oliveira (2019)
Políticas públicas	1	Lima (2019)
Regência	1	Oliveira (2019)
Teoria musical	1	Lima (2017)

Fonte: Elaboração dos autores.

A seguir constam as informações concernentes às monografias acima tabeladas, organizadas por agrupamentos de temáticas: primeiramente os trabalhos sobre atuação docente, seguido dos sobre inclusão e diversidade, e assim sucessivamente. Nos casos em que um autor aparece em mais de uma categoria, seu trabalho consta apresentado apenas uma vez.

A categoria da *atuação docente* engloba as monografias que discorreram acerca de questões relacionadas ao trabalho efetivamente realizado por professores de música. Sobre o uso de aulas de piano em grupo no método Suzuki, Diniz (2019) avaliou limites e possibilidades de tal uso em uma escola de música em Boa Vista. O trabalho contou com revisão bibliográfica sobre aulas de piano em grupo, ensino em grupo e o método em questão. Tal autora afirma que

atualmente no Brasil o ensino do piano em grupo está aos poucos recebendo aceitação nas universidades e em geral é oferecido como disciplina optativa com uma duração de dois até quatro semestres. Apesar da boa aceitação, ainda é uma modalidade onde podemos aprender com outras instituições onde já se usa essa modalidade há muito mais tempo, em especial em instituições no exterior (DINIZ, 2019, p. 14).

A partir da pesquisa realizada verificou-se que as aulas em grupo motivaram tanto pais quanto alunos, além de permitir que alguns aspectos musicais fossem trabalhados com maior facilidade. “Os resultados indicaram a existência de elementos motivacionais relevantes para auxiliar professores de música na prática com seus alunos” (DINIZ, 2019, p. 40).

Lima (2019) avaliou planos de aula de 5 alunos participantes do Programa Residência Pedagógica, analisando-os sob a ótica do trabalho do educador musical Keith Swanwick. Nesta pesquisa bibliográfica e documental, a autora verificou que “os residentes deram ênfase em tratar sobre os elementos do som, através da escuta de histórias sonorizadas, o ritmo, através da dança, a leitura, através da apresentação de partitura não convencional, literatura, através da apresentação de autores relevantes” (LIMA, 2019, p. 27). Na sua conclusão, tem-se que “ainda

que os residentes não tenham se guiado por este modelo de educação musical na elaboração de seus projetos e planos de aulas, foi possível notar que o C(L)A(S)P⁴ está inserido no cotidiano do professor de música” (LIMA, 2019, p. 33).

Moraes (2017) realizou um estudo de caso sobre os impactos de um projeto de ensino de música em uma escola carente em Boa Vista. As aulas foram ministradas sempre no contraturno, entre 2006 e 2016, pela própria autora e tinham o objetivo de auxiliar na redução da violência e da evasão escolar, bem como ofertar aos alunos uma formação musical à qual não tinham acesso. O texto aborda questões relativas à educação musical no Brasil e em Roraima, indicando que neste “cenário da educação musical, principalmente em Roraima, [...] o professor ficou qualificado como polivalente” (MORAES, 2017, p. 28), o que não condiria com a legislação específica, pois facilmente se encontra docentes de outras disciplinas, sem formação específica em música ou artes, lecionando tais aulas. Por fim a autora informa que o projeto em questão foi bem sucedido, pois “os objetivos traçados a partir da inserção da música na escola, tais como: minimizar a violência, ajudar no rendimento escolar do aluno, promover a socialização dos alunos, participação da comunidade à escola e desenvolver a musicalização através do canto, foram atingidos” (MORAES, 2017, p. 53).

Lima (2017) realizou um *survey* com alunos concluintes do curso de licenciatura em música da UFRR. Ela buscou averiguar qual perfil profissional encontrava-se entre seus próprios colegas, uma vez que à época ela mesma era concluinte. O texto contempla um capítulo sobre formação docente, com ênfase à docência de música, um capítulo sobre um panorama regional relacionado à formação musical encontrada no estado de Roraima e um capítulo sobre o próprio curso superior supracitado.

A seguir Lima (2017) apresentou os dados obtidos através do *survey*. Entre os dados a autora apontou para o fato de os sujeitos terem escolhido a licenciatura em música por ser a única opção de graduação em música existente na região, bem como sentirem falta de maiores experiências com abordagens práticas em sala de aula, de forma a conseguirem lidar melhor com suas turmas. Apesar das experiências estagiando no ensino básico e fundamental, alguns dos sujeitos indicaram não desejar atuar profissionalmente nestes espaços, mas preferirem a performance e o ensino de prática de instrumento.

⁴⁴ Esta sigla refere-se a um modelo de educação musical que abarca composição, teoria musical, audição, aquisição de habilidades e performance musical. Ver Swanwick (1979).

Sobre educação musical inclusiva foram produzidos dois trabalhos. Aquino (2019) direcionou sua pesquisa bibliográfica ao levantamento das produções científicas que englobassem alunos com deficiência na educação regular entre os anos 2000 e 2019. A partir do levantamento das políticas públicas existentes acerca do assunto, a autora afirma que

isso deixa claro a importância das escolas, das universidades e de todo o sistema educacional, estarem preparadas para receberem todo e qualquer aluno, incentivando e conscientizando os demais sobre a relevância e a necessidade da inclusão (AQUINO, 2019, p. 14).

A referida autora conclui, a partir do levantamento feito, que a maioria dos trabalhos apresenta a importância de se pensar na inclusão de pessoas com deficiência na educação, mas poucos apresentam propostas e/ou resultados.

Portanto, diante de todos os textos abordados por essa pesquisa, notou-se a preocupação de se pensar em educação musical inclusiva, especialmente se tratando da prática musical. É possível dar aula de música inclusiva, ainda que seja um campo cheio de obstáculos. Diante de toda essa pesquisa percebe-se que não há uma metodologia única a ser seguida, cada turma nos traz novos desafios, novas ideias, novas maneiras de ensinar. Precisamos estar dispostos a agir para que de fato ocorra a inclusão (AQUINO, 2019, p. 31).

O segundo trabalho que contempla a educação musical inclusiva é de Lima (2019). Nesta monografia a ênfase repousa nas políticas públicas, sendo este o assunto inicial do texto. A autora chega à conclusão de que “políticas públicas são ações governamentais que devem ser desenvolvidas por lei na solução de problemas da sociedade” (LIMA, 2019, p. 15). A partir da pesquisa a respeito da diferença entre inclusão e integração infere-se que a primeira é a inserção total e incondicional da pessoa, enquanto a segunda é apenas parcial, o que leva à conclusão de que inclusão exige do sistema escolar sua transformação, de forma a ser capaz de receber pessoas com deficiência (LIMA, 2019, p. 18).

A autora conclui seu trabalho afirmando que é possível se chegar à educação inclusiva através das políticas públicas, mas que

ainda existem contextos carentes de pesquisas como nas áreas pedagógicas específicas para cada deficiência, utilização de métodos específicos, pesquisas direcionadas a projetos, planos, programas subsumidos pela Administração Pública Federal para liberação de verbas públicas disponíveis como uma forma de garantia do direito dessas pessoas (LIMA, 2019, p. 39).

Silva (2021, p. 28) afirma que

a sala de aula pode ser vista como um agrupamento de pessoas, onde ocorrem as mais diversas trocas de experiências, e muitas vezes, constitui-se em um ambiente de rica diversidade étnica, cultural, social e econômica. E o Curso de Licenciatura em Música da UFRR não é diferente.

Esta autora questionou-se, com base no trabalho de Lucy Green sobre aprendizagens informais de músicos, se tais conhecimentos tiveram validade em disciplinas de prática em conjunto. A autora verificou que, em momentos diversos, essas experiências prévias tiveram validade, permitindo que os indivíduos experimentassem pertencimento. Além disso, as formações musicais dos alunos, anteriores à graduação, afetaram as percepções sobre a estrutura do curso, bem como as próprias expectativas profissionais futuras.

Assuntos relacionados à diversidade e multiculturalismo presentes na graduação ofertada pelo curso de Música da UFRR foram o tema da monografia de Cruz (2019). Esta autora buscou verificar os reflexos das experiências geradas pelas atividades do curso em questão, na atuação docente de alunos participantes do Programa Residência Pedagógica. Considerando a realidade plural roraimense, “onde o professor de música encontrará em sua sala de aula índios, venezuelanos, guianenses, roraimenses, gaúchos, entre outros, é importante que esse professor saiba lidar com a diversidade no ensino de música” (CRUZ, 2019, p. 16). Assim, através de um grupo focal, a autora sondou as percepções de 3 sujeitos, verificando que em alguns momentos do curso eles tiveram suas experiências prévias contempladas, mas em outras tendia a prevalecer um *habitus* conservatorial, principalmente no que tange a algumas ementas de disciplinas e práticas pedagógicas.

A prática docente reflexiva, inclusiva das experiências prévias dos alunos (principalmente da educação básica), é apresentada como sugestão.

Para ser um professor de música, não basta dominar as técnicas musicais e a teoria musical ocidental, é preciso, igualmente, tornar-se um professor que saiba trabalhar com/e na diversidade, para atender as demandas da sala de aula, atender as diversas demandas musicais dos discentes (CRUZ, 2019, p. 20).

Como experiências ofertadas pelo curso, que possibilitaram uma formação mais multicultural e reflexiva, Cruz (2019, p. 33) aponta as semanas acadêmicas costumeiramente ofertadas pelo curso, onde ocorreram diálogos e atividades com profissionais diversos, internos e externos, que auxiliaram na formação da autora. Também consta a citação do Projeto Pedagógico de Curso e a disciplina Educação Musical V, que contempla diversidade cultural. Por fim, para a autora “é importante ressaltar, que o Curso de Licenciatura em Música da UFRR, é um curso jovem, com professores jovens, e tem caminhado a passos largos em caminho a uma educação musical alinhada com a sociedade em questão” (CRUZ, 2019, p. 37).

O trabalho de Silva (2020) abordou música popular, buscando levantar as “levadas” de baixo de 4 gêneros musicais caracteristicamente nortistas: Boi Bumbá, Carimbó, Ciranda de

Manacapuru e Lambada. A pesquisa baseou-se em levantamento bibliográfico e entrevistas com contra baixistas para sua catalogação e, posteriormente, foi elaborado um método próprio do autor, em forma de produto a ser publicado, para o ensino destas levadas. O embasamento dos aspectos rítmicos constantes no método foi a partir de proposta de solfejo rítmico de Villa-Lobos, mas ao invés de usar palavras/sílabas deste, o autor selecionou palavras comuns do vocabulário nortista. Assim sendo, a pesquisa tocou as áreas de educação musical e etnomusicologia, além de ter servido para a elaboração de um produto final resultante dos anos de graduação vivenciados pelo autor. Nesta pesquisa o trabalho de um docente do curso consta entre os referenciais.

Dentre as manifestações culturais de Roraima, o Festival Folclórico de Caracará é um dos mais relevantes, sendo que este foi o tema de duas monografias surgidas a partir do curso de licenciatura em Música da UFRR. Silva (2019) realizou um trabalho musicológico de levantamento de informações a respeito do festival em si, seu histórico, características e dados afins. O autor afirma que “esse gesto de preservar tais memórias pode estar relacionado com o sentimento de valorização da cultura, que até onde pude perceber, é bem marcante, principalmente nas conversas e atitudes dos brincantes que acompanham a trajetória do festival há mais tempo” (SILVA, 2019, p. 14).

No festival em questão costumam ocorrer competições entre duas agremiações: Cobra Mariana e Gavião Caracará. A disputa gira em torno da qualidade das apresentações feitas pelos grupos, em moldes semelhantes ao que ocorre no festival de Parintins. “A rivalidade entre os dois grupos é acirrada pelo que os componentes dos dois grupos consideram como originalidade” (SILVA, 2019, p. 68), pois um grupo manteve o ritmo original usado desde o primeiro evento, enquanto o outro julgou melhor mudá-lo para um estilo mais tribal. Apesar disso, ambos grupos “seguem padrões disseminados há séculos pelas músicas europeias como: melodias claras, harmonia predominantemente consonante, ritmo regular, timbres de instrumentos amplamente conhecidos, além de utilizar o trivial sistema tonal” (SILVA, 2019, p. 69). Por tal razão o autor julga que a originalidade defendida pelas agremiações já foi afetada pelo sistema musical europeu.

O segundo trabalho relacionado ao Festival Folclórico de Caracará é voltado aos aspectos rítmicos da música ali realizada (OLIVEIRA, 2021). Apesar do prestígio que os gêneros musicais escolhidos têm, o levantamento de dados realizado aponta para a “escassez presente na pesquisa científica brasileira sobre os gêneros da Região Norte do Brasil”

(OLIVEIRA, 2021, p. 23), algo que o autor busca diminuir através da catalogação da base rítmica utilizada. Para Oliveira (2021, p. 38) “um catálogo sobre a percussão empreendida em um Festival do nosso estado é reconhecer, mais do que tudo, que há muito valor na música concebida em Roraima”.

O autor afirma que

a base percussiva do festival de Caracará é praticamente idêntica à do parintinense, obviamente por uma série de fatores, que vão desde a forte influência da música amazonense em Roraima, [...] e por último, e com certeza o fator mais importante: os músicos de ambos os grupos, Cobra Mariana e Gavião Caracará, são contratados de Manaus e mais do que isso, trabalham diretamente como músicos do Festival Folclórico de Parintins (OLIVEIRA, 2021, p. 47).

Tal afirmação pôde ser verificada através da comparação entre a base rítmica de ambos festivais. Por fim o autor oferece uma proposta de utilização pedagógica dos ritmos encontrados, de forma a possibilitar ao educador musical uma abordagem regionalizada em suas aulas.

Abordando a prática do canto por egressos do curso em salas de aula da educação básica, Luna (2019) verificou que os projetos pedagógicos iniciais do referido curso apresentavam aulas em moldes mais conservatoriais. Isto resultou em alguma dificuldade para os egressos aplicarem os conhecimentos de canto em sala de aula, apesar de todos reconhecerem a importância de tais disciplinas na sua formação. A autora conclui informando que as propostas curriculares mais recentes já são mais voltadas à formação pedagógica, de forma a ferramentalizar melhor os egressos que forem atuar na educação básica.

Santana (2017) também abordou o canto, mas mais especificamente voltado à respiração, e o fez sob duas abordagens: uma técnica e outra sensibilizadora. A primeira abordagem contemplou uma revisão sobre o aspecto fisiológico da respiração e do canto, com “o propósito de contribuir com o preparo de futuros profissionais da voz” (SANTANA, 2017, p. 9), abordando também as diversas escolas de canto europeias. Uma vez que a voz cantada é diferente da voz falada, o autor afirma que “estas particularidades exigem uma visão específica da fisiologia respiratória, que envolve a avaliação das técnicas próprias aplicadas na execução musical vocal” (SANTANA, 2017, p. 45). Assim, o trabalho consistiu de um levantamento interdisciplinar que tocou em assuntos de música, biologia e fonoaudiologia.

Souza Filho (2019) pesquisou quais competências foram demandadas do pianista colaborador do coro de uma Igreja Batista Regular de Boa Vista. O trabalho consistiu em observações dos ensaios do grupo, seguido de uma entrevista semiestruturada. Como

referencial teórico o autor usou, principalmente, o trabalho de Friesen (2018), orientador da monografia e docente do curso de licenciatura em Música da UFRR, demonstrando alguma tendência à continuidade das pesquisas realizadas por professores desta instituição. O uso de publicações de docentes do próprio curso como base teórica ocorreu também em outros trabalhos. Sendo um estudo de caso, o autor verificou

que o pianista colaborador não exerceu, no período de realização da pesquisa, algumas competências quando comparadas com os índices de demandas dos sujeitos do estudo de Friesen (2018), ao passo que outras foram extremamente úteis e necessárias a tal instrumentista (SOUZA FILHO, 2019, p. 44).

Em um coral composto por adultos maduros, cuja realidade profissional já está estabelecida e cujos filhos já possuem independência, Teixeira (2017) avaliou qual o impacto de exercícios de musicalização nos ensaios do grupo. A autora buscou “contribuir para o desenvolvimento de uma andragogia específica na educação musical através do canto coral” (TEIXEIRA, 2017, p. 11).

A abordagem de educação musical andragógica da autora baseou-se no trabalho de Schafer⁵, pois ele “apresenta uma proposta caracterizada pela não linearidade, de forma que é possível aplicá-las em qualquer tempo a qualquer contexto” (TEIXEIRA, 2017, p. 18). As atividades realizadas visaram desenvolver a percepção, nos coralistas, de: ruído, silêncio, som, timbre, intensidade, melodia, harmonia, textura e ritmo. A autora verificou que houve melhora considerável na percepção auditiva dos sujeitos: “isto é visível nos gráficos que apresentam que no início das atividades só houve 10% de acerto, enquanto no final tal índice chegou a 83%” (TEIXEIRA, 2017, p. 38). Assim, averiguou-se que, mesmo em um período de tempo reduzido, é possível construir um conhecimento musical consistente a partir da exposição orientada a conteúdos musicais sistematizados.

Ainda no âmbito do canto coral, Oliveira (2019) buscou correlacionar as atividades da docência em música no ensino básico com a função do regente de coro e/ou grupos instrumentais. “Ao longo da história da educação musical no Brasil observou-se a importância das práticas em conjunto, em especial do canto coral, incorporadas na educação básica” (OLIVEIRA, 2019, p. 18). O autor insere na discussão questões relacionadas à necessidade de liderança (como algo conquistado, em contraponto ao cargo de chefia, que teria uma autoridade

⁵ Este autor propõe que educadores musicais descubram o potencial criativo de seus alunos para que façam música por si mesmos, que se apresente os sons do meio ambiente em que se vive como uma paisagem sonora da qual o homem participa, e que encontre-se pontos de confluência entre todas as artes para que se desenvolvam conjuntamente. Ver Schafer (2012).

outorgada), afirmando que esta é uma competência comum em ambas funções, tanto na docência quanto na regência. “A liderança torna-se ferramenta primordial para que tanto o professor de música quanto o regente obtenham êxito na condução de um grupo de alunos em suas práticas musicais” (OLIVEIRA, 2019, p. 29).

Lima (2017) voltou seu trabalho ao empréstimo modal recorrente em músicas de estilo *pop rock* da década de 1980. Sua proposta foi de explicar simplificadaamente o uso de tais empréstimos, preocupando-se especialmente com o público de músicos informais que desconhecem ou conhecem pouco do vocabulário acadêmico e/ou que não leem partitura. O autor visou elaborar seu trabalho de forma a auxiliar para “uma maior interação entre a academia e o músico informal, quebrando barreiras e oferecendo a estes uma maior ligação com o campo teórico” (LIMA, 2017, p. 37). O trabalho contemplou questões básicas de teoria musical que servissem como base para a compreensão das análises musicais realizadas, além de breve discussão a respeito de música popular e aprendizagem informal.

A análise dos trabalhos de conclusão de curso permitiu a percepção da influência causada pelo currículo vivenciado pelos discentes nas suas próprias áreas de interesse, demonstradas através das escolhas dos assuntos discorridos. A respeito deste currículo, foram encontradas algumas menções contrárias e outras favoráveis, indicando que, na visão dos alunos, o curso ainda pode ser aperfeiçoado, apesar de seus pontos positivos. Por fim, vê-se haver alguma aderência entre os temas de pesquisa dos docentes com os assuntos abordados pelos alunos em suas monografias.

Considerações finais

Objetivou-se, no presente artigo, catalogar as monografias de graduação originadas no curso de licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima. Os dados obtidos indicaram haver 18 trabalhos defendidos. A leitura dos textos conduziu à percepção de que algumas publicações de docentes do curso foram usadas nas monografias, inclusive como referencial teórico dos mesmos. Assim, tem-se que ocorre alguma aderência das pesquisas discentes com o trabalho dos docentes do curso, a saber, foram citados Silva (2016), Benetti e Almeida (2020), Benetti (2018), Stefan (2016), Benetti e Silva (2014), Camargo (2018), Almeida (2019) e Friesen (2018).

Observou-se que os maiores índices de escolha das temáticas (atuação docente, inclusão e diversidade e musicologia) estão em assuntos que são bastante abordados em um curso de

licenciatura em música. Os temas canto, aprendizagem informal e prática coral também aparecem com frequência nas monografias, embora em uma incidência menor. Por último, regência, teoria musical, performance musical e políticas públicas foram menos abordadas pelos discentes, tendo apenas uma pesquisa que aborde cada um destes tópicos.

A escolha do tema por parte dos alunos passa por diversos filtros. Certamente não se pode negligenciar as preferências pessoais de cada um, mas as influências recebidas ao longo dos anos da graduação também precisam ser consideradas. Como professor dos alunos que elaboraram as monografias aqui analisadas, portanto na condição de alguém que acompanhou pelo menos parte das suas trajetórias acadêmicas, o presente autor verificou que ambas questões foram decisivas nas escolhas dos assuntos, mas os assuntos mais didáticos provavelmente não teriam sido selecionados se não houvesse o contato dos discentes com tais temáticas ao longo da graduação. Nota-se, portanto, a influência que o próprio curso exerceu na vida profissional dos alunos.

A leitura das monografias também revelou algumas críticas ao curso, principalmente no que tange aos assuntos abordados e às formas como o foram. Em alguns destes trabalhos nota-se uma preocupação com a validação dos conhecimentos informais, adquiridos antes ou fora do processo de graduação. Estes conhecimentos seriam, na leitura que se fez da percepção dos alunos, uma espécie de decolonização da música erudita europeia e mereceriam maior atenção por parte do curso. Embora a história da música popular seja muitíssimo imbuída da forma de organização musical europeia, como apontado por (SILVA, 2019, p. 69), certamente cabe ao curso em questão avaliar a maneira com que lida com as questões de repertório e abordagens didáticas, inclusive como forma de aprimorar a sensação de pertencimento ao espaço acadêmico por parte dos discentes.

Destaques positivos em relação à graduação em música da UFRR também foram citados, como as diversas ofertas de formação complementar através de semanas acadêmicas e programas de iniciação à docência. Estes espaços foram entendidos como importantes auxiliares no desenvolvimento dos conhecimentos necessários à atuação profissional. A própria juventude do curso em si (criado no ano de 2013) e as buscas de adequação do seu projeto pedagógico à realidade local foram alvos de menções favoráveis.

Entende-se, portanto, que os resultados obtidos nesta pesquisa com monografias de alunos de graduação podem auxiliar na construção de melhorias no curso de licenciatura em música da UFRR, bem como indicar pontos positivos a serem mantidos. Caberia aos setores

responsáveis somar a análise dos dados a outras informações concernentes que poderiam auxiliar o curso em questão a seguir desenvolvendo-se e à comunidade à qual atende.

Referências

ALMEIDA, Jéssia de. *Biografia músico-educativa: da teia da vida para processos de formação com/na música*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria, 2019. Santa Maria: UFSM, 2019. 368p.

AQUINO, Vandresa Souza. *Produções científicas acerca da educação musical no processo de inclusão de pessoas com deficiência*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 48p.

ARAGÓN, Luiz Eduardo. *A dimensão internacional da Amazônia: um aporte para sua interpretação*. Revista NERA, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 14 – 33, mar. 2018. ISSN 1806-6755. Disponível em: <https://revista:fct.unesp.br/index.php/nera/article/viewFile/5676/4254>.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2006.

BENETTI, Gustavo Frosi. Recursos para uma revisão historiográfica: a música em Boa Vista. *Revista Internacional de Ciências, Tecnologia e Sociedade, MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura*, v. 1, n. 1, p. 40 – 47, dez. 2018. Disponível em: <https://ricts:mundis:pt/index.php/ricts/article/view/3>.

BENETTI, Gustavo Frosi; ALMEIDA, Jéssica de (org.). *Música em Roraima: eventos, práticas e registros*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2020. 232 p.

BENETTI, Gustavo Frosi; SILVA, Jefferson Tiago Souza Mendes. *Educação musical em Roraima: o processo de implantação do Pibid- Música da UFRR*. In: ANAIS, 2014, Rio Branco. Encontro regional Norte da ABEM. Rio Branco: UFAC, 2014.

BENETTI, Gustavo Frosi; SILVA, Jefferson Tiago Souza Mendes. *Implantação do primeiro curso de licenciatura em música no estado de Roraima*. In: ANAIS, 2014, Rio Branco. Encontro regional Norte da ABEM. Rio Branco: UFAC, 2014.

CAMARGO, Luciano de Freitas. Regência e educação musical. In: DUARTE, R.; FIORETTI, E. (org.). *II Encontro Regional Norte da ABEM; I Jornada Estadual do Fladem/Brasil*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2018. p. 43 – 58.

COLARES, Anselmo Alencar. História da educação na Amazônia: Questões de natureza teórico-metodológicas: críticas e proposições. *HISTEDBR On-line*, Campinas, v. 1, n. 43e, p. 187 – 202, out. 2011. ISSN 1676-2584. Disponível em:

<https://periodicos:sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639960>. Acesso em: 07 jun. 2021.

CRUZ, Pâmela Barroso de Araújo. *Diversidade musical em conversas com discentes: um olhar para o curso de Licenciatura em Música da UFRR*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 43p.

DINIZ, Vivian Franco. *Aulas de piano em grupo no Método Suzuki: uma análise no Estúdio Suzuki de Educação Musical em Boa Vista*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 53p.

DUARTE, Rosângela; OLIVEIRA, Reginaldo. Música e educação em Roraima. In: CAJAZEIRA, A. O. e R. (org.). *Educação musical no Brasil*. Salvador: P & A, 2007. cap. [s.n.], p. 359 – 364.

FRIESEN, Rafael Ricardo. *Panorama das competências do pianista de coro no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

LIMA, Ana Paula Silva Oliveira Acquati de. “*Importa, sim, que pensemos juntos sobre educação musical*”: reflexões sobre aulas de música na educação infantil. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 36p.

LIMA, Celso Henrique Vieira. *O empréstimo modal recorrente no pop rock dos anos 1980*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2017. Boa Vista: UFRR, 2017. 36p.

LIMA, Maria da Glória de Souza. *A produção científica de educação musical sob o enfoque das políticas públicas de inclusão*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 62p.

LIMA, Raísa Barbosa. *A formação do professor de música: uma análise sobre o perfil dos alunos concluintes do curso de música da UFRR*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2017. Boa Vista: UFRR, 2017. 41p.

LUNA, Victória Emanuelle Neves de. *Práticas de canto no curso de Licenciatura em Música da UFRR: impactos na atuação do licenciado*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 48p.

MINISTÉRIO DA EDUCACÃO. *Reuni*. 2007. Disponível em: <http://reuni:mec.gov.br/>. Acesso em: 09 jun. 2021.

MORAES, Cleotilde Chota. *Educação musical em Roraima: um estudo de caso na rede estadual de Boa Vista (2006-2016)*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2017. Boa Vista: UFRR, 2017. 59p.

OLIVEIRA, Alexandre Alves de. *Festival Folclórico de Caracará: a percussão nos grupos Cobra Mariana e Gavião Caracará*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2021. Boa Vista: UFRR, 2021. 74p.

OLIVEIRA, Radvan Carvalho de. *A importância da regência nas aulas de música na educação básica*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 40p.

SANTANA, Alexandre Luis de. *A respiração e o canto: abordagens técnica e sensibilizadora sobre seu funcionamento e importância*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2017. Boa Vista: UFRR, 2017. 50p.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 2012. 408 p. ISBN 9788539302185.

SILVA, Alexandre Alves. *Contrabaixo elétrico: um estudo das levadas em quatro gêneros musicais da Região Norte*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2020. Boa Vista: UFRR, 2020. 77p.

SILVA, Elizandra Garcia da. A expansão da Universidade Federal do Amazonas: implicações a partir do financiamento em tempos de crise. *Avaliação*, Sorocaba, v. 24, n. 01, p. 26 – 44, mar 2019. ISSN

1982-5765. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/aval/a/85pJ9MPYTbRPH3SRVkk6ZBM/?lang=pt>. Acesso em: Acesso em 07 jun. 2021.

SILVA, Jefferson Tiago de Souza Mendes da. Estudos musicais: uma análise das investigações realizadas em Roraima – Brasil. *European Review Of Artistic Studies*, Vila Real, v. 7, n. 4, p. 1 – 13, out. 2016. Disponível em: <http://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/119>.

SILVA, Jefferson Tiago Souza de Mendes da. *Licenciatura em música: inter-relação e aplicabilidade entre ensino, pesquisa e extensão universitária em Roraima – Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2021. Vila Real: UTAD, 2021.

SILVA, Joelson Vaz. da. *Festival Folclórico de Caracarái*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 104p.

SILVA, Nathalia Gabriele Lago da. *Práticas informais de aprendizagem musical na formação discente do curso de Licenciatura em Música da UFRR*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2021. Boa Vista: UFRR, 2021. 69p.

SOUZA FILHO, Luiz Andrade de. *A colaboração pianística no coro da Igreja Batista Regular de Boa Vista: competências exercidas no dia a dia*. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Roraima, 2019. Boa Vista: UFRR, 2019. 59p.

STÁBELI, Roberto Guerino. Microrregionalização do conhecimento é o único caminho para o desenvolvimento sustentável e redução das iniquidades sociais na Amazônia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 64, n. 3, p. 35 – 38, [s.n.] 2012. ISSN 0009-6725. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252012000300012&lng=pt&nrm=iso.

STEFAN, Gilberto de Souza. *Acerca de partituras e gravações no ensino da interpretação musical direcionado a violonistas eruditos iniciantes*. 2016. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca?term=gilberto+stefan&x=0&y=0>. Acesso em: 09 jun. 2021.

SWANWICK, Keith. *A basis for music education*. [S.l.]: Routledge, 1979. ISBN 0-203-42243-0.

TEIXEIRA, Beatriz Taveira de Moura. *Ouvidos pensantes, vozes brilhantes: benefícios das atividades de musicalização na prática do canto coral de adultos maduros*. Monografia (Licenciatura em Música). 2017. Universidade Federal de Roraima. Boa Vista: UFRR, 2017. 56p.

UFRR. Resolução 001/2013-CUni. *Projeto político-pedagógico do curso de graduação em Música (licenciatura)*, Boa Vista, p. 1 – 40, 2013.

UFRR. Projeto de Curso. *Projeto político-pedagógico do curso de graduação em Música (licenciatura)*, Boa Vista, p. 01 – 44, 2014.

UFRR. Projeto de Curso. *Projeto pedagógico do curso de graduação em Música (licenciatura)*, Boa Vista, p. 01 – 48, 2015.

UFRR. Projeto de Curso. *Projeto pedagógico do curso de licenciatura em Música*, Boa Vista, p. 01 – 122, 2017.

Os Balés Russos como estímulo para o balé *Uirapuru* (1917) de Villa-Lobos e Volúcia

89

Por meio de uma perspectiva coreomusical e do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, esse artigo tece hipóteses sobre como a Companhia dos Balés Russos de Sergei Diaghilev possa ter estimulado Heitor Villa-Lobos a compor o poema sinfônico *Tédio da Alvorada* (1918) e, posteriormente, teria levado-o a retrabalhar essa obra na criação do balé *Uirapuru* (1917). Os Balés Russos também contribuem fortemente para consolidação do balé no Brasil, que se centra na figura da bailarina Eros Volúcia e na estreia do balé *Uirapuru* em 1943. Somando o contato com os Balés Russos, a trajetória de Villa-Lobos e o processo de estabelecimento do balé nacional encontra-se indícios que justificariam os hiatos entre a data de 1917 atribuída à composição de *Uirapuru*, a estreia como poema sinfônico em 1934 e a estreia como balé em 1943.

Palavras-chave: Villa-Lobos, História do balé no Brasil, Coreomusicologia, Paradigma indiciário.

The Ballets Russes as stimulus for *Uirapuru*, (1917), a ballet by Villa-Lobos and Volúcia

Using a choreomusical perspective and the indiciary paradigm by Carlo Ginzburg, this article hypothesizes about how Diaghilev's Ballets Russes might be stimulated Heitor Villa-Lobos to compose the symphonic poem *Tédio da Alvorada* (1918) and subsequently brought him to rewrite this work at the creation of the ballet *Uirapuru* (1917). The Ballets Russes also strongly contributed to the ballet consolidation on Brazil, which is centered around the dancer Eros Volúcia and at the premiere of the ballet *Uirapuru* in 1943. Joining the contact with Ballets Russes, the trajectory of Villa-Lobos and the establishment of ballet on Brazil, we have found evidence that could justify the gaps between the date of 1917 attributed to the composition of *Uirapuru*, its premiere as symphonic poem in 1934 and its premiere as ballet in 1943.

Keywords: Villa-Lobos, Ballet history in Brazil, Choreomusicology, Indiciary Paradigm.

Introdução

Na primeira metade do século XX, o contato da música com a arte da dança foi intenso, uma vez que, mesmo com as particularidades de cada arte, a identidade nacional era uma busca comum que perpassava tanto músicos quanto artistas da dança. Observar os intercâmbios culturais entre Brasil e França, nesse período, ajuda a compreender alguns dos caminhos estéticos tomados por artistas nacionais. Considerando que Paris ainda era um epicentro artístico que irradiava influências, estímulos e referências, vale investigar de que modo essas informações interferiram interdisciplinarmente em produções musicais e coreográficas.

Nesse contexto, a Companhia dos Balés Russos, dirigida por Sergei Diaghilev e atuante principalmente em Paris entre 1909 e 1929, destacou-se pela ênfase na colaboração entre artistas, dando origem a obras que, em vários casos, se aproximavam do ideal de “obra de arte

total”, ou *Gesamtkunstwerk*. Esse conceito wagneriano era uma referência criativa para Diaghilev, tendo direcionado diversos cruzamentos entre os campos da música, dança, cenografia, figurinos e dramaturgia. Dentre várias obras que apresentam esse tipo de integração, pode-se citar *Le Sacre du Printemps* (1913) com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky, *Jeux* (1913), com coreografia também de Nijinsky e música de Claude Debussy e *Parade* (1917) com coreografia de Léonide Massine e música de Erik Satie. Se as criações dos Balés Russos propõem integração entre artes, é de se esperar que suas influências sobre o campo cultural resultem em maior envolvimento dos artistas em relação aos processos de integração.

Pretende-se, então apresentar algumas evidências de que a Companhia dos Balés Russos possa ter estimulado a composição do poema sinfônico *Tédio da Alvorada*, por parte de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a posterior transformação desse trabalho no balé *Uirapuru* e o próprio surgimento de um balé nacional, do qual a bailarina Eros Volúcia (1914-2004) é uma figura-chave. Os Balés Russos podem ter suscitado tanto nesse compositor quanto na área da dança, o que podemos chamar de uma atitude responsiva (BAKHTIN, 2003)¹. O vínculo dialógico entre *Uirapuru*, Balés Russos e a formação do balé nacional pode ser constatado ao reunir uma série de indícios e detalhes, que surgem a partir de uma investigação coreomusical.

Relevância do paradigma indiciário para a coreomusicologia

Comparada à musicologia² e à coreologia³, a coreomusicologia é uma área de estudos recente. Ela é um dos frutos de uma abertura acadêmica que ocorreu a partir das décadas de 1960 e 1970 chamada *nova musicologia*, que surge como uma vertente menos positivista e mais interpretativa, “mais preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos [musicais] do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo.” (CASTAGNA, 2008, p. 13). Stephanie Jordan, uma das principais pesquisadoras do campo coreomusical, aponta que a nova

¹ Para Mikhail Bakhtin (2016) “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...]; toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (p.25). Embora ele exemplifique suas reflexões mais comumente com a linguagem verbal (particularmente com a literatura), sua reflexão sobre os significados e sentidos sempre abarcam os demais sistemas de signos, tais como a música e a dança.

² Segundo Kerman (1987, p. 1) o termo “musicologia” começou a ser usado por volta de 1915, na revista *Musical Quarterly*, e desde então passa por diversas revisões, expansões e atualizações no meio acadêmico.

³ A coreologia é um método científico de estudo do movimento desenvolvido inicialmente pelo pesquisador Rudolf Laban na década de 1920, que é utilizado até hoje como uma das principais referências para estudos acadêmicos em dança e teatro.

musicologia se caracterizou por estabelecer diálogos frutíferos com a teoria literária, com as ciências sociais, as ciências cognitivas, a etnomusicologia e a psicologia da música (2012, p. 12). Ou seja, a nova musicologia favoreceu estudos interdisciplinares em musicologia e, conseqüentemente, o surgimento da coreomusicologia, que trata música e dança como duas artes ao mesmo tempo autônomas e influentes entre si, que têm o poder de ressignificar uma à outra⁴.

