

Ictus

Music Journal

Vol. 14 | N° 2 | 2020

ISSN 1516-2737 | 2238-6599



Ictus

Music Journal

Vol. 14 Nº 2 - Dezembro de 2020



Endereço

Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Música
Campus Universitário do Canela
Universidade Federal da Bahia
Av. Araújo Pinho, 58; CEP 40140-010
Salvador, Bahia
<https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/>

ICTUS Music Journal

Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA

ISSN: 1516-2737 | e-ISSN: 2238-6599

Vol. 14 N° 2 - Dezembro de 2020

Editor Chefe

Pablo Sotuyo Blanco, UFBA, Brasil

Editor Associado

Cleisson Castro Melo, UFCG, Brasil

Webmaster, diagramação e revisão de textos

Pedro Ivo Araújo (MEI), Brasil

Arte de capa

Equipe Editorial Ictus Music Journal

Conselho Administrativo

ICTUS Music Journal - Editor Chefe

Pablo Sotuyo Blanco

Escola de Música da UFBA - Direção

José Maurício Valle Brandão

Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA - Coordenação

Flavia Chiara Candusso

Conselho Consultivo

Alda de Jesus Oliveira

Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Angela Luhning

Diana Santiago

Erick Magalhães Vasconcelos

Jamary Oliveira

Joel Luis Barbosa

Laila Cavalcanti Rosa

Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.

Wellington Gomes

Conselho Editorial

Acacio Tadeu de Camargo Piedade, UDESC, Brasil
Alberto Pedrosa Dantas Filho, UFMA, Brasil
Alexandros Charkiolakis, The Friends of Music Society - Director, Grécia
Álvaro Torrente, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
André Cardoso, UFRJ, Brasil
André Guerra Cotta, UFF, Brasil
Anselmo Guerra, UFG, Brasil
Anthony Seeger, UCLA, Smithsonian Institution, EUA
Beatriz Magalhães Castro, UnB, Brasil
Bernardo Illari, University of North Texas, EUA
Daniel K L Chua, The University of Hong Kong, Hong Kong
Edson Sekeff Zampronha, Universidad de Oviedo, Espanha
Evguenia Roubina Milner, UNAM, México
Gustavo Frosi Benetti, UFMA, Brasil
Heloísa de Araújo Duarte Valente, USP, MUSIMID, Brasil
Ilza Costa Nogueira, UFPB, Brasil
Javier Marín-Lopez, Universidad de Jaén, Espanha
Juan Pablo Gonzalez, Universidad Alberto Hurtado SJ / PUC, Chile
Leonardo Manzino, Universidad de la República Oriental del Uruguay
Luciane Viana Barros Páscoa, UEA, Brasil
Luzia Aurora Rocha, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Malena Kuss, University of North Texas, Denton, EUA
Manuel Morais, Emeritus, Universidade de Évora, C.H.A.I.A., Portugal
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, UEA, Brasil
Nicholas Cook, Emeritus, University of Cambridge, Reino Unido
Pablo Cristian Cetta, Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina
Rodolfo Coelho de Souza, USP - Ribeiro Preto, Brasil
Rogério Budasz, University of Southern California, EUA
Rosane Cardoso de Araújo, UFPR, Brasil
Rui Vieira Nery, Univ. Nova de Lisboa / Fund. Calouste Gulbenkian, Portugal
Sérgio Luiz Deslandes de Souza, UFPE, Brasil
Tania Lisboa, Royal College of Music, Reino Unido
Zdravko Blažeković, RCMI, The Graduate Center, CUNY, EUA

Conselho Científico

O Conselho Científico do ICTUS Music Journal está integrado por um grupo numeroso de docentes e pesquisadores altamente qualificados nas suas diversas áreas de expertise no vasto campo da pesquisa em música que, muito generosamente, se dispuseram a participar como pareceristas *ad hoc* do nosso periódico científico. Seus nomes e credenciais podem ser conferidos no portal da publicação.

Regras para submissão de materiais ao ICTUS Music Journal

Criado em 1999 pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi pioneiro no meio das revistas brasileiras de música, publicando textos científicos sobre música em versão eletrônica, utilizando a plataforma PKP-OJS (atual SEER), incluindo o modo de aceitação de fluxo contínuo para envio de contribuições, revisão cega por pares e publicação de artigos aceitos.

Desde 2007 o periódico adota a modalidade de fluxo contínuo na aceitação de novas submissões. A publicação efetiva dependerá da sua aceitação no processo de avaliação cega por pares e do tempo mínimo de edição/diagramação necessária à sua inclusão no periódico.

O ICTUS Music Journal agora está sediado no Portal da UFBA e conta com diversas ferramentas que ajudam a avaliar o grau de originalidade das contribuições, a fim de proporcionar confiança aos editores e autores e indicativo de confiabilidade para todos os envolvidos.

As autores novos no ICTUS Music Journal solicitamos que o formulário do Perfil de Usuário na plataforma do SEER seja preenchido por completo (incluindo o ORCID). Em caso de coautorias, cada autor deve ter seu próprio perfil completamente preenchido na plataforma do SEER. O não cumprimento destes itens pode desqualificar a submissão.

Nesta nova era, aceitaremos textos em português, espanhol ou inglês. Todos os resumos devem ser acompanhados de uma tradução para os outros dois idiomas. O aviso prévio mínimo para participar do processo de avaliação / revisão / diagramação / publicação é de 3 meses.

Para submeter seus artigos é necessário que siga as instruções descritas na seção **Condições para a Submissão** no portal online do periódico. Sinta-se convidado a enviar seus textos e outras contribuições das seguintes maneiras:

- a) Artigos científicos: textos originais resultantes de pesquisas realizadas pelo(s) autor(es) e de interesse para a área;
 - b) Resenhas: textos com resenhas realizadas pelo(s) autor(es) de publicações de interesse para a área;
 - c) Entrevistas: textos com transcrição de entrevistas realizadas pelo(s) autor(es) de interesse para a área;
 - d) Ensaios e debates: textos realizados pelo(s) autor(es) em torno de tópicos de interesse para a área;
 - e) Efemérides: textos homenageando pessoas ou eventos de interesse para a área;
 - f) Documentação: documentos musicográficos e/ou sonoros de interesse para a área.
- (NOTA: Esta seção pode veicular documentos relacionados a textos das outras seções).

Os materiais podem ser enviados nos seguintes formatos:

Elementos textuais: Formatos .DOC, .DOCX, RTF (rich text format), TXT (texto puro), HTML, O formato RTF é o preferido.

O tamanho e número de laudas fica a critério do(s) autor(es). No entanto, um certo cuidado e bom senso na relação entre número de páginas e número de exemplos facilitará a aceitação dos materiais submetidos.

Os estilos de citação e referência bibliográficos preferidos serão o da ABNT e o da Universidade de Chicago (este último, sobretudo para os textos em castelhano ou inglês) tanto na modalidade parentética quanto de notas de referências. No entanto outros estilos serão aceitos na fase de avaliação, enquanto forem utilizados com consistência.

Elementos gráficos: Os exemplos musicais e os gráficos, assim como as tabelas e qualquer outra forma de ilustração do texto, deverão vir **separados** dos arquivos de texto, ou seja, cada exemplo gráfico deverá ser salvo em um documento independente dos documentos de texto. No texto, identifique apenas o lugar onde a figura, exemplo, quadro ou tabela entra com seu nome e a legenda correspondente entre colchetes (por exemplo [figura1 - legenda]).

Os seguintes formatos gráfico para exemplos são aceitos: TIFF, JPG, e PNG.

Os documentos em formato gráfico deverão atender às seguintes características:

Todas as figuras, exemplos, gráficos, quadros e tabelas deverão ser realizados em tons de cinza, em preto e branco ou coloridas, mas sempre com resolução mínima de 300 dpi.

Para maiores informações consulte a página do ICTUS Music Journal na internet:

Diretrizes para Autores.

Estamos ansiosos em receber novas contribuições e agradecemos antecipadamente a sua preferência!

Conselho Administrativo
ICTUS Music Journal

Sumário

E ditorial	9
<i>Pablo Sotuyo Blanco</i>	
T rês efemérides de 2020: Beethoven, Nepomuceno e Widmer	11
<i>Beatriz Alessio</i>	
A cerca da doçura de morrer no mar, por Caymmi e Widmer	15
<i>José Maurício Brandão</i>	
N otas para a dramaturgia de <i>Fosca</i> de Antônio Carlos Gomes	25
<i>Marcos Virmond</i>	
M usicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia	43
<i>Givas Demore e Beatriz Magalhães-Castro</i>	
P rática de piano-bar de sete pianistas atuantes em Salvador - Ba	65
<i>Estevam Dantas e Ekaterina Konopleva</i>	

A Filarmônica de Cordas: proposta e experiência de iniciação coletiva em instrumentos de cordas friccionadas	85
<i>Icaro Smetak</i>	
<i>Free jazz e free improvisation:</i> aspectos estéticos e estruturais	133
<i>Vinícius Mendes Rodrigues</i>	
Novas ações musicológicas em prol do patrimônio musical no Brasil	155
<i>Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo</i>	

EDITORIAL

Editorial

Pablo Sotuyo Blanco
Editor-Chefe do ICTUS Music Journal
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-3987-2944

Prezado leitor, seja bem-vindo a este novo número do ICTUS Music Journal!

Bons e vários são os motivos para celebrar este novo número do nosso periódico. No sentido e direção definidos ao assumir a chefia editorial (com o devido compromisso e apoio institucional) nesta nova fase do ICTUS Music Journal visamos promover a diversificada produção acadêmica das várias subáreas da pesquisa em música, nos padrões de qualidade internacionais, levando ao amplo público interessado o conhecimento gerado, assim contribuindo na difusão e reflexão críticas sobre o objeto do nosso trabalho: a(s) música(s) e seu(s) contexto(s).

A pesar das limitações e provações que este ano (atípico e desafiador) nos colocou, sentimos sincero orgulho em termos tido as condições de resistir e avançar no resgate e restauração deste importante meio de comunicação, pelo que agradecemos a todos aqueles que nos auxiliaram e assistiram no sucesso desta empreitada. O ano que agora conclui nos deixa sabores encontrados. As lamentações e honrarias que definiram o número anterior, deixaram lugar aqui para comemorar Efemérides canônicas de reconhecida projeção histórica cultural, cuja sincronia com este novo número do ICTUS Music Journal foi devidamente aproveitada. Assim, dedicamos as efemérides deste número à memória de Beethoven, Nepomuceno e Widmer!

Seguidamente, a seção de Artigos reúne textos de autores que transitam em importantes setores do nosso *logos* em música, com abordagens ancoradas tanto na sociomusicologia, quanto na musicologia histórica e a etnomusicologia, por vezes dialogando com disciplinas tais como sociologia, antropologia, história, educação e ciência de informação aplicadas em música. Estudos de profundo cunho acadêmico, tecem análises, críticas, propostas e considerações, tanto de casos específicos quanto daqueles mais amplos e gerais (longitudinais ou transversais). Eles abrangem um escopo temático que perpassa diversos processos de transferência cultural musical (incluindo composição de arranjos e variações, dramaturgia musical, educação musical coletiva e apropriação cultural), relacionando tanto coletivos sociomusicais (e suas práticas culturais) quanto individualidades do fazer musical, sejam brasileiras (Dorival Caymmi, Ernst Widmer, Antônio Carlos Gomes, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Aurélio Cavalcanti) ou estrangeiras (Cecil Taylor e Ornette Coleman).

Embora haja muito para comemorar, também há o que lamentar, sobretudo em termos políticos e normativos. Apenas como indicativo do amplo e problemático tema por trás das eventuais querelas, é de se lamentar a volubilidade quase constante na definição dos parâmetros que definem o Qualis Periódicos, sempre em detrimento da área de pesquisa em Música no Brasil, tencionando nos submeter, perigosamente, a critérios de afunilamento que cerceiam as possibilidades de um crescimento mais do que necessário.

Destarte, em nome do Conselho Administrativo e Editorial do ICTUS Music Journal, desejo que tenham todos uma ótima experiência de leituras e frutíferas discussões.

EFEMÉRIDES

Três efemérides de 2020: Beethoven, Nepomuceno e Widmer

Beatriz Alessio

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-7666-5987

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Dois gigantes odiaram a Napoleão Bonaparte: Tolstói e Beethoven. O primeiro dedicou enorme parte das mais de mil páginas de Guerra e Paz para descrever com detalhes todos os motivos que o levaram a desprezar o general corso. Beethoven precisou de apenas uma linha: a que usou para riscar o nome de sua dedicatória. Ser excluído de Beethoven foi a maior punição possível. Creio que vimos que hoje, ainda é.

Este ano, esperado, ensaiado, ansiado, seria o ano de festejar a glória da obra Beethoveniana. Pianistas, orquestras, coros, grupos de câmara do mundo todo passaram os últimos meses (e quiçás anos) preparando-se para a grande onda de integrais de suas sinfonias, sonatas, trios, quartetos. Alguns, prevendo a avalanche musical que viria, torciam o nariz para a magnitude das comemorações, clamando por mais imaginação nas programações e menos espaço para a já consagrada e conhecida obra do maior compositor alemão. É elitizante, diziam uns. É redundante, diziam outros. Quando, porém, fomos atingidos pela tragédia e todas as orquestras se calaram, todos os teatros ficaram vazios e fomos colocados frente a frente com a possibilidade de um silêncio de duração indefinida, nenhum músico conseguia pensar em nada mais que não fosse: como faremos para tocar Beethoven?

Tocar e ouvir Beethoven em 2020 tornou-se uma necessidade absoluta, além da efeméride. Frente ao desconhecido, ao medo, à possibilidade de barbárie e aniquilação, não podíamos ser excluídos de Beethoven. Não podíamos mais prescindir de sua música. Foi imperativo ouvir o Imperador pela milésima vez, fazer soar suas Pastorais e Primaveras. Falamos de Beethoven, escrevemos sobre ele. Descobriram finalmente os mistérios de seu metrônomo. Foi uma necessidade premente, urgente, inescapável atender ao chamado que Beethoven faz a todos os instrumentistas e enfrentar, com grandes chances de fracasso, suas temíveis e maravilhosas invenções. Fomos todos convocados a merecer sua música, sermos dignos dela, encarar os assustadores picos de suas obras: desafiadores, hostis, desconfortáveis. E por isso mesmo, redentores.

Organizados, mascarados, distanciados, tocamos Beethoven. Protocolados, conectados, ouvimos Beethoven. A necessidade era tão grande que meu marido e eu fomos capazes de tomar um avião e viajar dois mil quilômetros para, na traseira de um caminhão, podermos fazer nossa humilde oferta no altar de suas sonatas. À nossa volta, uma cidade cruel absorvia sua música como uma esponja demente. Pelo menos não fomos excluídos de Beethoven.¹

1 Para desfrute do leitor, eis o link da nossa versão da Integral das suas Sonatas para piano:

[32 Sonatas para piano de Ludwig Van Beethoven \(1770-1827\) - YouTube. - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sLMzSl8nI9U&t=40384s](https://www.youtube.com/watch?v=sLMzSl8nI9U&t=40384s)

Tenho dúvidas se qualquer outro compositor teria esse mesmo poder. Estivéssemos no ano Ravel, ou Tchaikovsky, ou mesmo Mozart, seríamos mais frágeis, mais dispersos. Beethoven nos uniu numa devoção incontrolável a algo maior que nós mesmos, que nos apresenta uma versão melhor possível de cada ser humano que experimenta a força de sua música. Fomos obrigados a lembrar-nos de sua importância, de sua inevitabilidade: Beethoven passado, presente e futuro.

Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 - Rio de Janeiro, 1920) e Ernst Widmer (Aarau, 1927 - 1990)

O ano de 2020 marca também, além do inescapável e onipresente ano Beethoven, datas importantes para a música brasileira com dois aniversários de falecimento. Este ano completam-se 100 anos da morte de Alberto Nepomuceno e 30 anos da partida de Ernst Widmer, ambos eventos que passaram quase despercebidos em meio à onda de calamidades entremeada pelo cancelamento de temporadas e concertos em todo o país.

Nepomuceno, que freqüentava os chás da princesa Isabel apesar de ser alegadamente republicano, tinha em comum com Widmer não só as idéias políticas liberais, mas o fato de que ambos deixaram marcas permanentes no panorama musical brasileiro não somente com suas obras, mas com a sua atuação consistente e engajada nos ambientes musicais de seu tempo.

A curiosa hierarquia da música nos compele a festejar sempre os criadores, os compositores, pensando nas dimensões de suas obras e sua suposta influência em – adivinhe? – outros compositores. Não festejamos aniversários de intérpretes ou mecenas. Mesmo os músicos que interpretaram, tocaram e produziram sua própria música e a de outros (como Beethoven, Clara Schumann, Liszt, Rachmaninoff), que ensinaram (como Schoenberg, Bach, Fauré, Nadia Boulanger) e que, com sua atuação diversificada modificaram o panorama musical de sua época, são lembrados (ou não) pela sua “obra”, como se suas demais atividades fossem complementares, menores...No entanto, na maioria dos casos, é impossível separar causa e efeito ao falar da abrangência da influência da atividade musical de grandes músicos.

Apesar das alegações de excessiva especialização, o músico continua a ser até os dias de hoje, um ser plural: toca, compõe, ensina, influencia, gerencia. O músico engajado organiza concertos, é produtor. Defende causas, abre espaços, modifica a sociedade: com Nepomuceno e Widmer não foi diferente. Suas obras, importantíssimas, de escrita impecável e grande poder comunicativo, ainda não têm a popularidade da obra de um Villa Lobos, por exemplo. No entanto, sua relevância não pode nem deve ser medida pelo número de vezes em que se tocam suas obras no ano de sua efeméride - seu legado hoje pode ser sentido de forma intensa devido principalmente às causas musicais que abraçaram .

Nepomuceno foi o primeiro compositor brasileiro a defender publicamente que os brasileiros cantassem em português. Até o momento, mesmo obras emblemáticas do nacionalismo (como as óperas de Carlos Gomes) eram cantadas em italiano, sob o bizarro argumento de que a última flor do Lácio não seria “musical”. Se hoje temos um cancionero esplêndido que pode fazer uso de jóias da poesia nacional – de Olavo Bilac a Drummond e Coralina- agradeçamos ao cearense que cunhou a exemplar frase “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”.

Widmer, desde sua entrada nos Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia (a nossa presente UFBA), marcou gerações de compositores e instrumentistas com suas estratégias pedagógicas de incorporação natural de recursos de vanguarda na educação musical. Apesar de ser ainda pouco gravado e pouco tocado pelos músicos e orquestras nos palcos do Brasil, é presença marcante nas salas de iniciação ao piano, com seu *Ludus Brasiliensis*.² Seus concertos, canções e música de câmara ainda esperam gravações, mas a presença de Widmer se faz sentir em todo ambiente musical que se alimenta das idéias da vanguarda destemida e tropical que floresceu (e floresce até hoje) de norte a sul do país.

Fica aqui a homenagem a esses artistas plurais, grandes compositores, grandes educadores, músicos pensantes e inseridos nas sociedades de seu tempo: modificando-a, inspirando-a, abrindo pouco a pouco o caminhos que hoje reconhecemos e, com alguma sorte, ampliaremos.

2 Para desfrute do leitor, eis os links da nossa versão dos 3 volumes do seu *Ludus Brasiliensis*:

[Ernst Widmer - Ludus Brasiliensis Vol.1 \(55 peças\) \(Beatriz Alessio, piano\) - YouTube - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OnydD3CTyZo&t=589s](https://www.youtube.com/watch?v=OnydD3CTyZo&t=589s)

[Ernst Widmer - Ludus Brasiliensis Vol.2 \(40 peças\) \(Beatriz Alessio, piano\) - YouTube - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rmwuKIMWKVQ&t=41s](https://www.youtube.com/watch?v=rmwuKIMWKVQ&t=41s)

[Ernst Widmer - Ludus Brasiliensis Vol.3 \(30 peças\) \(Beatriz Alessio, piano\) - YouTube - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wlkQg375vjg](https://www.youtube.com/watch?v=wlkQg375vjg)

ARTIGOS

Acerca da doçura de morrer no mar, por Caymmi e Widmer

José Maurício Brandão

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0003-2775-1587

Resumo:

Ernst Widmer, ao longo de sua carreira na Bahia teceu uma rede de interações com a música e cultura local que atingiu diversas frentes. Seu espírito inventivo e sua postura aberta ao diálogo procurou alinhar linguagens e práticas musicais, todas revertidas num processo composicional de inúmeros e profundos desdobramentos didáticos. Por certo, Widmer tinha grande admiração pela melodia "É Doce Morrer no Mar" do não menos genial Dorival Caymmi, a partir de versos do brilhante Jorge Amado. Que linda combinação baiana, sobre a doçura do paradoxo de morrer no mar

Palavras Chave: Ernst Widmer, Dorival Caymmi, Cancioneiro da Bahia

About sweetness of dying at sea, by Caymmi and Widmer,

Abstract:

Ernst Widmer, along his career in Bahia wove an interaction web with local music and culture touching several fields. His innovative spirit and open mind posture to dialogue aimed to align musical idioms and practices, all of them towards a compositional process with many and significant didactical unfoldings. Surely, Widmer had great wonder with the melody "É Doce Morrer no Mar", by the non less genial Dorival Caymmi, and from verses by Brilliant Jorge Amado. What an awesome Bahian match, about the paradoxical sweetness of dying at sea.

Keywords: Ernst Widmer, Dorival Caymmi, Songs of Bahia

Sobre la dulzura de morir en el mar, por Caymmi y Widmer

Resumen:

Ernst Widmer, a lo largo de su carrera en Bahia, tejió una red de interacciones con la música y la cultura local que llegó a varios frentes. Su espíritu inventivo y su actitud abierta al diálogo buscaban alinear lenguajes y prácticas musicales, todo voltado en un proceso compositivo de innumerables y profundos desarrollos didácticos. Ciertamente, Widmer tenía una gran admiración por la melodía "É Doce Morrer no Mar", de lo non meno genial Dorival Caymmi, de versos del brillante Jorge Amado. Qué hermosa combinación, sobre la dulzura de paradoja de morir en el mar.

Palabras clave: Ernst Widmer, Dorival Caymmi, Cancionero de Bahia.

Recebido: 2020-12-02 | Aprovado: 2020-12-20

Ernst Widmer, “compositor e professor brasileiro, nascido na Suíça” (BÉHAGUE, 2001. Tradução do autor)¹, nasceu em Aarau-Suíça a 25 de abril de 1927. Estudou com Burkhard, Frey e Hoerler no Conservatório de Zurich, graduando-se em Composição, Piano e Educação Musical em 1950. Depois de trabalhar como professor privado e regente coral na Suíça, transferiu-se para Salvador-Bahia em 1956, a convite de H. J. Koellreutter, diretor do então Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. Nesta instituição ensinou Piano, Composição, Orquestração, Literatura e Estruturação Musical, atuando também como regente do Madrigal da Universidade Federal da Bahia (1958-67). Foi diretor dos Seminários de Música - entre 1963-65; 1967-69 - e na mais tarde denominada Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA - 1976-80. Em 1963 foi designado Professor Titular de Composição. Foi agraciado com diversos prêmios em concursos de composição em várias localidades. (Ibid)

Widmer aprendeu com Burkhard o valor da ênfase à máxima independência de parâmetros na composição, o que gerou uma larga e eclética produção. Após os 21 anos de idade viveu o que mais tarde denominaria “uma atitude reacionária”, da qual moveu-se para um estilo modernista moderado, quando assimilou profundamente as lições de Stravinsky, Bartok e Hindemith. Numa outra fase, por volta dos anos 60 do século passado, voltou-se para interesses de vanguarda. Sua carreira pode ser considerada como uma gradual convergência entre intuição e inteligência, originalidade e tradicionalismo. Este complexo de atitudes resultou no que ele denominou de “fases progressivas e regressivas” (vanguardistas e tradicionalistas, respectivamente) sempre em coexistência. Widmer faleceu na Suíça a 03 de janeiro de 1990. (Ibid)

Dorival Caymmi, cantor, compositor, poeta, instrumentista e pintor baiano, nasceu em Salvador-Bahia, numa rua do centro da cidade (Rua do Bângala, atual Rua Luis Gama), a 30 de abril de 1914. Recebeu suas primeiras influências musicais através de seus pais (seu pai era músico amador e sua mãe gostava de cantar em casa), e como cantor em coros de igrejas. De família pobre, teve que, muito cedo, começar a trabalhar primeiro como auxiliar num jornal e posteriormente em atividades comerciais. Isto lhe obrigou a conviver com as particularidades da vida urbana da cidade do Salvador, seu folclore e cultura. Apaixonado por este ambiente e profundo conhecedor dele, tornou-se, através de suas composições (em sua maioria canções acompanhadas ao violão), um “pintor” de diversos quadros típicos desta realidade: locais, pessoas, personagens, festas, crenças, hábitos e costumes, sofrimentos e alegrias. Por outro lado, tendo convivido com artistas de diversas áreas – escritores, poetas, artistas plásticos, etc. – recebeu influências de tal modo que muitas de suas composições são inspiradas em outras obras, ou mesmo escritas especificamente para determinados elementos de variados objetos de arte (livros, peças teatrais, esculturas, pinturas, etc.). (MARCONDES, 2000)

A melodia “É Doce Morrer no Mar” é um destes exemplos. A música desta Toada² foi composta sobre versos do Romance “Mar Morto” de autoria do romancista baiano Jorge Amado (grande amigo de Dorival Caymmi). Este romance foi escrito em 1936, e aborda a vida dos mestres de saveiros, dos canoeiros, pescadores e homens do mar da Bahia. A toada foi composta em 1941 com o seguinte texto:

1 “Brazilian composer and teacher of Swiss birth”

2 Canção breve (poesia cantada, dividida em estrofes de igual tamanho, na estrutura refrão/estrofe) de melodia simples e monótona, com texto sentimental ou brejeiro.

É doce morrer no mar,
nas ondas verdes do mar.
É doce morrer no mar,
nas ondas verdes do mar.

A noite que ele não veio foi
foi de tristeza pra mim.
Saveiro voltou sozinho,
triste noite foi pra mim

É doce morrer no mar...

Saveiro partiu de noite foi
madrugada não voltou.
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou.

É doce morrer no mar...

Nas ondas verdes do mar, meu bem
ele se foi afogar.
Fez sua cama de noivo
no colo de Yemanjá.

É doce morrer no mar...

O poema tem sua estrutura composta de refrão e três estrofes. O refrão é composto de dois versos de sete sílabas cada, enquanto a estrofe tem quatro versos silabicamente ordenados numa ordem de 10 / 7 / 8 / 7 sílabas. O esquema de rimas no refrão é a-a, alinhando os dois versos. Na estrofe, o esquema é a-b-c-b, sem relação inter-estrófica relevante.

A melodia,³ de estrutura estrófica, é composta de duas seções de 16 compassos cada: uma para o refrão e outra para as estrofes. É muito relevante o tratamento intervalar contido no refrão, que pode - num processo comparável ao de Pintura de Palavras do Renascimento - associar à idéia de ondulações sugerida pelo texto. Da mesma forma, no refrão (compreendido num âmbito melódico de uma sétima diminuta), o salto descendente de quinta justa, para o fragmento de texto “É doce”, a compensação em graus conjuntos por movimento contrário para o fragmento “morrer no mar” com resolução não conclusiva, e complementado pelo saldo descendente de sétima diminuta para o fragmento “Nas ondas”, também compensado em graus conjuntos por movimento contrário e resolução conclusiva descendente no fragmento “verdes do mar” ratificam a intenção do procedimento.

3 Acerca da melodia, algumas considerações devem, de princípio, ser feitas: trata-se de uma melodia popular, o que significa que qualquer transcrição tenderá à utilização de estruturas rítmicas “quadradas”, o que pode não corresponder a uma execução fiel enquanto discurso de música popular, com suas liberdades de execução e maneirismos. Importa sim o entendimento dos contornos, relações intervalares e proporções rítmicas. Por este motivo, a depender da fonte onde consta a transcrição poder-se-á encontrar divergências, especialmente acerca do ritmo. O próprio Ernst Widmer, no arranjo desta melodia para coro misto a quatro vozes utiliza uma estruturação rítmica bastante particular e que difere bastante da transcrição aqui apresentada (mais próxima dos usos na peça para piano).

A estrofe - com seus quatro versos e compreendida num âmbito melódico de uma oitava justa - tem uma estrutura melódica que alinha uma declamação em *recto tono* com uma paleta de combinações intervalares, ratificando a “sensação” de ondulações. Melodicamente centrada na quinta superior a partir da tônica, num desenho moldado em *v / ii / iii / i* (lá, mi, fá, ré), a estrofe funciona como uma digressão retórica argumentativa em relação ao refrão. Isso confere concisão ao pressuposto de discurso da toada. (Figura 1)

Figura 1. Melodia de *É doce morrer no mar*

The musical score for the melody of "É doce morrer no mar" is presented in G minor, 2/4 time. It consists of seven staves of music. The chords and ornaments are as follows:

- Staff 1: Dm, Dm/C, Gm/Bb, Gm7, Gm/F, A7/E
- Staff 2: A7, A/G, Dm/F, Dm, Dm/C, Gm/Bb
- Staff 3: Gm7, Gm/F, A7/E, A7, A/G, Dm/F, Dm
- Staff 4: Dm/C, Gm/Bb, Gm, Em7(65), A7, Dm/F
- Staff 5: Gm/Bb, Gm, Dm/F, Gm/Bb
- Staff 6: A, Bb/A, A, A7(45), A7(3 vezes)
- Staff 7: Dm, Gm/Bb, A7, Dm

Fonte: Chediak (1994, v. 2, p. 48).

Dentre vários aspectos concernentes aos procedimentos e produtos composicionais de Ernst Widmer, um deles, bastante curioso, reside no fato de que o compositor guardava uma grande admiração pela melodia “É Doce Morrer no mar” (quer pelo seu intrínseco valor enquanto música, quer pela sua ligação com o folclore baiano que ele tanto admirava), de tal modo que ele usou, primeiramente num arranjo para coro misto da quatro vezes a capela datado de fevereiro de 1967, depois em fragmentos em algumas de suas obras para grupos instrumentais, e finalmente nas Variações para piano de 1977/1989.

Em fevereiro de 1967, Widmer escreveu um arranjo coral para “É doce morrer no mar” a quatro vezes a capella.⁴ O arranjo, muito certamente foi escrito pensando no Madrigal da UFBA, que Widmer dirigia à época. Com a melodia transposta para a tonalidade de fá menor - muito provavelmente pelas conveniências de tessitura vocal na escrita SATB - é de um equilíbrio e fluência admiráveis. Teve sua estréia em 1967, pelo Madrigal da UFBA que o registrou fonograficamente em 2012.

⁴ Ordinariamente Widmer não registrava número de Opus nos seus arranjos.

O arranjo combina de forma magistral elementos diversos da linguagem coral. Inicia com a apresentação solo da melodia do refrão pelo naipe de tenores. O refrão é sempre o ambiente de trabalho contrapontístico de intenso sabor modal, a duas, depois a três, e por fim, na conclusão, a quatro vozes. A estrofe, sempre tratada a quatro vozes, é predominantemente homofônica, e explora os elementos da recitação inerentes à melodia original, sempre mantida no soprano. O tratamento harmônico e contrapontístico nas demais vozes, ainda que mantendo sempre as harmonias implícitas da melodia, procuram a cada estrofe apresentar diferentes ambientações à melodia, conferindo grande riqueza ao arranjo. (Figura 2)⁵

Figura 2. Primeira página do arranjo coral realizado por Widmer em 1967.

Ca. 2'45" D. CAYMMI
JORGE AMADO

Inco. livre FA# É doce morrer no mar ...
p, expr.

T. É doce morrer no mar — Nas ondas verdes do mar. — É

T. 5 doce morrer no mar — Nas ondas verdes do mar.

S. A noite que ele não veio foi... } Foi de tristeza pra mim — Sa

C. A noite — foi... } *mf*

T. { A noi-te foi... } foi — de triste-

B. p } foi de tris- te -

S. veio voltou sózi — nho. Tris-te noite foi pra mim.

C. za, — P tris- te — za... } *pp*

T. doce morrer no mar — Nas ondas verdes do mar. — É doce morrer no mar

B. do- ce mor- - rer no mar.

Fonte: Fac-símile do manuscrito (Acervo do autor).

⁵ Existem ainda duas outras versões deste arranjo: uma adaptação pelo próprio Widmer para coro e orquestra (1981), e outra por Wellington Gomes para flauta, fagote e orquestra de cordas (2010).

Em torno de 1977, Widmer iniciou os esboços de uma composição para piano na forma de variações (sete variações na ideia inicial) baseada na melodia “É Doce Morrer no Mar”, e utilizando-se de muitos elementos que já havia desenvolvido e utilizado em outras peças para piano (especialmente no *Ludus Brasiliensis*). Entretanto, estes esboços não se concretizaram como peça completa e conclusa naquele momento.⁶ No ano de 1989, a 23 de maio, faleceu o compositor Lindembergue Cardoso, aluno e amigo de Widmer. Em agosto deste mesmo ano, durante os VII Seminários Internacionais de Música, promovidos pela Escola de Música da UFBA, e dedicados à memória do Prof. Lindembergue Cardoso, entre os compositores da escola surgiu a ideia de que fossem compostas obras em sua memória. Alguns compositores assim o fizeram, e Widmer, por sua vez, decidiu utilizar os esboços da peça iniciada em 1977, dada à possibilidade de ligação com o falecimento de seu amigo e aluno. Assim, não mais que durante um mês, a peça foi terminada. Ainda no final deste mesmo ano, Widmer em visita ao seu aluno Eduardo Torres, mostrou-lhe a peça que havia composto como homenagem a Lindembergue Cardoso, e esquecendo-se da parte original em casa de Eduardo, o manuscrito ficou em poder deste. Pouco tempo depois, Widmer partiria para a Suíça, onde seu problema de saúde tornara-se irreversível, vindo a falecer a 3 de janeiro de 1990. A peça⁷ foi estreada em fevereiro de 1990, pelo pianista Eduardo Torres, num recital realizado na Reitoria da UFBA, em homenagem ao compositor alguns dias após a missa pela passagem do trigésimo dia de seu falecimento.⁸

Curiosamente, contrariando os seus procedimentos, Widmer não registrou número de Opus para esta peça. Esta foi uma de suas duas últimas composições completas, ao lado do Op. 173 – “*Ich liege, Herr, in deiner Hut*”⁹, Variações-Corais para órgão solo.¹⁰ Também curiosos são: o fato de ambas as peças serem forma de variação; e o fato do compositor ter se dedicado a peças de caráter elegíaco nas suas últimas composições, visto que a doença que o levaria a morte foi assintomática, de modo que – possivelmente – ela não previra o próprio desenlace carnal. Após a estreia das Variações para piano solo, a peça, muito admirada por pianistas e compositores, foi muito bem aceita pelo público. Em virtude de sua simplicidade e poder de expressão, foi executada por diversos intérpretes como Pierre Klose e Fernando Lopes, em diversas localidades.

A peça consiste de um total de 49 (quarenta e nove) compassos binários, sendo 38 (trinta e oito) deles em fórmula de compasso 2/4 e os restantes 6 (seis) em fórmula de compasso 6/8. Formalmente a peça pode ser dividida em três grandes seções - as três variações - com subdivisões conforme o Quadro 1.