Um dos principais problemas de pesquisas coreomusicais do campo da história é a escassez de fontes primárias. Embora muitos compositores tenham criado peças para dança e a maior parte dos coreógrafos tenham criado coreografias para essas mesmas peças, são raros os registros em que compositores tenham relatado sobre suas respectivas experiências de escrever para dança, assim como de coreógrafos que tenham relatado sobre criação musical em suas obras coreográficas⁵. Sendo assim, as questões relevantes para as relações entre a música e a dança geralmente são encontradas nas entrelinhas, nas minúcias, nos detalhes do contato entre essas duas artes e seus artistas⁶.

No artigo *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* (1986), o historiador Carlo Ginzburg apresenta um modelo epistemológico que pode ser útil aos estudos de coreomusicologia. O autor observa que atividades tão diversas quanto a caça, a adivinhação, a investigação policial, a medicina e até a psicanálise são conduzidas segundo uma mentalidade semelhante, uma mesma maneira de lidar com informações marginais. É uma mentalidade que consiste na observação de pequenos detalhes que, para leigos, podem parecer irrelevantes e passar

⁴ Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), Vincent Duckles cita ‘dança e história da dança’ como uma das vertentes metodológicas da musicologia, que visa encontrar nas formas de dança informações úteis à construção da interpretação musical, especialmente de repertórios da renascença e do barroco. Embora trate de dança, essa abordagem musicológica tende a colocar a dança apenas como suporte para se atingir finalidades puramente musicais, e não como arte autônoma em interação com a música, como é o caso da coreomusicologia.

⁵ Talvez o cerne dessa escassez esteja na dificuldade de comunicação entre os artistas. Embora tratem de elementos comuns, como por exemplo pulsação e ritmo, artistas da música e da dança utilizam diferentes vocabulários para se referir a elementos que, muitas vezes, são mais semelhantes do que pode parecer à primeira vista. Em resposta a essa dificuldade, McMains e Thomas (2013) desenvolveram uma aproximação entre as terminologias da teoria musical e da análise de movimento, construindo ferramentas para estudos coreomusicais.

⁶ Uma solução metodológica para esse problema é proposta por Inger Damsholt em *Choreomusical Discourse: the relationship between Dance and Music* (1999). A autora opta por analisar apenas textos ou fragmentos de textos que tratam explicitamente das relações entre música e dança (op. cit., p. 10-11), que, embora sejam poucos, podem ser generalizados para períodos temporais maiores, pois representariam os sistemas de pensamento de uma época. No caso deste artigo, que lida com uma escassez ainda maior de fontes primárias, optamos pelo paradigma indiciário de Carlo Ginzburg.

despercebidos, mas que ao serem reunidos pelo olhar do especialista podem revelar fatos de grande importância.

Para Ginzburg, um caçador que observa pegadas da presa, um médico que lê sintomas e um psicanalista que interpreta sonhos possuem uma mesma “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (op. cit., p. 152). Partiremos desse tipo de investigação semiótica, baseada no entrelaçamento de pequenos sinais e indícios, para tecer hipóteses sobre a criação do balé *Uirapuru*, com base nas vivências e cronologia de duas de suas principais figuras: o compositor Heitor Villa-Lobos e a bailarina Eros Volúcia.

1913 e 1917: o balé como arte estrangeira

Em 1917, aconteceu uma temporada dos Balés Russos pela América do Sul, passando pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (RIOM, 2013, p. 38). Era a segunda visita da companhia de dança ao Brasil (a primeira tinha sido em 1913), trazendo seus bailarinos e coreógrafos para apresentar obras que já haviam feito sucesso em Paris, porém não trouxeram a orquestra. As orquestras brasileiras se encarregaram da música sob a regência de Ernest Ansermet – maestro trazido pelos Balés Russos –, e foi assim que Villa-Lobos teve a oportunidade de estudar e tocar ao violoncelo os balés trazidos pela companhia (PEREIRA, 2003, p. 117). No repertório, constavam balés como *Les Sylphides* (1909) com músicas de Frédéric Chopin arranjadas para orquestra, *Scheherazade* (1910) com música de Rimsky Korsakov, *Le Spectre de la Rose* (1911) com música de Carl Maria von Weber – todos com coreografia de Michel Fokine – e *L’après-midi d’un faune* (1911) com música de Claude Debussy e coreografia e performance de Vaslav Nijinsky (CHAVES, 1971, p. 271).

Certamente Villa-Lobos estava atento ao impacto dos Balés Russos sobre o trabalho dos músicos de seu tempo. A relevância do trabalho dessa companhia de dança fez com que compor para balé fosse uma prática recorrente dos principais compositores atuantes em Paris no século XX, como Claude Debussy, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Erik Satie, Sergei Prokofiev, entre outros. Além disso, sua experiência como violoncelista de balé e o conhecimento do trabalho do maestro Ernest Ansermet frente aos Balés Russos parecem ter sido alguns dos motivos para que Villa-Lobos desejasse inserir-se também no círculo de compositores de balé.

No entanto, as condições técnicas para realização de música de concerto no Rio de Janeiro da década de 1910 eram maiores que as do balé. A cidade – e o próprio país – ainda não dispunha nem de uma escola de bailados nem de um corpo de baile profissional e estável. A ausência de artistas de dança brasileiros, nesse período, pode ser observada no livro *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* (1971), catálogo que indica que a primeira apresentação de balé do Rio de Janeiro foi a própria temporada dos Balés Russos de 1913, ou seja, um acontecimento inteiramente estrangeiro (CHAVES, 1971, p. 270). A partir de então, a programação do Teatro prosseguiu com balés em que predominavam compositores e bailarinos estrangeiros, principalmente russos e dissidentes da companhia, que se dissolveu após a morte de Diaghilev em 1929⁷.

Ou seja: a partir de 1917 Villa-Lobos teve contato com as potências das composições orquestrais para balé, porém ainda não dispunha de companhias de dança nacionais que pudessem realizá-las. Por isso, àquela altura talvez soasse incoerente para Villa-Lobos compor balés nacionais para serem dançados por estrangeiros, por artistas que não tivessem se apropriado de uma suposta dança brasileira. Apesar disso, é nesse ano que o compositor inicia a composição de *Tédio da Alvorada* (1918), poema sinfônico cuja dedicatória ao maestro Ernest Ansermet pode indicar o impacto dessa companhia de dança sobre o trabalho de Villa-Lobos, uma vez que reger os Balés Russos era a atividade principal de Ansermet naquela época. A dedicatória a Ansermet é um rastro sutil que indica que *Tédio da Alvorada*, apesar de nascer como poema sinfônico, já carregava potenciais genes de balé.

Essa dedicatória é uma pista para melhor compreender o fato de Villa-Lobos ter retrabalhado *Tédio da Alvorada* para transformá-lo no balé *Uirapuru* em 1935. Segundo Bernstein e Lago em *Do Tédio de Alvorada ao Uirapuru: anotações à partitura comentada* (2021), essa não é o único poema sinfônico que Villa-Lobos converte para o balé. Entre 1918 e 1925, Villa-Lobos compôs um tríptico formado por *Tédio da Alvorada*, *Myremis* e *Naufrágio de Kleônicos*⁸, três poemas sinfônicos construídos inicialmente a partir do imaginário da Grécia

⁷ Adiante veremos que os bailarinos provenientes dos Balés Russos, que continuaram em atuação após a dissolução da companhia de Diaghilev em 1929, foram os principais responsáveis pela formação do balé brasileiro. Vale ressaltar que na própria Semana de Arte Moderna de 1922 a ausência de apresentações de dança também está relacionada à falta de artistas de dança cênica brasileiros naquele período.

antiga dentre os quais os dois primeiros são convertidos em balés de temática indianista – *Myremis* será transformado no balé *Amazonas*, como veremos adiante. (op. cit., p. 551).

Villa-Lobos em Paris

É curioso observar que os três primeiros balés de Igor Stravinsky para os Balés Russos – *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrushka* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913) –, embora tenham sido cruciais para os desdobramentos da música e da dança do século XX, não estiveram presentes nas temporadas de 1913 e 1917. Argumenta-se que as orquestras brasileiras não tinham músicos o suficiente para executar as obras de Stravinsky e que o repertório de fato trazido pela companhia, por ser predominantemente romântico, seria mais palatável ao público carioca (RIOM, 2013, p. 40). Porém os impactos promovidos pelos balés de Stravinsky chegariam ao Brasil por outros caminhos.

Em 1923, Villa-Lobos viajou pela primeira vez para a cidade de Paris. Naquela época, Villa-Lobos compunha em mais proximidade com as sonoridades do impressionismo francês de Claude Debussy que, para os compositores brasileiros, ainda era considerada uma estética musical revolucionária. Porém, ao chegar em Paris, o compositor percebe que “Debussy havia deixado de ser sinônimo de modernidade ainda nos anos 1910, muito devido ao sucesso de Stravinsky, principalmente a partir da estreia de *A Sagração da Primavera*⁹ em 1913” (SANTOS, 2015, p. 44). Outra obra dos Balés Russos que teria sido fruto das repercussões de *Le sacre du printemps* e contribuído para uma nova perspectiva de música moderna foi *Parade* (1917), com música de Erik Satie, texto de Jean Cocteau e figurinos de Pablo Picasso (op. cit., p. 44-45). Em Paris Villa-Lobos também teve contato com vários artistas que frequentavam o ateliê de Tarsila do Amaral, dentre os quais estava Jean Cocteau, que teria se indisposto com o compositor por considerar sua música muito próxima da de Debussy e Ravel (GUÉRIOS *apud* SANTOS, p. 45).

Pesquisadores indicam que indícios como esses teriam impulsionado a virada nacionalista de Villa-Lobos (cf. GUÉRIOS, 2003; TRAVASSOS, 2000, p. 30). Em *Heitor Villa-Lobos Vida e Obra 1887-1959* Eero Tarasti confirma que “na sua primeira viagem a Paris, ele [Villa-Lobos] pôde avaliar o ambiente e deduziu que o seu reconhecimento viria exclusivamente da imagem

⁹ Optamos por manter em francês as grafias das obras citadas, porém Santos e também Guérios citam *Le Sacre du Printemps* em português em seus próprios textos.

de compositor nacional” (2021, p. 106). Apoiado nas memórias do pianista João Souza Lima, amigo de Villa-Lobos e presente em Paris durante o mesmo período, Tarasti nos informa:

sobre a vez que Paul Dukas, Albert Roussel, Samazeuilh, Florent Schmitt, Louis Albert e Roger Ducasse ouviram o *Trio n°3*, de Villa-Lobos, na casa de Henry Prunière e do editor-chefe de *La Revue Musicale*, e como eles ficaram impactados com as harmonias pitorescas e imprevisíveis, com textura tão apropriada ao instrumento, e se perguntaram como um compositor, vindo de tão longe, poderia fazer uma composição tão moderna, equilibrada e apreciável (op. cit., p. 109).

Certamente esses estímulos, ainda que inicialmente em número reduzido, mas vindos de europeus importantes no mundo da cultura em Paris, devem ter estimulado ainda mais Villa-Lobos para a assunção da posição de compositor nacional, brasileiro. Lembremos que nessa primeira viagem do compositor a Paris, em 1923, seu sucesso “não foi imediato, embora Rubinstein estivesse certo ao prever que Villa-Lobos seria aceito naquela cidade” (op. cit., p. 97).

À guisa de curiosidade, Tarasti levanta mais uma informação: na sua segunda estadia em Paris (entre 1925 e 1926) Villa-Lobos, através de relato de seu amigo Tomás Terán, participou “das reuniões noturnas na casa de Prokofiev, perto do Bois de Boulogne, onde Diaghilev, Massine e outros ouviam a música do nosso compositor” (op. cit., p. 108). De alguma forma este episódio confirma o envolvimento de Villa-Lobos com o campo do balé mesmo depois das visitas dos Balés Russos ao Brasil, visto que ele conviveu brevemente tanto com Diaghilev quanto com o coreógrafo e bailarino russo Léonide Massine (1896-1979).

Além do direcionamento para o nacionalismo, estando na cidade de Paris o compositor pôde perceber que “a *Sagração da Primavera* havia marcado uma época e seria por algum tempo a obra mais influente no cenário musical erudito” (GUÉRIOS, 2003). Ao observar as dimensões das repercussões dos Balés Russos diretamente em Paris a partir de 1923, Villa-Lobos pode até ter intuído que, para que houvesse a formação de um balé nacional, seria necessária a criação de uma *música para balé nacional*, abrindo-lhe um novo campo de atuação como compositor brasileiro.

Portanto, é plausível afirmar que o contato com a repercussão cultural, com o primitivismo e com as características nacionais russas de *Le sacre du printemps* teriam reforçado o primeiro contato de Villa-Lobos com balé em 1917, levando-o a revisitar o balé no futuro. Além disso, o hiato entre a criação de *Tédio da Alvorada* e *Myremis* e suas respectivas

recriações em forma de balés em *Uirapuru* e *Amazonas*¹⁰ provavelmente deixou essas obras suscetíveis às influências das viagens a Paris.

A comparação entre Villa-Lobos e Stravinsky apareceu em alguns artigos da compositora e crítica musical parisiense Suzanne Demarquez, segundo Tarasti (2021, p. 103). Um dos comentários de Demarquez é que “a orquestra é bastante atual, o que nos faz lembrar de Stravinsky (dentre outros), que certamente foi ouvido e admirado pelo compositor” (DEMARQUEZ *apud* TARASTI, 2021, p. 103). Villa-Lobos não deve ter gostado muito da comparação, pois acabou rebatendo-a assim:

Um exemplo frisante da ignorância europeia está em que uma afinidade flagrante entre a nossa música, indígena e popular, e algumas composições de Stravinsky, este a pretende classificar de *motu proprio* como influência universal. Alguns críticos e cronistas europeus, ao ouvirem em Paris certa obra musical escrita por um brasileiro [neste caso o próprio Villa-Lobos] sobre temas dos nossos índios e do tradicionalíssimo carnaval carioca, dos quais os últimos eram inteiramente criados pelos nossos compositores populares, Sinhô, Donga e outros, que são felizmente desconhecidos por completo à alta cultura musical europeia, disseram, pela imprensa, ao lado de alguns elogios à forma original reconhecida, que essa obra sofria influência de Stravinsky, porque continha frases, processos e exagerados acentos rítmicos, peculiares ao compositor russo (...). Porque justamente as frases parecidas que os críticos vagamente notaram eram, na maior parte, ou as melodias religiosas muito vagas dos nossos índios, ou as melodias graves dos sambas de Sinhô, ou as bárbaras (gênero macumba) do Donga, ou “Olhos d’ela”, shoro-schottisch de Anacleto, com letra de Catulo, às quais o compositor brasileiro [ele mesmo] deu uma feição elevada, universalizando-as (VILLA-LOBOS *apud* TARASTI, 2021, p. 103-104).

Certamente preocupado em manter sua legitimidade como um músico autêntico, Villa-Lobos tenta dirimir as várias aproximações com prováveis “influências” europeias posicionando-se a favor de um certo nacionalismo modernizador, preconizado principalmente por Mário de Andrade no campo musical. Porém, como Paris era um epicentro artístico, a herança parisiense não poderia ser completamente descartada, devendo ser incorporada, na tentativa de estabelecer um difícil equilíbrio entre temáticas nacionais e vanguardas europeias.

Romantismo e vanguarda na formação do balé brasileiro

Ao analisar a consolidação do balé no Brasil, Pereira passa pela consolidação do balé romântico na Europa (2003, p. 123). Ele defende que o balé romântico tenha sido a primeira forma de dança a ser estruturada por um conjunto de textos, permitindo que ela fosse

¹⁰ Logo veremos que o hiato na composição de *Amazonas* vai de 1917 a 1929, com apresentação como balé em 1934.

internacionalizada. Citando Lynn Garafola, o autor aponta os principais fatores que favoreceram a internacionalização do balé romântico:

[Um] deles foi um serviço, oferecido pela Ópera de Paris, de cópias de partituras de balés aos teatros que desejavam remontá-los. Assim, existia não apenas a possibilidade de um repertório de balé que ultrapasse fronteiras nacionais, como uma ideia bastante nova de que *a música era tão importante para a obra como um todo quanto seu enredo*: “pela primeira vez, o balé era visto antes como um conjunto de combinações de textos, do que somente identificado por seu libreto”. Os balés *La fille mal gardée*, *La Sylphide* e *Giselle* são citados como exemplos, justamente os três que sobrevivem até hoje. (op. cit., p. 124, grifo nosso)

Um outro fator de internacionalização eram as litografias, que disseminaram a iconografia do balé romântico, estabelecendo a figura da bailarina que até hoje povoa o imaginário popular. Somando a memória coreográfica dos mestres de balé e dos bailarinos, as partituras de orquestra, as litografias e a crítica jornalística, torna-se possível propagar um balé para além do ambiente e do momento imediatos de sua concepção, sendo possível recriá-lo em outros lugares¹¹. Esse conjunto de elementos estrutura o balé romântico e favorece a disseminação do balé ao redor do mundo.

Apesar de deterem certo caráter experimental, as produções dos Balés Russos não apresentam uma postura totalmente avessa ao romantismo, trazendo rupturas que dialogam com a tradição. Um exemplo de balé de estilo romântico apresentado pelo grupo várias vezes na Europa e no Brasil foi o *Les Sylphides* (1909) - também conhecido como *Chopiniana* - cuja música é uma coletânea de valsas, mazurcas, polonesas, prelúdios e noturnos de Frédéric Chopin arranjados para orquestra. Embora inspirada no romantismo do século XIX, a coreografia de Michel Fokine para *Les Sylphides* é mais abstrata: sugere ambientação e personagens, mas não uma história, diferente de *La Sylphide* (1836), que é inspiração para o primeiro e apresenta libreto e narrativa bem estruturados. Os balés abstratos, ou seja, sem fundamentação em um libreto, são uma tendência do século XX enfatizada pelos Balés Russos. Isso implica em outros modos de compor música para balé. Enquanto os balés narrativos como *Giselle* e *La Sylphide* exibiam formas musicais muito próximas às da ópera, os balés abstratos se aproximam do poema sinfônico e seu modo mais aberto de lidar com obras literárias – tal como a maneira como Debussy utiliza o poema de Stéphane Mallarmé em *L’après-midi d’un*

¹¹ O uso da música para a documentação de performances de dança, por exemplo, fica evidente ao se observar o livro de Chaves: os registros anuais das apresentações de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro são apresentados com data, nome do espetáculo, nome dos bailarinos e coreógrafos e, em ricos detalhes, os nomes das músicas que foram dançadas e de seus respectivos compositores (1971, pp. 270–323).

faune, por exemplo. Isso deve ter sido no mínimo um facilitador para que Villa-Lobos transpusesse *Tédio da Alvorada* para *Uirapuru*, graças à proximidade formal entre o poema sinfônico e a música para balé do começo do século XX.

Além disso, a influência dos Balés Russos sobre o balé brasileiro foi significativa a ponto de dar origem à primeira escola de bailados oficial do Brasil:

[...] a primeira escola de bailados oficial brasileira foi inaugurada em 1927, por Maria Olenewa, com o auxílio do crítico teatral Mário Nunes (1886-1968). A bailarina russa, que havia dançado como primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova (1881-1931) e de Léonide Massine (1895-1979), inclusive no Brasil, introduziu no país uma idéia de dança que, de algum modo, trazia consigo as revoluções promovidas no mundo do balé pelos Balés Russos de Diaghilev.

O balé brasileiro parece que necessitou revestir-se de balé romântico para escrever sua história. Só assim poderia garantir sua tradição, sua continuidade e seus desdobramentos. [...]

Se o balé ganhava forças no Brasil, praticamente um século depois que essas discussões surgiram em território nacional, seus parâmetros eram românticos e europeus: uma escola, um corpo de baile, primeiros-bailarinos, um teatro oficial, público, crítica jornalística, além de compositores brasileiros que começaram a compor bailados, como Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos, e uma orquestra eficiente para acompanhar as temporadas. (PEREIRA, 2003, p. 93, 125 e 127)

Observa-se, nas citações acima, a relevância da música, seus compositores e suas orquestras no estabelecimento do balé brasileiro, contribuindo para o desenvolvimento da dança cênica no país. Com o estabelecimento de uma escola¹² em 1927 – e posterior fundação do Corpo de Baile estável em 1929 – foi finalmente possível a realização de balés com temática nacional no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1934, a escola já dispunha de bailarinas e bailarinos aptos para acompanhar a temporada de dança preparada pelo ucraniano Serge Lifar¹³, que era então o primeiro-bailarino e diretor de balé da Ópera de Paris. Veremos que esse evento de certo modo pode ter reavivado as composições que Villa-Lobos havia iniciado em 1917.

Bailarinos brasileiros dão corpo aos balés de Villa-Lobos

No repertório da temporada de Lifar de 1934, dois dos três balés tinham música de Villa-Lobos: *Jurupary*, com coreografia de Serge Lifar e *Amazonas*, coreografado pela bailarina

¹² Maria Olenewa também esteve envolvida na gênese da escola de bailados do Theatro Municipal de São Paulo (atualmente chamada Escola de Dança de São Paulo - EDASP), inaugurada pelo bailarino Vaslav Veltchek em 1940 e dirigida por Olenewa a partir de 1943 (Ibidem, p. 214).

¹³ Lifar foi primeiro-bailarino na fase tardia Balés Russos, sendo então considerado sucessor direto de Vaslav Nijinsky (CRISP, 2002, p. 3)

austriaca Valery Oeser¹⁴ – este último com regência do próprio compositor. Bernstein e Lago situam *Amazonas* como o principal antecedente de *Uirapuru*, tanto pelo fato de esse balé também ter sido recomposto a partir de um poema sinfônico – *Myremis* – quanto pelo fato de ambos terem seu argumento transposto de imagens gregas para a temática indígena (2021, p. 545). Além disso, tanto *Amazonas* quanto *Uirapuru* se tornaram balés.

O ano de 1934 também é quando Villa-Lobos conclui a recomposição de *Tédio da Alvorada* para *Uirapuru*. O curioso fato de *Tédio da Alvorada* ter sido dedicado a Ernest Ansermet – maestro dos Balés Russos – e *Uirapuru* ter sido dedicado a Serge Lifar – diretor de balé da Ópera de Paris, porém bailarino egresso dos Balés Russos – não pode ser mera coincidência, mas pelo menos um indicador do quanto o trabalho dessa companhia de dança possa ter sido estimulante para o compositor, e especificamente para essa obra. Santos imagina inclusive que, com essa dedicatória, Villa-Lobos quisesse que o balé fosse dançado por Lifar (2015, p. 62). *Uirapuru* estreou como obra orquestral em Buenos Aires no ano de 1935, tendo sido apresentada no Brasil no mesmo ano, mas ainda sem balé.

Os balés de 1934, embora já tivessem a participação de bailarinos formados pela Escola de Bailados, ainda tinham bailarinos estrangeiros ocupando os papéis principais. Em *Amazonas*, por exemplo, os alunos da Escola atuaram apenas no corpo de baile, e os papéis de solistas foram destinados à coreógrafa Valery Oeser e ao bailarino Yuco Lindberg (PEREIRA, 2003, p. 117). Mas com a oficialização do Corpo de Baile do Teatro Municipal, em 1936, o Brasil conquista sua primeira companhia de dança estável, favorecendo o surgimento de uma dança nacional. Logo em seguida, em 1937, pôde-se finalmente ter uma artista brasileira no posto de primeira-bailarina, Madeleine Rosay¹⁵.

Além de Madeleine Rosay, outra bailarina brasileira tinha começado a se destacar em 1937: Eros Volúcia. Ela também havia sido aluna da Escola de Bailados, mas por apenas quatro anos, tendo depois se dedicado aos estudos das danças tradicionais brasileiras. Quando elogiada

¹⁴ O terceiro balé nacionalista dessa temporada foi *Imbapara*, com coreografia de Maria Olenewa e música de Lorenzo Fernandez.

¹⁵ Como não podia ser diferente, a estreia de Madeleine Rosay estava conectada aos Balés Russos. Madeleine estreou dançando o papel de Bailarina de *Petrushka*, balé de Stravinsky e Fokine que era apresentado pela primeira vez no Brasil. Juntamente com *Petrushka* foram apresentados o *Bolero*, com música de Maurice Ravel e *El amor brujo*, com música de Manuel de Falla, o que já constituía um repertório menos romântico e mais modernista em relação às apresentações de balé anteriores do Teatro (op. cit., 2003, p. 199).

por Anna Pavlova (1881-1931) por possuir talentos naturais para o balé clássico, Volúcia respondeu:

Embora essas palavras fossem de grande estímulo para mim, consagradoras mesmo, eu sentia que não podia me restringir ao método acadêmico já que meu temperamento, o amor ao ritmo brasileiro e as danças que exprimem estados de alma exigiam para mim maior campo de ação.

Seria absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma.

Minha tendência pelos ritmos brasileiros manifestou-se logo que iniciei meus primeiros passos de dança. (VOLÚCIA *apud* PEREIRA, 2003, p. 177)

A resposta de Volúcia revela um comprometimento com a arte nacional, chegando a lembrar o tom de expressão normalmente empregado por Villa-Lobos. No que se refere à afirmação da identidade nacional em arte, ambos os artistas se colocam num lugar semelhante de pioneirismo. Embora frequentasse a Escola de Bailados, Volúcia afirma ter sido “na macumba de João da Luz, em frente à sua casa, onde ela, aos quatro anos de idade, iniciou seus primeiros passos de dança” (op. cit., p. 176). Sua pesquisa de frevo, maracatu, caboclinhos, congada, lundu, bailados pastoris, bumba-meu-boi, samba, capoeira, maxixe, danças indígenas e danças africanas era feita sempre *in loco*, atendendo ao que Mário de Andrade já defendia que fosse feito com a música: a pesquisa do folclore brasileiro e a síntese entre erudito e popular¹⁶.

Interessante observar que a música brasileira – e os tipos de movimento que ela desperta no corpo – tenha sido um dos principais motivos de Volúcia para dedicar-se às danças brasileiras¹⁷. No entanto, por volta das décadas de 1920 e 1930, a incorporação da música brasileira no repertório de dança cênica ainda não atendia às necessidades da bailarina. Além de Villa-Lobos, eram poucos os compositores brasileiros dispostos a compor música para balé, resultando no que Volúcia chamou de “falta de música trabalhada no gênero nacional”. Volúcia reconhece que a falta de intérpretes de dança brasileiros possa ter inibido a criação de música brasileira para balés, e que seu trabalho como coreógrafa teria estimulado a atuação de compositores nacionais nesse nicho:

Não foi para mim, mas por mim, pelo meu êxito, que nossos grandes maestros começaram a compor músicas especialmente destinadas a interpretações

¹⁶ Cogita-se que Volúcia pode ter acessado os estudos de danças populares realizados por Mário de Andrade, que deram origem ao livro *Danças dramáticas do Brasil*, ainda em 1934 (op. cit., p. 193).

¹⁷ Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré argumenta que a figura rítmica da sincopa seria um “poder mobilizador da música negra das Américas”, pois incita o ouvinte a “preencher o tempo vazio com a marcação corporal - palmas, meneios, balanços, dança” (SODRÉ, 1998, p. 11), o que, de certa forma, condiz com a impressão corporal que Volúcia tem da música brasileira.

coreográfico-brasileiras. (...) A falta de música trabalhada no gênero nacional tem sido para mim o maior dos embaraços. Estava tudo por fazer; no meu caso a intérprete precedera o bailado. Como trazer para um grande público, para uma plateia civilizada os cantos bárbaros do nosso folclore afroameríndio? Música só me era dado apresentar a autêntica, a que pudera colher com meu esforço individual, vencendo bravamente dificuldades financeiras. Deixar de dançar por falta de música, de maestro que compreendesse a amplidão do meu intuito, que acreditasse na minha capacidade de realização, que quisesse confraternizar patrioticamente comigo, harmonizando, trabalhando, estilizando as virgens melodias que eu colhere, em minhas peregrinações? Não! Era indispensável dar início ao movimento. A música folclórica brasileira supriria com a opulência de seu expressionismo a simplicidade de sua composição. (VOLÚCIA *apud* PEREIRA, p. 198)

Essas pesquisas de Volúcia, que em 1937 ficaram ainda mais conhecidas pelo público carioca com o espetáculo *Eros Volúcia - Bailados Brasileiros*, faziam dela uma ótima figura para protagonizar *Uirapuru*, balé de Villa-Lobos que era pretensamente baseado na cultura indígena¹⁸. O interesse desses dois artistas pelo Brasil encontrou ressonância no interesse nacionalista de Vaslav Veltchek (1897-1968), que seria o coreógrafo da temporada de 1943 do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Pereira afirma que *Uirapuru* teria sido “fruto do interesse desses dois homens [Veltchek e Villa-Lobos] pela cultura dos índios brasileiros” (2003, p. 231).

Foi em 1943 que, finalmente, o balé *Uirapuru* foi apresentado como balé. Ainda que Veltchek fosse o coreógrafo, as partes de Volúcia no papel de Índia Bonita foram coreografadas por ela mesma, amplificando a repercussão e o reconhecimento de suas pesquisas de dança brasileira. A performance de Volúcia, somada uma brasilidade supostamente mais consolidada na música de Villa-Lobos, fez com que *Uirapuru* fosse muito bem recebido pela crítica de dança da época, recebendo adjetivos como “brasileiríssimo” e “legitimamente brasileiro” (op. cit., p. 233-234). Além da alta percepção de identidade nacional causada por esse balé, as críticas a *Uirapuru* também realçam a síntese entre a técnica de dança estrangeira e a nacional, visível na performance de Volúcia:

Bailado com motivo brasileiroíssimo, mereceu bela apresentação. A lenda do Uirapuru foi tratada por Villa-Lobos de maneira magnífica, sem exageros de dissonâncias nem excessos de orquestração. [...] Eros Volúcia tem nesse bailado, mais uma grande criação. Ela não dança como os bailarinos russos. Dança como sente a arte brasileira. Não fica na ponta dos pés, mas seus gestos dizem tudo que se pode dizer em matéria de arte. Muitos querem fazer comparações, mas isto é errado. Eros é um acaso. Seus bailados são sempre

¹⁸ Há relatos de que Villa-Lobos teria coletado o canto do Uirapuru em uma de suas expedições à Amazônia nos anos de 1910, porém no artigo *Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru* encontram-se evidências de que o compositor tenha se baseado em uma transcrição do canto do Uirapuru feita pelo botânico Richard Spruce. Villa-Lobos teria acessado essa transcrição na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde seu pai, Raul Villa-Lobos, era bibliotecário (VOLPE, 2009, p. 33). Esse é um dos fatos que põe em xeque a legitimidade das expedições de Villa-Lobos à Amazônia, o que faz pensar que sua obra contenha um indianismo mais imaginado do que vivenciado *in loco*.

estrondosas novidades, porque são inéditos e verdadeiramente bonitos. (...) Eros Volúcia voltou diversas vezes para agradecer as palmas. (op. cit., 2003, p. 236)

A citação demonstra que já não fazia mais sentido comparar a dança brasileira à estrangeira. Era como se o estímulo inicial dos Balés Russos já tivesse sido diluído, desembocando em um caminho próprio dos artistas nacionais. *Uirapuru* apresenta a criação musical, coreográfica e cênica em torno de uma ideia central: a busca por uma identidade nacional, e revela os diferentes processos de consolidação de duas linguagens artísticas – neste caso, música e dança – no território nacional.

O cenário e os figurinos, no entanto, não foram tão bem recebidos. Talvez isso se deva ao fato de, em 1943, a figura do índio já havia sido substituída pela do negro e do mestiço, que eram entendidos como ícones mais legítimos da raça brasileira por parte da segunda fase do modernismo. A figura do negro era então mais utilizada que a do índio nas décadas de 1930 e 1940, surgindo por exemplo nos balés *Maracatu do Chico Rei* (1934) e *Leilão* (1943), ambos com música de Francisco Mignone. Ao lado de *Leilão*, *Uirapuru* aparentava ser um balé mais antigo, pois seu enredo, cenário e figurinos remetiam ao indianismo tão criticado do balé do terceiro ato de *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes.¹⁹

Indícios: Villa-Lobos, compositor de balé

Levantemos, em retrospectiva, os indícios encontrados sobre *Uirapuru*: 1. uma estreia de balé bem sucedida em 1943, 2. a conclusão da composição em 1934 com dedicatória a Serge Lifar, diretor da Ópera de Paris e bailarino integrante dos Balés Russos, 3. o ato de compor balés como atividade típica de importantes compositores na cidade de Paris em 1923, 4. A composição de *Tédio da Alvorada* em 1918 com dedicatória a Ernest Ansermet, maestro dos Balés Russos, 5. A presença de Villa-Lobos como violoncelista na orquestra que se apresentou com os Balés Russos no Rio de Janeiro em 1917. Essas evidências podem levar à interpretação de que os Balés Russos teriam sido um estímulo importante para a concepção do poema sinfônico *Tédio da Alvorada* e para a posterior recomposição desse trabalho, que resultou no balé *Uirapuru*.

¹⁹ Rodrigues afirma que os trabalhos de Carlos Gomes, especialmente a ópera *O Guarani*, foram tomados pelo movimento modernista como ícone de arte romântica, que deveria ser combatida e superada pela música moderna (2011, p. 106). A oposição a Carlos Gomes, no entanto, não era unânime entre os modernistas, e o próprio Mário de Andrade teria, em seus últimos escritos, reconsiderado a importância do compositor para a música brasileira.

Nos estudos sobre *Uirapuru*, há quem considere “inexplicável o hiato entre a data de 1917 e a estreia da peça [em forma orquestral] em 1935” (SANTOS, 2015, p. 62). Santos defende que *Uirapuru* poderia ter sido estreada na década de 1920, quando também foram estreadas outras obras da fase indianista de Villa-Lobos. Santos se reúne a Guérios e Salles para defender que *Uirapuru* teria sido, na verdade, composto por Villa-Lobos na década de 1920, tendo sua data alterada para 1917 na tentativa de demonstrar que o compositor possuía uma preocupação nacionalista inata, anterior à viagem a Paris em 1923 (op. cit., p. 24).

No entanto, uma possível explicação para que Villa-Lobos datasse a composição de *Uirapuru* para 1917 seria justamente indicar um parentesco entre esse balé e *Tédio da Alvorada*, poema sinfônico que tem gênese próxima à estadia dos Balés Russos no Brasil e, não por acaso, dedicatória ao regente dessa companhia, Ernest Ansermet. Embora haja uma proximidade formal entre música para balé e poema sinfônico no século XX, os fatos apresentados – principalmente o contexto de estreia de *Uirapuru* e a contribuição de Eros Volúcia – levam a concluir que reconhecer *Uirapuru* como poema sinfônico é impreciso, uma vez que ele é uma recomposição de *Tédio da Alvorada* feita para *se tornar* um balé. Isso é corroborado pela própria posição de Villa-Lobos, que na partitura original intitula *Uirapuru* como “bailado brasileiro”, não como poema sinfônico (SANTOS, 2015, p. 22).

Embora Santos diga que *Uirapuru* pudesse ter estreado na década de 1920, as condições técnicas para realização de balés – como foi apresentado anteriormente nesse artigo – não eram tão favoráveis à estreia de balés nacionalistas antes da década de 1940. Os balés nacionalistas das décadas de 1920 e 1930 contavam quase sempre com bailarinos estrangeiros nos papéis principais, o que resultava em críticas negativas à falta de legitimidade nacional. Isso ocorreu, por exemplo, em *Maracatu de Chico Rei* (1939)²⁰, pois na ausência de bailarinos negros foi necessário pintar de preto a pele dos bailarinos estrangeiros. É possível que Villa-Lobos, sempre preocupado com questões nacionalistas, quisesse evitar que suas composições estivessem relacionadas com esse tipo de crítica. Não por acaso, as músicas de Villa-Lobos apareceram em balés logo após a fundação da

²⁰ *Maracatu do Chico Rei* foi um balé apresentado na primeira temporada de dança oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Teve libreto baseado em poema de Mário de Andrade e música de Francisco Mignone, deliberadamente inspirada na *Le sacre du printemps* de Igor Stravinsky, o que revela uma permeabilidade às influências dos Balés Russos na composição de música para dança cênica.

Escola de Bailados por Maria Olenewa, quando os primeiros bailarinos brasileiros começam a ser formados, como a própria Eros Volúcia.