6 Nesta primeira versão, a Variação I precede o tema. (NOGUEIRA, 2009, p. 14).

7 “Dedicatória - ‘In memoriam Lindembergue Cardoso’. Três variações sobre um tema ausente, que está apenas na memória de quem o conhece (assim como o homenageado)”. (NOGUEIRA, 2009, p. 14)..

8 Fonte: depoimentos pessoais do Pianista e Maestro Eduardo Torres e do Prof. Dr. Jamily Oliveira, aos quais agradeço imensamente.

9 “Eu me abandono Senhor sob vossa proteção” (tradução nossa), extraído do Salmo 04

10 “Sobre uma melodia de Willy Burkhard [Fünf Choräle für gemischten Chor, N° 2 (1939)], cujo título remete à poesia espiritual de Jochen Klepper (1903 – 1942) constante do hinário evangélico (EG 486). Estréia - Aarau, 19.1.1990 (cerimônia fúnebre de Widmer), W. Kuhn, órg. [órgão] Dedicatória - a Heiny Schuhmacher.” (cf. NOGUEIRA, 2009, p. 18).

Quadro 1. Esquema estrutural das Variações

Seção A (Var. I) [c. 1-15]			Seção B (Var. II) [comp. 16-38]				Seção C (Var. III) [comp. 39-49]	
a1	a2	a1'	b1	b2	b3	b4	c1	c2
2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	6/8	6/8
c. 1-6	c. 6-10	c. 11-15	c. 16-24	c. 25-29	c. 30-33	c. 33-38	c. 39-43	c. 44-49
						[ELO]		CODA

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 3. Primeira página das variações para piano solo sobre "É doce morrer no mar" de Widmer.

Cidade É DOCE MORRER NO MAR 3 variações sobre uma Melodia de D. CAYMMI, 1977/89 para piano

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system is marked 'lento (rit. go) martellato' and includes dynamics like *ff* and *pp*, with notes marked 'Ped'. The second system includes 'rit.' and 'p > pp' dynamics. The third system is marked 'Andante' and 'morrendo' with 'rubato, espr.' and 'simile' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Fac-símile do manuscrito (Acervo do autor).

A peça, intitulada “Variações”, curiosamente tem o tema ausente. Sobre isso, Paulo Lima, em *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, expõe:

São três variações sobre um tema ausente; por isso e pelo próprio tamanho da peça, quase não cuidam de desenvolvimento no sentido mais usual do termo. São evocações ou, talvez melhor dizendo, abordagens distintas do mesmo objeto, ao qual é permitido, desta forma, expor-se a partir de ângulos diferenciados. Há no clima que se instaura a partir dessa premissa uma combinação sutil de humor e melancolia, algo que reverbera a ambiguidade veiculada pelo próprio texto da canção (doce/morrer). (LIMA, 1999, p. 321)

A seção A - primeira variação - em andamento *Lento* (indicação metronômica: colcheia = 90), apresenta uma estrutura baseada em fragmentos da melodia. Três elementos distintos são bastante evidentes nesta seção: 1. o desenho em semicolcheias em quintínas (quíalteras de 5) com articulação *martellato*; 2. o desenho polifônico gerando o efeito de acorde arpejados; 3. a montagem e desmontagem de *clusters*. Um elemento bastante peculiar encontra-se nos compassos 08, 09 e 10, com o uso de técnicas estendidas: saindo de um cluster, nota a nota progressivamente a corda correspondente ao ré 2 é executada em pizzicato, mantida sua sonoridade com pedal e executados um conjunto de estridentes (série ou conjunto??) agudos. Outro efeito bastante singular é o pedal sobre a nota do 4 nos compassos 11 a 15, contra um desenho cromático. Pode-se notar aqui uma subdivisão em três subseções: uma que vai do compasso 01 ao compasso 06, outra do compasso 06 ao compasso 10, e uma outra como que em repetição alterada da primeira compreendida nos compassos 11 ao 15. As notas utilizadas nesta seção são (ou talvez melhor o conjunto usado nesta seção é): dó, ré, mi, mib, fa#, sol, (sol#), lá, (lá#), si. No que se refere à dinâmica, dois aspectos são trabalhados: a brusca oposição entre *fff* e *ppp*, e o uso de *crescendos* e *decrecendos* dentro de cada célula ou motivo, de modo a gerar a sensação de ondas. O efeito de freio provocado pelo pedal sobre a nota dó e o enfático *diminuendo*, concluem esta primeira parte, conduzindo à segunda seção, criando uma atmosfera de algo que no balanço das ondas do mar vai afundando.

A seção B - segunda variação - *Andante, rubato espressivo* (semínima=60) é onde a melodia aparece mais claramente. Esta seção pode ser subdividida em dois grandes blocos, que por sua vez se dividem em duas subseções cada: um bloco que compreende os compassos 16 a 29 e outro que compreende os compassos 30 a 38. O primeiro (comp. 16 a 29) se divide em duas subseções – compassos 16 a 24 e compassos 25 a 29 – consistindo basicamente na exposição da melodia segundo uma fórmula rítmica repetida. O segundo bloco funciona ainda como elo de conexão à terceira seção, também dividido em duas subseções – compasso 30 a 33, um freio harmônico executado com um pedal sobre a nota dó 1, e com harmônicos obtidos a partir desta nota, e do compasso 33 ao 38 um *stretto* construído com a parte final da melodia (em quiálteras de 5), num grande *diminuendo* e *ritardando*, executado com pedal mantido, gerando o mesmo efeito do final da primeira seção. As notas utilizadas nesta seção [vide observação do parágrafo anterior]: dó, (dó#), re#, (ré), mi, (mib), fá#, (fá), sol, (sol#), la, si. (as notas entre parênteses são utilizadas apenas nos momentos de transição da melodia). Nesta seção todos os elementos contribuem para criar sonoramente o efeito de mar: a estruturação rítmica repetitiva sobre um baixo ostinato em notas longas sobre a nota dó 1; o *decrecendo* aplicado à célula rítmica duas a duas; as dinâmicas partindo do *p* realizando *crescendos* até o *mf* e retornando ao *pp sub*. Ao mesmo tempo que a estruturação rítmica repetitiva enfatiza o efeito do balanço do mar, a repetição em ostinato da nota dó1 e seus harmônicos enfatizam a face elegiaca da peça.

A seção C - terceira variação - em compasso 6/8, é iniciada com andamento de indicação metronômica colcheia = 90, numa estrutura derivada da seção A: polifonia gerando efeito de acordes arpejados, sobre fragmentos da melodia. Tal procedimento compõe uma das duas subseções desta seção. Uma segunda subseção, que irá constituir a Coda da peça, consiste basicamente no executar de uma sequência de 12 notas com o pedal mantido, num grande *diminuendo* e *ritardando*, chegando progressivamente à indicação metronômica de colcheia = 30, e por fim a colcheia = 1. Tal sequência utiliza-se basicamente das mesmas notas da seção A, com algumas alterações a cada repetição. Muito mais que em todas as outras seções, neste ponto, a ideia de “algo que no balanço do mar vai sendo engolido pelas ondas e afundando é completamente claro”. O *diminuendo*, o enfático *rallentando* e a massa sonora provocada pelo pedal mantido fundem-se com o silêncio provocado pela infinitamente longa colcheia final (colcheia = 1).

Dois elementos utilizados ao longo da peça merecem ser citados: o uso das quiálteras de 4, que possivelmente podem estar ligados ao fato de que o compositor desejasse indicar a execução menos “quadrada” possível. O uso da dinâmica e das indicações de pedal como elementos geradores do caráter da peça.

Muitos dos elementos encontrados nesta peça, o compositor já havia explorado e utilizado em outras composições para piano, especialmente nas coleções *Ludus Brasiliensis* (Op. 37) e *Kosmos Latinoamericano* (Op. 134), por exemplo: *Ludus Brasiliensis* Vol 4, Exercício No. 137, “*Sea Chanty*” e Exercício No 146, “*Noturno II*”; *Kosmos Latinoamericano* Vol. 1, Exercício No. 54 “*Improvisação VI (torre)*”; *Kosmos Latinoamericano* Vol. 4, Exercício No. 134, “*Improvisação XV (flauta)*” e Exercício No. 142, “*Ping-pong*”; e Ondina: Variações em forma de onda” (transcrição do Op. 134).

Sobre a Miniatura que é a peça “É doce morrer no mar: 3 variações sobre uma melodia de D. Caymmi” Paulo Lima argumenta:

Paradoxalmente, a convivência com essa pequena peça nos leva diretamente à questão do tratamento da dramaticidade, mesmo que num ambiente de miniaturas. Vista por este lado, a peça tem vocação didática: ela formula problemas de maneira bastante clara e apresenta soluções. A obra é também um relato de como olhar para cultura baiana, como conectá-la com o fio do trabalho composicional deste século, tantas vezes referido como vanguarda. O resultado corre o risco de não ser reconhecido nem como baiano nem como vanguarda, mas é Widmer de uma forma sincera e brilhante. (LIMA, 1999, p. 323)

Quer seja num arranjo coral ou nas digressões composicionais das variações para piano, Widmer explora a natureza intrínseca da melodia “É doce morrer no mar” de forma magistral. A exploração dos elementos rítmico-melódicos do tema e seus elementos de significado são contemplados com profundidade, ratificando a riqueza da melodia, seus contornos e componentes retóricos. Por fim, é muito relevante a leitura que Caymmi e Widmer fazem da poética contida no ambiente suscitado pelos versos de Jorge Amado, principalmente na expansão da ideia de morte, na paradoxal doçura de morrer no mar da Bahia.

Bibliografia

- BÉHAGUE, Gerard. “Widmer, Ernst” in *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30260>. Acesso em 03 de junho de 2020.
- CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 4ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1967.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook-Dorival Caymmi*. 1ª edição em 2 volumes. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. Vol. 2.
- LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: COPENE/Gráfica Santa Helena, 1999.
- MARCONDES, Marcos Antonio. “Caymmi, Dorival” in *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. 3a. Edição, Revista e Atualizada. São Paulo: Art Editora, 2000. p. 187-189.
- NOGUEIRA, Ilza. *Ernst Widmer : catálogo de obras*. 2ª. ed. - Salvador : Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2009. (Marcos históricos da composição contemporânea na UFBA. Série catálogos-web; v.1). Disponível em: http://www.mhccufba.ufba.br/MHCC_UFBAernstwidmer.catalogoweb2009. Acesso em 10 de junho de 2020.
- WIDMER, Ernst. *Ludus Brasiliensis – 162 peças progressivas para piano*. 1ª edição em 5 volumes. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.
- _____. *Kosmos Latinoamericano para piano*. 2ª edição em 4 volumes. Buenos Aires: Ricordi, 1985.

Notas para a dramaturgia de *Fosca* de Antônio Carlos Gomes

Marcos Virmond

Universidade Estadual de Campinas | Orcid: 0000-0002-1395-639X

Resumo

Fosca de Carlos Gomes é obra fulcral em sua produção, propondo mudanças que atingem o modelo da ópera italiana da época. A nova leitura de Eduardo Strausser e Stefano Poda em 2016 suscitou reflexões e proposições de performance que justificam esse artigo, centrado na sustentação de três modificações de ordem dramaturgical e musical que pretendem ampliar as qualidades inerentes a esse texto musical de Gomes. A primeira refere-se a incompreensível omissão dramaturgical de Poda na última cena da ópera e as duas restantes se concentram em modificações de andamento e articulação que pretendem realçar ou corrigir o verdadeiro sentido do texto musical e dramático na procissão das noivas do segundo ato. Com isso, acredita-se aproximar-se mais ao real sentido dramático e às intenções do compositor.

Palavras-chave: Ópera, *Fosca*, Antonio Carlos Gomes, Performance, Dramaturgia.

Notes for the dramaturgy of *Fosca* by Antônio Carlos Gomes

Abstract

Fosca by Carlos Gomes is a key work in his production, proposing changes that reach the model of Italian opera of the time. The new reading by Eduardo Strausser and Stefano Poda in 2016 prompted reflections and propositions of performance that justify this article, centered on the support of three modifications of dramaturgical and musical order that intend to expand the inner qualities of this opera. The first refers to Poda's incomprehensible dramaturgical omission in the last scene of the opera and the remaining two focus on changes in tempo and articulation that aim to enhance or correct the real meaning of the musical and dramatic text in the second act bride's possession. With that, it is believed to get closer to the real dramatic sense and the intentions of the composer.

Keywords: Opera, *Fosca*, Antonio Carlos Gomes, Performance, dramaturgy.

Notas para la dramaturgia de *Fosca* de Antônio Carlos Gomes

Resumen

Fosca de Carlos Gomes es una obra clave en su producción, proponiendo cambios que llegan al modelo de ópera italiana de la época. La nueva lectura de Eduardo Strausser y Stefano Poda en 2016 suscitó reflexiones y propuestas de performance que justifican este artículo, centrado en la discusión de tres cambios dramaturgical y musicales que pretenden ampliar las cualidades inherentes a este texto musical de Gomes. El primero se refiere a la incompreensible omisión dramaturgical de Poda en la última escena de la ópera y los dos restantes se centran en cambios de tempo y articulación que pretenden realzar o corregir el verdadero significado del texto musical y dramático en la procesión de las novias del segundo acto. Con eso, se cree acercarnos al verdadero sentido dramático y a las intenciones del compositor.

Palabras clave: Opera, *Fosca*, Antonio Carlos Gomes, Performance, dramaturgia.

Recebido: 2020-08-12 | Aprovado: 2020-12-10

Introdução

Fosca retorna à vida em São Paulo. Theatro Municipal – dezembro de 2016. Obra complexa e angular na carreira do compositor, a montagem inédita teve direção cênica, cenografia, figurinos, desenho de luz e coreografia assinados por Stefano Poda. Polivalente dramaturgista, faz leitura de irrefutável beleza plástica, porém monocromática e dramaticamente estática. O resultado consegue sobreviver às custas da qualidade da música de Gomes compreendida magistralmente pela leitura, rápida em andamentos, mas cuidadosa, da direção musical de Eduardo Strausser. Gomes apreciaria esta leitura e, talvez, preferisse Strausser à Fanco Faccio¹.

Com poucas presenças nos palcos, *Fosca* merecia tal abordagem respeitosa e de qualidade para que pudesse, finalmente, ser alçada à um análise de suas qualidades e defeitos. Até então, as visitas à partitura, notadamente duas realizadas e documentadas visualmente ao longo do século XX, parecem não contemplar minimamente as intenções do compositor e suas pretensões inovadoras. De fato, o material disponível revela leituras de pouca envergadura e que, salvo o interesse meritório em trazer a obra de Gomes à cena, fato raro, terminam por reiterar sua condenação ao esquecimento, sina desencadeada com a estreia em fevereiro de 1873. Assim, essa vigorosa e musicalmente atrativa apresentação da ópera preferida de Gomes não só se prestou para convencer plateias da qualidade inequívoca do compositor e sua obra, mas também para permitir uma análise dramaturgica visando oferecer subsídios para futuras realizações desta ópera. Este tipo de apreciação se faz possível quando os elementos básicos de execução (cenografia aceitável, iluminação pertinente, vozes adequadas, orquestra condizente, coros afinados e volumosos, movimento cênico convincente) já se apresentam resolvidos de forma satisfatória e, portanto, não interferem no trabalho do analista. Assim, este pode dedicar-se exclusivamente a identificar os elementos e as leituras adicionais que foram ou poderiam ser propostas para um resultado mais próximo ao sublime com vistas à contemplação do belo.

Tomando-se essas premissas, objetivo deste artigo é propor comentários à dramaturgia de *Fosca* como contribuição à literatura específica dessa área em futuras realizações. Considera-se para tal, como trajetória metodológica a análise musicológica da partitura de piano e canto publicada pela Casa Ricordi em 1889 e a análise dramaturgica do libreto publicado pela mesma casa editora no mesmo ano ou sua reedição em anos posteriores. Quando necessário, para comentários complementares, foram utilizadas as partituras de canto e piano da versão de 1873 e de 1878, assim como seus respectivos libretos. Considera-se, também, os conceitos sobre dramaturgia musical por Adriana Guarnieri Corazzol (2009) e o entendimento, com seus desdobramentos, de uma nova conceituação ampliada de dramaturgia, conforme discute Moreira em sua dissertação de mestrado (2012). Os métodos quantitativos necessários se concentraram no uso do software SonicVisualiser©.

O entrecho de *Fosca*

Para os devidos efeitos, a leitura de Poda/Strausser se baseia na terceira versão de *Fosca* (VIRMOND, 2013), cujas partituras estão publicadas pela Casa Ricordi

1 Compositor e regente italiano, responsável pela estreia de *Fosca* no teatro alla Scala de Milão em 1873.

e acessíveis. O libreto preparado por Antonio Ghislanzoni baseia-se no romance *La festa delle Marie: Storia veneta del secolo X*, escrito por Luigi Capranica e publicado em 1869 pela editora E. Treves de Milão.

A ação de *Fosca* ocorre no século X, entre o litoral da Ístria e a cidade de Veneza. Fosca e seu irmão, Gajolo, são piratas istrianos especializados em sequestros. O que move a trama é o sentido de honra desses piratas. Ao insistir em devolver Paolo, filho sequestrado de um importante cidadão de Veneza e por quem Fosca se apaixonou, Gajolo desencadeia o drama que, adicionalmente, envolve o rapto de noivas que, segundo a tradição, casam-se em uma mesma tradicional festa veneziana na igreja de San Pietro in Castello. Entre idas e vindas, com tramas secundárias menos relevantes, ao final Fosca apodera-se, novamente, de Paolo, agora junto com sua noiva, Délia. Fosca à ela oferece o sacrifício da morte pelo veneno para que se liberte Paolo. Ela aceita, mas Paolo, percebendo o jogo de Fosca, a detém no último momento. Fosca, mais uma vez derrotada tanto em seus planos como rechaçada em seu amor, aproveita o veneno disponível e faz uso mortal dele.

Ópera e dramaturgia - O veneno faltante

Antonio Ghislanzoni não era um aprendiz em ópera. Libretista competente, talvez não fosse um poeta consumado. Entretanto, em sua época, assumiu proeminência na cena lírica e, entre os compositores, era desejado e intensamente procurado. Como de costume, um bom libreto era tudo o que um compositor de ópera queria. Giuseppe Verdi e não menos Antonio Carlos Gomes passaram suas vidas procurando o libreto perfeito. Difícil afirmar que o encontraram. Se Arrigo Boito aproximou-se dessa perfeição, o texto de Andrea Maffei para *I Masnadieri* (1847) colocou Verdi em uma situação delicada, pois reconhecendo a ineficácia e defeitos do texto, as convenções e conveniências sociais do momento não lhe permitiram solicitar revisões ao marques (BUDDEN, 1992, p. 337). Quanto a Gomes, Ghislanzoni de *Fosca* e *Salvator Rosa* não se podem dizer tão distante de algo aceitável. Em *Condor*, de libretista desconhecido, a crítica foi dura ainda que o assunto seja de interesse e pleno de potencialidade cênica (VIRMOND, 2001).

Fosca (1873) teve vida curta por razões de difícil entendimento. Interessado no potencial de Gomes após o enorme sucesso de *Il Guarany*, Giulio Ricordi resolve escrever uma interessante resenha sobre a estreia da ópera e, no texto, deixa claro quais modificações seriam necessárias para que a ópera fosse mais palatável ao público Milanês (GAZZETTA..., 1873). A polidez e o cuidado com que Giulio coloca suas reservas sobre a obra, sem deixar de sugerir o que deve ser melhorado, contrastam fortemente com o que ele permitiu que se escrevesse na virulenta crítica ao *Lohengrin* de Wagner em sua estreia na mesma temporada. Compreende-se o cuidado, pois nessa época Giulio já tramava com Ghislanzoni a saída de Gomes da Casa Lucca, sua rival, para a sua própria editora.

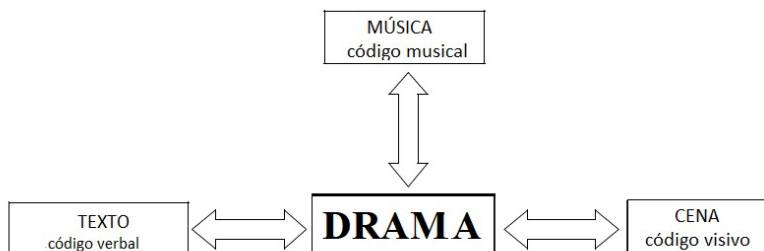
A trama de *Fosca* é bastante linear e se concentra no conflito universal do amor não retribuído. Assim, Fosca ama Paolo que não ama Fosca mas ama Delia que é, pois, rival de Fosca que é amada por Cambro que não é amado por Fosca. A trama subjacente, da lucrativa atividade de sequestro dos piratas istriais, é secundária, ainda que envolvente e fundamental como motor dos diferentes conflitos das relações de amor e desamor. A relação piratas/poder dogal é que dá cor e significado complementar aos desajustes anímicos entre as partes. Nesse sentido, o reiterado orgulho da honorabilidade corporativa dos piratas e

seu respeito com a Madona contrastam significativamente com suas práticas delituosas para atingir seus fins econômicos.

Assim, não sendo um tema de fundo histórico, exótico ou orientalista, pouco afeito aos eventos da grand-opéra, o desenvolvimento da dramaturgia em *Fosca* se estabelece nos detalhes de seu enredo e suas relações de causa e efeito. Nesse sentido, o libreto de Ghislanzoni é correto em sua didascália concisa e objetiva. Portanto, a atenção a esses dois aspectos não deveria ser negligenciado quando de sua encenação. Esta questão é o primeiro aspecto que devemos discutir, tomando como fonte a encenação de 2016, mas extensiva à ópera italiana do período de transição, da qual *Fosca* constituiu representante. Entretanto, cabe preliminarmente considerar, de forma ampliada, o conceito da estrutura dramática proposta por Freytag (ESTRUTURAS..., 2020), sem perder de vista o esquema narrativo em três atos na visão aristotélica e suas apropriações junguianas (VIEIRA, 2001, p. 601). Dos cinco momentos em que se desenvolve o drama (Introdução, Elevação da Ação, Clímax, Declínio da Ação e Dénouement), nos interessa compreender que essa estrutura, pensada na integralidade da obra, pode ocorrer dentro de cada um desses mesmos momentos estruturais, mas de forma secundária. Assim, o esquema narrativo se repete, quantas vezes necessária na visão do autor, dentro dos momentos do drama. O seu conteúdo, portanto, é cumulativo de forma a não só expor os elementos da trama e levá-la ao dénouement, como manter o interesse do espectador. Assim, percebemos uma sequência de momentos climáticos que levam ao clímax principal, seja na visão aristotélica ou de Freytag.

Evidentemente, esses momentos necessitam expressão dramática, isto é, se materializarem na proposta da dramaturgia da obra e, portanto, não devem ser omitidos, mesmo que o dramaturgo, na sua concepção integral, os considere irrelevantes ou fora da sua concepção. Certamente, a releitura cabe, mas a omissão é iconoclasta. De fato, como bem refere Pagannone (2011, p. 36), a ópera é multi-dimensional e seus aspectos cênico-representativo são complexos e importantes em seus componentes principais: texto-música-cena. Cada um deles compreende seus códigos, sendo o do texto o código verbal, o da música, por certo, o código musical e o da cena, o código visivo. Reprisar o diagrama de Pagannone é oportuno para entender a relevância desse complexo interativo (Figura 1). Busca-se um equilíbrio entre esses códigos e esse depende de contemplar-se todos eles no processo dramático.

Figura 1. Complexo multi-dimensional da ópera



Fonte: Pagannone, 2011.

Isto posto, comentamos um caso específico, breve, porém paradigmático do que ocorre atualmente. Um dos momentos climáticos fundamentais para a finalização do drama de Fosca é o fato de que ela resolve sua crise final, no quarto ato, tomando uma dose de

veneno. Esse relevante momento ocorre unicamente por meio de linguagem não-verbal. Portanto, se não for expressa, não comunicará seu conteúdo. Se não comunica, não é considerada como parte da proposta dos autores. O fato dela tomar o veneno é crucial para a narrativa de *Fosca*. Sem isso claro, fica difícil entender o desfecho, o fim na concepção narrativa em esquemas dramáticos.

Analisando o que propõe o libreto de Ghislanzoni², verifica-se a seguinte narrativa:

GAJOLO
 Alla flotta veneta
 Si adducano costor!...
 PAOLO e DELIA
 Fia ver!...
 FOSCA (*sottovoce*)
 Per sempre estinguiti,
 Fatale...avverso amor!... (*beve il veleno*)
 GAJOLO (*avanzandosi a Paolo*)
 Si...alle venete navi ricondotti
 Tosto sarete...

Nessa passagem em que se eleva a ação, não só Gajolo cumpre com sua promessa ao Doge e Paolo e Delia finalmente se veem livres. Sabemos Cambro morto e Fosca encontra a sublimação de seu amor não correspondido na morte ao tomar o veneno destinado, em seu plano inicial, a Delia. Assim, um trecho dramaticamente curto, mas de relevância para o desenrolar da trama que se aproxima de seu desfecho principal. Nesse sentido, se o texto cantado pelo coro, Gajolo, Delia e Paolo são autossuficientes em seu conteúdo verbal, as palavras de Fosca necessitam o apoio visual do ato indicado na didascália para tornar-se compreensível e efetivo como climático dentro da elevação. Trata-se da oferta do um frasco de veneno para que Delia faça uso, ao que Fosca, em retribuição, manteria Paolo vivo. Dupla vantagem - além de livrar-se da rival, teria o amado vivo e a seu dispor. Seu plano é destruído pela chegada do irmão que, com sua honesta ilicitude, manda que os reféns, Paolo e Delia, sejam devolvidos imediatamente a Veneza. Da ofertante da solução vitriólica, Fosca passa a ser sua recipiente, o que leva ao dénouement final. O texto de Fosca não expressa diretamente suas intenções e se limita a comentar a irredutibilidade dos fatos àquele ponto: “para sempre extinto, fatal e adverso amor”. Portanto, o frasco de veneno e os atos cênicos envolvidos assumem relevância para completar o drama.

Na leitura de Stefano Poda, esse simples, mas substancial ato dramaturgico – a oferta e a toma do veneno -, foi ignorado. O código visivo, não se produziu e, portanto, o componente da *cena* não se realizou. Seu contraponto é o expressionismo barroco da articulação cênica de Ida Miccolis em récita de 1974 no Teatro Municipal de São Paulo, sob Armando Belardi. Menos afetada é a exposição desse momento por Gail Gilmore na retomada de *Fosca* por Malheiros no Teatro de Sofia em 1997, mas sem deixar de evidenciar a relevância dessa marca cênica da oferta do frasco de veneno para Delia e, posteriormente, seu uso por Fosca³.

2 Nas diferentes versões de Fosca o texto se mantém o mesmo, ainda que ocorram marcadas diferenças na música da primeira (1873) para a segunda versão (1878) e discretas diferenças da segunda para a terceira (1889).

3 As imagens desses dois espetáculos podem ser vistas nos minutos finais da ópera nos endereços (Miccolis) <https://www.youtube.com/watch?v=PSa-QqC2Ffc&t=4438s> e (Gilmore) <https://www.youtube.com/watch?v=mEkn7SyBJ-w>.

A leitura da música em função da dramaturgia

Talvez constrito pelas formalidades das estruturas da ópera do *ottocento*, Gomes tenha apresentado propostas musicais cuja leitura diferenciada poderia emprestar maior significado ao que propôs originalmente. Entra-se, pois, em uma seara de trânsito difícil, uma vez que adentra o rompimento do desejo expresso pelo compositor. Sabe-se que a qualidade da escrita de Gomes era indubitável, registrando com detalhes o que desejava em termos de instruções para interpretação. De fato, não se trata de um compositor que necessite análise excepcional para compreender sua mensagem, inclusive em seus autógrafos musicais, de clareza e precisão notáveis.

Analiseemos, portanto, duas situações musicais que poderiam ser alvo de leitura inovadora com, em nossa opinião, aproveitamento dramático de superior efeito que, mantidas como indicado pelo discurso musical, não permitem expressar-se em todo seu potencial. Ambas as análises dizem respeito à cena III do Segundo Ato, indicado na partitura da terceira versão, Casa Ricordi, como *Marcia e Coro Nuziale*.

Nesse trecho, Fosca encontra-se muito incomodada uma vez que ocorre na Igreja de San Pietro de Castello o casamento múltiplo, motivo central do romance de Luigi Capranica, incluindo aquele de Delia e Paolo. Ao mesmo tempo, Gajolo está para executar seu plano do múltiplo rapto das noivas e Fosca, à parte e resultado de um acordo com Cambro, raptar Delia e ferir Paolo – sua desejada vingança. Assim, temos um acúmulo de ações em um mesmo momento dramático. Como estrutural para a ópera italiano do século XIX, um concertato final será a forma de expressar uma solução musical para tal clímax com tantos e diferentes conflitos, como de fato ocorre. Entretanto, o que nos interessa são dois momentos que precedem tal solução.

O primeiro caso trata de um curto diálogo no início na seção indicada (*Marcia e Coro Nuziale*)⁴. Fosca encontra-se em forte instabilidade emocional, expressando-se como a ‘Fosca raivosa’ segundo define Mario de Andrade (1936) em sua análise de motivos. Assim, Gomes propõe um breve discurso que se inicia com a irada invectiva de Fosca e termina em uma exaltação desse ódio após a intervenção conclusiva de Cambro. Essa trajetória dramática tem claro desenho musical pela mão de Gomes e essa interpelação entre música, cena e texto é o tema de nossa análise. Entretanto, ao contrário do caso comentado anteriormente, o código que aqui necessita revisão é o musical, e não o visivo.

Uma síntese do drama em suas três expressões pode ser vista na Figura 2. Esse trecho de 24 compassos constitui-se em uma unidade dramática. Nela se pode identificar a estrutura da dramaturgia tanto a de três atos como a pirâmide de Freitag. Entretanto, ela ocorre de forma resumida. Assim, o drama inicia com o extravasamento de ódio por parte de Fosca, induzido pela escuta do coro nupcial advindo da igreja. Ela sabe o que lá ocorre – a consumação de sua derrota pelo casamento de Delia e Paolo. Impetuosa, não hesita em conjurar demônios.

No código musical (Figura 2), Gomes inicial o trecho com a apresentação do motivo de “fosca raivosa”, o qual é uma aplicação de trecho da escala menor natural para expressar a vaga de ódio da protagonista, inicialmente em Dó menor e depois em Fá menor (c. 1 a c. 9).

4 Página 157-159, considerando o trecho entre o segundo compasso do primeiro sistema da página 157 e o primeiro compasso do último sistema da página 159. Edição FURNATE/Ricordi, 1986. Esses compassos, para fins de exemplificação e localização passam a ser considerados como 1 a 24.

Figura 2. Processamento dos códigos ao longo dos 24 compassos em discussão

Fonte: Elaborado pelo autor.

A linha vocal de Fosca nesse trecho inicial é ascendente por desdobramento da tríade do acorde de Dó m melódica e descendente ao longo da escala de Fá menor melódica. Reserva a figura rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia para as palavras climáticas “demônio” e “sacrilego”, suavizando as demais pelo uso de tercinas descendentes (Figura 3).

Figura 3. Frase de Fosca

Fonte: Elaborado pelo autor.

Fosca recita o texto que se traduz por “é uma blasfêmia horrível que zomba do amor” em uma frase com exasperação máxima e entra em um segundo momento, onde repete o texto sob os acordes do órgão que soa da igreja. Nessa repetição, há com uma diminuição da tensão, pois ela se faz em registro grave acompanhando a polifonia do órgão, como que remetendo Fosca ao interior da igreja que ela, em breve, verá saqueada e seu ímpeto vingativo consumado com a prisão de Délia e Paolo (Figura 4).

Figura 4. Frase de Fosca, c.9-c.11

È or-ren - da be - stem - mia che ir

(organo)

Fonte: Elaborado pelo autor.

A chegada de Cambro junto com Gajolo lhe causa surpresa, mas agora o diálogo entre os dois é operacional para os planos dos piratas. A ira de Fosca parece aplacar-se com a chegada do irmão, sempre repressor de seus impulsos. Suas intervenções continuam novamente sob a polifonia do órgão de forma monótona, como se estivesse refletindo sobre aquela súbita interferência em seus planos. Entretanto, o texto de Fosca é significativo de sua vontade: “ele pensa-se o meu coração frear ... insano”. Trata-se de um prenuncio para o clímax final de trecho. Diz ela “ele não sabe que tenta em vão este imenso amor domar!”. A polifonia do órgão, nos últimos compassos (c. 18-c. 20) formam uma frase descendente conclusiva que favorece integralmente a explosão de Fosca ao gritar sua força irredutível em conseguir o amor que deseja, contra tudo e todos.

Em verdade, Gomes constrói essa cena intermediária com muita habilidade, pois além de entregar o apoio instrumental exclusivamente ao órgão, a polifonia compreende um longo arco ascendente e descendente, como já mencionado, cujo avanço Gomes posterga quatro vezes ao retomar a nota de cada novo segmento ascendente meio tom abaixo daquela que entregou anteriormente. Assim, a tensão no código musical é construída de forma progressiva e dilatada para, ao final, decrescer de uma só, vez até que Fosca revele sua explosão anímica (Figura 5).

Figura 5. Arco melódico da polifonia do órgão (c.9 – c.21)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando à essa explosão de Fosca, a curta e climática frase cursa entre V7-I-II e resolve, em vez de Fá M, em um acorde de Fá diminuto em segunda inversão (Figura 6). Justificadamente, esse acorde truncado em vez do acorde perfeito de Fá M estabelece no código musical a não-resolução, o não-reposo, no código textual e no código visivo a descoberta de Gajolo⁵ que Fosca, contra seu desejo, ali se encontra. Mais que isso, o uso desse acorde diminuto solicita e indica ao código visivo que a surpresa do encontro deve ser marcante, pois tem função dramática relevante para ser liminar de um novo momento dramática, quando os dois planos cênicos que se desenvolviam no palco (Fosca em seu mo-

5 Ma che veggio...Fosca qui...non m'inganno?

nólogo; Gajolo e Cambro em seu diálogo operacional) se unem para essa nova cena, agora com a interação dos três personagens. Portanto, o uso intencional do acorde por Gomes tem significação para os três códigos e não deve ser ignorado pelo dramaturgo. De fato, esse acorde tem um importante potencial dramático, de expressão de surpresa, de interrupção, medo, entre outras condições emocionais. Basta ver seu uso na música barroca, talvez sendo exemplo dos mais significativos o uso que faz J. S. Bach na *Paixão Segundo São Mateus* quando o povo escolhe Barrabás para ser libertado por Pôncio Pilatos. G. Verdi, da mesma forma, o utiliza com essas razões dramáticas, como nas hesitações e crises de Amélia no segundo ato de *Un Ballo in Maschera* (POWERS, 1997, p. 297). Oportuno comentar sobre a opinião de Schoenberg sobre esse acorde. Como afirma ele, se reconhecia no acorde de sétima diminuta um significado “expressivo” na música barroca, mas que, na atualidade de Schoenberg “decaiu das altas esferas da arte musical às regiões inferiores da música de salão. Tornou-se banal e delicado” (SCHOENBERG, 2001, p. 344). Schoenberg, sem dúvidas, foi um grande nome da música universal, mas o que seria da ópera romântica italiana sem esse acorde?!

Figura 6. Sequência harmônica de c. 21-c. 24

in F: $V^7 - I^6 - II m^7 - V^7 - (F^0)$

Fonte: Elaborado pelo autor.