Esses indícios, reunidos e postos em trama, revelam possíveis vínculos e pontos de contato – diretos ou indiretos – entre Villa-Lobos, Eros Volúcia e a Companhia dos Balés Russos. As evidências demonstram que um ponto de vista coreomusical pode auxiliar na compreensão de questões intrincadas do campo da música, como é o caso do longo debate acadêmico acerca das datas de composição que Villa-Lobos atribuiu às suas obras. Essa contribuição só foi possível ao considerar a arte da dança não como algo acessório, mas como autônoma por si só, contribuindo ativamente para o campo da música.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERNSTEIN, Guilherme e LAGO, Manoel Aranha Corrêa Do. *Do Tédio de Alvorada ao Uirapuru: anotações à partitura comentada*. 2021, São Paulo: [s.n.], 2021. p. 543–552. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5e55pe35>>. Acesso em: 26 jul 2022.
- CASTAGNA, Paulo. *A musicologia enquanto método científico*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, v. 1, p. 7–31, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/45b7dyj4>>. Acesso em: 27 jul 2022.
- CHAVES, Edgard de Brito. *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- CRISP, Clement. “ICARE”: Remembering Serge Lifar. The Journal of the Society for Dance Research, v. 20, n. 2, p. 3–15, 2002. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yryzpj5j>>. Acesso em: 1 fev 2022.
- DAMSHOLT, Inger. *Choreomusical Discourse: the Relationship between Dance and Music*. 1999. 216 f. Tese (História e Estética da Dança) - Instituto de Filologia Nórdica, Faculdade de Humanidades, Universidade de Copenhagen, Copenhagen. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3vt5nzjt>>. Acesso em: 7 ago 2020.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. Mana, v. 9, n. 1, p. 81–108, 2003. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3kctcphx>>. Acesso em: 30 abr 2022.
- JORDAN, Stephanie. *Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice*. Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, v. 13, n. 1–2, p. 11–19, 2012. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yfudh2yd>>. Acesso em: 31 jan 2020.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MCMAINS, Juliet e THOMAS, Ben. *Translating from pitch to plié: Music theory for dance scholars and close movement analysis for music scholars*. *Dance Chronicle*, v. 36, n. 2, p. 196–217, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p89mn63>>. Acesso em: 14 jul 2020.

DUCKLES, Vincent, et alii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. v.12, p.836-863.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RIOM, Charlotte Caroline Francoise. *À maneira dos balés russos de Diaghilev: uma ausência naturalmente despercebida*. *Dança*, v. 2, n. 2, p. 37–50, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3b8bhazn>>. Acesso em: 20 dez 2021.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade*. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 1, p. 105–127, 30 Jun 2011. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2d8zfyvf>>. Acesso em: 20 jan 2022.

SANTOS, Daniel Zanella Dos. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p835tc8>>. Acesso em: 26 dez 2021.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª edição ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VOLPE, Maria Alice. *Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru*. *Brasiliana: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música*, n. 29, p. 31–36, 2009. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p8m38hm>>. Acesso em: 4 maio 2022.

***Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen: improvisação, notação musical, experiências e interações estéticas e mediações culturais nas maneiras de fazer música sob a influência do oriente e das múltiplas culturas a partir da segunda metade do século XX**

Diogo Rebel e Carvalho
Instituto Federal Fluminense
diogo.carvalho@ifff.edu.br

Resumo: A partir da segunda metade do século XX o declínio da representação do som através da notação tradicional, principalmente no continente europeu, é potencializado pelo florescer da multiplicidade cultural e das linguagens e estéticas oriundas, sobretudo, do oriente. O presente artigo visa examinar os processos de criação da obra *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen — reconhecidamente a primeira obra vocal do ocidente baseada, inteiramente, na produção de harmônicos vocais —, onde, a partir de uma única altura, numa obra com cerca de 75 minutos de duração, o compositor trabalha com sonoridades que remetem à tradição dos ritos e cerimônias exóticas ao interagir com elementos sonoros e textuais oriundos de diversos agentes culturais.

Palavras-chave: *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen, Multiplicidade cultural, Análise musical, Notação musical.

***Stimmung*, by Karlheinz Stockhausen: improvisation, musical notation, experiences and aesthetic interactions and cultural mediations in the ways of making music under the influence of the East and multiple cultures from the second half of the 20th century**

Abstract: From the second half of the twentieth century the decline of the representation of sound through traditional notation, especially in Europe, is enhanced by the flourishing of cultural multiplicity and languages and aesthetics, especially from the East. This article aims to examine the processes of creating the work *Stimmung*, by Karlheinz Stockhausen - admittedly the first Western vocal work based entirely on the production of vocal harmonics - where, from a single height, in a work of about 75 minutes duration, the composer works with sounds that refer to the tradition of exotic rites and ceremonies when interacting with sound and textual elements from various cultural agents.

Keywords: *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen, Cultural multiplicity, Musical analysis, Musical notation.

Introdução

Karlheinz Stockhausen nasceu no dia 22 de agosto de 1928 em Mödrath, um vilarejo próximo a Colônia, na Alemanha. Seu contato com a música e o som se deu quando ainda era muito jovem, ao passar horas, diariamente, ouvindo sua mãe, Gertrud Stup, pianista amadora, dedilhar canções populares ao velho piano de sua casa. Karlheinz costumava, também, assistir às peças teatrais que eram encenadas durante as festividades realizadas na comunidade local, ensaiadas e montadas por Simon Stockhausen, seu pai, violinista e também pianista amador, ex-combatente durante a Primeira Guerra Mundial e então professor de escola primária.

Com quatro anos de idade, Karlheinz viu sua mãe ser internada em um hospital destinado a pessoas mentalmente deprimidas¹, e, em 1942, a família receberia a notícia de que Gertrud Stup havia sido oficialmente executada². Em janeiro do mesmo ano, com 13 anos de idade, Karlheinz foi colocado em uma escola para treinamento de professores. A academia, militar, era completamente isolada do vilarejo em que vivia, e os que ali estudavam poderiam se ausentar durante duas horas por semana, apenas, a fim de irem à cidade e ao encontro de suas famílias. A escola obrigava os alunos a praticarem todo tipo de esporte, além da participação em uma das três orquestras disponíveis (uma banda de jazz, uma orquestra de salão e uma orquestra sinfônica). Lá, Karlheinz pôde experimentar diversos outros instrumentos, diferentes do piano de sua mãe e do violino de seu pai, que costumava tocar em sua casa. O compositor comenta os anos que passara na academia militar:

O treinamento era muito duro. Acordava com o chamado do clarim às seis e ia para a cama com o clarim exatamente às dez todas as noites. O dia todo era completamente organizado; não havia uma única hora negligenciada na agenda coletiva. Após levantar, fazia-se a corrida matinal, então havia encontros em que nos reuníamos na praça para ouvir o currículo do dia e as notícias da guerra, tudo com um colorido ideológico. Depois disso, café da manhã; toda terceira semana seria seu turno de servir café da manhã e refeições na mesa por três dias para seu grupo, em rotação. No primeiro ano foram 25 em uma classe, no segundo 16, no terceiro de 6 a 8, e no quarto apenas 3 ou 4. E tudo era organizado; você era sempre controlado. Cada dente, cada unha era controlada: não havia privacidade, e nunca se estava sozinho (STOCKHAUSEN *apud* MACONIE, 2009, p. 34).

Com 16 anos de idade, Karlheinz, como todos os de sua classe, fora convocado para o serviço militar. Como já havia estado na escola secundária, aprendido latim, inglês e matemática, ele, o menor e mais novo de seu pelotão, integra um dos grupos com vinte e cinco jovens dois ou três anos mais velhos, e, quando seu pelotão é chamado ao campo de batalha, Karlheinz é enviado para uma organização juvenil, com a missão de construir o muro ocidental contra os exércitos ingleses e norte-americanos que se aproximavam da Alemanha. Depois disso, convocado a servir seu país num hospital de guerra por cerca de sete meses, Karlheinz passaria a cuidar dos feridos advindos do *front* de batalha. Sua experiência com milhares de pessoas feridas, muitas à beira da morte, a vivência política ao observar as diferentes ideologias utilizadas, ali, para motivar um povo contra outro e a sua dignidade ao tocar, ao piano, músicas de todos os tipos para os soldados que se encontravam deprimidos e moribundos contribuiriam

¹ O compositor atribui esse fato a um colapso nervoso que sua mãe teria tido após dar à luz três crianças em três anos de pobreza (STOCKHAUSEN *apud* MACONIE, 2009, p. 34).

² Durante a guerra havia uma lei que determinava que pessoas em hospitais psiquiátricos poderiam ser mortas por serem simplesmente inúteis, e porque sua comida era necessária para alimentar pessoas sãs. (STOCKHAUSEN *apud* MACONIE, 2009, p. 36).

de forma especial para a formação do compositor que Karlheinz Stockhausen se tornaria anos mais tarde.

A nova música

109

Após a Segunda Guerra Mundial, em nenhum país se fez sentir com tanta intensidade o anseio pelo recomeço como na Alemanha e, no campo da música, a renovação da técnica serial, iniciada em 1921 por Arnold Schoenberg e adotada posteriormente por Alban Berg e Anton Webern, parecia ser a única alternativa para tal desenvolvimento. Em 1945, tanto Berg quanto Webern já haviam morrido, restando apenas seu mentor, Arnold Schoenberg, que, fugindo do nazismo, exilara-se nos Estados Unidos da América, país onde viveria até sua morte. Em 1949, durante o Festival de Darmstadt, o compositor francês Olivier Messiaen apresentaria ao mundo seus *Modes de valeurs et d'intensité*, o segundo de seus *Quatre études de rythme* para piano, e, de acordo com Gustavo Alfaix Assis (2011, p. 91), a obra foi considerada pela nova geração de compositores que emergia no início da década de 1950 como a primeira tentativa de controle no tratamento dos parâmetros de definição do som para a composição musical.

Em *Mode de valeurs*, ao estabelecer escalas não só de altura, mas de duração, intensidade e ataque, Messiaen utiliza a técnica serial de forma diferente de como Schoenberg a havia concebido, alargando-a para todos os parâmetros do som, e dando igual importância, na estrutura musical, à extensão dos silêncios e às durações medidas dos sons. Stockhausen (*apud* MACONIE, 2009, p. 46) conta que Messiaen, ao trabalhar em diversas peças para piano, sintetizaria as diferentes influências que havia incorporado em sua música, principalmente as dos compositores vienenses e das técnicas de *raga* e *tala* indianas. Stockhausen conta, ainda, que, em 1951, fora informado pelo compositor belga, seu amigo, Karel Goeyvaerts³ sobre *Modes de valeurs* durante uma palestra organizada e oferecida pelo crítico musical francês Antoine Goléa, quando pôde ouvi-la, por meio de uma gravação, pela primeira vez (*ibidem*). Em dezembro do mesmo ano Stockhausen viajaria a Paris a fim de estudar composição e análise musical com compositor de *Mode de valeurs*. Assis expõe as impressões de Stockhausen sobre as aulas ministradas por Messiaen no *Conservatoire National Supérieur de Paris*, em 1952:

³ Entre as amizades feitas durante os festivais de Darmstadt, Stockhausen teve particular afinidade com o compositor belga Karel Goeyvaerts. Sua relação baseava-se, inicialmente no forte sentimento de religiosidade compartilhado por ambos, porém, a busca por uma forma de intermediar uma transposição de suas convicções do plano religioso para suas concepções musicais, fez com que o compositor alemão despertasse para muitas coisas que, durante a sua formação musical em Colônia, não havia percebido. Foi com Goeyvaerts que Stockhausen pôde, logo no início de sua trajetória artística, debater suas ideias e realizações.

Em 10 de janeiro de 1952, fui a Paris e lá passei um ano assistindo, duas vezes por semana, aos ‘Cursos de Estética e Análise de Messiaen: análises rítmicas de todos os concertos para piano de Mozart, as rítmicas gregoriana e indiana, análises de peças de Debussy, Webern e Stravinsky, além de obras do próprio Messiaen (que eram analisadas dos primeiros esboços à partitura final). Aprendi muito durante os meus estudos superiores em Colônia. Mas a maior parte do que aprendi simplesmente não me tocava, era como algo morto. Messiaen despertou esse conhecimento morto para a vida. [...] Eu conheci muita música velha e nova, estudava partituras, ouvia tudo com uma curiosidade incansável (Messiaen é um extraordinário conhecedor de música, e toca quase tudo no piano). Mas eu procurava conhecer toda essa música para fazer algo completamente diferente. Eu ouvia o que já foi feito, o que já foi vivido. Ouvia sempre mais dentro de mim que fora. Interessa-me não o arranjo e a modificação do que já existe, mas a invenção de coisas novas. “O ser humano é apenas um recipiente”, dizia Webern. Invenção e fascinação perante o inaudível: do som singular até a forma. Deslumbramento. Comunicação. Ele não dava aulas de composição, simplesmente mostrava como ele próprio trabalhava, e apresentava a sua compreensão da música feita por outros compositores. [...] Eu nunca o ouvi dizer mal de outros ou do trabalho de outrem (e ele sabe que muitos falam mal dele). Ele é sempre amigável, ainda que sua inclinação pessoal seja bastante dura (STOCKHAUSEN *apud* ASSIS, 2011, p. 131-132).

A urgência do novo era um sentimento amplamente difundido e desejado por Karlheinz Stockhausen e pelos jovens compositores, e artistas em geral, que, desde os primeiros anos da década de 1950, procuravam responder, por meio da atividade de criação de objetos estéticos, às perguntas geradas pelo espírito de seu tempo. Assim, os rumos da nova música, juntamente com a nova sociedade europeia, seriam estabelecidos.

O compositor

O conjunto de ideias e princípios que definem uma abordagem específica em vista do ato criativo na obra de Karlheinz Stockhausen — e que delineiam a maior parte de sua produção artística — é baseado em cinco conceitos composicionais. Em forma cronológica, são eles: *Punktueller Musik* (música pontilhista), *Gruppenkomposition* (composição por grupos), *Momentform* (forma-momento), *Prozesskomposition* (composição por processo) e *Formelkomposition* (composição por fórmula). Apoiados por Assis (2001, p. 23-31), citaremos algumas obras e onde cada uma delas se encaixa dentro de cada um dos cinco conceitos composicionais de Stockhausen.

A *Punktueller Musik* teve origem no ano de 1951 com a composição da peça *Kreuzspiel*, para oboé, clarinete baixo, piano e três percussionistas, a qual se seguiram *Konkrete Etude* e *Kontra-Punkte*. Como o experimento inicial da *Gruppenkomposition*, podemos citar o ciclo de peças para piano *Klavierstücke I-IV*, composto em 1952. Encerrando a etapa fundamental do desenvolvimento teórico do compositor, *Klavierstück XI*, de 1956, e *Kontakte*, para sons

eletrônicos, piano e percussão, composta entre 1958 e 1960, são exemplos de *Momentform*. Assis afirma que,

com essas três abordagens — *Punktuelle Musik*, *Gruppenkomposition*, *Momentform* —, que representam diferentes grandezas de aproximação a um mesmo objeto, Stockhausen criou uma espécie de escala que lhe permitiu operar precisa e, muitas vezes, simultaneamente em diversas dimensões do fenômeno sonoro, respectivamente o som enquanto timbre, o som enquanto figura e o som enquanto forma (ASSIS, 2001, p. 25).

A obra *Mantra*, composta em 1970 para dois pianos, wood blocks e antique cymbales, sintetiza o conceito de *Formelkomposition*, técnica que acompanhou o compositor até o final de sua vida.

Dos cinco principais conceitos composicionais elaborados por Karlheinz Stockhausen, iremos, neste artigo, nos ater ao de número quatro: *Prozesskomposition* (composição por processo). A partir de então, a música de Stockhausen passará a ser construída com base na coordenação de processos musicais e, para tal, o compositor, pouco a pouco, abandonará a escrita musical tradicional em busca de novas maneiras de notar o som.

Foi a busca por uma complexidade sonora suscitada por proposições de caráter mais indeterminado que fez com que Stockhausen subvertesse sua técnica serial determinística, o que resultou na composição de obras onde o controle minucioso da formação dos pontos, como ocorre em suas obras pontilhísticas, a direcionalidade dos grupos ou os alicerces das formas deixa de existir, dando ênfase, agora, à execução das mesmas de maneira mais livre, uma execução vinculada completamente à sensibilidade dos intérpretes, onde, a eles, seriam confiadas responsabilidades que interfeririam diretamente no resultado sonoro. A obra *Plus-Minus*, escrita em 1963, inaugura o quarto conceito composicional de Stockhausen, e suas descobertas no âmbito da música experimental, compondo por orientação e coordenação de processos musicais, o acompanhará em suas investidas artísticas até os últimos anos da década de 1960.

Stimmung

Segundo Fabiano Araújo Costa (2020, p. 2-3) a teoria da formatividade audiotátil é um modelo que visa delinear uma tipologia taxonômica dos sistemas e experiências musicais, de acordo com as implicações perceptivas e cognitivas de suas determinantes e mediações culturais. Esse princípio visa buscar uma categorização dos modos e maneiras de se fazer música nas diversas culturas. O campo musicológico da audiotatibilidade foi fundado a partir da

ideia de Formatividade⁴, que, segundo Correntino, Tiné e Santos (2019, p. 4), “em diálogo com as áreas da Mediologia e das Ciências Cognitivas, projeta um modelo teórico específico das experiências formativas e musicais vistas em gêneros como o jazz, o pop e a *world music*.”

A respeito das classificações das diversas maneiras de se fazer música, historicamente, duas categorias podem ser observadas: 1) a da música erudita/música popular, e 2) a da música de tradição escrita/música de tradição oral. No entanto, ao considerarmos as interações que ocorrem entre as diversas culturas, podemos entender que a inclusão de um terceiro modelo categórico, um modelo que incorpore tais interações, se fará necessária. Esse esquema analítico tripartite de categorização dos modos e maneiras de se fazer música torna-se, portanto, fundamental para que possamos compreender os meios de produção musical do século XX.

A crise da representação do som musical através da notação tradicional, potencializada pelo florescer de diversas culturas criativas — sobretudo as advindas do oriente e de civilizações antigas e/ou exóticas —, com suas linguagens e estéticas particulares e que raramente se valiam do modelo convencional de mediação e da teoria da música, motivaria, cada vez mais, os jovens e entusiasmados compositores que despontavam, a partir da segunda metade do século XX, no continente europeu. Levando em conta o fato de que a maioria das músicas do mundo decorre de uma maneira diferente da tradição escrita ocidental, para esses compositores, era evidente o fato de que o supracitado modelo, na prática, perdia vertiginosamente a sua primordialidade, e a percepção dos elementos sonoros oriundos da improvisação e da performance, a maneira de conhecer o mundo e de organizar a realidade, interagindo não só com a sua cultura, mas também com outros agentes culturais, passaria, então, a ser um profícuo foco para a criação musical.

Composta durante o inverno de 1968, em Long Island, Madison, Connecticut, *Stimmung* foi encomendada pelo grupo vocal *Collegium Vocale Köln*, da cidade de Colônia, e foi concebida após as viagens que Stockhausen fez ao México, onde passara cerca de um mês explorando as ruínas dos templos Maias, Toltecas, Zatopecas e Astecas, em Oaxaca, Merida e Chichenitza. Jonathan Cott (1974, p. 163) conta que Stockhausen tinha o conhecido hábito de, em suas viagens a trabalho, visitar templos religiosos antigos, sempre disposto a novas experiências religiosas, e antes de escrever *Stimmung* vivenciou experiências do tipo no

⁴ A musicologia audiotátil tem como uma de suas bases a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993).

Camboja, Índia, Tailândia, Turquia, Grécia, Síria, Líbano, Tunísia, Marrocos, Pérsia e Israel⁵. Em *Stimmung*, Stockhausen menciona alguns nomes de deuses antigos (que ele chamará de “nomes mágicos”), e, de acordo com Cott (*ibidem*), o compositor lembra ter revivido, no México, sentado por horas numa mesma pedra observando os templos Maias, antigas e cruéis cerimônias religiosas que aconteceram ali. Em *Stimmung*, porém, tal crueldade não se mostra presente, mas apenas os sons e a energia, ora tranquila, ora violenta, das planícies mexicanas.

O título da obra, escrita para seis vozes solistas amplificadas por seis microfones, sendo dois sopranos, dois tenores, um contralto e um baixo, remete à palavra alemã que significa afinação e, de acordo com o compositor, pode se referir aos estados mentais de afinação psicológica, um estado de espírito, a sintonia da alma. *Stimmung* está, ainda, intimamente ligada à palavra *Stimme* (voz, em alemão). Como afirma Stockhausen,

existe na palavra alemã “*Stimmung*” a conotação de “atmosfera”, “ethos” e “harmonia espiritual”. Também pode ser traduzida como um estado de humor em frases, como “bom humor” ou “mau humor”, referindo-se a energia das vibrações do homem no meio ambiente. (STOCKHAUSEN *apud* WÖRNER, 1973, p. 65)

Em carta⁶ enviada ao diretor do grupo vocal *Singcircle*⁷, Stockhausen conta que começou a compor *Stimmung* trabalhando com diversas melodias, cantando cada uma delas sempre em voz alta. Porém, com dois filhos pequenos em casa, a pedido de sua esposa, a artista plástica Mary Bauermeister, Stockhausen passaria a trabalhar de madrugada, sussurrando sons enquanto escrevia sua nova peça. É essa prática que faz com que o compositor comece a perceber os sons resultantes da vibração do seu próprio crânio, e, a partir de tal experiência, decida não trabalhar mais, em *Stimmung*, com melodias escritas na pauta. Ele estabelece, então, uma altura apenas (um si bemol grave) como base para toda a peça. Como se apoiado pela ideia de que, basicamente, a improvisação poderia ser considerada uma espécie de ‘composição rápida’, e a composição uma ‘improvisação lenta’, para Stockhausen, o trabalho de reescrever *Stimmung* se dá quando, sozinho, passa a experimentar o seu próprio som em vibração ao cantarolar curtas e concisas passagens melódicas.

A tranquilidade do ambiente noturno e a imposição do silêncio, devido a presença dos filhos pequenos, levaram Stockhausen a desenvolver uma maneira de compor a partir da

⁵ Cabe comentar o fato de que, durante a Feira Mundial realizada em Osaka, no Japão, em 1970, *Stimmung* foi executada setenta e duas vezes, instigando o público e muitos críticos da época a fazerem diversas comparações entre a música do compositor alemão e o canto tradicional da Mongólia.

⁶ A carta data de 24 julho de 1982 e sua transcrição encontra-se nas notas de Gregory Rose e Helen Ireland presentes no encarte do CD STOCKHAUSEN STIMMUNG, por *Singcircle*. 1983.

⁷ O grupo dirigido por Gregory Rose interpretou, pela primeira vez, *Stimmung* em meados dos anos 1970, realizando uma gravação comercial da obra em 1983, na Inglaterra, contando com a contribuição do compositor.

geração de novos timbres e efeitos, abandonando a sua ideia original para a peça, ao trabalhar com os parciais harmônicos de uma única nota fundamental. *Stimmung* lembra a tradição dos ritos xamânicos, os ritos de purificação ou as cerimônia de iniciação, e os harmônicos produzidos pelos cantores remetem à música tradicional da Mongólia, do Tibete e de Tuva.

Reconhecidamente a primeira obra vocal do ocidente inteiramente baseada na produção de harmônicos vocais, *Stimmung*, escrita por um compositor alemão, nos parece uma peça hipnótica de cunho meditativo.

Organização rítmica em *Stimmung*

A partitura de *Stimmung* é composta por quatro elementos. São eles: 1) um esquema formal (*formschema*), 2) seis páginas de modelos silábicos (*modelle*), 3) seis páginas com nomes de deuses/“nomes mágicos” (*magische namen*), e 4) uma página com poesias.

Stimmung, como as músicas meditativas, é uma peça que mantém o tempo, as durações e as mudanças em constante suspensão. Como mostra a Figura 1, a estrutura rítmica interna dos modelos silábicos é indicada usando a notação rítmica tradicional, e a medida em que se introduz cada modelo — e o mesmo é repetido — uma superposição temporal com os modelos anteriores é produzida. Uma vez estabelecida a identidade do novo modelo, a voz *lead*, que está no comando, passa a tarefa para outro cantor, e assim sucessivamente.

Figura 1 – Uma das páginas com os *modelles* utilizados em *Stimmung*.

Stockhausen
STIMMUNG

Modelle

französische

1. $\frac{6}{T=72}$
 a a a o o u o a a a
 10 12 10 8 6 4 2 10 12

2. $\frac{2}{T=47}$
 i e e e a a o o u o a a y y i
 10 12 10 8 6 4 2 10 12 10 12

3. $\frac{3}{T=162}$ ($d=54$)
 Y u h o w a n i r n i j r b y d r n i
 10 12 10 8 6 4 2 10 12 10 12

4. $\frac{7}{T=126}$
 h i n i n y n y n a n a n o n a n y n y n i n i m a l s
 10 12 10 8 6 4 2 10 12 10 12

5. $\frac{5}{T=135}$
 h u o o o h u o a a h o u d t o u u
 10 12 10 8 6 4 2 10 12 10 12

6. $\frac{9}{T=189}$
 m a l e 7 i s b a s i c a l y a n a n y m a l e 7
 10 12 10 8 6 4 2 10 12 10 12

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 10.

Ao trabalhar com diversos modelos silábicos em longas repetições de curtas frases musicais, Stockhausen utiliza-se da técnica de sobreposição temporal em defasagem — como afirma Bradell, de forma semelhante ao que acontece em algumas obras do minimalismo norte-americano da década de 1960, que também têm, no oriente, uma importante fonte de inspiração. Esses modelos silábicos (*modelles*), associados aos “nomes mágicos” (*magische namen*), são cantados e recitados por toda a peça de forma vigorosa, causando um efeito hipnótico, como na música minimalista. Mesmo tendo um caráter completamente diferente, pode-se apontar na peça de Stockhausen algumas semelhanças com as obras compostas durante a mesma década, mas por compositores minimalistas norte-americanos⁸.

⁸ No que diz respeito à superposição de alturas, por exemplo, a peça de Stockhausen pode ser comparada à obra *In C*, do norte-americano Terry Riley.

Organização das alturas em *Stimmung*

Ao tomar como material composicional os parciais harmônicos da fundamental si bemol, como mostra a figura 2, Stockhausen cria um vocabulário de harmônicos ainda maior, tendo em suas mãos uma grande palheta de timbres. Em conversa com Jonathan Cott o compositor afirma:

Minha peça *Stimmung* não é nada mais do que um acorde de 75 minutos — que nunca muda — com os parciais dos harmônicos naturais de uma fundamental que não aparece, mas apenas o segundo, o terceiro, o quarto, o quinto, o sétimo e o nono harmônico. [...] Os timbres são anotados precisamente utilizando o Alfabeto Fonético Internacional, portanto, quando se canta uma única nota com muitas inflexões pode-se ouvir cada parcial harmônico com bastante precisão. (COTT, 1974, p.38)

Figura 2 – Parciais harmônicos da fundamental si bemol utilizados por Stockhausen para compor *Stimmung*.



Fonte: Elaboração do autor.

Podemos fazer uma analogia entre esse tipo de modulação e o processo de filtragem que ocorre na música eletrônica. Stockhausen, em *Stimmung*, utiliza o “acorde” sustentado como sua única fonte sonora e o que se ouve é uma mudança constante dos timbres filtrados pelas vozes. Os parciais harmônicos circulam entre as seis vozes, ou seja, nem sempre à mesma voz é destinado o mesmo parcial, e durante a execução da peça um si bemol grave (e seus harmônicos) é reproduzido em baixo volume por um gravador, de modo que os cantores possam afinar suas vozes a qualquer momento da performance.

A peça é dividida em cinquenta e uma seções, e cada uma delas polariza um dos harmônicos que, naquele momento, passa a ser uma fundamental temporária, com seus respectivos harmônicos. É o que expomos através do esquema representado pela figura 3.

Figura 3 – Polarização dos harmônicos que, em dado momento, passam a ser as fundamentais temporárias, com seus respectivos harmônicos.



Fonte: Elaboração do autor.

Cada uma das cinquenta e uma seções é introduzida por um modelo que é repetido de forma periódica até que todos os cantores o tenham assimilado. São oito modelos realizados por soprano I, soprano II e contralto, e nove por tenor I, tenor II e baixo. Tais modelos são esquemas de sílabas sem significado (em alguns momentos palavras comuns como “sábado” e “aleluia” são utilizadas) e são anotados com símbolos fonéticos internacionais e os números que especificam os harmônicos, determinando as características tímbricas destes modelos.

A superposição de alturas, em *Stimmung*, se dá através dos parciais harmônicos de cada uma das notas presentes no único “acorde” com a fundamental si bemol. No esquema formal (Figura 4), uma altura seguida de uma linha de continuidade fina pode ser interpretada de formas diferentes conforme é apresentada. Se tal nota ocorre depois de uma pausa ou de uma barra dupla ela é identificada como um novo modelo. Se é notada sem barra de compasso, não há mudança de modelo, e continua como antes. Se ocorre depois de uma barra de compasso, o tempo, o ritmo e o timbre se transformam em um novo modelo. Tais mudanças são marcadas pela letra “T”, indicando as transformações de um modelo para outro.

Figura 4 – Esquema formal da peça.

Stimmung FORMSCHEMA Karlheinz Stockhausen

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 18.

O texto em *Stimmung*

O texto utilizado por Stockhausen em *Stimmung* resume-se a algumas palavras aleatórias, sem sentido especial, e “nomes mágicos”. Como podemos perceber no esquema formal da partitura (Figura 4), a letra “N” sobre um número indica ao cantor quando este deve introduzir, durante a performance, um *magische namen*, e isso ocorre logo que a identidade de um modelo for alcançada.

Os nomes dos deuses, provenientes de diferentes culturas, foram coletados graças a contribuição de uma amiga do compositor, a antropóloga norte-americana Nancy Wyle, e são pronunciados em vinte e nove das cinquenta e uma seções que compõem a peça. Cada cantor é responsável pela emissão dos *magische namen* (Figura 5) — que somam mais de setenta nomes diferentes — e nas seções marcadas com a letra “N”, ao menos um nome deverá ser pronunciado por uma voz, podendo ser agregados por outras vozes até seis nomes.

Figura 5 – Alguns dos “nomes mágicos” utilizados em *Stimmung*.

<i>Magische Namen</i>	XOCHIPILLI Aztec.: Gott der Blumen, Musik, des Tanzes, des Spiels, der Jugend	TETEOINNAN Aztec.: Mutter der Götter oder TOCI Aztec.: „unsere Großmutter“	QUETZALCOATL Toltec.-Aztec.: König der Götter, Gott der Priester, Symbol der Zivilisation
COATLICUE ‡ Aztec.: Mutter von Uitzilopochtli	UITZILOPOCHTLI Aztec.: Gott der Sonne, Krieger	TEZCATLIPOCA Aztec.: Gott des Nachthimmels	TLALOC Aztec.: Regen-Gott
VEVETEOTL Aztec.: Feuer-Gott oder XIHTECUHTLI Aztec.: Feuer-Gott	MIXCOATL Aztec.: Gott der Milchstraße, Jagd-Gott	CHALCHIHUITLICUE Aztec.: Göttin des süßen Wassers oder VIXTOCIUATL Aztec.: Göttin des Salzwassers und des Meeres	CENTEOTL oder CHICOMECOATL oder XILONEN Aztec.: Mais-Göttinnen

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 11.

Numa performance, seja ao vivo ou em uma sessão de gravação, nem todos os nomes precisam ser utilizados, ficando a cargo dos intérpretes a escolha de que *magische namen* usar.

Além dos modelos silábicos e dos “nomes mágicos”, quatro poemas são utilizados por Stockhausen em sua *Stimmung*. Três deles (Figura 6) são poemas eróticos escritos pelo próprio compositor um ano antes da composição da peça, em 1967, durante o período chamado por Stockhausen de ‘tempos de amor ardente’, em que esteve na cidade de Sausalito e em Carmel, ambas próximas a San Francisco, Califórnia. Em *Stimmung* tais poemas são falados, e não cantados. O quarto é um curto poema a respeito do voo de um pássaro, que Stockhausen modifica ao utilizar de forma sistemática os fonemas presentes em cada uma das palavras repetidamente, e os inclui nos modelos silábicos.

Figura 6 – Três poemas eróticos escritos por Stockhausen em 1967.

Stockhausen

STIMMUNG

Textblatt

mit dem Gefühl eines grossen, langsam fliegenden Vogels, pro Akt ein Flügelstich

stimuliert atmen mit Lippenstörung fa-ben

deutsche Aussprache die Taktilknoten bedeuten im Tempo 162

Langsam

Mein Rücken ist meine Seele,
wenn ich dich veranke.
Ganz vorne in der Spitze
siehst du (ich meine wirklich, wenn ich sage siehst du, mein frisches JCH)
in meinem Ein-Mann-Torpedo-Bug.
Ich weiss nichts anderes mehr,
als daß ich in der blanken Hölle bin,
mein Auge hat da oben
- ist Vogel - im Spiegel Deiner Augen
am ich die feinste Regung abliest.
Und ich steure - Kinnelfahrtskommando -
durch Dein Silberwasser.

Der weisse Gott, aus dem Spucke alle weicht,
steigt Puls auf Puls hoch, höher in uns auf
bis ich ansetze
und dich langsam lang langsam langs
verlaugs verlaugs verlaugs versink, versunk - sunke - sank.
(lange Generalpause) Diese Stille.
(lange Pause, dann wirklich nicht) Ich erinnere mich nur noch
wie Dein Spiegel blind ging und sich langsam schloss."

Meine Hände sind zwei Glocken bing bing
auf Deinen Brüsten bringe bringe bring bring bring;
selbst gesteckt noch spüren sie die Rundung
und die Küstchen innen dringe dringe.
AVOCADOS BIRNORANGPURIKEN -
ach nein: Deine Brüste sind wie Deine nur wie Deine.

Wenn ich Wasser trinke aus der hohlen Hand
werden meine Backen Deine Brust
die Lippen (rotabramm) ein Zitterring
und trinken tu ich durch das runde u
das Deine Spitzchen küsse nächstelang.

Jeder Apfel, den ich schenken barmerlos greife,
ist schnepp - dreh dich - und schnapp Dein ringse rang,
rangse ringse prenel busel busel pipsel busel piiiitsch! (die anderen)

Dein Ton - in meinen Bronschschalen zypressen
(lange Pause) zipp zipp.
(hört i q)

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 12.

A realização da obra

Foi a ideia de uma unidade imutável — em suas qualidades de altura, duração, ataque, dinâmica e tessitura — lançada pela estrutura dos *Mode de valeurs*, de Olivier Messiaen, que inspirara a inventividade de Karlheinz Stockhausen, levando-o a conceber uma metodologia composicional inteiramente baseada no que passou a chamar de *formschemata* (ou esquemas formais).

O esquema formal de *Stimmung* mapea as cinquenta e uma seções que compõem a obra, seções essas onde as durações não são fixas, e que especificam quais os harmônicos do si bemol grave deverão ser cantados. O esquema indica, também, qual das seis vozes é a voz *lead* de cada uma das seções, além de indicar, ainda, quais são as seções que apresentam os “nomes mágicos” (representados pela letra “N” sobre cada número). Em cada seção existe uma nota/altura marcada com uma linha grossa, indicando ao cantor a introdução de um novo

modelo. O que a partitura não indica é que modelos deverão ser utilizados em cada uma das seções, deixando tal escolha a cargo dos intérpretes.

Para a performance de *Stimmung* os cantores têm em mãos o esquema formal, uma página com os modelos silábicos e uma página com os “nomes mágicos”. A ordem dos modelos silábicos e dos “nomes mágicos” não é definida pelo compositor, podendo ser pré-estipulada pelos intérpretes ou mesmo realizada de forma aleatória durante a execução da peça. Não há um regente, e, devido às incontáveis variações possíveis⁹, não existe uma versão definitiva da peça; ou seja, cada interpretação será, de fato, bastante diferente da outra. A respeito da execução de *Stimmung*, Nicholas Cook (1987, p. 363) afirma que “não é possível imaginar a partitura escutando apenas uma única interpretação da peça”, e, de fato, a análise feita a partir da escuta de uma única execução apresenta ao ouvinte apenas um aspecto parcial da obra.