Retomando o ponto climático, a frase de Fosca se estende por quatro compassos com resolução tética no último (c. 21-c. 24) (Figura 7). Em um percurso de V-I, a frase é ascendente com início na dominante, clímax no maior ângulo tessitural e decisão na tônica. O início da frase coincide com o final da polifonia do órgão e a retomada da orquestra, o que marca essa separação de momentos. Para que o texto de Fosca (código textual) seja plenamente aproveitado pela frase musical de Gomes (código musical) e potencializado pela direção cênica (código visivo), propomos uma modificação drástica de andamento.

Figura 7. Frase de Fosca com a marcação M.M. original (c.21-c.24)

Andante mosso (♩=88)

Fosca

Allegro agitato

ten.

p

ff

Ei - nol sa che ten-ta in - van no, ten-ta in - van questo im-men-so a-mor - do - mar!

Fonte: Elaborado pelo autor.

Desde o início (c. 1) há uma indicação metronômica de ($\text{♩} = 88$). Se essa indicação for mantida, a frase em discussão será executada em andamento muito rápido para que seu potencial dramático seja percebido.

Para se ter uma avaliação da variedade de andamentos utilizados, foram analisadas cinco gravações integrais de *Fosca*, cujas características artísticas e o tempo utilizado pelo regente pode ser visto respectivamente nos Quadro 1, 2, 3 e 4.

Para obter-se a duração dos trechos de interesse, as gravações foram analisadas no software Sonic Analyser© da Quenn Mary University. Para a determinação do tempo utilizado pelos regentes em bpm para a semínima, realizou-se a medida em segundos do trecho de interesse utilizando-se um cronômetro digital, como denominador da divisão do produto do número de semínimas no trecho (76) por 60 segundos ($\text{bpm} = 76 \text{ semínimas} \times 60 \text{ s} / \text{tempo em segundos}$).

Quadro 1. Dados demográficos das cinco gravações analisadas

Fosca	Nadir Mello-Couto	Ida Miccolis	Ida Miccolis	Gail Gilmore	Elmira Veda
ano	1952	1966	1973	1997	1998
regente	Santiago Guerra	Armando Bellardi	Armando Bellardi	Luiz Fernando Malheiros	Alexander Anissimov
cidade	Rio	São Paulo	São Paulo	Sofia	Wexford
Cambro	Paulo Fortes	Costanzo Masciti	Costanzo Masciti	Niko Issakov	Anatoly Lochak
Cajolo	Carlos Walter	Mario Rinaudo	Mario Rinaudo	Svetozar Rangelov	Tigran Martirosian

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 2. Tempo em segundos e desvio padrão da duração da performance do trecho c.21-c.24

Mello-Couto	Miccolis 1966	Miccolis 1973	Gilmore	Veda	média	DP
Guerra	Bellardi	Bellardi	Malheiros	Anissimov		
12,04	12,86	12,75	10,06	12,68	12,07	1,17

Fonte: Elaborado pelo autor.

A duração do tenuto foi medida deste o segundo ataque do Sib (c. 23) até o início do glissando para a nota Mi (c. 23) (Fig. 7).

Quadro 3. Duração do tenuto do c. 23 entre as diferentes intérpretes, média de desvio padrão

Mello-Couto	Miccolis 1966	Miccolis 1973	Gilmore	Veda	Média	DP
Guerra	Bellardi	Bellardi	Malheiros	Anissimov		
2,58	2,51	2,69	1,95	2,50	2,44	0,28

Fonte: Elaborado pelo autor.

O cálculo do tempo metronômico inicial (VI) consistiu na medida do tempo, em BPM (beats per minute) decorrido entre o primeiro tempo do compasso 1 e o último do compasso 19. O valor de VF (velocidade final), corresponde ao tempo medido nos compassos 21 a 24. Os valores do compasso 20 não foram incorporados por ser um compasso sistematicamente usado como ponte com *ritardando* para a frase de Fosca (c. 21-c. 24). Os valores obtidos foram divididos pelo número de semínimas nos respectivos trechos.

Quadro 4. Tempo metronômico predominante em BPM do trecho c1.-c.19 (VI) e tempo predominando no trecho c.21-c.24 (frase de Fosca) (VF)

	Mello-Couto	Miccolis 1966	Miccolis 1973	Gilmore	Veda
	Guerra	Bellardi	Bellardi	Malheiros	Anissimov
VI	110	87	85	95	83
VF	80	80	76	94	76
Dif. %	27,27	8,75	11,84	1,06	9,21

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quanto à diferença, percebe-se que Guerra propõe a maior redução de andamento no trecho em tela. Entretanto, observa-se que Anissimov usa os menores tempos para a execução dos trechos. De fato, analisando-se o trecho integral de Guerra, o segmento inicial (c. 1-c. 19) é, entre as cinco gravações o que se apresenta levado em andamento mais rápido (M.M = 110) e de forma contínua, quase sem variação. De fato, as frases de Fosca raivosa tronam-se praticamente incompreensíveis devido ao tempo assaz rápido, ainda que empreste um interessante caráter de urgência à ira de protagonista.

O conteúdo expressivo desses quatro compassos é de dor, desespero e desconforto com a possibilidade de que o irmão, Gajolo, novamente a impeça de consumir seu desejo de recuperar Paolo. Esse conteúdo só pode ser efetivamente expresso com a oportuna música de Gomes, expansiva, ascendente, climática, em um tempo reduzido que permita o aproveitamento pelo intérprete de toda a potencialidade que a música de Gomes oferece. Porque Gomes não indicou explicitamente essa redução de andamento, além do *tenuto* do c. 23? Difícil precisar. Entretanto, as características do código musical usado nesses compassos podem ter sido uma mensagem implícita do seu significa, uma prática interpretativa usual da época, a ponto de Gomes entender desnecessário indicá-la. Essa redução de tempo estaria evidente na sua música. Isso é tanto verdade que, na análise das gravações, todos os regentes praticam essa redução, ainda que de forma discreta, utilizando o compasso 20 como espaço de desaceleração.

Entretanto, o que sugerimos é uma redução mais drástica da qual vemos praticadas conforme indicado no Quadro 2. Propomos um valor de semínima igual a sessenta e cinco ($\downarrow = 65$). Tal propositura não parece inconveniente, pois a análise das cinco interpretações ouvidas indica uma tendência geral de redução de andamento no curto trecho em questão. De fato, Santiago Guerra chega a produzir uma redução de 27,2% entre o andamento metronômico predominante no trecho inicial (c.1 – c. 20) e o da frase de Fosca. Luiz Fernando Malheiro praticamente conduz de forma linear, ao propor uma redução de apenas 1,0%.

O segundo caso trata-se, da mesma forma, de uma sugestão de alteração de andamento. Propõe-se modificar substancialmente o resultado dramático para aquilo que o libretista desejava. Assim, de imediato, alerta-se que a alteração proposta, ainda que muito mais invasiva que a anterior, não altera a vontade primária de Ghislanzoni.

O trecho em tela corresponde à mesma cena anterior (*Marcia e Coro Nuziale*), agora com a entrada do povo que irá participar dos festejos nupciais. Como indica a didascalia *Durante la marcia nuziale sfilà il corteggio delle spose che si avanza dal fondo, traversando il ponte e dirigendosi verso la chiesa*.⁶ Momento de alegria e comemorações, contrastando com a ira de Fosca, seu arranjo vingativo com Cambro e o ato profissional de pirataria de Cajolo.

Em *Fosca*, Gomes começa a se distanciar do modelo da *grand-opéra* e, mais ainda, da ópera de números. A continuidade do discurso é uma novidade e, como bem afirma Conati (1982, p. 74), “[Fosca] constitui o resultado artístico talvez mais equilibrado e coerente obtido no teatro musical do movimento da “Sapigliatura...”. A estrutura da cena em discussão (*Marcia e Coro Nuziale*) envolve as seções descritas no Quadro 5:

Quadro 5. Estrutura da *Marcia e Coro Nuziale*, *Fosca* Ato 2

Seção	forma	andamento	compassos	Fórmula de compasso	tonalidade	página
1	Introdução – órgão solo	Allegro moderato marcato Mínima = 84	1 - 19 (19)	4/4	C	155
2	Coro interno – <i>O stella matutina</i>	Andante mosso Semínima = 88	20 - 34 (14)	4/4	C	155-157
3	Fosca – <i>Dall'atre magioni</i>	Andante mosso Semínima = 88	35 – 60 (25)	4/4	Cm – Fm – F – F°	157-159
4	Dueto - Cambro - <i>Forse tu al disegno mio</i>	Allegretto	61 – 81 (20)	4/4	Eb	160-162
5	Ponte - coro <i>Al tempio andiamo</i>	Allegro non tropo Semínima = 108	82 – 93 (11)	6/8	Bb	162-164
6	Marcha e coro nupcial – <i>Gioia di vergine</i>	Allegro marcato Semínima = 120	94 – 194 (100)	6/8	Ab – Cm – Eb - Ab	164-174

Fonte: Elaborado pelo autor. As páginas correspondem às da partitura de Fosca distribuída pela FUNARTE/Ricordi. (cf. GOMES, 1986)

A marcha com o coro nupcial, seção 6 no quadro anterior, por sua vez, constitui-se em uma unidade formalmente autônoma, cuja estrutura se encontra no Quadro 6:

6 Durante a marcha nupcial desfila o cortejo das esposas que avançam do fundo, atravessando a ponte e dirigindo-se para a igreja. Tradução do autor.

Quadra 6. Estrutura da marcha com o coro nupcial, seção 6, *Fosca* Ato 2

Seções formais	forma	andamento	compassos	Fórmula de compasso	tonalidade	página
-	Introdução	Allegro non tropo semínima = 108	1-12 (12)	6/8	Bb	162-164
A - B - A	Marcha com coro: <i>Gioia di vergine</i>	Allegro marcato semínima = 120	13-32 (20)	6/8	Ab	164-167
-	ponte	Allegro marcato semínima = 120	33-51 (19)	6/8 2/4	Cm Eb	167-169
A-B	Coro - <i>Sereno apar il cielo</i>	I° tempo	52-67 (16)	6/8	Eb	169-171
A	Marcha com coro: <i>Gioia di vergine</i>	Allegro marcato semínima = 120	68-82 (15)	6/8	Ab	171-173
-	Coda - <i>al ciel alzan</i>	Poco più mosso	83-100 (18)	6/8	Ab	173-174

Fonte: Elaborado pelo autor. As páginas correspondem às da partitura de Fosca distribuída pela FUNARTE/Ricordi. (cf. GOMES, 1986)

A disdascália para a entrada do coro, que ocorre apenas na Secção nº 6 (Quadro 5), indica que os populares entram na pequena praça, vindo da igreja e dos vários lados da cena. Ouve-se os felizes acordes de uma marcha nupcial anunciando a chegada do cortejo das esposas que vem do fundo e dirigindo-se à igreja. Como visto no Quadro 6, essa seção apresenta uma introdução, o coro e marcha, uma ponte interpretada por Fosca, um coro e a reapresentação da marcha que conclui a cena com uma coda. Do ponto de vista da dramaturgia, o coro e marcha ocorre quando apenas os populares entram em cena, com vivo interesse na expectativa de assistir ao cortejo das noivas. Esta música deve permanecer no andamento proposto por Gomes, pois representa momento de alegre júbilo e antecipação do clímax. Já o coro que segue à ponte, ocorre exatamente com a entrada da procissão das noivas.

O que se sugere como modificação é a redução drástica de andamento do trecho do coro *Sereno apar il cielo*. Terminado este, com a retomada da Marcha para a finalização da cena, volta-se ao andamento original, pois a procissão já adentrou ao templo e o momento, novamente é de grande alegria e entusiasmo.

O motivo? Preliminarmente, justifica-se pela absoluta incoerência de um momento de solenidade ser acompanhado por uma marcha de andamento rápido e estrepitante. Outras razões serão apresentadas adiante.

Como introduzir e recuperar essa importante redução no andamento? Gomes oferece solução perfeita pois a ponte que antecede o coro em questão tem um longa cadência na qual um progressivo ralentando cabe muito bem para acomodar o novo andamento e, ao final do coro, com o lento andamento proposto, há três compasso de ligação com a seção seguinte que podem acomodar, também organicamente, um acelerando para a retomada do andamento original. Assim, dramaturgicamente e musicalmente, não há empecilhos para adotar-se a proposta, apenas resta a questão do *padrão estético aceitável* para a variável tempo, assunto que se irá discutir mais adiante

Convém, preliminarmente, comentar que, nesse segundo trecho em estudo, as instruções do compositor, tanto de notação, andamento, agógica, articulação e intensidade, estão claramente indicadas. Tal fato sustenta a afirmação anterior de que essa proposta é transformadora e invasiva, uma vez que importantes alterações de andamento, duração de notas e articulação foram incluídas. Entretanto, nada se modifica na harmonia, alturas, fórmula e compasso e distribuição de vozes, o que, por esse lado, garante a essência da integridade autoral.

Assim, convém apresentar de imediato as Figuras 8 e 9, as quais expõem claramente o conteúdo do original de Gomes e o da proposta. Por uma questão de espaço, torna-se impraticável apresentar o trecho em sua totalidade, mas o segmento visualizado representa a essência do que se propõe. Essa mesma essência será aplicada no restante do trecho, o qual não difere, em sua estrutura musical, do que na ilustração se apresenta.

Figura 8. Texto musical original de Gomes (1986, p. 169), primeiro e segundo sistema

1° Tempo (Allegro marcato ♩=120)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 9. Texto musical modificado, baseado em GOMES, 1986, p. 169, primeiro e segundo sistema

Moderato (♩ = 65)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em essência, a modificação agrega dois elementos: uma drástica redução de andamento e a adoção de uma articulação em contínuo legato.

Os dois objetivos podem ser alcançados, como se vê-se na Figura 9, pela (i) importante diminuição do valor metronômico do tempo primo de $\text{♩} = 120$ para $\text{♩} = 65$; (ii) no compasso 3 e 4 da mesma figura, na orquestra e coro, pelo aumento do valor de colcheia para semínima pontuada; pela retirada das indicações de stacatto e acentuado e pela aplicação de uma longa ligadura de expressão entre os compassos 2 e 5.

Como visto, esta cena comporta três planos de ação dramática: a execução da vingança de Fosca pelo acordo com Cambro, o ataque às donzelas pelo piratas istrianos comandados por Gajolo e, mais importante no contexto musical, as festividades tradicionais do múltiplo esposais das noivas venezianas. A música de Gomes, neste momento, ocupa-se desse último evento e ela deve, portanto, predominar em seu sentido musical. Aparentemente, e sem conhecer-se as razões, Gomes propõe uma música quase militar, em compasso binário, andamento rápido e acompanhada por uma banda sull palco. Esse arranjo nos parece pouco indicado para o momento. Corroborar essa impressão a proposta do compositor na primeira versão de Fosca, de 1973. Na música da estreia esse trecho se desenrola com um coro reduzido, intimistas, e em ambiente pastoral.

Figura 10. Entrada dos esposais na versão original de 1873

Andante pastorale
(quattro soli)

Soprani
Tenor
Basso
Piano

Oh! Co - me è bell...
Co - me è lim - pi - do il mat - tin che ti ir - ri - dia il
Com - me è lim - pi - do il mat -

p
L'accompagnamento a piacere
p

S
T
B
Pno.

Oh! co - me è bell...
vol - to è il crin, sem - pre o be - la a te nel
tin sem - pre o bel - la a te nel

Fonte: Elaborado pelo autor.

A acentuada redução do andamento se justifica pela necessidade de emprestar ao momento uma velocidade compatível com um solene desfile de donzelas prestes a casar. Um desfile de exposição e confirmação pública do ato especial que ora acontece. A procissão nupcial era procedimento necessário e importante nas comunidades italianas da época. Constituíam-se em momento de afirmação das corporações e demonstração de pertencimento (THOMPSON, 2016, p. 145-147). Um desfile rápido era pouco desejável, pois diminuiria o tempo de exposição dos membros da procissão, descaracterizando integralmente a finalidade do ato. Portanto, a sugestão da diminuição proposta busca um andamento que seja lógico à cena, à dramaturgia do momento e do libreto.

Assim, não se pode confundir a intervenção como uma desconfiguração do ideal do compositor. Neste sentido, veja-se a discussão do emblemático caso de Glen Gould e Leonard Bernstein na execução do concerto nº 1 em ré menor para piano e orquestra de J. Brahms em 1962. Sobre o tempo proposto por Gould para primeiro movimento Vaes (2017, p. 111) comenta que “Mesmo um ouvinte experiente poderia razoavelmente pensar que o tempo de Gould para o segundo tema do primeiro movimento não é *notavelmente* lento, dado os rubati nos níveis macro e micro que confundem a experiência de *a tempo*”⁷. De fato, uma questão relevante na execução musical é a realização da estrutura métrica, melódica e harmônica determinada pelo compositor. Se isto não for cumprido, ainda que exista um faixa de limite aceitável para tal, a obra do compositor não se realiza e se passa a ter uma nova obra e não uma nova leitura. O fato é que a interpretação de Gould causou importante discussão e, de fato, ouvindo-se a gravação do concerto, na introdução do primeiro movimento, que Brahms indica mínima pontuada = 58, consegue-se identificar um tempo metronômico próximo de M.M = 42.⁸ Trata-se de uma redução acentuada do original, independentemente da percepção dos ouvintes. Por outro lado, não se deve excluir que parte da discussão trazida à época concentrou-se mais na reação de Leonard Bernstein, do que nas questões da performance de Gould. Na visão de Bernstein o ponto central era “The age old question remains: in a concerto, who is the boss: the soloist or conductor?” (BERNSTEIN, 1962), fato que guarda importante distância do tópico central do concerto – uma rara e radical modificação do tempo e dinâmica propostos por Brahms em seu concerto para piano. De fato, ao se ouvir a gravação, o primeiro movimento se manifesta interessante e realizado no novo andamento, mesmo percebendo-se a acentuada redução da prática esperada. Já o segundo movimento, *Adagio*, a realização não atinge o proposto por Brahms, pois a excessiva lentidão do andamento não permite a fusão dos elementos métrico, melódicos e harmônicos para expressar a real mensagem do compositor. Entretanto, não se pode negar que, no caso de Gould, houve um afastamento do que Reep (1992, p. 162) chama de “padrão estético aceitável” o qual, por sua vez, tende a ser determinado por uma prática interpretativa consolidada. Esse padrão, na seu componente de tempo, pode variar dentro de uma faixa nem sempre muito estreita, como se vê no estudo de Reep (1992) sobre interpretação da obra *Träumerei* de Roberto Schumann, no qual os valores se situam

7 Even an experienced listener may already reasonably think Gould’s tempo for the first movement’s second theme is not “remarkably” slow, given the rubati on macro- and micro-levels that cloud the experience of “a tempo”.