Para a realização de *Stimmung*, os cantores têm suas vozes amplificadas por microfones e alto-falantes individuais, o que lhes permite imprimir todas as nuances de sua entonação, sempre sem *vibrato*, tendo a certeza de que serão claramente ouvidas. Stockhausen sugere que os intérpretes executem a obra sentados em círculo, a fim de estarem constantemente em sintonia uns com os outros, ligados de forma intensa e consciente, contribuindo de forma significativa com o resultado da performance.

Devido ao fato de cada cantor realizar de forma pessoal e evolutiva sua melodia de harmônicos, ao ponto de levar os demais a atingirem tal identidade, não compete ao compositor indicar o tempo e as durações para cada modelo, o que o impossibilita de interferir no processo de realização da obra.

Considerações finais

De acordo com Robin Maconie (2009, p. 151), *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen, pode ser classificada como “música espiritual”. Tal atributo se torna evidente quando ouvimos suas composições via ‘música intuitiva’, ‘música mântica’ e ‘música cósmica’ — esta última representada por, além de *Aus den Sieben Tagen*, *Sternklang*, *Sirius* e *Licht*, *Stimmung*; talvez sua principal representante.

⁹ Referimo-nos aqui às variações de timbre, na dinâmica, tempos de pausas, os improvisos e a interação entre os intérpretes.

Cabe dizer que, antes de compor *Stimmung*, onde Stockhausen transita pelas tradições musicais do oriente e do ocidente ao trabalhar com uma nova dimensão do som explorando suas qualidades no espaço-tempo, o compositor alemão visitou, além do México, países asiáticos como China, Camboja, Tailândia, Índia, Persia, Líbano e Turquia, entre outros, e não se pode negar que, mesmo sendo resultado de suas experiências com as propriedades do som puro, sua exposição à cultura oriental influenciaria de forma considerável esta e outras obras escritas por este compositor nos anos subsequentes.

Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de “Bitches Brew” e os concertos com o 3º Quinteto*. Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis. Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, dezembro de 2020, p. 1-20. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b043>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

ASSIS, Gustavo Oliveira Alifax. *Em busca do som: A Música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BRADDELL, Rory. *Essay on Stockhausen's work for six vocalists, Stimmung*. Disponível em <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/>. Acesso em 02 de agosto de 2021.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: Norton, 1987.

CORRENTINO, Diones; TINÉ, Paulo José de S.; DOS SANTOS, Antônio Rafael. *Audiotatilidade e invenção em Frevo de Egberto Gismonti*. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. 2019. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5727>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

COTT, Jonathan. *Stockhausen — Conversations with the composer*. London: Robson, 1974.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música — palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. [Trad.] Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stimmung*. Para seis vozes amplificadas. Partitura. Universal Edition, 2000. 21 páginas.

ROSE, Gregory / Singcircle. *Stockhausen Stimmung*. CD. Encarte com notas de Gregory Rose e Helen Ireland. London: Hyperion, 1983.

WÖRNER, Karl H. *Stockhausen — Life and Works*. London: Faber and Faber, 1973.

Treme de alegria: o cravo enquanto ruído no processo de uma criação colaborativa

Austeclínio Lopes de Farias
Universidade de Brasília
kinolopes1@gmail.com

Pedro Ribeiro Cardoso
Universidade de Brasília
pedroribeiroc@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como temas centrais o processo criativo na produção da peça *Dedicado a um Jovem que Vagueia em uma Paisagem Vulcânica enquanto Treme de Alegria* - de autoria de Austeclínio Lopes de Farias, composta para e em colaboração com o cravista Pedro Ribeiro Cardoso -, sua exploração das potencialidades do cravo enquanto instrumento voltado à geração de ruídos, e os elos que tal concepção proporciona em relação à escrita barroca. Na primeira parte do texto aborda-se os conceitos de *liminaridade* e *espacialização*, a fim de entender como o barroco musical, segundo o compositor e filósofo Hugues Dufourt, se salienta enquanto um código que tensiona noções puramente lineares da estruturação musical, culminando no erguimento do conceito de *continuum*. Em um segundo momento, abordaremos os entendimentos de *figural* como utilizado pelo filósofo Gilles Deleuze, e o de *reescritura*, como compreendido pelo compositor Silvio Ferraz, para inteirar procedimentos utilizados na montagem da composição aqui discutida. Após a introdução dos conceitos que operam na formalização da peça, se desenvolverá, por um ponto de vista técnico, como de qual forma as particularidades do cravo articulam tais noções, como também será relatado como se deu a colaboração no processo composicional.

Palavras-chave: Figural, Reescritura, Composição, Cravo, Barroco.

Trembling with joy: the harpsichord as noise in the process of a collaborative creation

Abstract: This article has as its central themes the creative process in the production of the piece *Dedicated to a Young Man who Wanders in a Volcanic Landscape while Trembling with Joy* - by Austeclínio Lopes de Farias, composed for and in collaboration with the harpsichordist Pedro Ribeiro Cardoso -, its exploration of the potential of the harpsichord as an instrument aimed at generating noise, and the links that such a conception provides in relation to baroque composition. In the first part of the text, the concepts of *liminality* and *spatialization* are approached, in order to understand how baroque composition, according to the composer and philosopher Hugues Dufourt, stands out as a code that tensions purely linear notions of musical structuring, culminating in the raising of the concept of *continuum*. In a second moment, we will approach the understanding of *figural* as used by the philosopher Gilles Deleuze and the one of *rewriting*, as understood by the composer Silvio Ferraz to understand procedures used in the assembly of the composition discussed in the present article. After introducing the concepts that operate in the formalization of the piece, it will be developed, from a technical point of view, how the particularities of the harpsichord articulate such notions, as well as how the collaboration in the compositional process took place.

Keywords: Figural, Rewriting, Composition, Harpsichord, Baroque.

O Espaço Barroco

Sendo a primeira que compõe um conjunto de três partes, *Dedicado a um Jovem que Vagueia em uma Paisagem Vulcânica enquanto Treme de Alegria*¹ (2021) - composta por

¹ Tal peça será abreviada como *Treme de Alegria* pelo restante do texto.

Austeclínio Lopes Farias em colaboração com o cravista Pedro Ribeiro Cardoso - assume como ponto de partida maior os entendimentos de *espacialização* e *liminaridade* como vias de interlocução com o cravo e o código barroco.

Segundo o compositor e filósofo Hugues Dufourt, “A ideia dominante no Barroco é a de que os elementos não se dispõem uns em relação aos outros, mas em função de uma ideia subjacente que os ordena segundo as relações de adequação mútua” (DUFOURT, 1997, p. 16). Isto é dizer que o *material musical*² opera enquanto sua empregabilidade em um escalonamento *a-priorizado*, ou seja, as partes são distribuídas conforme sua correspondência com o todo - de acordo com sua proporcionalidade ao 'fundo' que é o itinerário harmônico estratificante do desdobramento temporal. De acordo com Dufourt,

A funcionalidade serve à hierarquia e não à dinâmica. A arte ornamental Barroca não deixa espaço para a contradição mas apenas para o desdobramento e para a coalescência [...] Ela impede a fragmentação, a articulação periódica e a intensificação dos elementos. O metro, o ritmo, o material temático, as funções ornamentais, a harmonia, concorrem para a manutenção de uma fatura uniforme e homogênea (DUFOURT, 1997, p.16).

Pode-se observar algumas particularidades que emanam de tal mecanismo que antefere a correspondência, destacando-se aqui o enfraquecimento da potencialidade de uma edificação formal a partir das particularidades sonoras que não reportam a tal dinamismo prescrito, e com isso a predisposição à acomodação do agenciamento dos materiais a um ordenamento abstrato e ao condicionamento do que seria ou não capaz de ser computado enquanto ‘um som musical’ - ideia esta que será abordada mais cuidadosamente adiante. Em uma primeira instância, gostar-se-ia de focalizar como tal homogeneização acentua uma dimensão especializada da escrita musical.

Por mais que o choque e a dinamização sejam reprimidos pela onipotência harmônica-formal do baixo contínuo (seja este literal ou virtual) e pela singeleza das ferramentas de escritura - simplicidade esta que implica no amortecimento das especificidades formais -, isto traz consigo, por outro lado, a suspensão da binaridade, emanando um aparelho de fluidez, caracterizando a potência da escrita barroca enquanto um código voltado à coloração, à ornamentação, à anamorfose, à espacialização³ e à distorção:

² Partimos aqui da noção adorniana de material enquanto “aquilo o que o artista transforma: o que se apresenta em palavras, cores, sons sob qualquer tipo de relação e sujeito a qualquer procedimento desenvolvido voltado ao todo; assim, mesmo as formas podem se tornar materiais e, da mesma maneira, tudo aquilo que se apresente adiante e que se tenha que decidir a respeito” (ADORNO, 1997, p. 148).

³ Por espacialização entende-se o rompimento das instâncias de linearidade: “espacialização afirma uma concepção não discursiva e não mimética da arte” (DUFOURT, 2005, p. 5).

[...] o afrouxamento dos esquemas formais, a simplificação dos procedimentos de escritura facilitam o inventário das associações instrumentais e a produção de efeitos espaciais. A universalização do esquema binário (lágrimas-alegria), que traduz uma convenção social forte e exigências formais atenuadas, é constantemente disfarçada, contra balanceada por uma técnica de funcionalização da leveza: a indeterminação, a instabilidade, a fluidez, o disfarce são fatores de encantamento (DUFOURT, 1997, p. 16).

Observa-se aqui a presença da noção de *liminaridade* que se encontra latente na ordem barroca, como também nas próprias particularidades sonoras do cravo e, devido a sua 'ausência' de controle das intensidades e então da diferenciação de camadas - tal falta aqui se apresentando como virtude -, sua propensão a mesclagem de sons simultâneos em um mesmo espaço e, consequentemente, a saturação e ao ruído⁴.

Tal afeição à construção de texturas que possui tanto o cravo quanto o imaginário barroco, nos possibilita retomar uma noção central à música dos séculos XVII e XVIII, paralelamente à peça em discussão: o entendimento de *continuum*. Como observa novamente o compositor e filósofo francês:

[...] o movimento não pode ser representado como tal e que requer um estilo de unidade espacial, bem como uma representação de profundidade. Esta é a função do espaço sonoro na música, que é a síntese do espaço profundo e do movimento. Essa síntese assume a forma de um continuum fluente de qualidades (DUFOURT, 2005, p. 7).

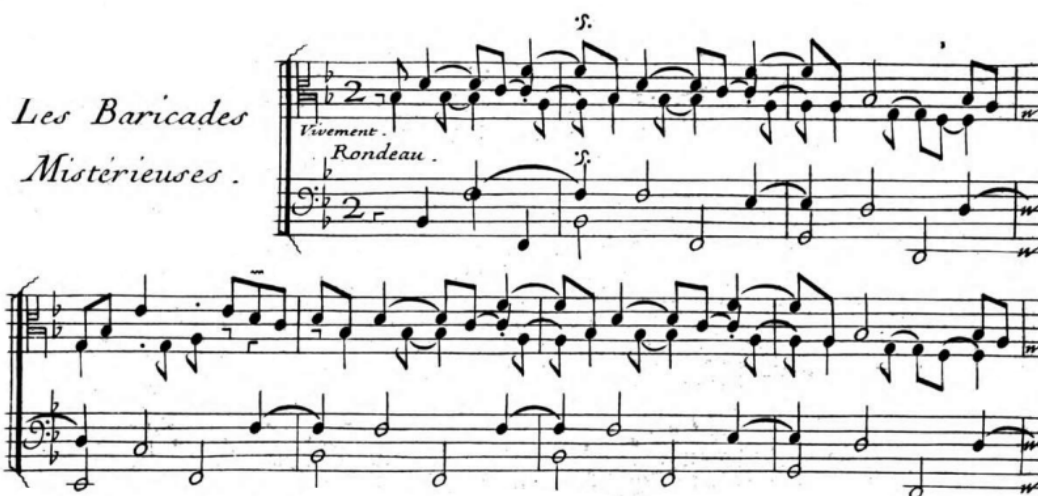
Como exemplo, pode-se observar tal situação 'textural' em *Les Baricades Mistérieuses* (1716-1717) (Fig.1) de F. Couperin (1668-1733). Peça esta que, por meio da mesclagem de suas partes, para Tom Service, cria

[...] uma tapeçaria em constante mudança de melodia e harmonia, interagindo e sobrepondo-se em diferentes esquemas rítmicos e melódicos. O efeito é cintilante, caleidoscópico e sedutor, um *trompe l'oeil* sônico que aparenta ter imagens pressagiadas da matemática fractal (SERVICE, 2010)⁵.

⁴ Vale apontar que a investigação do cravo enquanto artifício que dilui a perspicuidade da altura - sobretudo quando se atacam múltiplas teclas simultaneamente ou quando tocadas aceleradamente -, tem sido um denominador comum entre diversas composições escritas para o instrumento durante a segunda metade do século XX. Como exemplo central, gostaria de mencionar a peça do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), não por acaso nomeada *Continuum* (1968), aludindo ao processo de ajuntamento dos sons quando executados em alta velocidade, enfraquecendo a apreensão destes de forma ordenada e sequencial. Destacam-se, também no escopo da mesclagem de parâmetros, *Jardin Secret II* (1986) de Kaija Saariaho (1952) - contando também com difusão eletrônica - na qual a compositora se concentra na "ambiguidade nas relações entre altura, harmonia, timbre e ruído" (SAARIAHO, 1952); *De O De Do* (1970) de Salvatore Sciarrino (1947) e, sob um paradigma um tanto distinto destes, *Khoai* (1976) de Iannis Xenákis (1953-2001) e *Rounds for Harpsichord* (1965) de Luciano Berio (1925-2003).

⁵ No original: "an ever-changing tapestry of melody and harmony, interacting and overlapping with different rhythmic schemes and melodies. The effect is shimmering, kaleidoscopic and seductive, a sonic *trompe l'oeil* that seems to have presaged images of fractal mathematics" (SERVICE, 2010).

Figura 1 - F. Couperin - Les Baricades Mistérieuses, 1716-1717 (c. 1-7)



Fonte: Paris: Mr Couperin, Le Sieur Boivin, Le Sr le Clerc, 1745.

Dufourt aponta ainda para a maneira como a esquematização do espaço no plano das artes-visuais durante o século XV contribuiu de forma decisiva na espacialização enquanto ferramenta na figuração do tempo e do movimento⁶. Segundo o autor:

O novo sistema de figuração introduz um escalonamento de planos que delimita o espaço em profundidade [...] a estrutura do espaço barroco [...] se despoja de toda substancialidade para abranger o infinito [...] A tensão do espaço em direção ao infinito torna a qualidade independente do objeto e o insere na teia de um continuum de relações (DUFOURT, 2005, p. 9).⁷

O filósofo traça assim uma ponte entre a introdução da perspectiva e profundidade na pintura renascentista com a criação de um *continuum operacional* no plano musical, culminando em tal "teia de um *continuum* de relações" que é o sistema tonal.

A construção de um sistema que relaciona e medeia duas heterogeneidades a partir de uma categoria - por exemplo a altura, possibilitando a ferramenta de transcrição⁸ - instala uma

⁶ "o século XVI se encaminhou para uma concepção unitária do espaço que culminaria com Brunelleschi [...] Matemática e arte interferem para converter o espaço agregativo da Idade Média em um espaço sistemático" (DUFOURT, 2005, p. 7).

⁷ No original: "Le nouveau système de figuration introduit un échelonnement de plans qui jalonne l'espace en profondeur [...] la structure de l'espace baroque, qui se dépouille de toute substantialité pour englober l'infini [...] La tension de l'espace vers l'infini rend la qualité indépendante de l'objet et l'insère dans la trame d'un continuum de relations (DUFOURT, 2005, p. 9).

⁸ "A mediação gráfica é o artifício supremo, a *arte dos substitutivos*. Tomando por paradigma seu próprio sistema semiológico de substituição, a música ocidental se lançou no caminho de seu próprio formalismo. Assim, ela utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão. Ela se colocou então no espaço intermediário, e, no entanto, específico, da transcrição. E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro? [...] O espírito que transcreve é aquele que está sempre negando. Ele reprime a sensorialidade, relega o gesto e a palavra a um nível subalterno e solicita da audição interna um esforço sem precedentes de articulação e de discernimento. Um dom de mão dupla [...] Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca,

apreensão visual (na partitura) através de tal *continuum operacional* que paira sobre estes dois ou mais elementos distintos. O *espaço agregativo* na pintura, ou seja, um fundo no qual figuras se justapõem em um mesmo plano - aqui não ocorrendo o ensaio de instalar aplicadamente a ilusão de uma profundidade contínua nem de relacionar as magnitudes aparentes -, transformou-se, a partir da introdução da perspectiva renascentista por meio do ponto de fuga, em um *espaço sistemático*: o uso de leis geométricas passou a possibilitar a distribuição e separação por planos interligados, nos quais um *continuum* seria estabelecido⁹. Isto é dizer que *a perspectiva, a profundidade, instala uma temporalidade cíclica na percepção*. A ideia central a ser iluminada aqui é a disposição que o renascentismo (culminando no barroco) adquire de inserir figuras em um *continuum de relações*¹⁰ - relação que tende ao afrouxamento não somente de rigidez formais, como atestado anteriormente, mas também à apreensão auditiva linear, tendo em vista que, como observa Dufourt, a coabitação e sobreposição de elementos tende a uma amalgamação de direcionalidades. Pode-se ainda perceber na seguinte passagem de D'errico a noção de *continuum* como instalador de uma *liminaridade*:

Como na infinidade de dobras das estátuas de Bernini, como na proliferação barroca de ornamentos que confunde o limite entre a matéria e vácuo, o som é levado ao ponto em que a percepção de uma sequência discreta de notas é dissipada em um continuum material. (D'ERRICO, 2018, p.115)¹¹.

É de tal forma que a noção de *continuum* como meio perceptivo a instalar um espaço - espaço este que consiste na aglomeração de heterogeneidades -, ocupará na peça em discussão uma dimensão central.

mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referências" (DUFOURT, 1997, p. 10-12 - grifo dos autores).

⁹ "A identificação entre a pintura e o olhar durante o Renascimento Italiano é tamanha que Brunelleschi baseia a perspectiva a partir do ponto de vista do observador e o plano da imagem, determinando assim o ponto de fuga. Este espelhamento entre o ponto de vista e o ponto de fuga, contudo, se efetiva através da geometria, a construção do espaço se faz mediante a linha. O quadro é visto como uma intersecção da pirâmide visual: segue-se daí que todas as propriedades pictóricas são proporcionais aos objetos vistos. Há uma ruptura com o espaço hierático e simbólico da idade média [...] A perspectiva formulada por Brunelleschi e divulgada por Alberti em seu tratado sobre a pintura em meados do séc. XV determina teoricamente os preceitos desta construção matemática de um modelo perceptivo" (GIANNOTTI, 2021, p. 30-31).

¹⁰ De tal forma, a pintura deixa "de representar a relação exclusiva do sagrado e do profano, para estabelecer uma visão múltipla, que explorava indiferentemente a proximidade e a distância, o homem e a paisagem". (GIANNOTTI, 2021, p. 31-32). Isso é dizer que a *figura* passa a se encaixar em um espaço que se caracteriza como um "infinito contínuo" (PANOFISKY e CAREAGA, 1999).

¹¹ No original: "As in the infinity of folds of Bernini's statues, as in the baroque proliferation of ornaments that blurs the limit between matter and void, sound is brought to the point where the perception of a discrete sequence of notes is dissipated into a material continuum" (D'ERRICO, 2018, p. 115).

Figuralidade e Reescrituração

Gostaria-se neste momento de frisar a inclinação diversa que Hugues Dufourt identifica como resultante do nivelamento dos materiais a serviço do *continuum* - homogeneização esta que produz, como mencionado anteriormente, a dificuldade da virtualidade de uma elaboração que se ‘morfa’ conforme a introjeção de elementos que não são previstos pela operacionalidade ordenada e regulada de antemão. Isto é dizer que o *continuum* barroco aqui ilustrado, de caráter cíclico, é intolerante não somente à absorção de materiais que não podem ser computados pelo seu modo operacional - como por exemplo aquele que frustra a sua parametrização por meio da abstração 'nota' -, mas também a elementos que não ilustram este mesmo mecanismo, que tensionam a apreensão clara de marcadores formais.

Vale mencionar aqui, tendo em vista tal relação de adequação entre figura¹² e forma, as noções de *figurativo* e *figural* como pensadas por Gilles Deleuze em seu livro intitulado *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981). O uso que o filósofo faz dos conceitos de François-Lyotard (LYOTARD, 2011) para distinguir, via a obra do pintor Francis Bacon (1909-1992), a idiossincrasia da figura no plano *figurativo* - "na medida em que se refere a algo representado", isto é, quando a figura opera segundo sua correspondência à procedimentos, formalizações e/ou narrativas platônicas -; e do plano *figural* - quando

[...] é uma decoração material que não delinea uma forma. É uma geometria não mais a serviço do essencial e eterno, mas uma geometria a serviço dos "problemas" ou "acidentes", ablação, adjunção, projeção, interseção. É, portanto, uma linha que nunca deixa de mudar de direção (DELEUZE, 2003, p. 46)¹³.

Isto é, quando a figura, por meio de “quebras”, “repartições”, “desvios”, “giros sobre si mesma”, “enrolações”, ou “extensões” de “seus limites naturais” (DELEUZE, 2003, p. 46) - em última instância *in correspondências* à operação implícita -, dissocia a própria referencialidade que carrega e/ou instala na percepção. Neste sentido, o *figurativo* pressupõe a figura a serviço de um contexto erguido *aprioristicamente* - o figurativo permite o desvio conforme este continue contemplando o ordenamento abstrato e enquanto possa ser codificado a partir do paradigma epistemológico estipulado de antemão -, enquanto o *figural* pressupõe que o dinamismo floresça justamente a partir da deformação da figura - a não-conformidade

¹² Ou *qualquer* material musical: o figurativo e o figural não dependem, como os trabalhamos aqui, na utilização exclusiva da *figura*, mas também para qualquer material inserido em uma equação composicional.

¹³ No original: "insofar as it refers to something represented" e "it is a material decoration that does not outline a form. It is a geometry no longer in the service of the essential and eternal, but a geometry in the service of "problems" or "accidents," ablation, adjunction, projection, intersection. It is thus a line that never ceases to change direction" (DELEUZE, 2003, p. 46).

entre figura e representação traça a forma como uma continuidade descontínua, como uma instabilidade.

Assim, o plano figural opera por meio do embate entre *figuração* e *desfiguração*:

A pintura não tem modelo para representar nem história para narrar. Tem, assim, duas possibilidades de escapar o figurativo: em direção à forma pura, pela abstração; ou para o puramente figural, por extração ou isolamento.

O figurativo (representação) implica a relação de uma imagem com um objeto que ela deveria ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens num todo composto que atribui um objecto específico a cada uma delas.

Assim, para uma cabeça, começa-se pela forma figurativa intencional ou esboçada. Um o arrasta de um contorno a outro, como um cinza que se espalha por toda parte. Mas esse cinza não é o cinza indiferenciado do branco e do preto; é o cinza colorido, ou melhor, o cinza colorido, do qual surgirão novas relações (tons quebrados) completamente diferentes das relações de semelhança. E essas novas relações de tons quebrados produzem uma semelhança mais profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma; ou seja, uma imagem exclusivamente figural (DELEUZE, 2003, p. 2, 3 e 158)¹⁴.

A noção de figural informa, na presente situação, a configuração do material de maneira que este subtraia seu encargo de ilustrar, fixar ou clarear uma operação determinada, mas que dialeticamente insinue-a, que aluda a tal operação. O material aqui não mais se *insere* em um contexto - ou um *continuum* -, mas, contrariamente, sua dinâmica emana e simultaneamente distorce, tenciona enquanto põe em movimento uma processualidade.

Podemos possivelmente traçar transversalidades entre os conceitos que Deleuze utiliza para pensar a obra de Francis Bacon com o diálogo que *treme de alegria* propõe com a espacialização barroca. Se temos por um lado um *continuum* cíclico que Dufourt identifica no código barroco - código sustentado pela ciclicidade e infinitude da marcha harmônica - código que será associado aqui com o plano *figurativo* - ou seja, a adequação mútua entre material e codificação - se opõe à noção de *figural*: uma contínua tensão entre tais categorias - tensão esta que a peça em questão se baseia. De tal forma, pode-se pensar não somente uma figura a serviço do figurativo contrastante à figura a serviço do figural, mas também um espaço fixo em

¹⁴ No original: "Painting has neither a model to represent nor a story to narrate. It thus has two possible ways of escaping the figurative: toward pure form, through abstraction; or toward the purely figural, through extraction or isolation.

The figurative (representation) implies the relationship of an image to an object that it is supposed to illustrate; but it also implies the relationship of an image to other images in a composite whole which assigns a specific object to each of them.

Thus, for a head, one starts with the intentional or sketched out figurative form. One scrambles it from one contour to the other, like a gray that spreads itself everywhere. But this gray is not the undifferentiated gray of white and black; it is the colored gray, or rather the coloring gray, out of which new relations will emerge (broken tones) that are completely different from relations of resemblance. And these new relations of broken tones produce a more profound resemblance, a nonfigurative resemblance for the same form; that is, a uniquely figural Image" (DELEUZE, 2003, p. 2, 3 e 158).

contraste a outro volúvel, ou um *continuum figurativo* em oposição a um *continuum figural*. Contrariamente a um *continuum* que se ergue *aprioristicamente*, ou seja, que insere os materiais conforme sua harmonização (no sentido expandido da palavra) com seu percurso abstrato, impedindo assim a intensificação de seus elementos, isto é, que estes retroativamente modulem o código em operação, os elementos em *Treme de Alegria* irão rearranjar o *continuum* conforme seu desdobramento, instalando agora não um campo cíclico, mas um plano em transformação paulatina: um *continuum instável*.

Se no figural de Deleuze o material opera como contaminação e dissociação do contexto - ou como coloca o próprio autor, uma processualidade que se implode por meio de "marcas livres que estendem ou prendem a linha, atuando abaixo ou além da representação" (DELEUZE, 2003, p 46)¹⁵ -, pode-se ainda investigar a possível sincronia de tal noção com aquela de *reescritura*, como trabalhada pelo compositor Silvio Ferraz. Podemos encontrar tal transversalidade do plano figural de Deleuze enquanto uma processo que acolhe a introjeção de forças desestabilizadoras com os entendimentos de reescritura do compositor paulista, tendo como exemplo "uma primeira definição de reescritura que corresponde a atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia", ou ainda, a concentração nas características dos materiais em jogo que fogem do plano prefigurado com a reescritura operando "como se a outra música se convertesse em um grande gesto a ser feito" (FERRAZ, 2008, p. 47).

Sem se ater na relação que o próprio Francis Bacon possui com o *Retrato do Papa Inocência X* (1650) de Diego Velázquez (1599-1660), podemos observar o movimento de trazer a frente distintos ângulos de um mesmo material, de um processo, ou mesmo de uma tendência por meio da reescritura na orquestração (1935) (Fig. 3) que Anton Webern (1883-1945) faz da *Oferenda Musical* BWV 1079 (1747) (Fig.2) de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Retomando a tendência da espacialização da escuta que possui a escrita barroca segundo Dufourt, vale ainda observar outra dimensão de rompimento da linearidade na prática barroca, e mais especificamente na escrita polifônica de Bach: a simultaneidade de duas ou mais figuras, resultando na fragilização da nitidez do início e do fim de cada voz, assim instalando uma continuidade e ciclicidade entre múltiplas figuras. A escuta se desloca então de uma compreensão linear de uma plena melodia que se inicia, se desenvolve, e se encerra, e se

¹⁵ No original: "free marks that extend or arrest the line, acting beneath or beyond representation" (DELEUZE, 2003, p. 46).

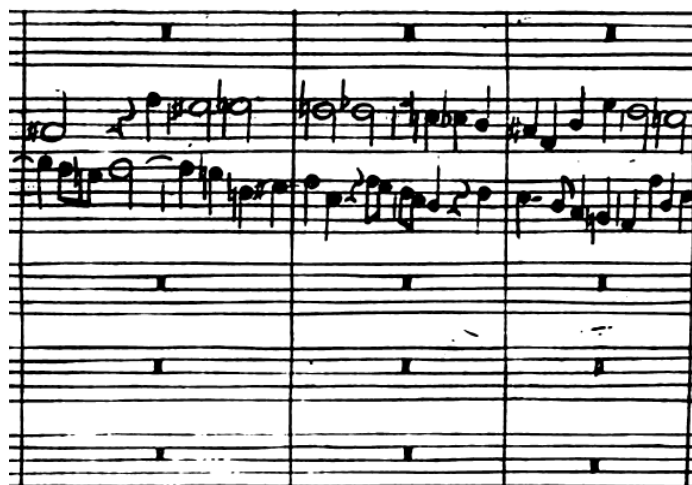
direciona para uma apreensão de partes que tendem a se mesclar, assim disfarçando suas trajetórias sequenciais.

Webern intensifica ainda mais tal aspecto espacializador ao *miniaturizar* e *atrofiar* a figura musical: o compositor austríaco, ao distribuir grupos de 5, 4, 3, 2, até mesmo 1 nota de uma mesma figura da Oferenda Musical entre toda a orquestra, frustra ainda mais uma escuta linear que já se amortecia na polifonia bachiana. Ao mesmo tempo que Webern reescreve e transgride uma dimensão da composição de Bach - a distribuição da própria linha condutora, do sujeito -, ele ilumina outra - o ouvido que se atenta ao timbre que permeia e emana da sobreposição de figuras.

É de tal forma que, como ilustra Silvio Ferraz, "até mesmo uma pequena sonoridade pode servir como foco para a reescritura". No caso weberniano, tal sonoridade seria a noção mesma de espacialização da escuta, de uma dimensão tímbrica que se torna prioridade. Segundo o autor, "Deste modo a referência aqui deixa de ter sua função de citação, o que implicaria em mecanismos de identificação de uma música na outra, pois a obra original é retomada por sua força de atração e não por sua referencialidade semântica" (FERRAZ, 2008, p. 48-49)¹⁶.

¹⁶ Assim como a figura como elemento que implica sua própria desmembração quando inserida em uma relação figural, o mesmo vale para a aparente utilização de 'citações' - denominação esta que no presente contexto se dissipa de seu sentido pleno, se aceitarmos que o procedimento da citação se estabelece através de sua meta-presença através de uma dimensão globalmente textual. Como aponta Safatle, a "citação é o uso do trecho de outro texto como confirmação de um raciocínio que você controla [...] Nesse sentido, ela não é um procedimento especial da escrita; ela é a própria essência da escrita", diferentemente da operação em discussão que almeja sua convocação nascente da própria corporalidade do material e, como nesse caso a ferramenta da 'citação' se distancia do seu caráter majoritariamente textual de "consolidar a unidade", ela se instala sob um caráter fisiológico, ressaltando a materialidade do hipotexto, operando como uma aparelho de distorção e "contágio" que "desestabiliza a forma, impondo-lhe um princípio de heteronomia", como "corpos estranhos que recompõem, retroativamente, todo o sistema de relações que dão estrutura a obra". À vista disso, "A música não pode citar porque não se trata de um encadeamento causal de argumentos" (MENEZES e SAFATLE, 2021, p. 28-29).

Figura 2 - Johann Sebastian Bach - Ricercar a 6 da "Oferenda Musical", 1747 (c.11-15).



Fonte: Leipzig: Johann Sebastian Bach, 1747.

Figura 3 - A. Webern, Fuga (Ricercata) a 6 vozes da "Oferenda Musical", 1935 (c.11-15)

6

poco rubato

poco allarg. -

Fl.

Ob.

E. H.

Kl. B

Bskl. B

Fg.

11 12 13 14 15

p

p

p

p

p

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1935.

Ferraz aponta ainda que a reescritura "Poeticamente seria como ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram" (FERRAZ, 2006, p. 48). Ainda outro exemplo de reescritura enquanto duplicidade entre 'traição e tradução', propondo agora o uso do processo de reescritura no campo visual, é a associação entre *Untitled* (1964) (Fig. 5) de Cy Twombly (1928-2011) com A intervenção das Sabinas (1799) (Fig. 4) de Jacques-Louis David (1748-1825) - comparação feita por Emma Baker - demonstrando uma das diversas tentativas de atualização da agressividade de pinturas de séculos passados que Twombly almejava, no

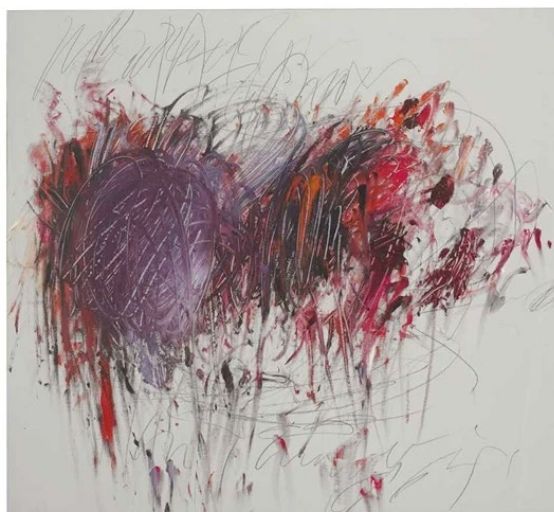
presente caso "retirando a figuração, tornando-a completamente emotiva e visceral através da pintura e da marcação"¹⁷.

Figura 4 - A intervenção das Sabinas (1799)



Fonte: <https://arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-sabine-women/> - Acesso em 10/05/2022

Figura 5- *Untitled* (1964)



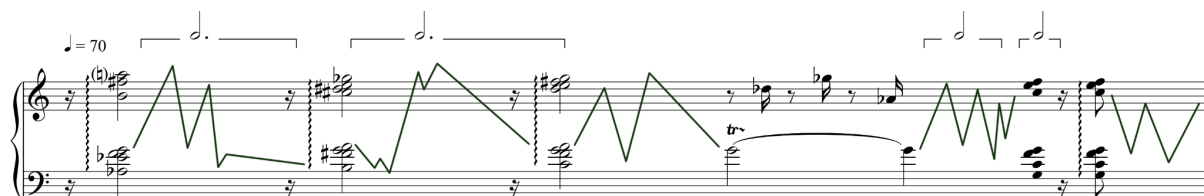
Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/4B2589AD50A31A82> - Acesso em 11/05/2022

¹⁷ CY TWOMBLY'S HEROIC MASTERPIECE, YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-nJNcE4uKs&t=135s>. Acesso em: 08/04/2022.

Tais exemplos orientam a noção de reescritura enquanto uma processualidade que se deixa contaminar por um elemento heterogêneo, por uma força que escapa a sua ordem, produzindo assim uma intensificação de uma força já contida no hipotexto. O ponto de partida da conversação entre *Treme de Alegria* e a escrita barroca é, portanto, a própria saturação do espaço polifônico, aqui operando como uma textura em contínua mutação. Ou seja, o *continuum* será o foco da reescritura, ou da convocação das 'forças' da polifonia barroca, com fragmentos de obras de Bach como contaminações que introjetam instabilidade no *continuum*.

A recursividade que permeia a primeira metade da peça se trata basicamente de um *cluster* sustentado por meio de um trinado entre todos os dedos do instrumentista. Denominamos essa sonoridade como 'goma', aludindo ao seu caráter plástico e aquoso devido a sua fácil perambulação pelas teclas, como também sua mutação topológica para blocos atacados de forma percussiva, filtragens para 'harmonias' mais específicas e metamorfoses em figuras bachianas. Tal 'goma' pode ser compreendida por si só enquanto um 'mergulho' em um dispositivo barroco central: o ornamento enquanto ferramenta que proporciona fluidez e nebulosidade na figura musical. Recuperando o trecho de D'errico acionado anteriormente, por meio da ornamentação, "o som é levado ao ponto em que a percepção de uma sequência discreta de notas é dissipada em um continuum material", produzindo assim o 'espaço profundo', ou a trama que caracteriza o início da peça.

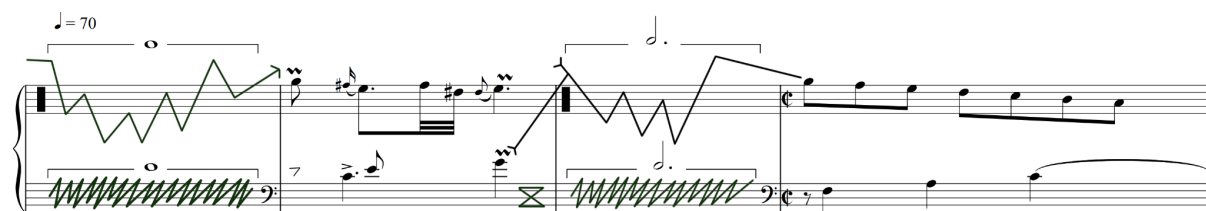
Figura 6 - sistema 5 da página 1 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores.

De tal goma, 'citações', ou melhor dizendo, contaminações da Aria das *Variações Goldberg* BWV 988 (1741) e do *Concerto Italiano* BWV 971 (1735), tanto surgem tanto retornam a goma, como se tratasse de uma filtragem, ou um microscópio que colocasse em foco justamente uma dentro de todas as virtuais figuras que estão contidas dentro da trama central, da goma.

Figura 7: sistema 2 da página 2 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores.

A partir daqui, propõe-se uma associação a noção de *figural* como visto em Deleuze: os fragmentos de Bach não servem aqui para enfatizar ou delinear uma cadência tonal nem um percurso harmônico ou algo semelhante, mas servem agora para desintegrar o percurso da goma, para desestabilizar o fluxo anteriormente consolidado. É de tal forma que a peça culminará em uma paulatina transformação do *cluster* que caracteriza a goma para um acorde 'dominante'.

Figura 8: sistema 3 da página 3 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores

O Cravo Enquanto Material e Diálogo Entre Compositor e Intérprete

É pertinente proporcionar uma leitura da peça também por um ponto de vista técnico-mecânico e expressivo-interpretativo para contemplar de forma global a centralidade das particularidades do cravo para a estruturação da peça. Para isso, levantam-se algumas características sobre a prática de se compor para o instrumento.

Beatriz Pavan (2009) chama a atenção para o fato de que os compositores que mais escreveram para cravo eram também cravistas. Dado o percurso histórico do cravo desde o seu “eclipse” no final do século XVIII até seu “renascimento” no início do século XX, tendo em perspectiva a trajetória da música de concerto ocidental – que, assim como aponta Bruce Haynes (2007), distanciou os músicos de concerto da prática da composição e da improvisação –, nota-se, bem como afirma Pavan (2009), que a parceria entre compositor e intérprete muitas

vezes se faz necessária para que a composição para cravo esteja em contato com a materialidade e particularidades do instrumento. Uma vez que o cravo é pouco comum e conhecido, muitos compositores podem não saber escrever de forma perspicaz para o instrumento, cabendo aos instrumentistas e intérpretes que conhecem o instrumento trazerem à tona as especificidades que devem ser atentadas quando se escreve para cravo. Não é raro encontrar composições designadas para 'cravo' ou para 'cravo ou piano' que se aproximam mais de uma escrita tipicamente pianística do que cravística. Essa abordagem geralmente se reflete em texturas muito densas, dobramentos de oitava, uso de pedal de sustentação, marcações de acentuação ou outras marcações tipicamente pianísticas, que não necessariamente se adequam na transposição de um instrumento para o outro. Durante o processo de composição da peça *Treme de Alegria*, verificou-se o quanto essa aliança entre compositor e intérprete foi benéfica para o resultado composicional. Dentre os muitos aspectos relevantes que foram ponderados e absorvidos, destacam-se: a utilização estrutural dos arpejos; a construção de dinâmica por meio da textura e do número de elementos sonoros; a gestualidade proveniente da facilidade de ornamentação, algo que surge também da própria mecânica do instrumento (TIENSUU, 1997); a utilização da tessitura enquanto um fator composicional; a utilização de gestos e citações típicas do repertório cravístico – fator este que também facilitou em muito a abordagem interpretativa.

Destaca-se que o papel do cravista intérprete, em parceria com o compositor, foi além daquele tipicamente esperado, superando o papel de um mero consultor técnico. Ao longo do processo, percebeu-se que todos os *inputs*, assim como todas as observações e particularidades observadas e demonstradas acerca do instrumento, não apenas auxiliaram na composição, orientando de que maneiras a peça poderia soar melhor – ou quais os seriam os melhores recursos a se utilizar –, mas também se demonstraram fundamentais para a recontextualização e reconcepção da peça, trazendo à tona materiais e particularidades do instrumento que se tornaram centrais na reestruturação da peça.

Dentre os diversos processos dialéticos entre intérprete e compositor que contribuíram neste processo, talvez um dos mais significativos tenha sido o de envio – e posterior *feedback* – das improvisações sobre os principais materiais constitutivos da peça. A testagem e improvisação em cima das 'gomas' 'livres', e não o contrário - acabou por revelar um potencial expressivo do gesto improvisado sob determinadas tessituras que demonstrou um potencial de articulação de expressividade e densidade sonora que eclipsaram a ideia inicial,

composta por gomas de notas e alturas fixas. Neste sentido, verificou-se que a mecanicidade gestual, muitas vezes advinda de uma intertextualidade com o repertório barroco, ganhou espaço no planejamento composicional, protagonizando o *locus* do *continuum* sonoro almejado inicialmente.

137

Outro elemento incorporado advindo das improvisações foi o espaço da reverberação, da ressonância interna do instrumento, no qual o próprio corpo físico – acústico – do instrumento, após uma pausa consciente do intérprete, reverbera parte do espectro harmônico das notas anteriormente tocadas. Destaca-se que nem sempre o registro fonográfico do instrumento capta esse recurso, sendo, por vezes, necessário assistir a uma performance presencial para se atentar a esse detalhe, como foi no caso da composição da peça. Após o reconhecimento e a reapropriação desse recurso, essas pausas 'com sobras de harmônicos' se tornaram elementos constitutivos da forma da peça, o que proporcionou uma espécie de teia - ou cola, ou até mesmo um *continuum* - estendendo e unificando os diversos materiais utilizados.

O arpejo é muitas vezes reconhecido como um dos principais recursos expressivos ao cravo, tanto que se especula que a própria etimologia da palavra cravo em inglês, *harpsichord*¹⁸ – designando “harpa de corda” – aponta para a importância desse recurso. Enquanto um instrumento de corda pinçada que não possui grande maleabilidade de dinâmica, o arpejo pode servir para suavizar a sonoridade de acordes que, caso não fossem arpejados, soariam de forma áspera e dura, graças ao ataque simultâneo dos plectros (KHADAVI, 1983). Fora isso, o arpejo também pode se mostrar útil para prolongar a duração do som do instrumento, assim como é um excelente recurso para se elidir ideias musicais¹⁹. Dentre outras possibilidades, o arpejo, ou os arpejos – já que existem inúmeras possibilidades distintas de se arpejar um acorde – pode ser utilizado para ressaltar uma ideia, intensificando-a ou suavizando-a (ALBUQUERQUE, 2008). Seu uso se mostra tão recorrente no repertório tradicional para cravo que muitos autores advertem que seu uso era comum mesmo quando não sinalizado enquanto marcação na partitura. No mesmo sentido, para a peça *Treme de Alegria*, foi pensando, tanto em nível composicional quanto interpretativo, em se aproveitar e compartilhar, levando em conta suas especificidades, de um *input* criativo do intérprete, encontrado na prática de performance de música historicamente informada. No caso da peça, essa liberdade se encontra na forma de como se pode articular as gomas, nas especificidades e temporalidades

¹⁸ Ou em francês antigo, *harpechord*.

¹⁹ Recurso que irá constituir a figuração e poética da peça de forma modular.

rítmicas e nas diferentes maneiras de se arpejar, por exemplo. Desse modo, o uso do arpejo na peça se mostrou pertinente e estruturante, uma vez que, além de estabelecer um elo com o imaginário do repertório dos séculos XVII e XVIII para cravo, fez com que a sonoridade de determinados acordes se tornasse mais inteligível – como também na concepção formal da peça tal uso de uma ferramenta fulcral da prática cravística na percepção do trânsito entre ruído e progressão harmônica – uma vez que o arpejo diminui consideravelmente os ruídos transientes dos acordes *plaqués* (não arpejados), proporcionando uma maior gradualidade espectral entre ruído e harmonia. Fora isso, do ponto de vista do intérprete, o arpejo exige um *dég* criativo maior, uma vez que são diversas as possibilidades de realização. Também se mostrou útil, ao longo do processo criativo, para uma melhor apreensão e abordagem dos acordes como também para estabelecer um elo entre compositor e intérprete. Nota-se que nos primeiros esboços da peça, poucos eram os pontos de arpejo. Uma vez que o processo composicional estava mais avançado, o arpejo se demonstrou um recurso sonoro composicional que enriqueceu e complexificou auditivamente, formalmente e intertextualmente, assim como auxiliou na abordagem interpretativa.

Quanto ao uso da tessitura, ressalta-se que o cravo tem colorações timbrísticas distintas ao longo das oitavas, diferentemente de outros instrumentos cuja sonoridade, poder-se-ia dizer, é mais homogênea ao longo das oitavas. Alguns compositores barrocos, como Louis Couperin (1626-1661) e François Couperin, por exemplo, sabiam se utilizar muito bem deste recurso, utilizando-o para valorizar novas seções ou ideias a partir.

Figura 9 - F. Couperin, Second Acte - Les Viéleux, et les Guex, 1716-1717 (c.7-19)

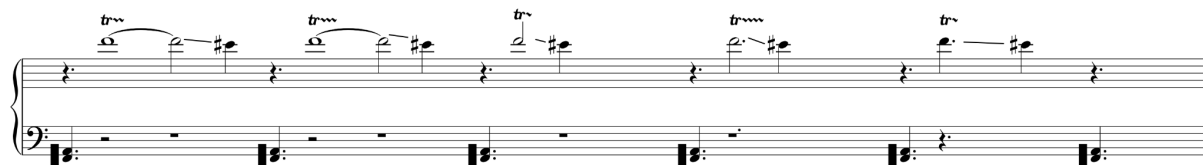


Fonte: Paris: Mr Couperin, Le Sieur Boivin, Le Sr le Clerc, 1745.

No exemplo acima, retirado da peça *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrndxx* (1716-1717), encontramos um exemplo de mudança de tessitura enquanto um fator formal, segmentando e demarcando a entrada da *Second Air de Viele*. Nota-se, no compasso 16, o salto ascendente de um intervalo décima na linha melodia da mão direita, indo para uma região de coloração timbrística distinta, mais brilhante e aberta, daquela encontrada no segmento anterior, cuja tessitura médio-grave tem uma coloração mais opaca e fechada. Percebe-se que para acentuar esse efeito, o compositor também intensifica o *drone*, simulando um efeito próximo à sonoridade de uma viola de roda, na mão esquerda - enquanto antes o ritmo se dava em semínimas, agora a articulação é em colcheias. Toda essa transformação dos materiais de um segmento para o outro, como a mudança da tessitura e da articulação rítmica reforçam o contraste entre os segmentos e trazem uma nova percepção sobre a espacialização na peça. Nota-se que na segunda parte, dado ao *drone* ostinato e uma utilização mais ampla da tessitura do instrumento, indo do grave ao agudo, não somente do grave ao médio grave, como antes, a peça se intensifica de harmônicos e também ruídos, gerando um forte efeito textural.

Para a peça *Treme de Alegria*, esse foi um dos parâmetros adotados que surgiram mediante a interação compositor e intérprete. Para a composição, foi concebido todo um planejamento do uso das regiões do cravo. A princípio, para a escrita da peça, o cravo foi pensado como tendo três regiões timbrísticas predominantes: a grave, a média e a aguda, com um *dégradé* entre elas. Enquanto a peça começa na região médio/aguda e termina na grave, em um dos pontos culminantes os dois extremos do cravo soam simultaneamente.

Figura 10 - sistema 4 da página 2 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores.

Vale ressaltar que o recurso da reginação não foi especialmente explorado na peça *Treme de Alegria*, uma vez que ela foi escrita para um cravo de um manual que não dispunha da possibilidade de troca rápida entre os dois jogos de corda²⁰. Neste sentido, uma vez que um

²⁰ O cravo em questão é um cravo de modelo alemão construído pelo *luthier* Abel Vargas. É um cravo de um manual e dois jogos de corda de 8', com a possibilidade do registro de alaúde no 8' secundário. A extensão do instrumento vai do Sol^o ao Ré³.

cravo ou uma espineta tenha uma tessitura que vá de um Sol⁰ até um Ré⁵, é possível executar a peça. Nota-se que, para a gravação, a composição foi interpretada com os dois jogos de 8' acionados simultaneamente, registro também típica dos cravos italianos de um manual.

Considerações finais



Buscamos aqui relatar a comutabilidade que os mais diversos e minuciosos elementos envolvidos na criação musical agenciam na sua corporificação, e como a própria noção de *material* se configura então de forma dialética e dinâmica, mutando-se entre estados tanto materiais quanto imateriais, demandando a aptidão para uma constante reelaboração dos aparelhos tanto físicos quanto mentais, a ponto de revelar sua binaridade enquanto nebulosa.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Londres: A&C Black, 1997.

ALBUQUERQUE, Clara. *A Formação do Cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades*. 2008. 300f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CY TWOMBLY'S HEROIC MASTERPIECE, Youtube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-nJNcE4uKs&t=135s>>. Data de acesso: 08/04/2022.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The logic of sensation*. Minnesota: U of Minnesota Press, 2003.

D'ERRICO, Lucia. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

DUFOURT, Hughes. *O artifício da escrita na música ocidental*. Rio de Janeiro: DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.

DUFOURT, Hugues. *Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio*. Lucca: Musica/Realtà, 2005.

FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. São Paulo: Seminário Música Ciência Tecnologia, v. 1, n. 3, 2008.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a period performer's history of music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GIANNOTTI, Marco (org.). *reflexões sobre a cor*. São Paulo: WMF, 2021.

KHADAVI, Linda Sue. *Twentieth-Century Harpsichord Music: selected playing techniques*. 1983. 121f. Thesis (Doctor of Musical Arts), University of Missouri, Kansas City. 1983.

LYOTARD, Jean-François. *Discourse, figure*. Minnesota: U of Minnesota Press, 2011.

MENEZES, Flo; SAFATLE, Vladimir; *A potência das fendas*. São Paulo: N-1, 2021.

PANOFISKY, Erwin; CAREAGA, Virginia. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

PAVAN, Beatriz. *O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira*. 2009. 76f. Produção Artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

SAARIAHO, Kaija. *Jardin Secret II*. c2015. Disponível em: <https://saariaho.org/works/jardin-secret-ii/>. Data de acesso: 23/07/2022.

SERVICE, Tom. *Solving François Couperin's Les Barricades Mystérieuses*. 14/01/2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2010/jan/14/francois-couperin-barricades-music> Data de acesso: 06/04/2022.

TIENSUU, Jukka. *Harpsichord: a mother of necessity?* In: *Computer Music Review*, 1997. Disponível em <https://tiensuu.fi/Harpsichord_MotherOfNecessity.pdf>. Acesso em 24 mai. 2019.

Música e interculturalidade: um estudo das relações entre a obra de Vilém Flusser e sua recepção

Marta Castello Branco
Universidade Federal de Juiz de Fora
martacastellobranco@yahoo.com.br

Resumo: A obra de Vilém Flusser sobre música, escrita em português e alemão, fomenta uma abordagem não apenas bilíngue, mas antes intercultural acerca de seus temas e possíveis inter-relações. Em grande medida, a interculturalidade relativa às fontes primárias corresponde às estratégias de recepção incentivadas por seu arquivo sediado na Universidade das Artes em Berlim, que analisamos neste estudo de caso da obra sobre música e de suas particularidades. Analisamos a recepção de Flusser, seu contexto e o caráter da cooperação científica, que molda diretamente ferramentas e estratégias de investigação. Em nossa conclusão, apresentamos a importância da consideração de casos específicos de cooperação científica para a definição de possíveis ferramentas epistemológicas, especialmente em relação à música, assim como a observação detida de sua coerência com os objetos de estudo em questão.

Palavras-chave: Vilém Flusser, música, interculturalidade, cooperação científica.

Music and interculturality. A study of the relationship between Vilém Flusser's work and its reception

Abstract: Vilém Flusser's work on music, written in Portuguese and German, fosters a not only bilingual, but rather an intercultural approach to its themes and possible interrelationships. To a large extent, the interculturality related to the primary sources corresponds to the reception strategies encouraged by his archive based at the University of the Arts in Berlin, which we analyzed in this case study of the work on music and its particularities. We analyze the reception of Flusser, its context and the character of scientific cooperation, which directly shapes research tools and strategies. In our conclusion, we present the importance of considering specific cases of scientific cooperation for the definition of possible epistemological tools, particularly regarding music, as well as the careful observation of its coherence with the objects of study in question.

Keywords: Vilém Flusser; music; interculturality; scientific cooperation.

1. Apresentação

A compilação de manuscritos sobre música escritos por Vilém Flusser em português e alemão, disponível no arquivo do autor sediado na *Universidade das Artes de Berlim* (*Universität der Künste, UdK-Berlin*), naturalmente conduz à necessidade da investigação bilíngue desta parcela de sua obra. No entanto, o desenvolvimento de sua temática, que se relaciona a diversos outros tópicos do pensamento de Flusser e ao aprofundamento de suas inter-relações, acabou por revelar a necessidade de uma abordagem que se situa além da bilinguagem e inaugura um universo intercultural condizente tanto à obra, quanto à natureza de sua recepção. A frequente colocação da música como 'metáfora' (CASTELLO BRANCO,

2017a) que representa outros de seus temas, tais como a língua, a técnica e as novas mídias, corresponde diretamente ao contexto de produção da obra de Flusser e à sua articulação em fases temáticas distintas, que antes de representarem um caso de interdisciplinaridade, colocam em jogo todo o contexto cultural e humano de uma produção de conhecimento calcada em potencialidades e limitações de seu cenário de produção – a este aspecto da obra de Flusser atribuímos o termo 'interculturalidade', em detrimento de 'interdisciplinaridade', com o intuito de não focar disciplinas em si, mas de voltar atenção a seu caráter 'local' no sentido proposto por Mignolo (2000), de que todo conhecimento é situado em um contexto, incluindo seu caráter humano e cultural. Tal metodologia se justifica em primeiro lugar pelo caráter da obra de Flusser como um todo, mas ainda mais especialmente se justifica por sua obra sobre música, que perpassa a construção de grandes temas por toda a extensão de sua obra geral. Ela também se justifica pela necessária constituição de uma 'epistemologia musical' que abarque a pluralidade da disciplina, como aponta a frequente busca por uma abordagem "pluriepistêmica e enraizada no seu território" (GONÇALVES; TUGNY, 2020, p. 10), que mantenha a investigação musical além de seus parâmetros sonoros, exclusivamente. Neste estudo de caso específico, enfatizamos a constituição cultural da investigação musical, que inclui seu contexto, seu 'local' e sua formação humana, em diálogo com a variedade de outras constituições, daí o termo, 'interculturalidade'.

Ainda que a língua materna de Vilém Flusser tenha sido o alemão – o autor é nascido em Praga, em 1920, sua estadia de mais de três décadas no Brasil a partir da eclosão da Segunda Guerra Mundial, acabou por constituir uma bibliografia majoritariamente bilíngue (em português e alemão), além de diversos casos de tradução e revisão de originais após traduções feitas pelo próprio autor. Neste estudo de caso, o idioma, que usualmente se configura como um dos primeiros desafios à cooperação científica entre os dois países, se tornou a principal razão para que os manuscritos fossem estudados de forma conjunta. Este exemplo evidencia a relevância da criação de redes eficientes de divulgação de dados científicos como forma de internacionalização de projetos acadêmicos, pois a busca por trabalhos, pesquisadores e arquivos que estabeleçam relação direta com os temas pesquisados são formas eficientes de se ultrapassar o desafio linguístico, como demonstraremos a seguir, além de exemplificar a necessidade da criação e proposição de projetos científicos 'interculturais' – sendo estes compreendidos pela busca de ferramentas epistemológicas correspondentes a seus objetos de

estudo. Neste sentido, a compilação da obra de Flusser sobre música¹ representa um caso de cooperação mútua que suscita interesse ao corresponder à reflexão sobre a constituição desta mesma obra e sobre a natureza de sua investigação, além de se configurar como um estudo de processos de internacionalização onde ações ‘interculturais’ podem ser observadas.

Neste sentido, a recepção da obra de Flusser passa a englobar também as relações entre internacionalização e ‘interculturalidade’, assim como a área de estudos culturais, compreendida de forma ampla. No entanto, o escopo da própria obra de Flusser sobre música o afasta de uma investigação musicológica, que deveras não se configurou como um interesse direto do autor, mas antes relaciona o tema à condição do exílio no Brasil. Segundo Schmidt, “Uma visão geral e cronológica dos escritos sobre música já confere a impressão de seu desenvolvimento e também sugere o exílio e o retorno como as fases de confrontação significativa com a música e com a técnica, tanto idealmente, quanto no que se refere ao idioma” (2017, p. 178) – o que mais uma vez situa a presente investigação na área de relações tanto internacionais, quanto interculturais.

Nosso trabalho se inicia pelo desenvolvimento histórico da obra de Vilém Flusser e, posteriormente, de seu arquivo. Nosso foco central é a investigação de seus textos sobre música, a serem apresentados no decorrer do trabalho e confrontados com a disciplina musicológica, a partir da qual ressaltaremos a relevância de ações e processos interculturais na investigação de seu legado, assim como ferramentas e mecanismos de internacionalização do *Arquivo Vilém Flusser*, que correspondem aos mesmos. Em seguida apresentamos uma breve revisão bibliográfica do termo ‘interculturalidade’ e de sua relação com mecanismos de ‘internacionalização’ científica. Nossa hipótese é de que haja uma relação direta entre a investigação de processos de internacionalização, sobretudo no contexto da educação superior, e a área de estudos culturais. Esta relação se mostra em fundamentações e justificativas de ações que viabilizam a internacionalização, que frequentemente se baseiam na ideia de ‘interculturalidade’ – um conceito fundamental a estudos culturais de diversas naturezas. Neste ponto, são apresentadas referências tanto das áreas de estudos culturais, quanto de investigações que tematizam processos de internacionalização de forma central. Relações interculturais são apresentadas não só como justificativa, mas também como aspecto relevante da definição do termo ‘internacionalização’. No entanto, observamos que uma investigação detida sobre o que

¹ Em 2017, a editora brasileira, *Annablume*, lançou de forma inédita um volume com a bibliografia completa de Vilém Flusser sobre música. Esta publicação conta com textos complementares de pesquisadores alemães e brasileiros. Trata-se da seguinte publicação: *Na Música. Vilém Flusser*. São Paulo: Editora Annablume, 2017.

seria, e quais seriam os parâmetros desta ‘interculturalidade’ permanecem não tematizados pela pesquisa em internacionalização. Podem-se tratar culturas (no plural), sem que a natureza de suas relações justamente aponte especificidades desta mesma pluralidade? Neste caso, a ‘interculturalidade’ não falaria igualmente por processos de culturalidade? A apresentação da obra de Vilém Flusser e de sua investigação surge aqui justamente como forma de se tematizar em um estudo de caso concreto, como possíveis relações entre ‘culturas’ são indispensáveis à reflexão sobre investigações científicas bilaterais. Em seguida, apresentamos nossa conclusão acerca das relações entre epistemologias e ‘interculturalidade’, onde ressaltamos a importância de se tematizarem processos concretos e específicos de cooperação internacional, em detrimento da adoção de ‘modelos’ genéricos de uma suposta “interculturalidade”, que deixam de considerar a especificidade das relações que ali se estabelecem, pois assim, pode vir a se delinear uma estreita (e escorregadia) interface entre investigação científica internacional e etnocentrismo – no sentido de que na observância de modelos, um possível diálogo autêntico dá lugar à determinação de generalidades que abrem espaço para a manutenção de estruturas hegemônicas, que justamente poderiam ser confrontadas por cooperações efetivamente bilaterais.

2.1 Vilém Flusser: biografia e obra sobre música

Nosso enfoque metodológico na obra de Vilém Flusser, especialmente em seus escritos em português e alemão sobre música, se baseia na consideração de seu escopo, que perfaz todas as décadas da produção de Flusser e assim perpassa o desenvolvimento geral de seu pensamento, desde uma fase criativa inicial em português, centrada na discussão sobre língua, assim como em sua obra posterior, do período de volta à Europa, onde a discussão das novas mídias ganham destaque. A extensão da obra sobre música, que não se configura como um tema central do autor, mas antes se relaciona à diversidade temática de sua obra (CASTELLO BRANCO, 2017a), possibilita um estudo integral de suas fontes, o que permite à nossa metodologia a consideração das transformações de seu aspecto intercultural, já que antes de significar um estudo musicológico e de relevância à pesquisa musical – que em nenhum momento da obra de Flusser se mostra como um objetivo do autor, já que sua forma de recorrer ao tema da música é demarcadamente própria e frequentemente se relaciona a outros temas e, sobretudo, dá voz a processos transferência cultural e à condição do exílio. Segundo Schmidt:

Flusser acentua no texto “Em busca de significado”, escrito em 1969 e publicado em 1973, não apenas o

significado da cena musical de Praga do entre guerras (à qual – mesmo que Flusser não mencione especificamente – a música pertencia de forma central) para seu pensamento futuro, mas ele relata além disso que, entre outros, a audição de música em discos de vinil (especialmente Mozart), pertencia às influências de Praga que entraram em *Língua e Realidade* (1963) (2017, p. 179).

Nos últimos anos, o tema da música na obra de Flusser tem sido estudado em iniciativas notadamente bilaterais entre Brasil e Alemanha. Em 2014, a edição especial do periódico *Flusser Studies* (GOH; CASTELLO BRANCO; NOVAES, 2014) foi dedicada à música e ao som, à qual somam-se os trabalhos de Goh (2012), Castello Branco (2015; 2017a; 2017b) e Schmidt (2017), além do verbete ‘música’ na *Caixa de Ferramentas Intelectual*, de Zielinski, Irrgang e Weibel (2015).

De forma geral, a música está presente em toda a carreira de Flusser e se associa à discussão sobre a língua, em seu período brasileiro, e posteriormente passa também a compor sua investigação sobre as novas mídias. Ela é constituída de ensaios, artigos de jornal e capítulos de livros, perfazendo em torno de duas dezenas de fontes distintas. Uma lista completa da obra de Flusser sobre música se encontra em Castello Branco (2017b, p. 14-17). Ainda que ela não venha a se constituir como um tema central de Flusser, tanto sua presença contínua no decorrer da integralidade de sua obra, quanto a ênfase dada à mesma pelo autor, instigam sua investigação. Nas palavras de Flusser: “A música é o maior e mais sagrado segredo” (FLUSSER, 1991, p. 159).² No entanto, uma possível consideração musicológica de sua obra se torna impossível, devido a seu conteúdo e ao enfoque do autor, que não tangencia a teoria ou análise musicais, mas antes relacionam a música ao movimento “migrante” e, por isso mesmo, intercultural de sua biografia. Neste sentido, Schmidt circunscreve o tema da música na obra de Flusser à troca cultural internacional:

Discutir a atualidade da América Latina e a troca cultural com a Europa a ela associada, também em relação à música, me parece um empreendimento que vale a pena, e os escritos de Flusser sobre música podem fornecer uma base perspicaz à mesma, ao se admitirem suas especificidades e o balanço entre contextos teóricos e histórico-culturais de suas condições linguísticas (2017, p. 183-184).

A chegada de Vilém Flusser no Brasil, no início da Década de 1940, coincide com seu período de formação acadêmica. Tendo deixado Praga logo após seu ingresso no curso de Filosofia, Flusser abandona inicialmente esta formação para trabalhar em uma fábrica brasileira

² “Die Musik [ist] das allergrößte, das heiligste Geheimnis” (FLUSSER, 1991, p. 159). Todas as traduções são dos autores do presente trabalho, exceto quando indicado diferentemente.

de tecidos e concomitantemente aprende um novo idioma; o português. Aproximadamente vinte anos mais tarde, o autor apresenta em perfeita qualidade linguística uma primeira expressão pública de sua inclinação filosófica, assim como sua potencialidade reflexiva, que em tudo condiz à sua biografia e às experiências de sua juventude. Seu primeiro livro: *Língua e Realidade* (FLUSSER, 2007) foi publicado em português, em 1963, e justamente trouxe à tona as influências que a experiência intercultural tiveram sobre seu pensamento. Este primeiro livro enfoca as relações, limites e potencialidades dos idiomas, assim como apresenta a arte de forma bastante especial: como possível ‘fronteira’ da língua. Desde esta primeira obra, a música já figura como ação humana significativa, capaz de sintetizar lógica e estética:

A poesia das línguas flexionais tende para a música, ela é o lado estético, a vivência de tais línguas. A diferença entre poesia e filosofia são os valores musicais. Na transição da poesia, da lógica à estética, aumentam-se os valores musicais, mas, na música, estética e lógica crescem em razão diretamente proporcional (FLUSSER, 2007, p. 167).

Ainda na Década de 1960, Flusser ressalta a necessidade de se “contemplar o poder musical da língua portuguesa” (FLUSSER, 1964, p. 1), e apresenta uma relação direta entre música e língua, através dos aspectos musicais da fala e de sua importância para a compreensão do que se é dito: “a língua falada é percebida como conjunto musical, com sua melodia, seu ritmo, seu timbre” (FLUSSER, 1962, p. 1).³ Também a elucidação do aspecto social da música, diretamente relacionado ao contexto das práticas sonoras, compõe sua obra. O artigo *Na Música Moderna* (1965b), formulado para uma aula que seguia a investigação intitulada *Na Música* (1965a), o autor tematiza “a música gritada das discotecas” e a “música de fundo”, que se difundia na época. Ambas seriam formas de reação ao ruído humano, que expressam “a tentativa de serem mais sonoras que o entorno”. A música de fundo, que segundo o autor, “caracteriza tão bem a sociedade atual”, é uma prova da falta de sentido dessa mesma sociedade, considerando que sua onipresença justamente revela a tentativa de tapar a ausência de sentido (FLUSSER, 1965b, p. 2-3).

O relato de sua vivência como estrangeiro e as expressões de ‘interculturalidade’ que compõe tal experiência, também se mostram através da vivência musical e humana dos tambores de Candomblé, que Flusser descreve da seguinte maneira:

Ouvem-se eles, como nas noites quentes dialogam entre si, de morro a morro, e assim tecem sobre o Rio de Janeiro um tecido de ritmos sincopados e indecifráveis códigos Morse, e assim não se pode conter a impressão de se estar frente a um fenômeno de uma cultura fechada para nós. Sente-se então

³ O aspecto linguístico da obra de Flusser e de suas traduções tem sido extensamente investigado já há algumas décadas, sobretudo por Guldin (2005).

aproximadamente como um analfabeto se sentira em meio a uma livraria. Vê-se, contudo, como eles são tocados, quais são os gestos, qual dos tambores o realizou, e então tem-se o sentimento oposto, de se estar em completa empatia com esses tambores, de ser tocado e permeado por eles. Esta contradição em nossa vivência do tocar de tambores, que por um lado nos exclui e por outro nos permeia, é absolutamente característica ao nosso vivenciar da cultura negra. E esta contradição não é superada quando se vive por anos em um país onde esta cultura forma a vida cotidiana, mas ela se acentua. Neste caso, os fenômenos da cultura negra permeiam a pessoa cada vez mais e conferem à sua vida uma atmosfera inteiramente específica, mas ao mesmo tempo, torna-se sempre mais consciente do fato de que nunca se pode investir rumo ao núcleo dessa cultura. Mas talvez seja justamente esta contradição uma chave de acesso à compreensão do estranho mistério, no qual, para nós, a cultura negra está imersa (FLUSSER, 2017, p. 100).

Ainda que a música esteja presente na obra inicial de Flusser, formulada em seu período brasileiro, no início de sua carreira, ela naturalmente se atravessa as mudanças biográficas do autor e compõe também a fase europeia de sua obra, principalmente a partir da década de 1980. Após a tomada do governo brasileiro pelos militares e o acirramento da ditadura, em 1969, Flusser decide deixar o Brasil, e se fixa com sua família no Sul da França, em Robion. A partir deste momento, o idioma principal de sua obra se torna o alemão. Também a reflexão sobre a técnica e sobre as novas mídias ganha destaque e Flusser passa a ser reconhecido e convidado a lecionar em universidades europeias.

A referência a Schopenhauer do começo da carreira de Flusser é revista em seus últimos escritos a partir do retorno à Europa e principalmente em obras da metade da Década de 1980. A formulação do conceito de ‘imagens técnicas’, que seriam distintas da ‘representação’ schopenhaueriana, faz com que Flusser reveja este conceito e apresente a música como uma metáfora que diz respeito também a outras formas de criatividade, ou ‘novas imaginações’. Em seu livro *No Universo das Imagens Técnicas* (1985), Flusser apresenta a ‘música de câmara’ como uma forma de relação criativa entre os homens. Estabelecida com o uso de aparatos, a nascente ‘tecnoimaginação’ propicia uma conexão entre os homens que possui a mesma natureza.

A possibilidade de que aparatos venham a ser programados por cada indivíduo, seguindo suas vontades e inclinações, determina o estabelecimento de uma verdadeira “sociedade telemática”, que significaria o fim de qualquer programa fixo e imutável. Assim, uma ligação criativa entre os homens estaria mantida, da mesma forma como aquela que se observa na prática musical camerística, que representa a ‘pura’ relação e a ‘pura’ liberdade. Flusser apresenta esta “música de câmara” como “puro tocar”. (1985, p. 177). No entanto, esta ‘música pura’ desafia o universalismo frequentemente associado à música europeia, sobre o qual Schmidt afirma que:

Como praticamente nenhuma outra arte, a música foi e continua a ser relacionada à esperança por uma universalidade estética, que engloba muito mais do que apenas a independência em relação a um idioma e assim, ainda que supostamente, a um lugar de ‘origem’ cultural” (2008, p. 1).⁴

Não se lê em Flusser uma apologia à suposta “linguagem universal da música”, especialmente europeia, mas antes uma metáfora da criatividade coletiva, que é exemplificada pela música de câmara e ganha vida na produção compartilhada de imagens técnicas, ao mesmo tempo em que se deixa elucidar pela necessidade da quebra de “falsos universalismos”, que se mantém atual, assim como apresentado anteriormente a partir da obra de Appadurai (2018).

Neste contexto e consideradas as condições do exílio no Brasil, Flusser apresenta um entendimento da música que desafia a suposta estaticidade da teoria musical europeia. Em consonância com a investigação atual de processos de transferência cultural e das leituras distintas propiciadas pela difusão da teoria musical europeia, Christensen afirma que: “Não existe algo como a recepção simples e ‘pura’ da teoria musical europeia em lugar algum do mundo. Neste sentido, nós faríamos bem em lembrar que não há um objeto estável e puro que poderíamos chamar de ‘teoria musical europeia’ (2018, p. 19).⁵ A música de câmara de Flusser atesta esta flexibilidade da recepção da música europeia e o formato intercultural de sua transformação, que se vê replicado pela metáfora de uma ‘criatividade coletiva’ que tem lugar em seu conceito de tecnoimaginação (*Technoimagination*).

Também a corporalidade da música surge em na obra de Flusser em uma elucidação da escuta como ‘relação pura’ – novamente distante de uma apologia a hegemonias culturais. O livro em alemão intitulado *Gestos (Gesten)* inclui um capítulo sobre o gesto de ouvir música, onde o autor apresenta a vibração da onda sonora como movimento entre os lados ‘interno’ e ‘externo’ do corpo, o que significa ao mesmo tempo uma convergência consigo mesmo e uma superação das fronteiras entre homem e mundo, no sentido de uma possível relação entre ‘sujeito’ e ‘objeto’ através da vibração acústica:

Ao ouvir música, o homem encontra a si mesmo sem perder o mundo, e ele encontra o mundo sem perder a si mesmo ao encontrar a si mesmo como mundo e ao mundo como a si mesmo. Pois ele encontra a si mesmo e ao mundo não como oposição entre sujeito e objeto, mas como ‘relação pura’, a saber, como

⁴ “Wie kaum eine andere Kunst wurde und wird Musik verbunden mit der Hoffnung auf eine ästhetische Allgemeingültigkeit, die viel mehr umfasst als nur die Unabhängigkeit von Sprache und damit, wenn auch nur vermeintlich, von ihrem kulturellen ‘Ursprungs’-Ort” (SCHMIDT, 2008, p. 1).

⁵ “There is no such thing as a simple or ‘pure’ reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call ‘European music theory’” (CHRISTENSEN, 2018, p. 19).

vibração acústica (FLUSSER, 2017, p. 161).