8 A medida se realizou pela audição da introdução do primeiro movimento, fixando-se o tempo e comparando com a indicação de um metrônomo digital. O texto de Vaes (2017, p. 113) traz uma tabela dos tempos obtido por ele com método semelhante, mas através de médias. Entretanto, ele considera a referência como semínima pontuada. Qualquer conversão dos valores de Vaes levam a resultados discrepantes do obtidos para o presente estudo.

entre M.M= 48 e 79 sem que se perca a essência da realização da obra, ainda que os valores extremos apresentados sejam percebidos como muito lento e muito rápido, respectivamente. Curiosamente, essa última seja um andamento proposto no original por Clara Schumann (M.M=100), o que leva a se perguntar quão flexível pode ser esse “padrão estético aceitável”. Entretanto, é o afastamento acentuado dessa faixa do aceitável que causa estranheza, como no caso de Gould e Bernstein frente ao concerto de Brahms.

Considerando esses aspectos, no caso de *Fosca* a redução é razoável para a apresentação e a exposição da frase com seu devido significado (RUDOLPH, 1995, p. 359) e, portanto, ainda que proposta invasiva, ela não causa perda do sentido musical, ou, como dito, fuja de um *padrão estético aceitável*. Ademais, acreditamos que ela possa atingir uma finalidade de aproximação ao que Gomes poderia desejar, nessa última versão, considerando o ambiente pastoral e solene, que propusera na primeira para a mesma cena (6/8 – *Andante pastorale*) (Figura 10).

Por outro lado, a retirada das indicações de *stacatto* e o incremento dos valores das notas, complementado pelas ligaduras, busca um intenso legato da frase. Tal providência empresta um aspecto de intimidade contrastante com a publicidade do momento – a apresentação das noivas - além de ser plenamente condizente com a necessária demonstração da solenidade do evento. De fato, ao seguir a duração das notas e a articulação propostas, esfaca-se a suntuosidade do momento e empresta-se um caráter circense à música, o que não se coaduna com o texto lírico e a dramaturgia do libreto, e a nobreza da frase de Gomes.

Assim, com estas sugestões aos regentes, permitimos uma leitura mais adequada para dois trechos dessa obra com vistas a contribuir para melhora sua aceitação e, principalmente, reafirmar a intenções do compositor.

Referências

- BERNSTEIN, Leonard. *Leonard Bernstein pre-concert comments*. On Gould, Bernstein and New York Philharmonic, 1962.
- BUDDEN, Julian. *The operas of Verdi*, v. 1, From *Oberto* to *Rigoletto*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 524 p.
- CONATI, Marcelo. *Formação e afirmação de Gomes no panorama da ópera italiana*. Notas e considerações. In: VETRO, Gaspere Nello, Antônio Carlos Gomes-correspondências italianas. Rio de Janeiro: Editora Cátedra/Pró-memória-INL, 1982. 339 p.
- CORAZZOL, Adriana Guarnieri. *Dramaturgie des larmes dans l'opéra italien fin de siècle*. In: Dramaturgie & musique: actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2006. Paris: Université Paris-Sorbonne. Observatoire Musical Français, 2009
- ESTRUTURAS narrativas: *O esquema quinário*. Disponível em: <https://obasicoeletras.wordpress.com/2013/06/30/estruturas-narrativas-o-esquema-quinario-2/>
- GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, 23 fevereiro. 1873, p. 59.

- GOMES, Antonio Carlos. *Fosca*. São Paulo: FUNARTE/Ricordi, 1986. 1 partitura.
- MOREIRA, Laura Alves. *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. 2012. 106 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília,
- PAGANNONE, Giorgio. Per una didattica del melodramma. Idee e percorsi. *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica*, v.1, p. 37-42, 2011. <http://musicadocta>.
- POWERS, Harold. “La Dama velatata”: Act II of *Un Ballo in Maschera*. In: CHUSID, Martin’s *Verdi’s Middle Period: 1840-1859*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 436.
- REEP, Bruno H. *Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann’s “Träumerei”*. Haskins Laboratories Status Report on Speech Research, SR-1111112, p. 227-260, 1992.
- RUDOLPH, Max. *The Grammar of Conducting*. 3rd. ed. New York: Schirmer Books, 1995.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 1^o reimpressão. São Paulo: Editora da UNSEP, 2001, 579.
- THOMPSON, Augustine. *Cities of God: the religion of the Italian communes, 1125-1325*. University Park: Penn State University Press; New edition, 2006, 516 p.
- VAES, Luke. *Artistic Research Avant la lettre? The Case of Glenn Gould’s Brahms Concerto Interpretation*. In: IMPET, Jonathan, editor, *Artistic Researching Music: Discipline and Resistance*. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- VIEIRA, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v. 14, n. 3, p. 589-597, 2001
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Condor de Antonio Carlos Gomes – uma análise de sua história e música*. Bauru: EDUSC, 2003, 143.
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; MARIN, Rosa Maria Tolón; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Uma ária para Virginia Damerini: a última Fosca de Carlos Gomes. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 111-140, jun. 2013.

Musicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia

Givas Demore e Beatriz Magalhães-Castro

Universidade de Brasília | ORCID: 0000-0001-7426-0321

Universidade de Brasília | ORCID: 0000-0001-6048-2505

Resumo:

A compartimentação do termo musicologia em histórica, sistemática, comparada e etnomusicologia, mostra a necessidade de acompanhar o desenvolvimento dos paradigmas conceituais que vieram a definir o campo. Propomos compreender como a ampliação do campo de estudo da musicologia comparada, não resistindo às pressões metodológicas num contexto de grande diversidade de acontecimentos, cedesse espaço a outra disciplina que suportasse essas novas significações e metodologias. O método utilizado na pesquisa foi o método descritivo e bibliográfico. Os resultados da pesquisa mostram que o envolvimento de disciplinas como a antropologia, significou em uma reorientação disciplinar que permitisse ir além de comparação e classificação, levando a musicologia comparada a dar lugar à etnomusicologia. A conclusão é de que o enfoque nas ciências sociais trouxe um caráter multidisciplinar à maneira como os teóricos estavam lidando com a música não-ocidental, gerando novos enfoques sobre os quais analisar música e o comportamento.

Palavras-Chaves: Musicologia comparada, etnomusicologia, musicologia, Musikwissenschaft.

Musicology and post-disciplinarity: from comparative musicology to ethnomusicology

Abstract:

The compartmentalization of the term musicology in historical, systematic, comparative and ethnomusicology, shows the need to follow the development of conceptual paradigms that defined the field. We aim to understand how the expansion of comparative musicology, not resisting the methodological pressures in a context of great diversity of events, subsided in order to give space to another discipline that would support these new meanings and methodologies. The method used in this research was descriptive and bibliographic. The results show that the involvement of disciplines such as anthropology, meant a disciplinary reorientation that would go beyond comparison and classification leading comparative musicology into ethnomusicology. The conclusion is that the focus on social sciences brought a multidisciplinary character to the way theorists were dealing with non-Western music. This generated new approaches on which to analyze music and behavior.

Keywords: Comparative musicology, ethnomusicology, musicology, Musikwissenschaft.

Musicología y posdisciplinarietà: de musicología comparada a etnomusicología

Resumen:

La división del término musicología en histórica, sistemática, comparada y etnomusicología, muestra la necesidad de seguir el desarrollo de los paradigmas conceptuales que definieron el campo. Proponemos comprender cómo la expansión del campo de la musicología comparada, al no resistir presiones metodológicas en un contexto de gran diversidad de hechos, dio paso a otra disciplina que sustentaba estos nuevos significados y metodologías. El método utilizado en la investigación fue el descriptivo y bibliográfico. Los resultados muestran que la implicación de varias disciplinas, incluida la antropología, supuso una reorientación disciplinar que permitiría ir más allá de la comparación y la clasificación, llevando a la musicología comparada a dar paso a la etnomusicología. La conclusión es que el enfoque en las ciencias sociales aportó un carácter multidisciplinario a la forma en que los teóricos trataban la música no occidental. Esto generó nuevos enfoques sobre los que analizar la música y el comportamiento.

Recebido: 2020-08-12 | Aprovado: 2020-11-24

Introdução

Autores como Rice (2001), Parncutt (2012) e Piedade (2010), consideram que a musicologia comparada evoluiu (ou foi renomeada etnomusicologia) devido às variantes conceituais e metodológicas, antes insuficientes e precárias, para abarcar os aspectos amplos das ciências sociais. Quais os paradigmas que contribuíram para o crescimento da etnomusicologia em detrimento da musicologia comparada? Essa pergunta se faz necessária já que as duas disciplinas em questão - embora autores, como Walter Wiora, afirmem que a musicologia comparada não tem um campo de estudo, mas sim um método, - conservaram aspectos semelhantes: a música dos povos tradicionais: indígenas, nativos, música considerada não-ocidental e de tradição oral. Se conservam aspectos semelhantes o que embasou e ultimou o surgimento desse novo campo de estudo, a etnomusicologia?

A investigação proposta busca analisar quais foram as mudanças que deram origem a novos paradigmas capazes de gerar uma nova disciplina/campo de estudo e compreender quais os fatores motivadores do surgimento da etnomusicologia e quais as acepções conceituais regem a musicologia comparada e a etnomusicologia. O trabalho utilizou como método principal a pesquisa descritiva e bibliográfica. Contudo, não é objetivo deste trabalho prover um elenco de metodologias da musicologia comparada e/ou da etnomusicologia. Cabe ainda informar que se compreende que o termo musicologia comparada não foi algo utilizado em todos os países. Sua origem é alemã e sua abrangência se ampliou, mas não atingiu, por exemplo, países como o Brasil. Portanto, algumas das diversas etnomusicologias ao redor do mundo não se enquadram no escopo da musicologia comparada. O presente artigo considera o movimento etnomusicológico emanado do Estados Unidos, principalmente tendo em vista a criação da *Society for Ethnomusicology (SEM)* que substituiu (Segundo Menezes Bastos, 1995) a *American Society for Comparative Musicology*, o que revela uma grande mudança no cenário da [etno]musicologia.

Antes de adentrar o tema, dada a importância da compressão diacrônica do desenvolvimento do campo de investigação da música, é necessário discorrer sobre os desdobramentos do termo musicologia, termo referente que abriga os demais, como musicologia histórica e sistemática, musicologia comparada, etnomusicologia, nova musicologia, etc. A ascensão da musicologia como campo científico de investigação e sua integração na academia como disciplina surge por volta de 1860 (BREUER, 2011) no contexto germânico, desenvolvida por “cientistas da música” como Hermann von Helmholtz (1821-1894) e Friedrich Chrysander (1826-1901). Neste âmbito é adotado o termo *Musikwissenschaft*, o qual, em analogia ao termo latino *scientia*, significa ‘conhecimento,’ mas também pode ser aplicado com igual relevância ao corpo do conhecimento abrangendo fenômenos naturais e culturais (DUCKLES et al., 2001).¹

Segundo Duckles et al. (2001) e ainda Nattiez (2005), este termo foi primeiro proposto pelo teórico alemão Johann Bernhard Logier (1777-1846) no seu *System der Musikwissenschaft* de 1827. Outros termos que faziam referência à atividade musicológica desde o século XVIII eram *Musikalische Wissenschaft* (ciência musical) e *Tonwissenschaft* (ciência do som). A partir desse período cada vez mais a palavra *Musikwissenschaft* se torna o termo referente nos trabalhos relacionados à música (MAGALHÃES-CASTRO, 2016;

1 Like the Latin term ‘scientia’, ‘Wissenschaft’ means ‘knowledge’, but also can be applied with equal relevance to the body of knowledge encompassing natural and cultural phenomena.

CASTAGNA, 2008; DUCKLES et al., 2007) e a sua adoção no título da revista *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (Revista Trimestral de Musicologia), de 1885, dirigida por Friedrich Chrysander (1826-1901), Philipp Spitta (1841-1894) e Guido Adler (1855-1894), é demarcada pelo dito triunvirato da musicologia germânica que então liderava a área no contexto europeu. E embora Helmholtz e Chrysander tenham proposto que a musicologia fosse abordada como ciência e referida no termo *Musikwissenschaft*, o termo *Musikforschung* foi utilizado na denominação da *Gesellschaft für Musikforschung* (Sociedade de Pesquisa Musical) fundada em 1868 pelos musicólogos Robert Eitner (1832-1905) e Franz Commer (1813-1887), demonstrando o ainda incipiente título da disciplina.

Já a tabulação do campo investigativo da musicologia, embora esforço realizado desde a era helênica no campo do fenômeno da música (e.g. Pitágoras, Plutarco, Quintiliano, Boetius, entre outros), esta foi primeiro assentada no iluminismo por Nicolas-Étienne Framery (1745-1810) na obra *De la musique et de ses branches* de 1770.² Não obstante, a proposta mais influente e longeva foi aquela estabelecida de forma incisiva por Guido Adler (1855-1894) no artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (O Escopo, Método e Objetivo da Ciência da Música), publicado no primeiro volume da já referida *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* de 1885. Tabulada em dois grandes domínios, a *Musikwissenschaft* de Adler considerava que as questões relacionadas à harmonia, ritmo, melodia, contraponto, estética e pedagogia deveriam ser tratadas pela musicologia sistemática, enquanto as de natureza histórica (arqueologia, paleografia, estilos, formas, etc.) pela musicologia histórica. Contudo, em sua tabulação, Adler designa o termo *Musikologie* na alínea D do campo da musicologia sistemática para tratar do estudo das músicas de outros povos (i.e., extraeuropeias), introduzindo o campo da Musicologia Comparada, campo que viria mais tarde a ser designado como o da Etnomusicologia. Em suma, Adler opera de forma intrínseca na construção de uma agenda para a institucionalização da Musicologia e para a pesquisa musicológica como disciplina no corpus acadêmico (MAGALHÃES-CASTRO, 2016, p. 118-119). Tal consolidação é posteriormente reconhecida por Max Seiffert (1868-1948),³

2 Framery propôs uma abordagem que envolvia a música dividida “[...] em três ramos: acústico, prático e histórico” (DUCKLES et al., 2001, in: Grove Dictionary, on-line). Cada um desses aspectos carregava várias divisões numa tentativa de sistematizar o estudo da música. O acústico foi subdividido em ciência quantitativa e a metafísica. O prático foi subdividido em composição e execução, numa divisão paralela, produzindo mais subdivisões em “sagradas e seculares, vocais e instrumentais, nativas e estrangeiras, depois em instituições e gêneros musicais.” O histórico, subdividido, incluiu “música e músicos, nativos e estrangeiros, do passado e do presente” (Ibid. in: Grove Dictionary, on-line).

3 Max Seiffert (1868-1948), estudou com Philipp Spitta em Berlim. Defendeu sua tese de Doutorado intitulada *Jan Pieterszoon Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (Jan Pieterszoon Sweelinck e seus alunos alemães) em 1891 na Universidade de Berlim. Como Secretário Permanente da Comissão Prussiana de Monumentos, publica em 1892 o primeiro volume do *Denkmäler Deutscher Tonkunst-DDT* (Monumentos da Arte Musical Alemã). A partir de 1909 ensina em Berlim na Hochschule für Musik (Escola Superior de Música) e na Akademie für Schul- und Kirchenmusik (Academia de Música Sacra). Torna-se membro do partido Nazista em 1935 e entre 1935-1942 atua como Diretor do Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung (Instituto Nacional Alemão de Pesquisa em Ciência Musical), instituição que dirigia desde 1921 no então denominado Fürstliches Forschungsinstitut für Musikwissenschaft in Bückeburg (Instituto Príncipesco de Pesquisa Musical de Bückeburg), transferido para Berlim em 1937 sob a direção de Seiffert. Este foi inaugurado em 1917 e hoje constitui o Departamento Histórico do Staatlichen Institut für Musikforschung (Instituto Estadual de Pesquisa Musical) - agregado ao Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fundação do Patrimônio Cultural da Prússia), hoje sediado em Berlim. Em 1938 recebe a Medalha Goethe de Arte e Ciência. Depois da 2ª Guerra Mundial passa a residir em Schleswig onde morre em 1948. Suas maiores contribuições são as transcrições de obras Bach, Buxtehude, Johann e Johann Philipp Krieger, Leopold Mozart, Pachelbel, Heinrich Scheidemann, Scheidt,

em pronunciamento na *Königlichen Akademie der Künste* em Berlim em janeiro de 1914:

A musicologia alemã está finalmente autorizada a falar de um período de prosperidade com toda a devida justificativa. No início era apenas um convidado tolerado, mas hoje tem assento e voz iguais ao lado de outras disciplinas da universidade.⁴ (SEIFFERT, *Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte*, Berlim, 1914, p. 4-5)

A agenda de Adler inclui a definição das ciências auxiliares da musicologia - acústica, matemática, fisiologia, psicologia, lógica, gramática, métrica, poética, pedagógica e estética (CARVALHO, 2001; DUCKLES et al., 2001); a fundação da *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, em 1885; a atuação na cadeira de musicologia na Universidade de Viena (1870); a fundação do *Lehrstuhl für Musikwissenschaft* (Departamento de Musicologia) e do *Musikwissenschaftliches Institut* (Instituto de História da Música) na Universidade de Viena (1889); organização de eventos (centenários de Haydn e Beethoven); a aquisição pública de arquivos e obras (1892 – Códices de Trento); a publicação de edições monumentais (1898-1927 – *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ), em 83 volumes); a organização, desde 1909, de congressos científicos, originando a fundação da *International Musicological Society* (IMS – 1927); publicações didáticas como *Der Stil in der Musik, I. Buch: Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils* (1911); publicações anuais como suplementos do DTÖ sob a série de *Studien zur Musikwissenschaft* (1913-1938); manuais como o *Handbuch der Musikgeschichte* (1924); e reflexões metodológicas, como o *Methode der Musikgeschichte*, de 1919, no qual apresenta seu “método”, que influenciará o desenvolvimento da Musicologia Histórica nos anos vindouros.