A presença do tema da música em ambas as fases da obra de Flusser, que significam igualmente sua subdivisão nos idiomas português e alemão, que por sua vez representam também um desenvolvimento temático, que se observa nas relações “entre idiomas”, no sentido de que apenas a leitura bilíngue permite uma investigação completa do tema da música, faz com que processos de investigação correspondam a aspectos fundamentais do tema e dos materiais tratados. Uma leitura bilíngue de Flusser é a única ferramenta capaz de garantir a integralidade da investigação de sua obra. Ao mesmo tempo, ela atua como o fundamento de uma reflexão epistemológica que inclui o estudo dos contextos de produção e recepção desta mesma obra, que novamente correspondem aos cenários brasileiro e alemão. Neste sentido, ressaltamos o fato de que o termo ‘interculturalidade’ representa o estabelecimento ‘culturalidades’, no sentido de que muito além de se valer de lugares de fala que reproduzam fronteiras políticas, novos espaços culturais são formados pela própria reflexão bilíngue e efetivamente ‘inter-cultural’. Tanto no sentido do objeto de estudo, quanto das ferramentas e estratégias de sua investigação, que juntas estabelecem uma interface a partir da qual o método de investigação amplifica a potencialidade do objeto de estudo.

2.2 Histórico do Arquivo Vilém Flusser, ferramentas, estratégias e mecanismos de internacionalização

Como apresentamos anteriormente, no caso de Vilém Flusser, a relação entre biografia e obra determina fases caracterizadas por idiomas e temas distintos. Enquanto uma primeira fase brasileira, escrita em português, discute a língua de forma central, a investigação de novas mídias se torna um foco evidente em sua segunda fase, mais tardia, quando Flusser retorna a Europa. Neste momento, o alemão é o idioma principal de sua obra. Assim, compreendemos o estudo da obra de Flusser como uma proposta concreta de ação ‘inter’-cultural em três níveis: biográfico, bibliográfico e epistemológico – considerando que às especificidades dos dois primeiros níveis, se soma ainda a necessidade do estabelecimento de ferramentas, estratégias e mecanismos de internacionalização, que se mostrem condizentes à obra em questão.

Ainda que a obra de Flusser possa ser considerada “poliglota”, no sentido de incluir

publicações em diversos idiomas, os dois principais, em número de produções, são o português e o alemão. Neste sentido, diversas ações tem sido efetivadas com a intenção de estabelecer o diálogo bilíngue em torno de sua obra, o que naturalmente depende de diferentes processos de internacionalização, e que no caso de Flusser, são fortemente incentivados por seu arquivo em Berlim.

O *Arquivo Vilém Flusser (Flusser Archiv)*⁶ conta com obras publicadas, manuscritos, aulas, gravações em áudio e vídeo, fotos, entrevistas, uma extensa coletânea de literatura secundária, além da biblioteca de viagem de Flusser. Desde 2007, sua sede é a *Universidade das Artes de Berlim (Universität der Künste, UdK-Berlin)*, mas o trabalho de coletânea, armazenamento e catalogação do material se deve em grande parte ao trabalho de sua esposa, Edith Flusser.

Dentre os mecanismos de investigação do Arquivo e de seus parceiros, destacam-se: (1) a organização de publicações, encontros e estudos internacionais, que podem ser exemplificadas através da série *Internacional Flusser Lectures*, e da edição em forma de livro das últimas aulas de Flusser na Universidade de Bochum, em 1991. (2) A criação do Arquivo Espelho,⁷ em São Paulo, também exemplifica uma ação de internacionalização de largo alcance. Em parceria com o arquivo alemão, o Prof. Norval Baitello Júnior inaugurou a sede brasileira do arquivo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2016, com apoio FAPESP e do Goethe Institut SP. (3) A organização do Festival *Transmediale*⁸, incluindo a residência artística *Vilém Flusser Residency*, em Berlim, também tem contribuído com a reverberação do caráter internacional da obra de Flusser, especialmente na área de artes, além de motivar a presença e as contribuições de artistas de diversas nacionalidades. Outras ações que tem contribuído de forma decisiva para a discussão da obra de Flusser são o periódico *Flusser Studies*⁹, criado e mantido pelo Prof. Rainer Guldin, há mais de quinze anos, e o site *Flusser Brasil*,¹⁰ criado por seu filho, Miguel Flusser, que disponibiliza textos e manuscritos em alguns idiomas, inclusive não publicados.

⁶ <https://www.flusser-archive.org/>

⁷ <http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/>

⁸ <https://transmediale.de/>

⁹ <https://www.flusserstudies.net/>

¹⁰ <http://www.flusserbrasil.com/>

Todas estas estratégias e mecanismos de pesquisa se fundamentam na (1) biografia internacional, intercultural e ‘migrante’ de Flusser, e em sua (2) bibliografia primária sobretudo bilíngue (em português e alemão) e em outros idiomas, fazendo com que seja direta a correspondência entre ‘vida e obra’, assim como sua investigação, e que estas demandem uma recepção igualmente internacional e intercultural.

A aplicação de processos e práticas internacionais são frequentes no contexto da pesquisa científica. Curiosamente, mesmo quando se se refere a este enfoque científico, sua associação com a área da cultura não deixa de se apresentar de forma bastante imediata, o que se expressa através de fundamentações e justificativas que englobam e frequentemente se baseiam na ideia de ‘interculturalidade’. Jane Knight menciona este aspecto intercultural da educação superior ao conceituar a internacionalização como “O processo de integrar uma dimensão internacional, intercultural ou global no objetivo, nas funções ou na oferta de educação superior” (KNIGHT, 2003, p. 2-3).¹¹

Da mesma forma, De Wit et al. também recorre à ‘interculturalidade’ ao definir o aspecto internacional do contexto da pesquisa e ainda a associa, como potencialidade, a uma melhoria na qualidade da educação. Segundo os autores:

O processo intencional de integrar uma dimensão internacional, intercultural ou global na proposta, nas funções ou na oferta da educação superior, para melhorar a qualidade da educação e da pesquisa para todo o corpo estudantil e permanente, e ter uma contribuição relevante à sociedade (DE WIT; HUNTER; HOWARD; EGRON-POLAK, 2015, p. 281).¹²

Uma possibilidade de compreensão acerca da forma e dos métodos através dos quais as relações culturais podem ser abordadas pelo contexto da pesquisa científica é apresentada por John Hudzik (2011, p. 15), nos Estados Unidos, a partir da formulação de seu conceito de “internacionalização compreensiva”, que ressalta o não estabelecimento de um modelo único ou um conjunto de objetivos particulares, mas antes reconhece uma diversidade de abordagens nos processos de investigação.

¹¹ “[Internationalization at the national, sector, and institutional levels is defined as] the process of integrating an international, intercultural, or global dimension into the purpose, functions or delivery of postsecondary education” (KNIGHT, 2003, p. 2).

¹² “The intentional process of integrating an international, intercultural or global dimension into the purpose, functions and delivery of post-secondary education, in order to enhance the quality of education and research for all students and staff, and to make a meaningful contribution to society” (DE WIT; HUNTER; HOWARD; EGRON-POLAK, 2015, p. 281).

Um compromisso, confirmado pela ação, em promover perspectivas internacionais e comparativas por meio do ensino, da pesquisa e das “missões de serviço” da educação superior. Ele conforma a ética e os valores institucionais e trata de toda a abordagem da educação superior. É essencial que seja abraçado pela liderança institucional, pela governança, pelos docentes, pelos estudantes e por todas as unidades de serviços e suporte acadêmico. É um imperativo institucional, não apenas uma possibilidade desejável (HUDZIK, 2011, p. 6).¹³

Neste sentido, assim como nas investigações da ‘interculturalidade’, ressalta-se a necessidade de se evitarem mecanismos de reafirmação de hegemonias culturais, assim como o obediência a padrões que não se relacionem diretamente a seus contextos de presentificação. Segundo Rüsen, o etnocentrismo se expressa justamente através de relações sociais em que narrativas de dominação são ingenuamente aceitas e misturadas a aspectos históricos desta mesma relação: “A aceitação de narrativas hegemônicas depende da inclusão de normas e valores nas características históricas de eu e outro. A forma usual de se fazer isso é o *etnocentrismo*” (RÜSEN, 2008, p. 13-14, grifo do autor).¹⁴

Seguindo a mesma direção de Hudzik (2011, 2015), que ressalta a metodologia de perspectivas culturais (ou internacionais) comparadas, que por sua vez é também confirmada pela área de estudos culturais, Nicolas Maillard (2019), ao tematizar a internacionalização no Brasil, ressalta seu caráter processual: “a internacionalização é um processo. Tem objetivos, indicadores, mas é uma série contínua de ações sem data de fim prevista. A universidade está perpetuamente se internacionalizando” (MAILLARD, 2019, p. 23). Assim como a cultura se presentifica em cadeias contínuas de revisitas às suas expressões, também a internacionalização se apresenta como um fazer constante e auto-transformador.

3. Internacionalização e ‘interculturalidade’ na América Latina e no Brasil

A realização de três Conferências Regionais sobre o Ensino Superior (CRES), pela Unesco, nos anos de 1996, 2008 e 2018, apresentou e reafirmou com o passar dos anos, a

¹³ “A commitment, confirmed through action, to infuse international and comparative perspectives throughout the teaching, research and service missions of higher education. It shapes institutional ethos and values and touches the entire higher education enterprise. It is essential that it be embraced by institutional leadership, governance, faculty, students, and all academic service and support units. It is an institutional imperative, not just a desirable possibility” (HUDZIK, 2011, p. 6).

¹⁴ “The acceptance of master narratives depends upon the inscription of norms and values into the historical features of selfness and otherness. The usual way of doing it is *ethnocentrism*” (RÜSEN, 2008, p. 13-14).

necessidade em se pensarem processos e ações de internacionalização que sejam condizentes ao contexto latino-americano e que naturalmente reflitam suas especificidades. Assim como mencionado anteriormente, acerca da área de estudos culturais, a difusão ou manutenção de hegemonias culturais se mostrou como um tema relevante às discussões sobre internacionalização, que veio a ser registrado na declaração final da Conferência de 2018: “Sua antítese seria a concepção de uma internacionalização mercantilista que favoreça os interesses hegemônicos e desnacionalizantes da globalização” (UNESCO, 2018, Declaração final da CRES).

Da mesma forma, Nicolas Maillard afirma que: “A América Latina e os Caribes defendem um Ensino Superior como um bem público social, que deve ser provido pelos Estados gratuitamente e com qualidade. O processo de internacionalização deve ser solidário e respeitar as diversidades regionais” (MAILLARD, 2019, p. 25), o que não necessariamente condiz aos direcionamentos de políticas públicas e educacionais de outros países ou blocos financeiros. E, neste sentido, as extensas discussões sobre internacionalização curricular passam a envolver muito mais que uma possibilidade de vivência internacional aos estudantes. Se, por um lado se invertem as relações tradicionais entre docentes e discentes, já que a experiência do aluno passa a se tornar o foco do processo de aprendizagem, por outro lado, justamente se emprega um ‘modelo’ de currículo comum, que em alguns casos pode justamente vir a apagar as diferenças que constituem o cerne de possíveis perspectivas comparadas, como apresentado no conceito de John Hudzik (2011, 2015) de “internacionalização compreensiva”.

Ao abordar o cenário brasileiro, também no contexto da discussão sobre internacionalização curricular, Maillard não deixa de mencionar a pluralidade de formas da cultura:

Na verdade, internacionalizar um currículo pode significar alterar as práticas didáticas para passar a usar técnicas que outros países empregam há tempo; revisar o sistema de avaliação; alterar as formas como se validam créditos para reconhecer melhor atividades efetuadas no exterior, e/ou extracurricular; usar outros idiomas e, com eles, outras formas culturais de se comunicar (MAILLARD, 2019, p. 69).

Neste caso, ressaltamos o paralelo entre as citadas “outras formas culturais” e a necessidade de manutenção da diversidade, que justamente evita a manutenção de políticas hegemônicas. No entanto, ainda que relações dialógicas sejam usualmente compreendidas como ferramentas de defesa desta mesma ‘diversidade’, e que o diálogo seja consequência

fundamental do entendimento do lugar de fala como “voz” a ser ouvida, como alteridade, como “fala para um outro”, Arjun Appadurai (2018) defende que diálogos nunca acontecem sem riscos. O primeiro risco do diálogo é não ser compreendido, o segundo, é ser compreendido em excesso, o que significa a discussão sobre motivações pessoais e convicções básicas como se elas fossem um “território comum”, onde todos podem atuar, enquanto elas não o são. O diálogo envolve discernimento sobre o que está sendo dialogado. É uma forma de respeito, que faz com que ao se ouvir o outro, não se queira dissuadi-lo de suas próprias convicções. Neste sentido, sintetizamos o principal risco do diálogo como a eliminação das diferenças. Segundo Appadurai:

A compreensão integral em um nível de convicções primárias éticas, religiosas ou políticas acarreta ainda em outro perigo. Esse perigo é o desejo de eliminar totalmente as diferenças básicas. Pois se quisermos estabelecer bases comuns em um nível de convicções básicas, as convicções básicas de alguém devem mudar. E isso geralmente significa que as convicções mais profundas de uma das partes se tornam a medida de um ‘território comum’. É assim que falsos universalismos podem apagar verdadeiras diferenças” (2018, p. 6).¹⁵

Neste sentido, processos de internacionalização que se justificam através de um ideal de ‘interculturalidade’, sem se aterem à investigação detida do que ela significaria em casos concretos, de países e grupos humanos específicos, correm o risco de atuar justamente como um ‘falso’ diálogo, ou seja: como mecanismo de eliminação das diferenças.

Especificamente sobre o cenário brasileiro, ressaltamos a existência de estudos sobre internacionalização da educação superior em levantamentos bibliográficos (MOROSINI; NASCIMENTO, 2017), e em estudos de caso, como Laus (2012) e Mueller (2013), respectivamente sobre a Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No entanto, permanece a necessidade de investigação de um embasamento teórico que frequentemente recorre a ideias de ‘interculturalidade’ sem que a mesma seja esclarecida como possibilidade de diálogo verdadeiro, no sentido proposto por Appadurai, e que observamos em nosso estudo de caso.

Ao apresentar o histórico de Vilém Flusser e de seu arquivo, discutindo sua obra, as

¹⁵ “But complete understanding at the level of primary ethical, religious or political convictions carries yet another danger with it. That danger is the urge to eliminate basic differences altogether. For if we wish to establish common grounds at the level of basic convictions, somebody’s basic convictions must change. And this usually means that one party’s deepest convictions become the measure of common ground. This is the way in which false universalisms can erase true differences” (APPADURAI, 2018, p. 6).

ferramentas e mecanismos de internacionalização praticados em relação à mesma, observamos que eles se configuram como uma proposta concreta de ação ‘inter’-cultural em três níveis: biográfico, bibliográfico e epistemológico. A relação temporal entre eles é expandida entre dois diferentes movimentos: a obra em si e sua recepção. Como ação póstuma, o arquivo de Flusser atua no segundo caso, enquanto as condições e potencialidades de vida no Brasil e na Europa constituíram o caráter deste primeiro movimento, no caso de Vilém Flusser. Interessantemente observamos direcionamentos práticos, organizacionais e políticos do *Arquivo Flusser* que mantém a coerência entre este e sua obra, enquanto o levantamento bibliográfico sobre a ‘interculturalidade’ de práticas de investigação no cenário brasileiro, aponta mais enfaticamente para a tentativa de internacionalizar o cenário da pesquisa científica como um todo, frequentemente adotando parâmetros que não necessariamente correspondem a seus objetos de estudo, mas antes obedecem a conformidades institucionais.

4. Considerações finais

Ainda que ações e processos de internacionalização sejam amplamente aceitos e difundidos como formas de ‘interculturalidade’, sua estreita relação com a adoção de modelos comuns a grupos humanos distintos frequentemente levanta o questionamento sobre formas alternativas ao etnocentrismo e que interrompam a manutenção de hegemonias culturais. Este desafio se amplia ao considerar a relação direta entre internacionalização e a disponibilidade econômica necessária à realização de cooperações internacionais, o que naturalmente coloca a problemática entre hegemonias econômicas, frequentemente encenadas como hegemonias culturais, e o estabelecimento de processos de internacionalização. A partir deste fundamento, discutimos aqui as relações entre internacionalização e ‘interculturalidade’, tomando como ponto de partida a presença frequente do termo ‘interculturalidade’ na bibliografia sobre internacionalização, que comumente o apresenta como justificativa para a cooperação internacional, sem, no entanto, colocar o questionamento sobre a amplitude e sobre as consequências desta mesma ação ‘intercultural’. Neste sentido, apresentamos aqui a necessidade de reflexão sobre casos específicos de internacionalização, como forma de se evitar a generalidade do termo ‘interculturalidade’, como se ele se referisse sempre a um mesmo processo, independente de seu contexto histórico e de seus atores sociais.

Assim, apresentamos a análise de um estudo de caso que representa uma proposta concreta de ação ‘inter’-cultural: a investigação da obra de Vilém Flusser sobre música. Esta investigação se subdividiu em três níveis: biográfico, bibliográfico e epistemológico. Enquanto a presença “migrante” de Flusser no Brasil das décadas de 1940 a 1969 e a recepção de sua obra na Alemanha, no período subsequente, determinou um curso biográfico que se expressa nos idiomas principais de sua obra e no desenvolvimento temático de cada um dos períodos apresentados, a presença da música em seus textos perpassa toda a sua extensão temporal, exemplificando a relação entre biografia e a natureza de sua expressão bibliográfica (como literatura primária) e demandando ao mesmo tempo uma abordagem epistemológica da mesma, que incluía a ação intercultural de forma fundamental. À natureza desta investigação bilíngue e internacional da obra de Vilém Flusser, somamos a atuação do Arquivo Vilém Flusser, em Berlim, que justamente aponta para a internacionalização como ação cultural efetiva de diálogo.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *The Risks of Dialogue*. São Paulo: Mecila Working Paper Series, No. 5, 2018.

CASTELLO BRANCO, Marta. Vilém Flusser, Jair Rodrigues e a Música como Metáfora. *Anais do SEFIM*, v. 3, n.3, 2017a, 255–270.

CASTELLO BRANCO, Marta. *O Instrumento Musical como Aparato*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.

CASTELLO BRANCO, Marta. Apresentação. *Na Música. Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017b, 9–30.

CHRISTENSEN, Thomas. Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15, no. 2, 2018, 15–21.

DE WIT, Hans; HUNTER, Fiona; HOWARD, Laura; EGRON-POLAK, Eva. *Internationalisation of higher education*. Documento solicitado pela Comissão de Cultura e Educação do Parlamento Europeu. Bruxelas: União Europeia, 2015.

FLUSSER, Vilém. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf und Bensheim: Bollmann, 1991.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. Da Flauta de Pã. *Suplemento Literário OESP* 8 (370): 3, São Paulo 22 fev. 1964.

FLUSSER, Vilém. Dois dos Limites da Língua. *Suplemento Literário OESP* 6, São Paulo, 06 jan. 1962, n. 263, p. 2, 1962.

FLUSSER, Vilém. *Na Música. Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Na Música*. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1662 2-IPEA-15, 1965a.

FLUSSER, Vilém. *Na Música Moderna*. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1663 2-IPEA-16, 1965b.

FLUSSER, Vilém. *No Universo das Imagens Técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

GOH, Annie. Zeichen, System und Symptom. Zur (spekulativen) Semiotik der Klänge bei Vilém Flusser. *Zeitschri für Semiotik* 34, 1-2, 2012, 125-143.

GOH, Annie; CASTELLO BRANCO, Marta; NOVAES, Rodrigo Maltez. Music and Sound in Vilém Flussers Work. *Flusser Studies* 17, 2014, [http:// http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue](http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue) (Acesso em 24/02/2022).

GONÇALVES, Gustavo; TUGNY, Rosângela Pereira de. *Universidade Popular e Encontro de Saberes*. Salvador: EdUFBa, 2020.

GULDIN, Rainer. *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*. Wilhelm Fink: Munich, 2005.

HUDZIK, John K. *Comprehensive internationalization: From Concept to Action*. Washington, DC: NAFSA, The Association of International Educators, 2011.

HUDZIK, John K. *Comprehensive internationalization: from rhetoric and concept to reality. Comprehensive internationalization: institutional pathways to success*. Abingdon, UK: Routledge, 2015, 58-75.

KNIGHT, Jane. Updating the definition of internationalization. *International Higher Education*, Boston College, v. 33, 2003, 2-3.

LAUS, Sonia Pereira Laus. *A internacionalização da Educação Superior: um estudo de caso da Universidade Federal de Santa Catarina*. 2012. 331 f. Tese (Doutorado em Administração) Núcleo de Pós-Graduação em Administração, Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MAILLARD, Nicolas. *O gestor de relações acadêmicas internacionais no Brasil: práticas, papéis e desafios*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2019.

MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MOROSINI, Marília Costa; NASCIMENTO, Lorena Machado do. Internacionalização da Educação Superior no Brasil: a produção recente em teses e dissertações. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 33, abr. 2017.

MUELLER, Cristiana Verônica. *O processo de internacionalização do Ensino Superior: um estudo de caso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. 2013. 178 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

RÜSEN, Jörn. Culture: universalism, relativism or what else? *Does Culture make difference?* Calcutta: Seagull Books, 2008, 12-19.

SCHMIDT, Dörte. A Música na Obra de Vilém Flusser ou: a formação de uma teoria sob as condições do exílio e a insistência nas aquisições do iluminismo além da hegemonia cultural. *Na Música. Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017, 175-184.

SCHMIDT, Dörte. Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil. *Exilforschung*. Ein internationales Jahrbuch 26. München: Edition Text + Kritik, 2008.

UNESCO. *Declaração final da Conferência Regional sobre o Ensino Superior (CRES)*. Unesco, 2018. Disponível em: <https://portal.conif.org.br/images/DECLARA%C3%87%C3%83O-CRES-2018-EM-PORTUGU%C3%8AS.pdf> (Acesso em 28/01/2022).

ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter; IRRGANG, Daniel. *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*. Karlsruhe: 2015, 102 f.

Sites sobre Vilém Flusser:

FLUSSER BRASIL. Textos e manuscritos, inclusive não publicados. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/> (Acesso em 28/01/2022).

FLUSSER ARCHIV. Arquivo Flusser na Alemanha. Disponível em: <https://www.flusser-archive.org/> (Acesso em 28/01/2022).

FLUSSER STUDIES. Periódico sobre Flusser. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/> (Acesso em 28/01/2022).

ARQUIVO ESPELHO. Arquivo Flusser em São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/>. (Acesso em 28/01/2022).

TRANSMEDIALE FESTIVAL e Vilém Flusser Residency. Disponível em: <https://transmediale.de/> (Acesso em 28/01/2022).

Dossiê temático

Ciclo 22: o Bicentenário da Independência e o centenário da
Semana de Arte Moderna, músicas e músicos no Brasil.

Músicas em tempos de guerra: o papel social do artista no contexto da Segunda Guerra Mundial na escrita de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça

Flávia Camargo Toni
Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros
flictis@usp.br

Guilhermina Lopes
Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros
lopes.guilhermina@usp.br

Resumo: Considerando os artistas, educadores e polígrafos Mário de Andrade (1893-1945) e o português Fernando Lopes-Graça (1906-1994) como homens de um mesmo tempo, analisamos, neste artigo, abordagens do papel social do artista e de temas relacionados, como a comunicabilidade da música de concerto com o público, na escrita de ambos, concentrando-nos no entorno da Segunda Guerra Mundial e tomando como base livros que circularam entre ambos, como as coletâneas de críticas *Reflexões sobre a música* (1941) e *Música e Músicos Modernos* (1943) e o ensaio *Introdução à Música moderna* (1942) de Lopes-Graça, bem como a biografia do compositor russo Dmitri Shostakovich por Victor Seroff (1945), com tradução de Guilherme Figueiredo e prefácio de Mário. Observamos um deslocamento de foco dos autores, nesse período, da contextualização estética dos artistas em relação ao modernismo para a discussão de sua função na realidade de cada país.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Fernando Lopes-Graça, música engajada, Segunda Guerra Mundial, crítica musical

Music in wartime: Artists' social role in the context of II World War in Mário de Andrade and Fernando Lopes-Graça's writing

Abstract: Considering Brazilian Mário de Andrade (1893-1945) and Portuguese Fernando Lopes-Graça (1906-1994), many-sided intellectuals and artists, as contemporary, we aim to analyze, in this paper, their approaches of artists' social role and related questions, as concert music communicability in their writings, focusing in the context of the Second World War, and in books that circulated among both authors, as Lopes-Graça's collections of music criticism *Reflexões sobre a música* (1941) and *Música e Músicos Modernos* (1943), his essay *Introdução à Música moderna* (1942) and the biography of Shostakovich by Victor Seroff, translated into Portuguese by Guilherme Figueiredo and with a preface by Andrade. We observe a shift in the authors' focus, both authors' attention moves from the aesthetic contextualization of modernist composers to the understanding of their social role in the reality of each country.

Keywords: Mário de Andrade, Fernando Lopes-Graça, Engaged Music, Second World War, Music Criticism

Introdução

Embora Mário de Andrade (1893-1945) e o também músico, pedagogo e polígrafo português Fernando Lopes-Graça (1906-1994) não sejam rigorosamente da mesma geração, podemos entendê-los como homens de um mesmo tempo, cuja percepção e posicionamento em relação aos acontecimentos e debates políticos e estéticos se fez presente de forma marcante em suas produções jornalísticas, ensaísticas e artísticas.

O tema da música engajada e outras questões a ele relacionadas, como o papel social do artista e a comunicabilidade da música de concerto com o público, especialmente em voga durante as conturbadas primeiras décadas do século XX, constituem um dos muitos pontos de contato – embora com visões nem sempre coincidentes - no pensamento dos dois autores. Neste artigo, concentramo-nos no tratamento desses tópicos por ambos no entorno da Segunda Guerra Mundial.

Mário e Lopes-Graça não se conheceram pessoalmente, mas há vários elos entre ambos em suas redes de sociabilidade¹ e acervos pessoais. Para além de fontes atinentes exclusivamente a cada um, tomamos como base alguns livros que circularam entre ambos. *Reflexões sobre a música* (1941) e *Música e Músicos Modernos* (1943), coletâneas de textos de Lopes-Graça, originalmente publicados em periódicos, e o seu ensaio *Introdução à Música moderna* (1942), obra publicada na coleção portuguesa de difusão cultural Biblioteca Cosmos, são volumes constantes na biblioteca de Mário, aos cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, dois deles com dedicatória do autor². A biografia do compositor russo Dmitri Shostakovich escrita por Victor Seroff, com tradução de Guilherme Figueiredo e prefácio de Mário (1945) é, por sua vez, um dos volumes presentes na biblioteca de Lopes-Graça, atualmente aos cuidados do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, em Cascais, Portugal³.

A seção 1 deste artigo é dedicada a dois textos de Lopes-Graça, *A música e o homem* (1935-36) e *Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud* (1940),

¹ Em 1937, o escritor Adolfo Casais Monteiro entrou em contato com Lopes-Graça a partir de uma carta de Mário, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, em que pedia partituras de música portuguesa para a organização de um concerto. Infelizmente o prazo era apertado e Lopes-Graça não pôde ajudá-lo (DAMASCENO DE SÁ, 2020, ALVES, CASCUDO, 2013). Entre 1937 e 1939, Lopes-Graça e o compositor Camargo Guarnieri, discípulo de Mário, tiveram aulas particulares de composição em Paris com Charles Koechlin, embora não haja referências, em sua correspondência posterior, de que ambos tenham se conhecido nessa época (TONI, 2007). Lopes-Graça dedicou as *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras*, para coro *a cappella*, compostas em 1960, “à memória de Mário de Andrade”. Várias das melodias utilizadas pelo compositor nessa obra e nas *Sete Canções Populares Brasileiras*, para voz e piano, tiveram como fonte indireta o *Ensaio sobre música brasileira* (1928). O compositor as consultou republicadas no livro *Música Popular Brasileira* (1947), de Oneyda Alvarenga. A partir de fins dos anos 40, quando Lopes-Graça inicia a correspondência com personalidades ligadas ao meio musical brasileiro, as semelhanças com Mário começam a ser notadas por seus interlocutores. Em carta ao musicólogo Mozart de Araújo em 1950, o compositor César Guerra-Peixe o descreve nos seguintes termos: “Esse cara eu tenho a impressão que é o Mário das bandas de lá.” (ASSIS, 2013).

² A dedicatória do exemplar de *Reflexões sobre a música* [IEB - MA 780.1 G729r] data de novembro de 1941 e a de *Introdução à Música Moderna* [IEB - MA 780.4 G729i] de novembro de 1943. Ainda não temos a confirmação de que tenham sido enviadas diretamente pelo compositor português e tampouco encontramos referência documental a algum provável portador. Mário também possuía em seu acervo outro livro de Lopes-Graça: *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais* (1940) [MA 781.5 G729b].

³ Cota FLG-M-291.

posteriormente publicados na coletânea *Reflexões sobre a música* (1941). No primeiro, a visão do autor sobre o posicionamento do artista em relação às questões sociais e políticas de seu tempo é exposta, em reação a um depoimento do compositor francês Darius Milhaud à revista *Candide*. Cinco anos depois, o segundo texto complementa esta reflexão, tomando como base a situação desse e de outros artistas europeus após a eclosão da Segunda Guerra.

Centrada nos textos do livro *Música e músicos modernos* (1943) escritos durante o conflito, a segunda seção traz um panorama das perspectivas de Lopes-Graça sobre as consequências presentes e futuras desse acontecimento para a vida musical nos países envolvidos.

A seção 3 discute o papel social do artista na produção textual e correspondência de Mário, concentrando-se nos dez últimos anos de sua vida, marcados por intensa atividade em seus múltiplos campos de trabalho (jornalismo, criação artística, pedagogia e gestão cultural) - especialmente no período entre 1942 e 1945, abrangendo o impacto da estreia da sinfonia *Leningrado*, de Shostakovich, a elaboração do libreto da ópera *Café* e, sobretudo, do prefácio à tradução brasileira da biografia de Shostakovich (1945) escrita por Victor Seroff, em diálogo com sua abordagem da questão da música nacional e internacional em *O Banquete*, que à época redigia para o rodapé Mundo Musical, da *Folha da Manhã*.

Por fim, a partir da consulta ao exemplar de *Shostakovich* disponível na biblioteca pessoal de Lopes-Graça, com algumas marcações e anotações de leitura, buscamos estabelecer relações entre as abordagens da questão da comunicabilidade da arte com o público nessa obra - tanto no texto de Seroff quanto no prefácio de Mário -, e em *Introdução à Música moderna* (1942), de Lopes-Graça - especialmente no capítulo “A música moderna e sua função social” - , livro do qual Mário de Andrade possuía um exemplar⁴.

1. A música e o homem – Lopes-Graça e o engajamento social dos músicos antes e durante a 2ª Guerra

Até 1932, a França era governada pela direita moderada. A partir desse ano, os efeitos da Grande Depressão que abateu os Estados Unidos eram cada vez mais sentidos na Europa. Seguiu-se um período de grande agitação e polarização, durante o qual sucederam-se vários

⁴ Lopes-Graça, nesse livro, cita diretamente o *Compêndio de História da Música* (3ª edição, 1936), ao discutir uma afirmação de Mário sobre a melodia na música do século XX. Essa questão, contudo, foge ao escopo do presente artigo.

ministros de esquerda⁵, culminando, em 1934, num violento protesto de membros da extrema direita que teve, por sua vez, como consequência a união de vários setores da esquerda em torno do antifascismo.

Inspirado por este contexto e pelo estímulo de Stalin à formação, em vários países, de frentes populares – alianças entre comunistas, socialistas e democratas, formou-se um grupo em um grande protesto em 1935, levando à eleição, em meados do ano seguinte, de um governo formado por 147 socialistas, 106 radicais (membros do Partido Radical Socialista), 72 comunistas e 51 membros de organizações menores de esquerda, sob a liderança do intelectual socialista Léon Blum. Destacando as tensões internas que se seguiriam, Jane Fulcher (2005, p. 200) caracteriza a Frente Popular que assumiu o comando do país como uma coalizão inerentemente ambígua, dada sua amplitude. “Os Radicais viam o governo como um programa completamente republicano e, portanto, não totalmente “revolucionário” em suas metas, enquanto os socialistas o percebiam como uma manifestação das massas e os comunistas como uma nova “ação de classe”.

Nos números de 28 de novembro e 5 de dezembro de 1935, o semanário *Candide* publicou uma “*grande enquête*”, onde consultava personalidades – políticos, literatos, artistas, militares, professores - sobre o que se passaria caso a Frente Popular assumisse o governo. O alinhamento ideológico do periódico, descrito por Jane Fulcher (1995, p.29) como uma das mais virulentas revistas pró-fascistas francesas, é perceptível desde o cabeçalho da reportagem, que traz em destaque, nos dois números, as seguintes frases:

A FRENTE POPULAR chamava-se primeiramente a Frente comum. Mas esta frente é uma frente comunista.

A FRENTE POPULAR será o fracasso, a guerra civil, a guerra estrangeira (QUE SE PASSERAIT-IL, 1935a, p. 3 e 7⁶).

Falência, desvalorização da moeda, estatização, estreitamento das relações com a União Soviética, acirramento de tensões com a Alemanha, submissão política e econômica à Inglaterra, guerra civil na França e maior propensão à eclosão de uma nova Guerra Mundial fazem parte do cenário projetado pela maioria dos participantes. Entre os aderentes à entrevista, podemos ouvir algumas vozes mais moderadas, que apontam para uma acomodação dos novos

⁵ Outro fato que abalou a política francesa nesse período foi o “caso Stavisky”, um escândalo de corrupção ocorrido em 1934, no qual o então primeiro-ministro, Camille Chautemps, foi acusado de estar envolvido, o que o levou a renunciar. Chautemps foi outro dos entrevistados na enquête promovida pela revista *Candide*, em foco nesta seção do artigo.

⁶ As traduções são nossas, salvo diferentemente indicado.

governantes e manutenção do *status quo*, e umas poucas dissonantes, como o deputado socialista Vincent Auriol, que aponta como perspectivas a liberação do Estado e a renovação da vida econômica da nação.

Destaca-se dos demais intervenientes ainda o compositor Darius Milhaud, por sua postura alegadamente apolítica. Vejamos sua resposta:

O que acontecerá? Não sei. A situação dos músicos é atualmente angustiante. Eles não poderão jamais conhecer pior. A música não se vendendo, os editores não nos apoiam mais. Quanto aos concertos, o público só consente em os frequentar se tiver bilhetes gratuitos. Seja em um governo de direita ou de esquerda, os bilhetes gratuitos serão sempre avidamente buscados.

— E o senhor não vê exemplos encorajadores?

— Será difícil concluir apoiando-se em exemplos exteriores. Na Rússia, alguns autores trabalham sob o comando do governo. Na Alemanha, grandes músicos foram intimidados, parecendo a música contemporânea – aos olhos dos dirigentes – cultura bolchevique. Mais o exemplo da Itália, país de ditadura, é particularmente encorajador. Marinetti, futurista notório, não está à frente da Academia? E os festivais lá são largamente subvencionados pelo governo. Mas na França...! Pela primeira vez, nós tivemos recentemente em Vichy um grande festival internacional. Ainda foi possível graças à munificência do município de Vichy.

Mas a música deve se rir da forma do regime. Um quarteto de cordas jamais será fascista ou comunista. Uma sonata em mi bemol permanecerá sempre uma sonata. Graças a Deus, os músicos não têm outro ideal além da música e outras preocupações além das escalas e dos acordes.

Pode-se duvidar de ver um regime tratar seus homens de talento como funcionários [públicos]. É evidente que esta seria uma reforma ideal (MILHAUD, In QUE SE PASSERAIT-IL, 1935b, p. 7).

O trecho por nós grifado foi o que chamou a atenção de Lopes-Graça e o motivou a escrever o artigo *A música e o homem*, redigido ainda em dezembro e publicado no primeiro número da revista Manifesto, de janeiro de 1936.

Fundada em Coimbra, cidade onde o compositor então vivia, a revista, predominantemente literária, era marcada pelo engajamento social de seus membros. O volume de estreia tinha entre seus colaboradores Miguel Torga, Paulo Quintela, António Madeira e Albano Nogueira. Contava ainda com um *Inquérito às mulheres portuguesas*, onde foram ouvidas algumas intelectuais acerca da situação contemporânea da mulher.

Em seu artigo, Lopes-Graça se diz pasmado com a “liberalidade do periódico francês, concedendo a um músico o direito de exprimir a sua opinião a respeito de um assunto de ordem política” e, ao mesmo tempo, desiludido com a resposta do compositor, que “vem dar razão àqueles que pensam que o músico é apenas... músico”, postura que considera não apenas equivocada, mas moralmente monstruosa. Toma como epígrafe, em seu artigo, a seguinte

citação, do compositor russo Modest Mussorgsky (1839-1881): “Os músicos têm probabilidades de subir pouco a pouco da categoria de rouxinóis e de lunáticos à de membros da sociedade humana”. A metáfora dos rouxinóis e lunáticos será retomada em diversos momentos do texto.

Tomando a afirmação de Milhaud de que “um quarteto de cordas jamais será fascista ou comunista”, Lopes-Graça esclarece seu posicionamento a respeito da questão da “pureza” da arte, ao dizer que a música não se relaciona diretamente com a forma do regime, mas que pode ser informada pelo fascismo ou comunismo, “considerados amplamente, como mentalidades ou formas de consciência”. (LOPES-GRAÇA, 1936, p. 10).

Graça contrapõe ao argumento, implícito no discurso de Milhaud, de que os músicos não teriam tido, ao longo da História, maiores preocupações que as questões mais estritamente técnicas de seu ofício, exemplos de compositores em distintos contextos e alinhamentos ideológicos que, em seu entender “jamais abdicaram de sua categoria de membros do corpo social” e considerariam tal alheamento humilhante para sua inteligência:

Glück, Haydn e Mozart franco-maçãos; Beethoven, democrata e republicano; Berlioz, sempre contraditório, combatendo nas ruas de Paris ao lado da “santa canalha”, e denegrindo, mais tarde, a ideologia revolucionária; Wagner, caudilho da revolução de 48; Moussorgsky⁷, anti-tzarista, socialista in herbis, e concebendo a sua actividade artística como uma forma de combate; Ricardo Strauss, aderindo ao nacional-socialismo e às teorias racistas; Schönberg, simpatizante com as ideologias políticas avançadas.

E não foi, certamente, por serem apenas músicos que Mozart recusou o confessor à hora da morte; nem que Beethoven arriscou algumas vezes a liberdade por delitos de opinião; nem que Wagner se teve de expatriar, após a revolução de Dresde; nem que Schönberg foi obrigado a abandonar a Alemanha, depois do advento do nazismo (idem, p. 10).

Destaca a importância da Revolução Francesa no desenvolvimento de uma maior liberdade e dignidade individual do músico e a necessidade permanente de uma consciência social que lhe permita buscar “garantias de sucesso material e espiritual por que todo artista aspira e [...] possibilidades da completa realização da sua personalidade, bastante precárias [...] na crise tremenda que atravessa a sociedade burguesa”. Tão importante quanto uma sólida cultura e formação técnica é, a seu ver, o problema do destino social do homem. Alertando que não reduz o conceito de Beleza a hedonismo estético ou equilíbrio formal, defende a necessidade de se pregar a “Beleza e mais alguma coisa”, em outras palavras, a comunicação de “um tal ou qual impulso dinâmico numa determinada direcção do pensamento e da acção

⁷ Optamos por manter a grafia original nas citações diretas.

[...] germes metafísicos que movem a nossa consciência a uma revisão e estimação de valores éticos”. (idem, p. 11).

Adiantando-se à objeção de que se trataria então de “enfeudar a música à política”, o compositor aponta o social como um dos muitos aspectos da vida, inseparável, portanto, de qualquer abordagem artística substancial.

[...] para que amputar então à Vida, e, por conseguinte, à Arte, um dos seus mais humanos e mais dramáticos aspectos: o jogo das forças sociais? Esta é que é a questão, que não sei como poderá ser iludida, na música tanto como em qualquer outro ramo da actividade artística (idem, p. 12).

1.1. Cinco anos depois – a Segunda Guerra Mundial e a situação de alguns compositores

Em 1941, Lopes-Graça publicou pelas edições da Seara Nova, revista lisboeta também marcada pelo engajamento, de orientação marxista, uma seleção, intitulada *Reflexões sobre a música*⁸, de seus escritos jornalísticos, originalmente publicados neste e em vários outros periódicos. Entre eles estava *A música e o homem*. Para a edição, o autor acrescentou ao final deste artigo o texto de outro, originalmente intitulado *Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud* e publicado na *Seara Nova* em 6 de julho de 1940. Esta seção, à qual o autor chamou “Cinco anos depois (comentário sem comentários)”, notificava a passagem de Milhaud por Lisboa e suas intenções de fuga para os Estados Unidos, devido à perseguição aos judeus e eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Vai juntar-se, na América, aos seus pares na arte: Scöenberg [sic], Hindemith, Strawinski, Falla, Toscanini e tantos mais, igualmente vítimas, uns, outros, tendo voluntária e prudentemente abandonado um continente que havia conseguido, nuns pontos, e ameaçava, noutros, estrangular a liberdade de criação artística (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 112).

Se tomarmos o depoimento de Milhaud a *Candide*, ao lado dos nomes de alguns dos compositores exilados a que Lopes-Graça faz referência – Schoenberg e especialmente Stravinsky ([1935] 1962), que defendia explicitamente a noção de uma música pura, sem a possibilidade de sugerir quaisquer ideias alheias às suas leis imanentes, podemos pensar, à partida, que sua intenção neste momento é destacar, ainda que com tristeza, que o impacto dos acontecimentos recai da mesma maneira sobre os que preferem não se posicionar politicamente. O panorama traçado neste apêndice é, contudo, muito mais amplo. Mais que

⁸ Consta na biblioteca pessoal de Mário de Andrade, hoje aos cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, um exemplar deste livro, com dedicatória do autor, datada de novembro de 1941 [MA 780.1 G729r]. Ainda não temos a confirmação de que foi enviada diretamente pelo compositor português e tampouco encontramos referência documental a algum provável portador.

esta declaração de Milhaud, Lopes-Graça considera agora sua atuação enquanto compositor, que em muitos aspectos a desmente:

[...] se há músicos que, sem abdicar da sua liberdade de criadores, com tudo o que essa liberdade implica de individualmente revolucionário, com todos os seus atrevimentos, perturbadores do *statu quo* [sic], com todo o seu significado de experiência e de descoberta, nunca tenham perdido o sentido do humano, nunca tenham receado os contactos com o povo, com a multidão, nunca tenham fugido à realidade, no que esta tem de imperativo e de iniludível, Darius Milhaud é um desses músicos. E, como ele, tôda a música francesa contemporânea, nos seus sectores realmente vivos e fecundos. [...] No autor ilustre do *Cristophe Colomb*, dos *Choéphores*, dos *Poèmes juifs* e de tantas outras obras notáveis, filhas de um temperamento talvez um pouco incontinente, mas sempre forte e curioso, a deliberada ousadia dos processos, o arrojo da linguagem, as inovações técnicas de toda a ordem, que fazem de Milhaud um dos mais notáveis renovadores da música contemporânea, tudo isso se conciliava perfeitamente nele com um realismo vivo, de raiz popular, quer a sua arte comentasse os grandes trágicos gregos, ou os grandes escritores contemporâneos seus compatriotas, um Gide ou um Claudel, quer bebesse a sua inspiração no folclore brasileiro, no jazz ou na canção francesa (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 112-114).

O tom que se segue até o fim do comentário é cada vez mais contundente e dramático, apontando mesmo para o fim da música francesa, cuja superioridade no cenário contemporâneo chega a ser excessivamente exaltada no calor da escrita:

A fuga de Milhaud é um símbolo - um trágico símbolo. Ela significa a morte, se um milagre de ressurreição se não der, da música francesa, da única escola musical verdadeiramente viva, fecunda, criadora dos nossos tempos. [...] A música francesa acabou ou acabará, como já acabaram a música alemã, a música austríaca, a música checa, a música espanhola, todas as músicas que eram ou ainda permaneciam livres e que dirigiam todos os seus esforços já no sentido de afirmarem a sua individualidade étnica, já no de enriquecerem as suas possibilidades, de alargarem os seus horizontes técnicos e expressivos, já no de estabelecerem ou restabelecerem um contacto, frequentemente esquecido ou iludido, com o povo. Na França, na França de depois da catástrofe, o que não fizer a reacção burguesa, no seu horror, no seu medo a todas as novidades, fá-lo-á o vigilante nazismo, seu associado, na sua demagogia político-artística, no seu anti-modernismo ressentido e impotente. E os compositores franceses, aqueles que contam verdadeiramente e que ainda tiveram a coragem de ficar em França, ou serão forçados a calar o seu canto, ou terão que atraí-lo aquela liberdade que até aqui constituía a razão de ser suprema do espírito francês e da própria França. [...] Milhaud não se quis submeter, não quis sofrer essa ignominiosa servidão intelectual e por isso foi obrigado a abandonar a França, que ardentemente amou e nobremente amou com o seu talento, a sua arte, o seu prestígio universal. Saudemos nele um dos mais ilustres filhos da terra de Rameau, de Berlioz e de Debussy, da grande e nobre França, horrorosamente ferida de morte na sua alma, no seu espírito, na sua cultura, formadora da consciência humanista europeia, pelos seus inimigos do exterior e do interior (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 114-116).

2. Música e Músicos modernos – a guerra e suas consequências para a música europeia

A Segunda Guerra Mundial se faz presente na maior parte da coletânea *Música e Músicos Modernos*⁹ (1943), apesar da variável dimensão das referências ao conflito, que, à exceção das *Notas sobre as escolas musicais contemporâneas*, não chega a ser propriamente o tema central dos artigos ali reunidos. Podemos, contudo, tomar tais textos, em seu conjunto, como um olhar panorâmico do crítico sobre os acontecimentos e suas consequências sobre a vida musical europeia do período.

Na seção intitulada *Crônicas musicais parisienses* – apanhado de críticas escritas para a *Revista de Portugal* entre outubro de 1937 a setembro de 1939, quando o compositor residia e estudava em Paris, os primeiros parágrafos de “Vitalidade da música moderna”, redigido sob a perspectiva da iminente eclosão da guerra, descrevem com um misto de esperança e incerteza a temporada anterior de concertos:

Um espírito exageradamente pessimista ou facilmente sentimental [...] encetando neste momento, ao cabo de oito dias do que será possivelmente a segunda Grande Guerra, uma crônica (um pouco atrasada, é certo) da última temporada musical parisiense, que se revelou excepcionalmente importante, não se furtaria a declamar sobre o facto os tristes e retóricos lugares comuns de uma filosofia lúgubre, matando-nos o bicho do ouvido com aproximações, analogias, símbolos a propósito ou a despropósito da cultura e da civilização, e onde não faltariam os «cantos de cisne», e os «lampejos finais», e outras lindezas do mesmo estilo que as circunstâncias pareciam justificar.

Ora, por muito trágicos que sejam os acontecimentos presentes, por mais que o seu desenrolar faça sofrer todos aqueles que não dedicam um culto à força bruta e não divinizam um homem. só porque esse homem grita e mente mais e mais despidoradamente do que o que pode tolerar a bitola humana, por maiores que sejam as surpresas que a história nos vai reservar, por muito longa forçará, porventura, a cultura e a manifestação dos autênticos valores espirituais - ninguém pode duvidar um só instante de que a vitória final, apesar de todos os sacrifícios que ela vai custar, pertencerá a estes, e que a negra ameaça que sobre eles pesava será varrida de sobre a face da terra como algo atrozmente hediondo, execrável (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 238-239).

De maneira geral, o artigo, publicado no nº 9, de janeiro de 1940, concentra-se mais em questões musicais - tais como a relação dos compositores com a música de seus países de origem, a evolução das linguagens individuais e a articulação entre as diferentes linguagens artísticas em obras como balés e óperas - não diretamente no contexto político.

Em “No 2º ano da morte de Ravel”, publicado originalmente no nº 647 da revista *Seara Nova*, de 6 de janeiro 1940, Lopes-Graça descreve o compositor, ao mesmo tempo, como um

⁹ Mário de Andrade possuía um exemplar da coletânea em sua biblioteca, com dedicatória do autor, datada de novembro de 1943 [MA 780.4 G729m]. Não há anotações ou marcações de leitura no corpo do texto, tampouco ficha de leitura referente a essa obra no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

músico pouco profundo e de um “classicismo vivo e dinâmico, que tira a sua substância e a sua força das profundezas da vida e do homem” (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 116). Esse último aspecto antecipa o retrato do compositor como um artista “que passava por um aristocrata requintado” mas que se empenhava na difusão de “música verdadeira” ao povo, em vez de “trivialidades” que seria apresentado seis meses depois na mesma revista, em “Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud”, discutido na seção 1.1 deste artigo. No texto em questão, Ravel seria referido como aquele “a quem a morte relativamente recente poupou a dolorosa provação da catástrofe atual” (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 113)¹⁰.

Não foi o tema, mas sim as “trágicas circunstâncias que enlutam a Europa e o mundo civilizado” (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 135) que levaram a estreia mundial da *Rapsódia Portuguesa*, de Ernesto Halffter - originalmente destinada a um festival francês cancelado devido à entrada do país na Guerra - a se dar em Portugal. É esta contextualização, logo ao início, a única relação desta crítica, originalmente publicada no nº 672 da *Seara Nova*, de 29 de junho de 1940, com os recentes acontecimentos políticos. No mais, o texto, que aponta Halffter como discípulo e continuador do “nacionalismo essencial¹¹” de Manuel de Falla, centra-se em questões relacionadas a estilos nacionais, à abordagem não pitoresca de temas populares, às relações entre a música portuguesa e espanhola (e da andaluza com o resto do país), além de passagens mais técnicas, referentes ao desempenho da pianista solista, coerência estrutural da obra e aspectos de instrumentação e orquestração.

Em texto originalmente publicado no número 768 da *Seara Nova*, de 2 de maio de 1942, Lopes-Graça trata, na crítica à primeira audição portuguesa da Sinfonia de *Matias, o pintor*, de Hindemith, da questão do humano na arte. O autor começa por lembrar as circunstâncias da “gorada” estreia alemã da obra, prevista para ser regida por Furtwängler e interdita pelos

¹⁰ O alinhamento ideológico e a obra de Ravel foram objeto das mais diversas interpretações, segundo o ponto de vista político adotado pelo autor ou veículo de imprensa (FULCHER, 1995, p. 30, 2005, p. 252-255). Na repercussão de sua morte, em 1937 o compositor foi retratado pelos pró-fascistas como um “mágico da música”, um artista cuja sensibilidade e profundidade – num sentido espiritual, teria sido minimizada pela Frente Popular. Foi também marcante na ocasião o antissemitismo dessa corrente dirigido ao ministro da Educação Jean Zay, do Partido Radical Socialista - que lhe prestou uma homenagem fúnebre posteriormente publicada num número de *La Revue Musicale* a ele dedicado - e a músicos judeus com quem o compositor colaborou, como a cantora Madeleine Grey.

¹¹ Lopes-Graça denominava “nacionalismo essencial” o desenvolvimento de composições a partir de material musical de tradição oral considerando seu contexto cultural e seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. Tratava-se, segundo Mário Vieira de Carvalho, (2012, p. 160), de aproveitar as potencialidades expressivas do material, respeitando a sua identidade, explorando, quando presentes, o modalismo e os arcaísmos, sem a tentativa de adaptação à harmonia tonal europeia, buscando pontos de contato entre as estruturas tradicionais e a música moderna de concerto.

nazistas, evento que teria culminado na adesão do regente ao partido e no exílio voluntário do compositor.

O significado simbólico da ópera, segundo o crítico, seria “o da missão que incumbe ao artista de ajudar com a sua arte a esclarecer e a libertar os humildes de toda a opressão” (idem, p. 152). Mais do que a esse aspecto, Lopes-Graça atribui a maior “acessibilidade” da obra - termo que ele próprio considera questionável - a um amadurecimento do compositor, uma “depuração de meios”, sem se ensimesmar na técnica ou tampouco fazer concessões de facilidade. Apesar de inspirada em quadros do personagem principal, o pintor Matias Grünewald (1470-1528), trata-se, em seu entender, de música evocativa - e comovente, sem ser meramente descritiva.

Na seção “Notas sobre as escolas musicais contemporâneas”, que compreende artigos publicados na *Seara Nova* entre os anos de 1939 e 1944, Lopes-Graça reflete mais diretamente sobre as consequências da Segunda Guerra sobre o contexto musical de diversos países, a maioria envolvidos no conflito.

Ao comentar uma conferência-concerto de Alfredo Casella no Instituto de Cultura Italiana de Lisboa, intitulada “Música contemporânea italiana e seus problemas” (nº 645 da revista, de 23 de dezembro de 1939), afirma que a música do país se encontra, desde Verdi, em “decadência”, “declínio espiritual”. É interessante observar, a esse respeito, as ácidas observações a seguir:

Depois de ouvir uma obra como as Festas romanas, por exemplo, de Respighi, onde parece culminar a estética musical fascista, só duas atitudes restam a todo verdadeiro músico: escutar um Fado ou um Quarteto de Schönberg. isto é, tomar contacto com as duas soluções extremas da música: a solução a que poderemos chamar de pura irresponsabilidade instintiva, que é a do Fado, e a solução de alta especulação intelectual, que é a do Quarteto de Schönberg. Qualquer destas soluções representa, na sua esfera, um estado mais puro, uma maior autenticidade, um carácter de mais elevada necessidade do fenómeno musical do que o famoso poema sinfónico de Respighi, do que a Suite de *La Donna Serpente*, de Casella, do que o Prelúdio de *Lo Straniero* e o *Rondó Veneziano*, de Pizzetti, ou do que o *Tango*, de Sonzogno, que tem, ao menos, a virtude de poder ser dançado pelos amados do género. (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 190-191).

A parte intitulada “Música Francesa” originou-se da crítica ao programa de um concerto da Orquestra Sinfônica Nacional, publicada no número 651 da *Seara*, de 3 de Fevereiro de 1940. O texto desenvolve-se a partir da oposição entre presença e ausência de escolas nacionais no contexto da guerra. A escola francesa moderna é apontada como a única digna desse nome, dada sua continuidade, “consistência orgânica” e “unidade de pensamento”, mesmo englobando tendências tão diversas e contrastantes, como o “franckismo, o impressionismo debussysta, o

“realismo” dos “Seis”, o neo-classicismo etc.” Apesar de definir tal escola como “centralizadora [...] das forças e das tendências que conduzem a música há meio século”, observa, em nota de rodapé na versão da coletânea, que escreveu a crítica em fevereiro de 1940, antes, portanto, do “trágico colapso da França, que afectou, naturalmente, o seu grande movimento de criação musical, embora seja ainda cedo para fazer vaticínios fúnebres” (p. 165). Ainda em relação à música francesa e ao contexto da guerra, é importante notar, mais adiante, em seu comentário sobre o franckismo ter levado a uma reflexão sobre as características e limites da música francesa, o uso hesitante do termo “qualidades raciais”, seguido da observação de que a palavra se teria tornado “de um uso tão equívoco, para fins, aliás, bem pouco equívocos...” (p. 167). Cabe ainda lembrar – assim como também faz o autor - que a obra de maior destaque no concerto gerador desta crítica foi o *Concerto para a mão esquerda*, de Ravel, escrito para o pianista vienense Paul Wittgenstein, que havia perdido o braço direito na Primeira Guerra.

Na música alemã, as únicas figuras de destaque após Wagner seriam, a seu ver, Richard Strauss e Hindemith, este último com atuação bastante prejudicada “pelo hitlerismo do 3º Reich, inimigo declarado dos valores modernos” (p. 162).

Quanto à música italiana, o panorama é o mesmo apontado no artigo de 1939, com ressalvas ao “labor de um Malipiero [...] mais qualificado músico da Itália fascista”. Em contraste com a unidade valorizada na música francesa, Lopes-Graça vê uma música que “agoniza num ecletismo de verdadeira decadência” Consumado o *Anschluss* e exilado o “mestre” Schoenberg, a música austríaca teria perdido o vigor dos “tempos heroicos da cruzada atonalista”. (p. 163). A Inglaterra estaria ainda “despertando de um sono secular”, longe de adquirir a fisionomia própria que possuía no período elizabetano.

Quanto à música russa, o crítico destaca a ruptura estética decorrente da Revolução, que teria levado ao afastamento do genial Stravinsky e deixado Prokofieff como único nome forte no país. Shostakovich, que será tema das duas seções seguintes deste nosso artigo, é aqui apontado nesse momento como um nome que “começou a tomar relêvo, mas sobre cuja personalidade artística os critérios se acham ainda divididos.” (p. 164).

Lopes-Graça chama ainda a atenção para a música húngara e espanhola – esta última bastante prejudicada após a Guerra Civil – através sobretudo dos esforços de Bartók e Manuel de Falla em “criar uma cultura musical autónoma” (p. 164).

Sobre a música inglesa e o contexto da guerra, a partir da crítica a concertos do Círculo de Cultura Musical regidos por Malcolm Sargent e com Guilhermina Suggia ao violoncelo, publicada no nº807 da *Seara*, de 30 de Janeiro de 1943, apenas uma brevíssima referência a acusações de wagnerismo na música de Gustav Holst, com as quais Lopes-Graça não concorda (p. 185), e um comentário sobre a “largueza de vistas” e “senso político” na inclusão de uma sinfonia de Brahms no programa, apesar de achar que tirou espaço de importantes nomes contemporâneos ingleses (p. 186).

O trecho dedicado à música espanhola consiste na republicação de uma crítica a concertos da Orquestra Nacional de Madrid no Teatro São Carlos, publicada no nº 818 da *Seara Nova*, de 17 de abril de 1943. Lopes-Graça lamenta o enfraquecimento da atividade musical no país vizinho em decorrência da Guerra Civil, que teve como consequência a migração de muitos artistas opositores ao regime vencedor, entre eles o já citado Manuel de Falla, que se encontrava na Argentina.

3. A Sinfonia dos Tempos Modernos

Do outro lado do Atlântico Mário de Andrade falava sobre a guerra e sobre o engajamento dos artistas através de jornais e em palestras, acompanhando os desdobramentos da situação política do Brasil, e vertendo muitas de suas expectativas para o plano lírico. Escreve poemas, crônicas, um libreto para ópera, escreve cartas. Tornara-se conhecido nacionalmente devido, entre outros, a suas iniciativas no plano da gestão cultural, à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935/1938), fato marcante e bastante estudado¹². Não menos estudada foi sua participação no gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, cidade para onde migrou após a saída intempestiva da instituição paulista¹³. Na capital federal ele permaneceu entre o segundo semestre de 1938 e março de

¹² Vide, a respeito, Patrícia Raffaini. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Humanitas, 2001, Roberto Luiz de Barbato Jr. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, Carlos Sandroni. *Mário contra Macunaíma*. São Paulo: Vértice, 1988, Carlos Augusto Calil e Flávio R Penteado (orgs.) *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Prefeitura de S. Paulo; Imprensa Oficial, 2015 e Flávia C. Toni. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [1985].

¹³ Vide, a respeito, Simon Schwartzman, Helena M Bomeny e Vanda Maria R Costa (orgs) *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo, Edusp. 1984.

1941 regressando a São Paulo com poucos vínculos com a Musicologia, o que contrasta com o pesquisador disciplinado que mergulhara nos estudos de nossos cantos e danças após viagem de campo em 1928. Ou seja, o estudioso que se debruçou metodicamente sobre os bailados e cantigas trazidos do Norte e Nordeste, e que cederia espaço para o gestor cultural que em 1935 passou a dirigir o Departamento de Cultura, não retoma suas pesquisas com o mesmo ânimo após o período de viver na Capital Federal. O contraste salta aos olhos quando se leva em conta também o “aluno” aplicado que, discípulo de Dina Lévi-Strauss, preparara o ensaio *O samba rural paulista* como trabalho de conclusão do curso da Sociedade de Etnografia e Folclore (ANDRADE, 1975).

Essa fase de vida de Mário de Andrade, ou seja, o período que compreende a fundação do Departamento de Cultura (1935) até a morte dele, em fevereiro de 1945, tem sido abordada, entre outros, pela magnitude que o intelectual alcançara entre seus contemporâneos. De um lado, foi dito, as realizações no plano da cultura contemplando a inclusão de públicos e a diversidade das apresentações; de outro, o engajamento político no manejar verbas para projetos que miram o presente e o futuro, mas sem perder de vista a participação do Brasil no plano internacional. Às vésperas da eclosão da guerra, em 1939, Mário de Andrade já apresentara seu Curso de Filosofia e História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, de curta duração, cuja primeira aula, *O artista e o artesão*, revelou um pensamento amadurecido em função do emprego da arte como uma das formas de melhoramento da vida dos seres humanos.

Em março de 1941, de volta a São Paulo, passa a dedicar bastante tempo às pesquisas para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e retoma projetos antigos voltados para a organização de seus poemas.

Só em 1942 Mário de Andrade reassumiu as aulas no Conservatório Dramático e Musical discutindo o papel da obra de F. Chopin de forma crítica (ANDRADE, 1963, p. 135-165). Nessa mesma ocasião preparou a conferência a ser apresentada em abril, o balanço corajoso conhecido como *O movimento modernista* (ANDRADE, 1974, p. 231-255), no palácio do Itamarati, Rio de Janeiro, a convite da Casa do Estudante e, semanas depois, repetida na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

A reflexão em torno da função social do artista, somada a uma crítica a respeito da discriminação racial que eclode em seus escritos sobre o negro no Brasil¹⁴ estão certamente na base de sua recusa quando convidado para viajar para os Estados Unidos, tanto a convite do Congresso Afro-Brasileiro no Haiti, quanto da Fundação Rockfeller. O intelectual organizava seus estudos para escrever o libreto de *Café*, uma ópera coral, ambientada em vários locais distintos geograficamente, como a lavoura, no campo, onde se faz o escoamento do produto, nos armazéns, no porto e no ambiente político da cidade grande, como uma Câmara de Deputados, situações propícias para se variar a caracterização da música também. Mas o ponto culminante da trama, aquele que surge em primeiro lugar e de forma mais nítida, é a revolução popular, vitoriosa, levando à destituição do Governo. Na correspondência que enviou a Francisco Mignone, que vivia no Rio de Janeiro, acompanha-se a gênese da ópera a ser composta “a quatro mãos”. A escolha do músico se deve em parte porque, convivendo no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941, os dois alimentavam muitas afinidades ideológicas, proximidade que não mais existia com tal intensidade entre ele e Camargo Guarnieri.

Quase simultaneamente às primeiras anotações para o libreto, a 20 de julho de 1942 a *Sétima Sinfonia*, op. 60, de Dmitri Shostakovich (1907-1975), foi irradiada mundialmente a partir dos Estados Unidos e Mário de Andrade, como muitos ouvintes da América do Sul, conseguiu escutar apenas uma parte da obra. Iniciada no ano anterior, era muito aguardada pelos músicos e pela crítica, pois sua encomenda estava intimamente relacionada ao cerco das tropas alemãs à cidade de Leningrado, que batiza a obra sinfônica. De fato, a mídia ajudou a criar um “thriller” em torno da composição estreada a 5 de março de 1942 por Samuel Samossud à frente da Orquestra do Teatro Bolchoi, em Moscou. Após a estreia foi montada uma “força tarefa” para a microfilmagem de cerca de 2500 páginas, cujos negativos, empacotados em Cubichev chegaram de avião militar em Teerã, viajaram de carro até o Cairo e, de lá, desembarcaram nos Estados Unidos. Mas a primeira apresentação nas Américas acabou sendo feita por Arturo Toscanini que só liberou a partitura para os demais regentes no mês de outubro, após regê-la três vezes à frente da National Broadcasting Company, para a venda de bônus para a defesa nacional (FREEMAN, 1991). A obra fora qualificada de “A Sinfonia dos Tempos Modernos” pelos seus primeiros ouvintes, mesmo antes de sua estreia no hemisfério ocidental. Os aplausos foram acompanhados da avaliação de que a obra era uma “expressão autêntica do

¹⁴ Veja-se, a respeito, os ensaios Cinquentenário da Abolição, A superstição da cor preta e Linha de cor, In: ANDRADE, Mário de. Aspectos do Folclore Brasileiro. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. São Paulo: Global, 2019.

espírito de luta dos povos amantes da liberdade contra o barbarismo do ‘eixo’” e “aclamada como a descrição musical de um episódio palpitante da história contemporânea, e um juramento eloquente e um desafio enérgico lançado contra as hostes invasoras.”¹⁵

Vale transcrever a fala do compositor pela rádio: “Isto não quer dizer que a obra seja uma imitação da guerra, em forma gráfica. A minha ‘Sétima Sinfonia’ é dedicada aos modestos cidadãos russos, que se converteram em heróis da sua pátria. Este é o tema fundamental”.

Entretanto, o autor russo já era conhecido dos norte-americanos, uma vez que Leopold Stokovski regia costumeiramente as sinfonias de números 1 e 5, e coube a ele comprar os direitos autorais para que a Orquestra da NBC pudesse estreitar a obra recém-criada o que, foi visto, não se verificou. Mário de Andrade acompanhará algumas dessas situações da vida musical norte-americana através de Camargo Guarnieri que, em 1942, aos 39 anos de idade, tendo regressado de Paris em 1939, aceitara o convite do governo norte-americano para visitar o país. Embarcando para os Estados Unidos a 29 de outubro de 1942, ainda teve tempo de perceber o quão Shostakovich era popular na terra de Tio Sam. Só no último trimestre do ano escutou três vezes a *Leningrado*, dentre outras sinfonias dele, mas em carta admite não gostar do compositor. Confessou a Mário de Andrade:

Há um lado banal na música dele, detestável. Quando Toscanini dirigiu pela primeira vez a 7ª, ouvi pelo rádio. A impressão que me ficou não se modificou com as outras audições. É um trabalho bastante desigual. O primeiro movimento é o melhor dos quatro. Assim mesmo, aquela marcha é grande como tudo. Não acaba mais! Essa vontade de chegar ao público é sempre perigosa para um compositor. Do simples ao banal, o pulo é pequeníssimo. E Shostakovich é banal, querendo ser simples. (...) O sucesso dele aqui é um fenômeno político, isso não há dúvida. A crítica tem metido o pau nele. É engraçado. Quando a gente ouve pela primeira vez a música desse camarada, gosta, pela invenção fácil e dos enfeites orquestrais. Na segunda audição já a coisa começa a enjoar, por causa da repetição dos mesmos processos. Também como forma, há coisas a se desejar. (...)” (Carta de 1º de janeiro de 1943.)¹⁶

A 28 de janeiro Mário de Andrade respondeu a Guarnieri, aparentemente focalizando apenas o músico russo. Declarou, de início, que, além de discordar do amigo, gostava do autor da *Leningrado* e considerava que suas “lutas estético-sociais” eram terríveis. Para Mário, no entanto, Dmitri Shostakovich estava ciente de tais lutas e acreditava leal o seu intuito. Pessoalmente, ele não gostara do final da *Sexta Sinfonia*, achou-o banal, mas louvava o

¹⁵ ESTREIA da “Sétima Sinfonia” de Chostacovich. Recorte extraído de periódico por Mário de Andrade, sem autor, identificação de fonte ou data. Fundo Mário de Andrade, Fichário Analítico, número MA-MMA-048 1142, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

¹⁶ Correspondência Mário de Andrade – Camargo Guarnieri, In: SILVA, Flávio (Org.). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. São Paulo; Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, Funarte, pp. 289-290, 2001.

empenho do músico ao “fazer uma música ‘erudita’ mas que seja tão ‘fácil’ que seja popularmente compreensível pelas massas, porém ‘fácil’ e não ‘banal’, como por [exemplo] é fácil um *Dorme, nenê* sem que seja banal por isso.” No seu entender, o fazer música “pras grandes coletividades” estava na origem tanto dos problemas, quanto das soluções daquele artista. A isso ele atribuía a eleição dos temas, as escolhas dos elementos rítmicos – muitas vezes associados à marcha – a aproximação coreográfica e dos hinos, bem como o emprego das cordas para a exposição dos temas. Ele confessou conhecer as sinfonias de números um, cinco, seis e o final da de número sete – chegou a ficar assombrado com sua força dramática (op. cit., p. 296).

Aliás, na mesma carta, Mário de Andrade encontrou uma brecha para contar a Guarnieri que, em conversa recente com Cláudio Santoro, descobriu que esse também não gostava da música de Shostakovitch. Na oportunidade, aliás, o intelectual experiente se valerá do episódio para contar para o amigo paulista mais alguma coisa a respeito do músico russo.

Santoro estivera em São Paulo e o procurara para mostrar suas composições, encontro que teria tido a duração de uma hora a uma hora e meia deixando no escritor a impressão de uma personalidade pretensiosa e apostando muito em si mesmo, “dizendo logo de saída uma porção de bobagens arquiconhecidas sobre música nacionalizada” (p. 297). E confessou ter aproveitado a rejeição do músico ao autor da Sinfonia *Leningrado* para dizer “que os problemas da arte não eram só problemas de individualismo”, o que provocou grande embaraço. Adiante, ele reproduz pergunta e resposta entretida com Santoro: “Imagine [você] que a horas tantas perguntei a ele: Mas então [você] acha que o artista só tem que se preocupar com as exigências de sua personalidade e nada mais, e ele respondeu que estava convencido disso. Então aludi apenas a uma humanidade à espera de arte e ele encafifou [...]”(p. 298).

3.1. “A música ‘modernista’ da sociedade burguesa contemporânea”

A reflexão sobre as terríveis “lutas estético-sociais” de Shostakovich permanecem como um tema em latência durante os meses seguintes. Professor de estética, de história da música e crítico de arte, entre tantos ofícios, Mário de Andrade trabalhava em torno de certos paradigmas ao discutir a obra de um compositor. Foi o que ele observou ao escrever para o amigo Guilherme de Figueiredo que se iniciava no ofício de crítico de música. Mais importante do que discutir o belo, o crítico de arte deveria perceber o funcionamento da beleza, no ser humano, na natureza, na obra de arte e na arte. O profissional precisaria ter uma noção sobre a função da arte “em

relação ao ser, à humanidade, à cultura, à civilização.” Da mesma forma, precisava ter noção sobre como ela age dentro de uma sociedade e entre as classes sociais e era preciso “ter um nomenclamento, pouco importa qual, do artista como ser individual e como ser coletivo, como ele funciona em relação a si mesmo, a uma sociedade, a uma época histórica, à humanidade. [...]” (ANDRADE, 1989, p. 64).

E foi Guilherme Figueiredo que o convidou para escrever sobre Dmitri Shostakovich, em outubro de 1943, no formato de um Prefácio para uma biografia de autoria de Viktor Seroff (1902-1979), recém-publicada, a ser traduzida pelo intelectual carioca. Mário de Andrade aceitou o convite, mesmo pedindo dois meses e meio para a conclusão da tarefa e confessando não dispor de muitos dados sobre o músico russo. Pretendia falar a respeito da “funcionalidade do artista”¹⁷ mas, será visto, seu repertório para o assunto não era nada pequeno.

O ano de 1944 inicia com fôlego novo para escrever sobre o compositor, embora o poeta confessasse achá-lo “antipático de cara”¹⁸, provavelmente se referindo à foto publicada na versão em inglês do livro consultado na Discoteca. A edição de 1945, pela empresa “O Cruzeiro”, traz uma foto do compositor logo após a abertura de Guilherme de Figueiredo. A foto de Dmitri, em três quartos, do busto para cima, olhando para o infinito, com terno e gravata proeminente, cabelo bem penteado e óculos com lentes redondas apoiado em nariz adunco, talvez traduza uma personalidade ativa, pelo fato de não encarar os leitores de frente¹⁹. O contraste se estabelece pela presença de outras cinco imagens, dos parentes, a maior parte olhando frontalmente para a câmera, e com cenas menos formais, embora quase todas sejam tiradas em estúdio.

A partir de 4 de maio de 1944 Mário de Andrade estreava nova série em seu Mundo Musical, apelido do rodapé assinado no jornal *Folha da Manhã*, com o capcioso título de *O Banquete*, uma vez que, pelo nome, o leitor é levado de imediato a pensar que o jornalista escreveria sobre o clássico de Platão. Discutir os destinos da música de concerto no Brasil evocava projeto antigo do musicólogo quando, em 1926, ele pretendia escrever sobre o tema a partir de um diálogo entre professor aluno, chamados de Sebastião e Lusitano, ao sabor das “artinhas” de antigamente, esboço rejeitado quando em 1928 ele passou a limpo as notas para entabular seu *Ensaio sobre Música Brasileira*. Como ele contou em carta a Manuel Bandeira

¹⁷ Op. Cit., p. 80. Carta de 12 de outubro de 1943.