A musicologia surgiu como ciência sem possuir um método próprio. O método que ela utilizava era o método das ciências sociais (DUCKLES et al., 2001). Ela seria influenciada pelo positivismo de Augusto Comte (1798-1857) que “admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência, consequentemente rejeitando os conceitos universais, absolutos, dogmáticos e a *priori*” (CASTAGNA, 2008, p.12). O positivismo, por priorizar a ordem e o progresso, contribuiu com o desenvolvimento do método empregado pela musicologia, na medida em que exigia o saber científico para legitimar uma teoria. Esse mesmo positivismo que contribuiu com o desenvolvimento do método científico e da musicologia foi criticado por Kerman em 1985, no seu livro *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, lançado no Brasil em 1987, com o título *Musicologia*.

A definição do termo musicologia pela *American Musicological Society* (AMS),⁵ em 1955, lançou novas possibilidades de estudo da música, pois com a definição da AMS, o termo envolveu a música em seus próprios termos, a análise, a teoria, a crítica, a experiência estética, a prática, a etnomusicologia e etc. Segundo Kerman (1987, p.1), “a musicologia abrangia desde a história da música ocidental até a taxonomia da música “primitiva”, como então era chamada, desde a acústica até a estética e desde a harmonia e o contraponto até

Sweelinck, Telemann, Tunder, Walther, Weckmann et Zachow. A sua correspondência pessoal está depositada na coleção do editor de música C. F. Peters de Leipzig nos Arquivos do Estado de Leipzig. (fonte: Staatlichen Institut für Musikforschung https://simpk.de/direktoren_454.html).

4 German musicology can finally speak of a period of prosperity with all due justification. At the beginning it was just a tolerated guest, today it has an equal seat and voice alongside the other university disciplines. (Seiffert, *An Archive for German Music History*, Berlim, 1914, p.4-5)

5 Este termo foi definido como “um campo de conhecimento que tem como objetivo a investigação da arte, da música como fenômeno físico, psicológico, estético e cultural” (JAMS, 8, p. 153 apud DUCKLES, 2001, in: *Grove Dictionary*, on-line. Definitions)

a pedagogia pianística”.

A musicologia, desde o estudo da música de Nicolas Étienne Framery (*De la musique et de ses branches* em 1770), passando por François-Joseph Fétis, Jules Cambarieu, Henri Woollett e Guido Adler, tem se desenvolvido em vários ramos. Esses desdobramentos em vários ramos foram criticados por Nattiez em *O desconforto da musicologia* (2005), quando afirma que a musicologia possui uma relação ambígua com a música, pois ela, a musicologia, dentre outros motivos, se desdobrou em muitos ramos: histórica, sistemática, comparativa, etnomusicologia e nova musicologia.⁶ Contudo, as publicações mais recentes⁷ tem demonstrado que uma convergência metodológica tem acompanhado os contextos socioculturais sempre dinâmicos e indutores de mudanças como veremos a seguir.

A musicologia comparada

A musicologia comparada,⁸ inserida no modelo Adleriano, tinha como objetivo “*comparar a produção tonal*, em especial os cantos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios, com um objetivo etnográfico, e classificá-la, em toda a sua diversidade, segundo suas características” (Adler, 1885, p.14 apud Aubert, 2007, p.306, grifo do autor).

A musicologia comparada se debruçava, basicamente, sobre a produção tonal e sobre a descoberta das relações entre os elementos das músicas folclóricas e da música europeia. Magalhães-Castro (2016, p. 123) destaca que:

Apoiada sobre a *Musikwissenschaft* de Adler, a Musicologia Comparada permaneceu ancorada sobre o quadro conceitual da, já então relativamente antiga, Antropologia Evolucionista, cujo método concentrava-se numa incansável comparação de dados, e pela Antropologia Difusionista, entendendo o empréstimo cultural como mecanismo fundamental de evolução cultural.

Magalhães-Castro (2016) nos dá construtos teóricos muito importantes para o entendimento do porquê de se realizar a comparação. Através de Magalhães-Castro (2016), chega-se ao entendimento de que a antropologia evolucionista e as teorias difusionistas, utilizadas pela escola de Berlim, eram o pano de fundo para estabelecer as primeiras definições compreensivas acerca do desenvolvimento do comportamento sonoro das manifestações

6 A exposição de Nattiez converge para a necessidade de uma multidisciplinaridade da musicologia, de modo que as divisões não sejam os fatores que contribuam para o enfraquecimento do campo musicológico.

7 Esta proposta se fundamentou em teóricos como Mcallester (1956), Merriam (1960; 1964), C. Seeger (1961), Bispo (1972), Mugglestone (1981), Kerman (1987), Rice (1987, 2001, 2016), Lühning (1991), Myers (1992), Menezes-Bastos (1995), Carvalho (2001), Duckles (2001), Pegg et al. (2001), Stanley (2001), Nattiez (2005), Cook (2006), Nettel (2006), Piedade (2006, 2010), Aubert (2007), A. Seeger (2008), Castagna (2008), Mukuna (2008), Pombo (2008), Laborde (2009), Davis (2010), Breuer (2011), Sardo (2011), Parncutt (2012), List (2016), Magalhães-Castro (2016), Amico (2020), Anna Schultz (2020), dentre outros.

8 A respeito do termo musicologia comparada, Walter Wiora, conforme Bispo (1999, p.2), considera que o termo ‘musicologia comparativa’ não deve ser visto como uma denominação superada da Etnomusicologia: “ele não designa uma matéria ou disciplina, mas antes um método”. Conforme Bispo, o termo musicologia comparada não corresponde a nenhuma subdivisão da etnomusicologia, nem mesmo da etnomusicologia comparada. Para Wiora, “não há uma oposição entre a Musicologia Comparada e a Etnomusicologia. Esta tem um campo, a outra não. A musicologia comparada é um método, a etnomusicologia, uma disciplina.” (BISPO, 1999, p.4). Conforme Myers (1992, p. 3), “cada ramo do conhecimento é comparativo”. Atualmente, mesmo com toda defesa do memorável Walter Wiora, este termo está em desuso. Mesmo que a musicologia comparada fosse somente um método, sua aplicação se restringia à comparação, ao que pudesse ser comparado.

analisadas, já que forneceu recurso técnico para consecução dos pressupostos da antropologia evolucionista e do difusionismo: o método da comparação. Dada essa particularidade - compartilhada por esses paradigmas - a abordagem de Hornbostel, e de demais teóricos, só poderia se significar nos pressupostos da musicologia comparada.

Em trabalho recente, Breuer (2011) explicita a fundamentação conceitual de Adler nos pressupostos metodológicos evolucionistas Darwinianos e Lamarckianos que deram suporte à modelagem da sua narrativa histórica (idem, p.74). Baseado no conceito de *táxon* (pl. táxons)⁹ como unidade - cujas mudanças à evolução se manifesta, como na evolução biológica das espécies, na narrativa musicológica - o documento torna-se evidência que gera hipóteses (ou meta-hipóteses) que podem ser comprovadas (ou refutadas) numa análise generativa (ou comparativa) de unidades subjacentes desta relacionadas e/ou derivadas.

Na teoria evolucionista a mudança ocorre quando verificadas mudanças de suas características em subgrupos de indivíduos que compartilham um determinado táxon. Na narrativa musicológica o mesmo ocorre quando se verifica uma mudança em determinados grupos, sejam estes de formas musicais, procedimentos, comportamentos, percepções, entre outras características. A partir desta verificação, busca-se explicar a mudança por meio de outras teorias evolucionistas para avaliar as suas causas.

Neste sentido, as teorias Darwinistas e Lamarckianas ocupam espaço conceitual determinante na construção de uma sistematização ou taxonomia na ação musicológica em termos metodológicos. Além disso, permitiram a construção do diálogo com as demais ciências por partilharem o corpus analítico-filosófico então vigente.

Breuer (2011), em nota de rodapé, explica ainda que

Os termos classificação, taxonomia e sistemática são intercambiáveis em um grau, em diferentes períodos e quando utilizados por diferentes autores. Organizar espécimes em espécies é muitas vezes considerado como taxonomia, mas para alguns, especialmente em alemão, como classificação (*Klassifizierung* ou *Bestimmung*). Determinar as razões para o agrupamento descoberto e desenvolver padrões para o processo de classificação são atividades mais frequentemente chamadas de sistemática hoje em dia, mas também podem ser chamadas de taxonomia. A distinção entre os dois tipos de processos remonta a *Alphonse de la Candolle*, o uso moderno (mais ou menos) para Asa Gray, como explicado em John S. Wilkins, “O que é sistemática e o que é taxonomia?”, in *Evolving Thoughts: Struggling with Impermanence and Vagueness in a Complex World*, [<https://evolvingthoughts.net/?s=taxonomy+systematics>] (...) Deve-se notar que esses termos - e as atividades científicas descritas - são independentes da teoria evolutiva, embora os evolucionistas tenham procurado e eventualmente encontrado uma justificativa natural para as distinções da taxonomia. Ernst Haeckel primeiro denominou essa abordagem sistemática influenciada pela evolução de filogenia, e no século XX Willi Hennig formalizou-a sob o nome de sistemática filogenética (também chamada cladística).¹⁰

9 Táxon: termo derivado por redução de taxonomia, do grego táksis, -eos, classificação + grego nómos, -ou, regra, lei, uso + -ia. Qualquer unidade usada na ciência da classificação biológica ou taxonomia, organizadas em uma hierarquia do reino às subespécies, um determinado táxon normalmente incluindo vários táxones de nível mais baixo. Na classificação de protistas, plantas e animais, certas categorias taxonômicas são universalmente reconhecidas; em ordem decrescente, são: reino, filo (em plantas, divisão), classe, ordem, família, gênero, espécie e subespécie ou raça.

10 The terms classification, taxonomy, and systematics are interchangeable to a degree, in different periods and when used by different authors. Arranging specimens into species is often regarded as taxonomy, but to some, especially in German, as classification (*Klassifizierung* or *Bestimmung*). Determining the reasons for the discovered grouping and developing standards for the classification process are activities most often

Portanto, as ampliações epistemológicas permitiram o desenvolvimento de uma série de ações investigativas que consolidaram a musicologia como disciplina no âmbito acadêmico, especialmente na musicologia comparada no contexto germânico. Se países europeus como, sobretudo, a França investiu no resgate histórico, o espaço germânico então em plena crise geopolítica, compreendendo a antiga Prússia, o domínio Austro-húngaro e a Alemanha, liderou uma perspectiva mais inclusiva justificada, inclusive, por uma necessidade de construção identitária a partir do Congresso de Viena, em 1815.

Exemplos destas ações incluem diversos projetos que além de identificar e compor um elenco de ciências auxiliares, engendraram o desenvolvimento de várias subdisciplinas, como a iconografia, organologia, paleografia musical, sistemas de alturas, psicoacústica, entre muitos outros.

A primeira publicação exclusivamente relacionada à musicologia comparada surge em 1905: *Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft* (Problemas da musicologia comparada) de Erich M. Von Hornbostel (1877-1935), cuja metodologia, segundo Nettl (2006, p.14), “voltava-se essencialmente para a preservação das normas musicais de estabilidade cultural do mundo,” e cujo objetivo “era versar sobre a preservação das tradições” (NETTL, 2006). Davis (2010, p.5), enfatiza que “desde o século XIX, a industrialização, a urbanização e a migração em massa para as cidades ameaçaram a própria sobrevivência das tradições musicais rurais e os estilos de vida que as sustentavam.” O excerto de Davis (2010) corrobora a afirmação de Nettl (2006) a respeito da necessidade de preservação dessas tradições. Assim, o objetivo incutido na atividade comparativa, era também o renascimento (posterior) dessas tradições que estavam naquele momento - devido a todos os acontecimentos contextuais relacionados à modernidade - fadadas ao desaparecimento.

A invenção do fonógrafo¹¹ por Thomas Alva Edison, foi um dos eventos mais marcantes na história da musicologia comparada. “O fonógrafo facilitou o trabalho de campo, oferecendo aos musicólogos comparativos pioneiros a possibilidade de reprodução a partir da qual transcrever e analisar” (PEGG et al., 2001, Grove Dictionary online).¹² Isso trouxe possibilidades de investigação científica sem que fosse preciso estar em campo. O fonógrafo foi o elemento necessário à viabilização das performances não-escritas, com vistas à comparação e classificação (RICE, 2001).

O teórico foneticista considerado, pelos ingleses, como o pai da etnomusicologia é Alexander Ellis (1814-890). Seu trabalho sobre as *escalas musicais de várias nações* (1885) estabelece as bases para o que ficou conhecido como sistema de *cents*. Ele dividiu o semitom em 100 partes iguais. Uma segunda maior, portanto, continha 200 *cents*. Este sistema

called systematics today, but may also be called taxonomy. The distinction between the two types of processes goes back to Alphonse de la Candolle, the modern usage (more or less) to Asa Gray, as explained in John S. Wilkins, “What Is Systematics and What Is Taxonomy?,” in *Evolving Thoughts: Struggling with Impermanence and Vagueness in a Complex World*, <http://evolvingthoughts.net/2011/02/what-is-systematics-and-what-is-taxonomy/> (accessed 17 April 2011). (...) One should note that these terms - and the scientific activities they describe - are independent of evolutionary theory, though evolutionists sought and eventually found a natural justification for taxonomy’s distinctions. Ernst Haeckel first dubbed this evolution-influenced systematic approach phylogeny, and in the twentieth century Willi Hennig formalized it under the name of phylogenetic systematics (also called cladistics).

11 Pegg et al. (2001) lembra que Jesse Walter Fewkes, em 1890 (USA), Béla Vikár, em 1896 (Hungria), e Evgeniya Linoyova, em 1897 (Rússia), foram os primeiros a gravar com fonógrafo em campo. O fonógrafo teve vida útil até 1950, quando chegaram os gravadores de fita.

12 S.v. “Ethnomusicology”: II. Pre-1945; (ii) Scientific advances. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on-line.

se relacionava com o sistema temperado (PEGG, 2001). De certo modo, as concepções científicas de Ellis promoverem a concepção de que a escala musical resultava da “invenção cultural e não eram baseadas em leis acústicas naturais” (PEGG, 2001, Grove Dictionary online). O trabalho de Ellis colocou em xeque

a superioridade da afinação temperada do ocidente abrindo caminho para uma comparação transcultural de sistemas musicais. Foi um duro golpe contra teoria perniciososa do “ancestral contemporâneo” aplicada à música, segundo a qual, a chamada música “primitiva” era considerada uma fase inicial na evolução da música artística europeia (Ibid. in: Grove Dictionary, on-line).¹³

Apesar de Adler ter tabulado a musicologia comparada como uma subdivisão da musicologia sistemática, foi François-Joseph Fétis (1869-1876), em *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, em 5 vols. (1869-1876), o primeiro a tratar sobre música não-ocidental e folclórica, lançando “as bases para a ‘musicologia comparada’, a origem da etnomusicologia” (DUCKLES et al., 2001).¹⁴ Fétis, que estava em um período onde vigorava a musicologia com base na teoria musical, e até mesmo na análise, “recomendou o estudo da etnologia, antropologia e linguística para historiadores da música” (PEGG, 2001, in: Grove Dictionary, on-line).¹⁵ Após Fétis, Jules Combarieu e Henri Woollett também abordaram a música não-ocidental.

Contudo, os principais atores¹⁶ da musicologia comparada foram o psicólogo Carl Stumpf (1848-1936) e Erich Von Hornbostel. Stumpf, considerado por alguns estudiosos alemães como o pai da musicologia comparada, supunha que “as músicas do mundo podem ser divididas em unidades individuais, cada uma com seu próprio sistema e racionalidade” (PEGG, et al., 2001).¹⁷

Segundo Rice (2001), Hornbostel (com Stumpf) fundou o *Berlin Phonogramm-archiv* na Universidade de Berlim. Através de cilindros de fonograma, Hornbostel e outros, analisavam

o tom, os intervalos e os sistemas de tom. Eles usaram suas descobertas para estudar comparativamente a psicoacústica, [...] inventar métodos para analisar escala e melodia, criar um sistema de classificação para instrumentos musicais (com Sachs), [...] transcrever e analisar as estruturas musicais de muitos estilos musicais (RICE, 2001, p.2).

Piedade (2006) e Menezes Bastos (1995) destacam que os trabalhos de musicologia comparada da escola de Berlim eram uma psicomusicologia, pois a investigação sobre os

13 S.v. “Ethnomusicology”: II. Pre-1945; (ii) Scientific advances. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

14 S.v. “Musicologia”: § I: A natureza da musicologia, 3. Scope. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

15 S.v. “Ethnomusicology”: II. Pre-1945; (iii) France and Belgium. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

16 Em relação aos discípulos de Hornbostel tem-se Mieczyslaw Kolinski e Fritz Bose, “mas outros acadêmicos influentes que trabalharam com eles incluíram: Otto Abraham, Robert Lachmann, Marius Schneider, Curt Sachs e George Herzog, alguns dos quais trouxeram suas ideias para a América do Norte nos anos 1930 e 40” (RICE, 2001, s.v. “Comparative Musicology”, In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line).