¹⁸ Op. Cit., p. 88. Carta de 10 de fevereiro de 1944.

¹⁹ A foto, de 1937, pertence à coleção Lebrecht.

no dia 7 de setembro de 1926, nada restou daquele manuscrito apelidado de *Bucólica sobre Música Brasileira*, a não ser a valorização do formato de perguntas e respostas entre professor e aluno, formato adotado, por exemplo, nas situações em que Pastor Fido e Janjão conversam sobre música, dessa vez, n' *O Banquete*.

Nas cartas escritas para Guilherme Figueiredo o assunto que o entretinha no periódico paulista só voltou à cena em novembro de 1944, pois em seu romance, a música do Brasil é discutida sob vários ângulos entre os personagens durante almoço na casa da milionária Sarah Light. Felix de Cima e Siomara Ponga completam o quadro de convidados. Mas foi nesse mesmo período que a “questão” Shostakovich voltou a frequentar a correspondência dos dois críticos, uma vez que, contando com a liberdade de escrever sobre vários assuntos, Mário dedicou o quinto capítulo da série, *Vatapá*, a assuntos que poderiam ter sido abordados também no Prefácio para o livro de Seroff. A cronologia dos dados explica as coincidências nos planos das duas obras porque *Vatapá* foi iniciado no dia 2 de novembro e se estendeu até 11 de janeiro de 1945, ou seja, ao longo de oito semanas, uma vez que o escritor nada publicou durante 3 semanas de novembro. Não é o caso, aqui, de confrontar o capítulo do *Banquete* com o Prefácio encomendado por Guilherme Figueiredo, mas cabe perceber as formas pelas quais os projetos estão interligados, uma vez que está em pauta a discussão sobre a “música nacioná” (ANDRADE, 1989, p. 130), tanto a do Brasil, quanto a da União Soviética.

Metódico para o estudo e preparando-se para escrever a respeito da música de Shostakovich, Mário de Andrade esquadrinha entre suas revistas as matérias de interesse como *La Revue Musicale*, *Musica d'Oggi*, *Anbruch*, *Musical Quarterly*, *Music and Letters*, *Monde Musicale*, abrangendo os anos de 1920 a 1937. A partir desse levantamento o musicólogo primeiramente elenca um programa de concerto e 27 artigos, indicando apenas datas e números de páginas, em duas folhas manuscritas a lápis. Numa segunda fase, distribui as referências bibliográficas em folhas separadas, registrando as palavras-chave: Músicos Soviéticos; História, Sinfonismo; Educação Musical; Música Interessada / Educativa / Política; Rússia – Músicas do Passado; Generalidades e Música Soviética - Prós e Contrás.

A 29 de outubro de 1944 Figueiredo escreveu uma carta longa para o musicólogo falando sobre a tarefa assumida com a empresa O Cruzeiro e confessou não sentir nenhum entusiasmo pela obra de Seroff, considerando-a, de fato, uma “tolice” e, é sabido, foi escrita a partir de depoimentos feitos por uma tia do compositor que morava nos Estados Unidos. Mas a crítica recaiu com maior ênfase na ausência de “profundeza crítica” sobre as obras do músico e,

mesmo, da falta de significado social. O meritoso, em seu entender, residia no fato de se poder conhecer alguns aspectos sobre a vida de um artista da União Soviética ou sobre como vivia uma família russa. Assim, como a função de um tradutor não lhe permitia “consertar o livro”, solicitou a Mário de Andrade que, se possível, contasse ao leitor que Figueiredo não era o autor do texto e que seu papel não implicava solidariedade com o que estava escrito. O amigo paulista cumpriu a incumbência com delicadeza e “assinou” o recado esclarecendo o leitor (SEROFF, 1945). Guilherme estava ciente de que o livro pegara carona no sucesso da *Sétima Sinfonia* e reconhecendo a ausência de “qualquer estudo interpretativo”, sugeriu a Mário de Andrade fazê-lo no Prefácio²⁰.

A 5 de novembro Mário de Andrade respondeu ter imaginado que o projeto de Guilherme fora deixado de lado levando-o a colocar “todas as notas, notinhas e notícias, dentro do capítulo ‘Salada’” do Banquete, mas ainda cabe localizar a quais apontamentos o escritor se refere. Apesar do leitor só ter acesso ao início de ‘Vatapá’, no capítulo seguinte o cronista pretendia tratar da música internacional. Além disso, lhe era impossível retomar a tarefa antes do mês de janeiro, apesar de sua vontade de fazer um prefácio melhor do que o livro de Seroff que considerava ruim. Mas nos dois textos do segundo semestre de 1944, o Prefácio e *O Banquete*, é evidente a preocupação do crítico de música com as soluções para problemas artísticos da música moderna no sentido da música contemporânea ao tempo dele. Ele queria trazer à discussão a função social do artista e discutir maneiras pelas quais ele poderia se opor à vida burguesa, pois o professor de História da Música do Conservatório também precisava rever os tratados que discutiam a música canônica do passado. Para tanto, foi visto, ele precisava de tempo para se atualizar.

[...] Vamos por os pontos nos ís. Se vocês podem esperar até fins de janeiro, mando o prefácio. Prefácio (guardei sua carta com as notas) em que me referirei ao ruim do Seroff; darei alguns documentos importantes sobre o Chostacovitch que creio não estão no livro, e sem fazer análise técnica nem muito profunda (carecia estudar mais) me referirei às propriedades e fisionomia da música social do bichão. [...] (ANDRADE, 1989, p. 133).

O trabalho teve início em janeiro, quando Mário de Andrade “põe a mão na massa” e às vezes mencionava, às vezes se detinha em várias obras: as Sinfonias de números 1, opus 10; 2, opus 14, “Para Outubro”; 3, opus 20, “Primeiro de Maio”; 5, opus 47; 6, opus 54; 7, opus 60, Leningrado “(de que aliás só conheço o Final)” (SEROFF, 1945, p. 19); o Quinteto [para piano,

²⁰ Carta de Guilherme Figueiredo a Mário de Andrade datada de Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1944. Fundo Mário de Andrade, Série Correspondência, MA C CPL 3061, Arquivo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

opus 57]; o Quarteto n. 1 opus 49; Concerto n. 1 para Piano, opus 35; Lady Macbeth de Mtsenzk, opus 29; Bailado Idade de Ouro opus 22; Vinte e quatro Prelúdios para piano, Opus 34; Três Danças Fantásticas opus 5 para piano, Polca Satírica do Balé The Bolt, opus 27.

Se a escrita agora fluía, a 7 de fevereiro Mário de Andrade ainda alimentava muitas dúvidas em relação ao sentido de sua análise, embora gostasse de algumas coisas que não chegou a nomear: “(...) Em primeiro lugar vamos estabelecer uma coisa: com esta cabeça minha fora do lugar, sucedeu que tive a ousadia enorme, um pouco sem propósito convincente, de procurar de que maneira resolver seu problema musical comunista. Sucedeu com isso que algumas vezes faço considerações sociais me colocando do ponto-de-vista comunista. (...)” (op. cit., p. 153).

A autocritica levou-o a solicitar a Figueiredo que o texto fosse lido por ele mesmo e por Moacir Werneck para que apontassem o que estava confuso e o que estava “positivamente errado” deixando passar, apenas, o que fosse discutível. O artista russo foi apresentado como um “compositor de música para o povo numa comunidade sem classes”, aquele que construiu “uma arte que funciona política, nacional e esteticamente para uma comunidade proletária” (SEROFF, 1945, p. 11). Mas para explicar a popularidade alcançada por Shostakovitch, o musicólogo brasileiro lançou mão de uma interpretação em estreita relação com o seu tempo, classificando-o como “fruto genial das circunstâncias do progresso mecânico que modificaram a manifestação, e conseqüentemente a concepção da arte da música, neste século” (p. 12). Ele estava se referindo ao disco, ao rádio, ao cinema “e demais instrumentos mecânicos”, que modificaram a qualificação da música erudita tornando-a acessível a todos, e sabia não ser o primeiro a afirmá-lo. A nova parafernália teria barateado a audição da música erudita e a levado para “todos os ambientes”, inclusive forçando “a sua aceitação pelas classes inferiorizadas.” Ao lado do cinema, tomou o papel do teatro da antiguidade adquirindo “a mesma concepção educativa e dirigente do teatro. No caso da sociedade atual: uma concepção imediata e conscientemente política” (p. 13).

Eis o ponto que lhe interessava discutir, ou seja: qual a funcionalidade “político-comunista que a obra de Chostacovich possa ter.”, sobretudo porque o compositor empregava gêneros e formas tradicionais “do mundo burguês” (p. 15). Para Mário de Andrade ocorria uma conjugação de dois fatores principais: de um lado, o emprego de gêneros tradicionais da burguesia que, graças à “música mecânica” já estavam se “tradicionalizando”; de outro, o “reemprego” desses mesmos gêneros era “uma revolta consciente, de intenção coletivizadora,

contra a música ‘modernista’ da sociedade burguesa contemporânea” (p. 17). O escritor acreditava até que o emprego de tais gêneros, além de simbolizarem o repúdio do artista aos princípios estéticos individualistas da burguesia, era também “um aproveitamento muito hábil de soluções que a música mecânica está tradicionalizando, ‘folclorizando’ no povo.”

Adiante, retomando a questão do emprego de elementos burgueses pelo compositor, apostava que ele teve “a intenção de criar uma música política e popular” (p. 18), embora ainda não se detivesse em nenhuma peça especificamente. Mas a discussão se adensou quando o musicólogo passou a discutir se Shostakovich deveria ou não desistir de sua herança musical burguesa e de todo o tesouro musical do Cristianismo, criando música individualista, ou se deveria aderir à música folclórica, sem cair na banalidade. O que o escritor almejava era discutir qual música poderia expressar melhor a “funcionalidade moral”, “o Ethos da arte da música” e ele acreditava que a obra do autor russo atingira esse patamar (p. 25). Ethos é entendido por ser originado tanto na psicologia quanto “na experimentação dos elementos construtivos da arte e da música”, tem base terapêutica “verificada e provada pela experiência”, o que possibilita o reconhecimento e determinação de “elementos éticos na obra do compositor comunista.” Finalmente, é por onde se pode afirmar que da arte de combate, do início de sua carreira, a música dele passara a ser arte de afirmação, onde os exemplos são as sinfonias de números um e cinco, ou mesmo a de número 7.

E foi o ethos que a música da burguesia capitalista perdeu – salvo no emprego dos hinos nacionais – e, tendo-se em conta o afastamento entre as classes dominantes e dos dominados, ao longo da história, a arte tornou-se antiética, “purista, refinadíssima, e a que a aeridade e incerteza do Impressionismo, ou a misteriosa incompreensibilidade técnica (pra me referir só à música) do modernismo, desfibrava, sensualizava, e sobretudo afastava depreciativamente, impedindo qualquer fixação ética do povo” (p. 30).

4. Lopes-Graça e Mário leitores e autores – considerações sobre o *Shostakovich* de Seroff e a *Introdução à Música Moderna*

Conforme referido anteriormente, Lopes-Graça possuía um exemplar da tradução brasileira do livro de Seroff por Guilherme Figueiredo, com prefácio de Mário de Andrade. Várias marcações ao longo do livro dizem respeito à formação política de Shostakovich e a

questões relativas à música engajada, também caras ao prefaciador²¹. Para além de marcações em números romanos, que dizem respeito a correções de ordem na encadernação de páginas, as anotações marginais de Lopes-Graça no prefácio de Mário são frequentemente muito sutis, em alguns pontos deixando mesmo dúvidas sobre sua intencionalidade. Uma delas, no entanto, relaciona-se estreitamente à questão da banalidade na obra do compositor, presente na correspondência de Mário com Guarnieri. No trecho, o banal é associado aos momentos musicais de grandiloquência e efusividade gratuitas, ao passo que a mensagem da introspecção é valorizada.

E não será na arrogância dos seus alegros, nas suas marcialidades coletivistas, na vulgaridade popularisca, desadoradamente afirmativa dos seus finais, que eu iria buscar as provas desse sentimento de convicção, que leva não só a superar quaisquer fracassos transitórios, mas até mesmo a ignorar a noção do fracasso. Nem mesmo será na alegria efervescente do Quarteto em Do, nem nas brincadeiras luminosas e felizes dos seus esqueros, nos sarcasmos, nas ironias, nas caçoadas. Onde o sentimento de convicção se demonstra mais admirável, mais irretorquível, é nos andantes, nos largos, nos momentos de tristeza. Jamais uma sombra de esgotamento, de submissão, de abandono. Na tristeza a dor atinge o sofrimento elevado das marchas fúnebres, a raiva surda dos resmungos, as ameaças, as felicidades, o clamor, as impaciências contidas. Em Chostacovich a tristeza assume sempre uma forma de força, e a dor, uma promessa de vitória (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 32).

No capítulo de Seroff sobre a 7ª sinfonia, foi destacado um longo trecho, referente aos esforços de divulgação da obra, resultantes, no entender do autor, da percepção pelas autoridades governamentais de seu poder sobre o moral do povo. O último parágrafo centra-se na potencial mensagem política de canções populares e no papel de mobilização e integração nacional das composições sinfônicas nelas baseadas ou inspiradas. Destacamos a seguir alguns excertos:

A sinfonia recebeu a sua permissão de execução [...] com as bênçãos largamente divulgadas dos heróis da guerra russa e dos escritores de maior nome da União Soviética. O valor dessa peça, para a nação russa, para o moral do povo russo nesse tempo, foi perfeitamente compreendido pelo governo soviético. Os russos, conhecedores da influência da música sobre o povo, sabiam também que não haveria melhor meio de estreitar os laços de amizade entre si e com os aliados do Ocidente. E assim a sinfonia precedeu um tremendo alarido publicitário.

Revistas e jornais dedicaram colunas ao jovem compositor russo, e páginas sobre páginas mostraram-no em fotografias, andando ao lado dos cidadãos de Leningrado, como bombeiro contra incêndios durante o cerco. O transporte da partitura se fez, não através de um agente musical, mas pelos próprios governos das Nações Unidas, e sob sua proteção. [...]

²¹ Ao longo do livro encontramos ainda grifos, exclamações e interrogações a lápis, referentes a aspectos da formação e técnica pianística do biografado (Lopes-Graça era também pianista) e correções ou dúvidas sobre datas.

O emprêgo da música como um poder é evidente através da história. Onde quer que a imprensa e a liberdade de palavra do povo tenham sido subjugadas pela censura, o espírito nacional acha a sua expressão na música, quer como lamentação, quer como revolta. O movimento revolucionário russo [...] ergueu toda uma literatura de canções "revolucionárias", canções estritamente proibidas pelo governo czarista. Essas canções foram um poderoso meio de união do povo infeliz, e inspiraram-no a lutar apesar dos sofrimentos que tinha de enfrentar. [...] Mas sempre caberá ao compositor sinfônico o caldeamento desses fragmentos populares numa composição poderosa forte bastante para incendiar a imaginação de uma nação inteira (SEROFF, 1945, p. 41- 42).

Curiosamente, uma foto do compositor russo, com a seguinte legenda -“Chostakovich (em uniforme de bombeiro, durante o cerco de Leningrado)” – estampa a página 115 do livro *Introdução à música moderna*, de Lopes-Graça, publicado em 1942, mesmo ano do lançamento da 7ª Sinfonia – e do qual, conforme já mencionamos, Mário de Andrade possuía um exemplar com dedicatória. O livro, no entanto, não traz comentários desenvolvidos sobre sua atuação direta na guerra ou engajamento como artista. Um glossário biográfico ao final o aponta como “um dos mais conhecidos representantes da música soviética”, “de extrema fecundidade” e autor de “nada menos de 6 sinfonias [sic], a última das quais durante o cerco de Leningrado” (LOPES-GRAÇA, 1942, p. 121)²².

Embora as informações documentais disponíveis não permitam afirmar com certeza que o livro tenha chegado às mãos de e sido lido por Lopes-Graça no mesmo ano de sua publicação, assinalamos que os últimos anos da Segunda Guerra Mundial são marcados por uma forte convicção do compositor no poderio soviético, como podemos perceber em sua correspondência com o escritor João José Cochofel:

Nas outras férias temos sempre tido boas novas e a esperança foi sempre aumentando em nós. Não sei se o melhor destas já está passado, ou se ainda aí irei apanhar a girândola final, que é muito possível esteja por pouco. As tuas apreensões sobre o que virá depois são inteiramente justas. Mas lembra-te de uma coisa: é que desta feita há um grande, um poderosíssimo fator em jogo, que não houve da outra, em que tudo foi resolvido, planeado e... embrulhado segundo vistas capitalistas. Esse fator é, como sabes, a Rússia, que é quem há-de dar leis na Europa, como principal e mais sacrificada obreira da vitória. Confiança, pois. Se as coisas não forem ou não puderem ser inteiramente à medida dos nossos desejos [...] algo se há-de ganhar, certamente. Ganha-se, pelo menos, a derrota do fascismo, que não basta, sem dúvida, mas já é meio caminho andado” (LOPES-GRAÇA, 27 de agosto de 1944).

Isto é que vai uma primavera, hein! Mussolini executado como qualquer reles bandoleiro, Hitler e a sua Camarilha liquidada, Berlim nas mãos dos russos, o fim da guerra à vista, as esquerdas triunfantes na França – não se pode exigir muito mais dos Deuses e parece-me que eles nos vão deixar gosar [sic] um verão tranquilo, sem os sobressaltos, as angústias, as interrogações com que nos

²² Outra obra de Shostakovich brevemente referida no livro ao ser abordada a influência do jazz sobre a música moderna é *A idade de ouro* (1930).

envenenavam a vida há perto de seis anos. Há certamente muita coisa ainda na sombra – mas isto já é o começo do Grande Dia, por que todos suspiramos há tanto tempo (LOPES-GRAÇA, 03 de maio de 1945).

Outro trecho da biografia destacado por Lopes-Graça remete-nos diretamente à discussão sobre o papel social do artista, questão central de *A música e o homem*, apresentado na seção 1 deste artigo. Seroff aponta, nesse aspecto, a influência sobre Shostakovich do compositor Modest Mussorgsky (1839-1881), justamente o autor escolhido para a epígrafe do texto de Lopes-Graça.

Mussorgsky, que Dmitri considerava o maior dos compositores russos, exprimiu essa idéia dominante de manter a arte em estreita relação com a verdadeira vida, numa carta a Stassov: "Procurar assiduamente os traços mais delicados e sutis da natureza humana - da multidão humana -seguir-los através de regiões desconhecidas, torná-los nossos... esta me parece ser a verdadeira vocação do artista... alimentar-se da humanidade como de uma dieta saudável que tem sido negligenciada - aí está todo o problema da arte". Mussorgsky, como Dmitri, era um produto de um período de fermentação moral e intelectual; a nova doutrina artística que varria o país depois da emancipação dos servos era a do "Estende a mão da camaradagem às massas libertadas e aprende com elas o verdadeiro propósito da vida". O próprio Dmitri dissera: "Considero perdido todo artista que se isola do mundo. Julgo incrível que um artista queira afastar-se do povo que, afinal de contas, é a sua platéia. Acho que um artista deveria servir ao maior número possível de pessoas (SEROFF, 1945, p. 160).

Mário faz referência justamente a este trecho de Seroff em sua coluna Mundo Musical, na Folha da Manhã - redigida no mesmo período que o prefácio – em um artigo de 21 de outubro de 1943 sobre a ópera *Boris Godunov*, de Mussorgsky.

[...] ah! como eu gosto daquela frase de Mussorgsqui numa das cartas a Stassov, em que ele verifica que as próprias “multidões como os indivíduos, apresentam sempre traços sutis, difíceis de observar”. E acrescenta: “Descobrir esses traços, aprender a lê-los pela observação e pela hipótese, estudá-los a fundo, nutrir com eles a humanidade como se fossem o alimento fortificador, este é o dever, o prazer supremo” (ANDRADE, in COLI, 1998, p. 94).

Nesse mesmo texto, destaca o “caráter exclusivamente russo-europeu” (idem, p. 95) da música do compositor, enquanto seus colegas do Grupo dos Cinco se acomodavam ao formulário da música europeia, observação em muito semelhante à defesa do “nacionalismo essencial” por Lopes-Graça (cf. seção 2 deste artigo).

Em um artigo escrito duas semanas antes para o Mundo Musical, intitulado *Mussorgsqui*, Mário descreve o compositor como um aristocrata que se esforça por impregnar sua música da do povo, conseguindo nesse aspecto, os melhores resultados entre os compositores russos de sua geração. Acrescenta que seria um tanto ingênuo no trato social, criticado até por antigos companheiros do Grupo dos Cinco, acomodados, no entender de Mário, com o status por eles alcançado.

No entrecruzar dessas leituras e escritas, apontamos, por fim, o destaque, por Lopes-Graça, de um longo trecho do prefácio de Mário ao livro de Seroff que traz uma discussão muito presente na produção jornalística e ensaística de ambos, a da comunicabilidade da música de concerto com o público. A maior ou menor acessibilidade de determinados gêneros musicais e correntes estéticas e o papel – efetivo e potencial - dos concertos públicos, dos discos e do rádio na formação do público são temas de destaque no capítulo da *Introdução à Música Moderna* intitulado “A música moderna e sua função social” – justamente aquele onde se encontra a foto de Shostakovich. Com relação ao primeiro ponto, observamos uma distinção entre as observações de Mário e Lopes-Graça sobre seus contextos de atuação – o primeiro situando o público operário brasileiro num estágio de apreciação sensorialista da música, do qual sairia a partir de políticas de educação e o segundo atribuindo uma maior abertura e receptividade ao público não cultivado.

É preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação pra concientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas. O exemplo dos concertos gratuitos dados pelo Departamento de Cultura, de São Paulo, nas vezes em que se conseguiu congregar uma porcentagem predominante de operariado, me leva a imaginar antes uma indiferença grande pela qualidade e caráter das músicas e dos autores. Aplaudiam tudo com a mesma facilidade receptiva e a mesma paciência. Já pelos gêneros musicais, não. Os mais delicados e difíceis, o quarteto, a música instrumental de câmara eram sensivelmente menos concorridos e aplaudidos. (Ao que cumpre opor logo o Quinteto de Chostacovich diz-que apreciadíssimo na URSS e laureado pelo Governo soviético) (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 12).

[...] O problema da compreensão, da acessibilidade da música moderna é, acima de tudo, um problema. de educação, que o mesmo é dizer: um problema de adaptação.[...] A nossa experiência pessoal tem-nos feito ver que um auditório de cultura musical não sistematizada, sem prejuízos musicais, portanto, aceita ingenuamente a música moderna, sem lhe opor as reacções que de ordinário se observam num auditório, considerado cultivado, mas cuja “cultura” não é, afinal, mais. do que uma petrificação de noções, conhecimentos e sentimentos adquiridos (LOPES-GRAÇA, 1942, p. 105-109).

A respeito dessa questão, é importante observar, a partir de um trecho destacado mais adiante por Lopes-Graça, que se inicia com uma explicação sobre o uso, por Shostakovich, de formas e gêneros tradicionalmente associados ao mundo burguês, o destaque de Mário para a capacidade potencial de compreensão musical das classes populares – no que o autor português, em sua escrita, sempre se pôs totalmente de acordo.

Eu creio que nessa insistência de Chostacovich em e formas tradicionais "puras", há uma lição e uma solução habilíssima. A lição está em que o artista não tem que qualificar a massa proletária como incapaz de viver os gêneros e formas mais esteticamente refinados. Eu me pergunto mesmo, diante do que me conta a estética experimental: porque um caipira analfabeto e rupestre do sertão, não será sensível

ao encantamento delicadíssimo do quarteto de cordas? Eu disse “sensível” e não “compreensivo de”, se note. O simples fato dos concertos de câmara do Departamento de Cultura obterem muito menor concorrência proletária; o fato dos discos de quartetos e quintetos conseguirem menor venda, não provam nada. Não provam a insensibilidade estética do homem qualquer, nem muito menos a impossibilidade dele vir a gostar esteticamente desses gêneros refinados (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 15-16).

No que se refere ao papel dos diferentes meios de difusão musical, a facilitação de acesso da música de concerto às massas é destacada pelos dois autores. Embora o exemplar de Mário da *Introdução* não apresente marcações de leitura, a presença desse argumento pode nos levar a inferir que Lopes-Graça estaria entre os autores de referência que o motivaram a fazer o alerta sobre seu não pioneirismo nessa discussão. O musicólogo português, no entanto, apresenta uma visão mais crítica sobre o apego de programadores e empresários de gravadoras a determinados repertórios, pelo seu apelo comercial ou garantia de adesão.

[Chostacovich] é um elo e talvez o primeiro fruto genial das circunstâncias do progresso mecânico que modificaram a manifestação, e consequente mente a concepção da arte da música, neste século. Nós estamos numa das esquinas mais agudas da evolução artística da música, e essa estrada nova foi aberta pela música mecânica. Postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos mecânicos, eles modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos. E não tenho a menor pretensão – Deus me livre! de ser o primeiro a dizer isso. A música mecânica não só barateou a audição da música erudita e a expandiu por todos os ambientes, como forçou a sua aceitação pelas classes inferiorizadas. [...] Por causa dos instrumentos mecânicos, a música é a única dentre as artes eruditas, que já conseguiu se tornar uma constância das massas, sem que tenha de desistir por isso de suas prerrogativas de refinamento e erudição. [...] Não lhe faltava mais sinão [...] uma concepção imediata e concientemente política. Não exatamente, ou apenas, como ideologia política. Mas como força orgânica política do povo [...].

Dimitri Chostacovich, tanto pelas suas palavras como pela própria obra, se apresenta como o compositor vivo mais conciente da música que deve e quer fazer [...] uma obra-de-arte, uma arte de beleza, uma bela-arte, conciente e exigente do seu poder funcional, e predeterminada a uma funcionalidade política da coletividade (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 12-14).

As “experiências” e os “acidentes pitorescos” que os empresários se permitiam, de vez em quando, introduzir nos programas dos concertos, não chegaram para dar conta de todas as transformações por que estava passando a linguagem musical novecentista. E, assim, o público não pode fazer a sua educação da música moderna através do concerto e do recital públicos. Restavam duas das mais maravilhosas conquistas da ciência moderna, duas das mais poderosas forças capazes de operar uma revolução radical nos métodos de educação, duas das maiores possibilidades jamais oferecidas ao homem de alargar e fomentar a cultura: o gramofone e a radiotelefonia. [...] é certo que o gramofone e o rádio tem os seus males-males que não são inerentes à máquina, à técnica, mas à sua desvirtuação, ao mau emprego que se faz delas. Todos nós sabemos que o regime da superprodução capitalista faz com que as companhias fabricantes de discos se vejam obrigadas a lançar continuamente no mercado verdadeiras aluviões de gravações de música da pior qualidade, que subvertem o gosto do público. Quando se abalançam a gravar música séria, limitam-se a reproduzir as obras mais

conhecidas e de venda mais ou menos garantida (LOPES-GRAÇA, 1942, pp. 113-114).

Considerações Finais

No caso de ambos os autores em foco, pensar sobre os acontecimentos políticos de impacto – neste caso a Segunda Guerra Mundial - e suas consequências sempre implica a presença, em sua produção textual, de reflexões sobre o papel social do artista. Mais que o envolvimento direto em atividades políticas, nota-se a defesa constante do engajamento, mas, em primeiro lugar *enquanto* artistas, isto é, através da arte²³. Associada a esse argumento, a comunicabilidade da música com o público e a educação musical são tópicos frequentes em sua escrita.

Alusões à consciência social de compositores do passado, rebatendo a imagem de alienação que geralmente se tem dos músicos também são recursos em comum. A respeito da crítica à noção de música absoluta, é interessante notar a semelhança de visões entre Lopes-Graça, em *A música e o homem*, e Mário, no prefácio – surpreendentemente um trecho não destacado na leitura pelo compositor português:

Que a música nada tenha que ver directamente com a forma do regime, é perfeitamente compreensível, e parece-me que nunca ninguém afirmou o contrário. Que um quarteto ou uma sonata não sejam imediatamente nem comunistas nem fascistas, é já uma coisa discutível, mas que, em princípio, se pode também aceitar²⁴. Agora, que o músico não tenha outros ideais e preocupações além da música - eis aí o que é historicamente falso e moralmente monstruoso (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 104-105).

A arte da música, impossibilitada por sua natureza, de atingir a inteligência conciente, não estará jamais em condição de definir e dizer uma ideologia política, como nem qualquer "eu te amo" ou "está chovendo". Nem sequer poderá assumir uma definição de si mesma que seja imediatamente compreensível como proletária. porém capaz de "expressar" tudo isso, ou melhor: atingir uma especificidade técnico-estilística particular que se torne a expressão imediatamente compreensível duma ideologia qualquer e da sua aplicação social. Como é o caso da música dum Palestrina, dum Bach, do Gregoriano, de um Wagner, dum Chopin. A música, em casos assim, não se torna apenas a expressão

²³ Este aspecto é mais desenvolvido por Mário e Lopes-Graça em suas intervenções, respectivamente, na polêmica da revista *Dom Casmurro* e na chamada *polêmica interna do neorrealismo*. Tais temas são abordados em DENIZ SILVA, 2013, MORAES, 2007, SALLA, 2006, VIEIRA DE CARVALHO, 2017 e em um artigo de Guilhermina Lopes (2021), ainda em processo de avaliação.

²⁴ Nota de rodapé do autor: "Em princípio, somente, e considerando o fascismo e o comunismo apenas nos seus aspectos restritos. Por quanto, considerados amplamente, como mentalidades ou como formas de consciência, se torna imediatamente evidente que um quarteto ou uma sonata podem, na realidade, ser comunistas ou fascistas, pelas mesmas razões por que existiu uma música informada por uma mentalidade religiosa". (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 105).

duma ideologia, dum ideal, e da sociedade que os representa, mas também um símbolo de tudo isso. Símbolo, desque convencionado, de compreensão imediata a uma pessoa ou grupo suficientemente esclarecido. E símbolo, com potência dinâmica enorme, sugestionador desse grupo ou pessoa (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 24).

Mesmo no caso da *Introdução à música moderna* (apesar de seu título e propósito didático), em que a função social da música e sua relação com as diferentes culturas são temas de destaque, podemos considerar que o foco dos autores, nesse momento, não está mais em situar o artista no contexto modernista mas em discutir seu papel na realidade de cada país.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Traducción de José Lión Depetre. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

ALVES, Ricardo António, CASCUDO, Teresa. *Fernando Lopes-Graça e a Presença*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Câmara Municipal de Cascais, 2013.

ANDRADE, Mário de. A atualidade de Chopin, In: *O Baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963, p. 135-165.

ANDRADE, Mário de. *A lição do guru* (Cartas a Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista, In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p 231-255.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista, In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 2 ed., São Paulo: Martins, 1975, pp 145-234.

ASSIS, Ana Cláudia de. Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 - n.2, 2013, p. 168-180. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/28016/16044>.

COLI, Jorge. *Música Final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas: Editora da Unicamp. 1998.

DAMASCENO DE SÁ, Marina. *Uma suave rudeza cruza o Atlântico*: Diálogo entre Mário de Andrade & Adolfo Casais Monteiro - Aula 3. 04 de agosto de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QLqkXVKlyRI>. Acesso em 29 de junho de 2022.

FREEMAN, John W. Encarte de disco. Alemanha, BMG Music, Coleção A. Toscanini, RCA Victor Gold Seal, v. 22, 1991.

FULCHER, Jane. *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France (1914-1940)*. New York: Oxford University Press, 2005.

FULCHER, Jane. Style musical et enjeux politiques en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. p. 22-35. <https://doi.org/10.3406/arss.1995.3159>.

LOPES-GRAÇA, Fernando. A Música e o Homem. *Manifesto*, n. 1, Coimbra, janeiro de 1936, p. 10-12. Exemplar disponível na biblioteca de Fernando Lopes-Graça, Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais. Cota: FLG-MAN-001

LOPES-GRAÇA, Fernando. Através dos concertos de Paris: Vitalidade da Música Moderna. *Revista de Portugal*, n.9, Janeiro de 1940, p. 121-129. Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-38-41_3/UCBG-RB-38-41_3_master/UCBG-RB-38-43/UCBG-RB-38-43_item1/P129.html. Acesso em 29 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Carta a João José Cochofel. Tomar, 27 de agosto de 1944. Seção de Reservados – Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: E23/1730.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Lisboa, 03 de maio de 1945. Seção de Reservados – Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: E23/1749.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica musical. Música italiana; Os "Petit chanteurs à la croix de bois"; Concerto da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. *Seara Nova*, n. 645, 23 de dezembro de 1939, p. 149-150. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.027.009&pag=13. Acesso em 02 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica Musical - o 2º aniversário da morte de Ravel *Seara Nova*, n. 647, 6 de janeiro 1940, p. 189. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.027.011&pag=9. Acesso em 30 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica musical. Orquestra Sinfónica Nacional: Concerto de Música Francesa. *Seara Nova*, n. 651, 3 de Fevereiro de 1940, p. 269-270. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.027.015&pag=9. Acesso em 2 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica musical - Uma nova obra de Ernesto Hallfiter: a "Rapsódia Portuguesa". *Seara Nova* n° 672, 29 de junho de 1940, p. 267-268. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.031.016&pag=7. Acesso em 30 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Dezassete canções tradicionais brasileiras*. Partitura - coro misto *a cappella*. Manuscrito autógrafo, [1960] © 1976. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud. *Seara Nova*, n. 673. 6 de julho de 1940, p. 11-12. Disponível em

http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.031.017&pag=11. Acesso em 29 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Edições Cosmos, 1942. Exemplar disponível no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Localização: MA 780.4 G729i

LOPES-GRAÇA, Fernando. Música. Círculo de Cultura Musical: Música inglesa, o chefe de orquestra Malcolm Sargent e a violoncelista Guilhermina Suggia. *Seara nova*, n. 807. 30 de janeiro de 1943, p. 174-15. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.033.011&pag=10. Acesso em 02 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Música. Círculo de Cultura Musical: A Orquestra Nacional de Madrid. *Seara Nova*, n. 818, 17 de Abril de 1943, p. 27-28. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.036.002&pag=11. Acesso em 02 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Música e Músicos modernos: aspectos, obras, personalidades*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943. Exemplar disponível no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Localização: MA 780.4 G729m.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Seara Nova, 1941. Exemplar disponível no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Localização: MA 780.1 G729r.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Sociedade de Concertos de Lisboa: A 1ª audição da Sinfonia de "Matias, o pintor" de Hindemith. *Seara Nova*, n. 768, 2 de maio de 1942, p. 188-190. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.034.012&pag=14. Acesso em 01 de julho de 2022.

MORAES, Marcos Antônio de. Drácula e os moços. In: MORAES, Marcos Antônio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2007, p. 162-166.

QUE SE PASSERAIT-IL AVEC UN GOUVERNEMENT DE FRONT POPULAIRE? *Candide*. Jeudi, 28 novembre 1935. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4677083m>. Acesso em 29 de junho de 2022.

QUE SE PASSERAIT-IL AVEC UN GOUVERNEMENT DE FRONT POPULAIRE? *Candide*. Jeudi, 5 decembre 1935. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46770841>. Acesso em 29 de junho de 2022.

SALLA, Thiago Mio. Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e 'A raposa e o tostão'. *Magma* 9, 2006, p. 61-70. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2006.64381>. Acesso em 02 de julho de 2022.

SEROFF, Victor. Dmitri Shostakovich. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro", 1945.

STRAVINSKY, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoel, c1962.

STRAVINSKY, Igor. Exemplar disponível no acervo de Fernando Lopes-Graça no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais. Cota: FLG-M-291.

TONI, Flávia Camargo. Correspondência, IN: SILVA, Flávio (org.) *Camargo Guarnieri – o tempo e a música*. São Paulo; Rio de Janeiro: Imprensa Oficial; Funarte, 2001, p. 290.

TONI, Flávia Camargo. *Mon cher élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri*. *Revista do IEB*, n. 45. p. 107-122, set. 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p107-122>.



VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. *Revista Nova Síntese*, nº 7, p. 157-166, 2012.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Entre a autonomia da arte e a militância política: uma abordagem dialética. In: *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2017, p. 21-64.