17 S.v. “Ethnomusicology”: 2. Northern and western Europe; (i) Germany and Austria. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

efeitos que o som produz no ser humano, desenvolvido por Stumpf,¹⁸ se relacionava mais com a psicologia do que com a música propriamente dita. Conforme Pegg et al. (2001),¹⁹ Hornbostel “ensinou uma mistura interdisciplinar inebriante de psicologia musical, musicologia comparativa e etnologia musical.”

A análise realizada pela escola de música comparada de Berlin, da qual Hornbostel e Stumpf eram integrantes, utilizou, em suas análises, a notação da música ocidental. Hoje pode-se questionar a relevância científica dos métodos analíticos da escola de música comparada (PIEIDADE, 2006). Segundo enfatiza Piedade (2006), o conhecimento gerado por essas análises tinha relevância científica para a época e, mesmo que hoje muitos desses conceitos ou teorias tenham sido superados, eles orientaram uma grande quantidade de estudos posteriores.

Conforme Lühning (1991), os teóricos da musicologia comparada utilizavam a notação da música ocidental sem função prescritiva, ou seja, sem orientação de como se devia tocar, mas com função descritiva, a fim de auxiliar a comparação e o entendimento de como era a música. O objetivo desses teóricos era descrever, registrar, classificar e preservar, através do registro melódico que a notação ocidental permitia. Não havia necessidade de tocar essa música.

O fonógrafo, já mencionado anteriormente, foi especialmente importante, pois transformava os gabinetes de análises, como os de Hornbostel e de outros analistas, em verdadeiras extensões do estudo de campo. Segundo Aubert (2007), Hornbostel foi um dos mais influentes personagens da musicologia comparada. Ele influenciou pesquisadores que seriam os novos etnomusicólogos das gerações futuras. Pegg et al. (2001) afirmam que a musicologia comparada esteve em grande evidência em relação à música não-ocidental com a trajetória de Hornbostel. Após sua morte, o método comparativo foi dando espaço a um novo campo de estudos: a etnomusicologia

Conforme Pegg et al. (2001), na América do Norte²⁰ os estudos se debruçaram sobre a música ameríndia e tribal.²¹ Jesse Walter Fewkes (1850-1930), um etnologista estadunidense, foi o primeiro a pesquisar e registrar a música dos índios *Passamaquoddy*, *Pueblos Zuñi* e *Pueblos Hopi*. Suas gravações foram analisadas por Benjamin Ives Gilman (1852-1933), pela etnologista Alice Cunningham Fletcher (1838-1923) e por John Comfort Fillmore

18 Um exemplo disto é a obra *Tonpsychologie*, onde Stumpf desenvolveu uma teoria da sensação do som e dos efeitos que a música causa nos ouvintes (PIEIDADE, 2006, p. 60).

19 S.v. “Ethnomusicology”: I Introduction. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on-line.

20 Cabe ressaltar que o desenvolvimento da etnomusicologia americana foi realizado de forma diferente em relação à musicologia alemã. Conforme supracitado, na musicologia comparada imperava uma psicomusicologia.

21 Em relação à música negra americana, vale a pena mencionar que “Thomas Jefferson, em 1782, observa que os escravos tocam o ‘banjar’ e na música eles são mais habilidosos do que os brancos” (PEGG et al. 2001, in: *Grove Dictionary*, on-line: 4. North America: (ii) Black American Music). Em relação a essa música, Wallaschek, afirmou que ela era uma imitação da música europeia, mas Hornbostel afirma que elas estão em polos opostos. Para Hornbostel, elas não são semelhantes e não podem ser combinadas (Ibid., 2001). Ainda conforme Pegg et al. (2001), durante a década de 40, Herskovits e Waterman, através de “importantes teorias antropológicas baseadas em hipóteses de mudança cultural que incluiu aculturação, sincretismo e folk cultura”, afirmaram que a música negra era resultado de uma fusão com a música europeia. Seus elementos em comuns eram as escalas diatônicas e polifonia. Segundo eles, “a falta de recursos compartilhados explica por que as músicas europeias e ameríndias não conseguiram se combinar” (Ibid., 2001, in: *Grove Dictionary*, on-line: North America: (ii) Black American Music; (b) Musical origins).

(1843-1898). O francês Densmore (1867-1957) desenvolveu um trabalho de coleta de melodias indianas e monografias sobre elas.

Pode-se dizer que estes etnólogos, longe da musicologia comparada, foram os primeiros etnomusicólogos americanos. Sua atuação unia a etnologia e a musicologia, na medida em que, como etnólogos, analisavam as músicas ameríndias e tribais. O antropólogo Franz Boas (1858-1942), em seu principal trabalho *Primitive Art* (1927), marcou o início dos estudos das músicas sob a perspectiva antropológica. Para Aubert (2007, p. 275), Boas é o “fundador da antropologia cultural americana.”

Por fim, a musicologia comparada foi um termo geral para abarcar toda a música não-ocidental, e a sua importância demonstra a preocupação dos pesquisadores alemães com a música de tradição oral. Quando consideramos o quanto os alemães eram conservadores, a ponto de alguns, como Hans Joachim Moser (1889-1967), segundo Stanley (2001), afirmarem que somente a música alemã poderia produzir frases bonitas, vemos o grande poder e importância que musicologia comparada possuía, e como esta foi capaz de alinhar-se às teorias evolucionistas vigentes.

A etnomusicologia

Do ponto de vista semântico, a etnomusicologia é uma disciplina que une a etnologia e a musicologia com vista à significação do contexto cultural e musical. Do ponto de vista metodológico, faz uso da etnografia - metodologia da etnologia, de forma interligada aos diversos aspectos relacionados à música. Como corolário dessa construção aglutinada, temos um campo de estudo multidisciplinar (interdisciplinar)²² que estuda a música considerando os aportes culturais e contextuais de uma determinada população.²³ List (2016) aduz que devido à grande variedade de abordagens, filosofias e métodos é impossível fornecer uma definição clara que envolva todos esses métodos. Para o autor, “quase qualquer tipo de atividade humana pode, provavelmente, estar relacionada, de alguma maneira, ao que pode ser chamado de música” (*Ibid.*, p. 33).

Como afirmado por Merriam (1964), na etnomusicologia a análise das variantes se bifurca entre a música e comportamento, ampliando-se a horizontes antropológicos, linguísticos, semióticos, estruturalistas, entre outros. Em todo caso, será necessário compreender qual a função da música. Se não houver “som humanamente organizado” (BLACKING, 1973) estudar-se-á somente o comportamento, o que a antropologia pode fazer por si só. Decerto, não é possível falar da música sem falar de seus produtores, por-

22 A interdisciplinaridade, no contexto formativo da disciplina (considerando figuras como Merriam), revelou-se através da união entre musicologia e antropologia. Neste caso, bi-disciplinar, conforme afirmou Wade (2006). Ser interdisciplinar é unir, através de seus especialistas, dois campos ou mais de estudo (através de seus especialistas) que convergem para a resolução de uma temática (POMBO, 2008).

23 Em relação ao que é a etnomusicologia, Hood (1957, p 2), a concebe como: “[...] um campo do conhecimento, tendo como objeto a investigação da arte da música como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural. Merriam (1960, p.109), a considera “O estudo da música na cultura”. Para Jaap Kunst (1959, p.1), “O objeto de estudo da etnomusicologia, ou, como era originalmente chamado: musicologia comparada, é a música tradicional e os instrumentos musicais de todos os estratos culturais da humanidade, desde os chamados povos primitivos até as nações civilizadas. Nossa ciência, portanto, investiga todas as músicas tribais e folclóricas e todo tipo de música artística não ocidental. Além disso, estuda também os aspectos sociológicos da música, os fenômenos da aculturação musical [...]. A arte ocidental e a música popular (de entretenimento) não pertencem ao seu campo”.

tanto este é o motivo pelo qual também se aborda o contexto: o contexto é a significação da necessidade de se ter determinada música.

O percurso traçado pela etnomusicologia é longo, apensar de ser uma “disciplina jovem” (LABORDE, 2009, p.27). Seu histórico se estende desde Fétis, que tratou da música não ocidental e da música folclórica (1869), passando pelo sistema de *cents* de Alexander Ellis (1885), ancorando em Hornbostel (na Escola de Berlin) e chegando até Jaap Kunst em 1950.

Se considerarmos a etimologia da palavra *etno*, do grego *ethnos* (ἔθνος), que significa povo, nação; e *música*, do grego *mousike* (μουσική) como estudo da música, podemos chegar à significação de que a etnomusicologia, por se ocupar da música “cultural dos povos” - na acepção mais limitada do termo, no sentido de se referir à música étnica – esta sempre esteve presente no conceito de musicologia comparada.

Sem que queiramos ser irresponsáveis e/ou negligenciar os esforços de definição do campo de estudo da etnomusicologia, podemos afirmar que a etnomusicologia foi uma reorientação disciplinar para ressignificar, - com uma nomenclatura diferente, baseada na etnografia e na antropologia cultural, sem que a comparação e classificação sejam axiais, - uma disciplina diferente com roupagem similar.

Os termos *etno* e *etnia* tem a mesma raiz e, mesmo não tendo uma terminologia estável, podendo assumir uma ampla gama de significados, estão presentes tanto na etnomusicologia como na musicologia comparada. Está última carregou o termo *etno* de forma indireta e latente. Mas, conforme definiu Adler (1885), ambas são sub-ramos da musicologia sistemática. Dado esse raciocínio poderíamos pensar, sem querer discutir o que já foi bastante discutido, que o que sempre existiu foi uma etnomusicologia, como um campo de estudo, abrigando o método comparativo.

Falar em musicologia comparada seria, portanto, falar em etnomusicologia, mas limitada ao contexto vigente no momento de seu surgimento, classificando e comparando, sem enfoque antropológico no ser humano. Pouco a pouco, o prefixo *etno* foi substituindo o adjetivo *comparada* (LÜHNING, 1991; PEGG et al., 2001).

Então como chegamos a esta nova nomenclatura: etnomusicologia? Antes de responder a essa pergunta precisamos considerar as designações comumente utilizadas por alguns teóricos. Merriam a denominou antropologia da música, Feld de sociomusicologia, Kerman, Amico e Kramer de musicologia cultural, Seeger de antropologia musical. A argumentação para a substituição da musicologia comparada pela etnomusicologia era “que a comparação não era a principal característica distintiva deste trabalho” (MYERS, 1992, p.3).

A contribuição para a concepção do termo etnomusicologia adveio da antropologia cultural. A etnografia,²⁴ a pesquisa de campo e a observação participante foram incorporadas aos estudos da música de modo que “a implantação da pesquisa-de-campo na antropologia se refletiu de certa forma na etnomusicologia, um termo que surgiu aos poucos a partir dos anos 40 e substituiu o antigo nome de ‘*Vergleichende Musikwissenschaft*’ (musicologia comparada)” (LÜHNING, 1991, p. 115).

Antropólogos (“etnomusicólogos”) como Franz Boas, George Herzog, Marcel Mauss, Alan P. Merriam, Charles Keil, Steven Feld, John Blacking, William K. Powers, dentre outros, foram extremamente importantes para os estudos da música junto ao ser humano e seus processos culturais. “A antropologia proporcionou às etnomusicologias não apenas um impulso e uma estrutura para o estudo das culturas de ‘outros’ considerados diferentes,

24 Seeger (2008, p.239) expressa que “a etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música. [...] A etnografia da música é a descrição das maneiras que as pessoas fazem música”.

mas um conjunto de métodos e tecnologias para se apropriar de suas culturas” (PEGG et al., 2001).²⁵ Se não houvesse a antropologia²⁶ faltaria à etnomusicologia enfoques centrais: (1) o enfoque no elemento biológico desencadeador do processo sonoro, o homem; (2) a etnografia; e, (3) as múltiplas significações das músicas estudadas em contextos culturais.²⁷

O momento do pós-guerra teve papel preponderante no desenvolvimento da etnomusicologia. Pegg et al. (2001) e Piedade (2010) destacam que a etnomusicologia do pós-guerra se distanciou cada vez mais da musicologia comparada. Esta afirmação se justifica na medida em que se compreende que, com a ascensão do nazismo e a aproximação da Segunda Guerra - eventos nos quais a Alemanha estava totalmente envolvida, - estancou o ímpeto da musicologia comparada, protagonizada pelos principais teóricos alemães.²⁸ As mudanças epistemológicas no quadro histórico do pós-guerra motivaram muitas transformações que se refletiram no quadro geral da musicologia comparada. Embora muitos etnomusicólogos ainda utilizassem a comparação, outros a “rejeitaram como uma característica da etnomusicologia” (MYERS, 2001, p. 9).

O surgimento do termo etno-musicologia,²⁹ com vocábulos separados até 1950 mas aglutinados em 1955 (MENEZES BASTOS, 1995; PEGG et al., 2001), significava um novo redirecionamento disciplinar, trazendo o centro de estudo da música, até então relacionada à cultura dos povos da Europa, para a América (PEGG et al., 2001). Assim, “sob a alegação, porém, de que comparar é tarefa de qualquer ciência, emergiu o novo nome do campo: *ethno-Musicology*” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 27). O método comparativo dava lugar aos métodos das ciências sociais, com foco na cultura.

A musicologia comparada, por somente classificar e comparar, não foi suficiente para explicar as novas abordagens e tendências trazidas pela antropologia cultural e social. A etnomusicologia cada vez mais se ocupou de investigações pós-modernas, envolvendo teoria crítica literária, o novo historicismo, teorias emergentes e contribuindo para um dinamismo e mudanças de paradigmas, na medida em que novas teorias e disciplinas eram fundidas à etnomusicologia.

O envolvimento de diversas áreas do conhecimento, revelou que as mudanças epistemológicas foram resultantes dos fenômenos que iam além dos aspectos principais da musicologia comparada, relativos à própria disciplina e ao desenvolvimento da sociedade.

25 S.v. “Ethnomusicology”: III. Post-1945 developments; Disciplinary revolutions. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

26 Essa afirmação não constitui o cerne das questões relacionadas ao estudo etnomusicológico. A atividade etnomusicológica vai muito além da antropologia, pois cada contexto de análise exige métodos/abordagens diversificadas e multidisciplinares. List (2016), afirma que o etnomusicólogo deve aplicar a abordagem/método mais adequado ao problema analisado, inclusive inventando algum, mas nunca sem um olhar crítico.

27 Para Wade (2006, p.197), as situações que persistem na etnomusicologia, revelam que: “ainda enfrentamos o desafio de conquistar um espaço para o estudo da música em antropologia. Embora nosso trabalho seja profundamente multidisciplinar, temos ainda contribuir com perspectivas teóricas da música que possam ser perspicazes [e convincentes] para os cientistas sociais”.

28 [...] o desenvolvimento da musicologia comparada foi interrompido nos anos 30 pela ascensão do nazismo, que forçou a dissolução do seu quadro de pesquisadores e levou à mudança do cenário da musicologia comparada alemã para os Estados Unidos, onde, nos anos 50, foi batizada de etnomusicologia (PIEIDADE, 2010).

29 A primeira reunião anual da Sociedade de Etnomusicologia foi realizada em conjunto com o Quinto Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas na Filadélfia, em 5 de setembro de 1956. Melville Herskovits era o Presidente do Programa. Foi nessa reunião que o professor Herskovits sugeriu que o hífen fosse removido da etno-musicologia. Sua sugestão foi adotada depois de uma discussão (WILLARD Rhodes, 1980, in: uma breve história da fundação da SEM).

Desse modo, a etnomusicologia caminhou para a multidisciplinaridade, ou seja, para uma concatenação de saberes disciplinares que convergem para o objetivo etnomusicológico. Constituir-se de forma multidisciplinar foi um dos fatores que contribuíram com o estabelecimento da etnomusicologia, pois utilizou conhecimentos (conceitos, métodos e até dados) de outras áreas para consolidar a disciplina da qual emergiram novos conhecimentos.

Com a mudança de paradigma do método comparativo aos métodos científicos sociais (PEGG et al., 2001), os etnomusicólogos (americanos) queriam, cada vez mais, dar independência ao seu campo de estudo e, a partir de Alan Merriam, quando o material cultural, a interpretação cultural e o ambiente sociocultural passou a ser o centro, essa independência foi perquirida com mais veemência.

O responsável pela criação do termo etno-musicologia foi Jaap Kunst. “Kunst foi um dos últimos grandes representantes do espírito da Escola de Berlim de Musicologia Comparada (MENEZES BASTOS, 1995, p.17). A partir dele, - e com a criação da *Society for Ethnomusicology* (SEM), em 1955, “sucessora da fugaz (na década de 30) *American Society for Comparative Musicology*” (*Ibid.*, p.10) -, a etnomusicologia objetivou um horizonte amplo, institucionalizando-se e procurando provar o seu campo de estudo.

David McAllester (1956), um dos fundadores da *Society for Ethnomusicology*,³⁰ também corroborou a tese que, no diz respeito ao campo de estudo da etnomusicologia, ele seria definido por uma nova metodologia,³¹ resultado da mudança de paradigmas, passando-se da comparação e classificação aos métodos científicos das ciências sociais.

Contudo, volta-se novamente à pergunta: por que chegamos a essa nova nomenclatura?

Pegg et al. (2001) define algumas mudanças de paradigmas que marcaram a superação da musicologia comparada, como: a ênfase sobre os debates relacionados à atuação da musicologia comparada de modo que cada vez mais se aguçava a crítica ao método comparativo como único recurso; a Segunda Guerra Mundial dando margem a uma reestruturação dos Estados envolvidos, o que implicou na necessidade de reorganização do espaço geográfico e na transformação das práticas e métodos de análise; a necessidade de definição de um campo científico e a utilização de métodos das ciências sociais; e as revoluções e mudanças tecnológicas que traziam sistematização às metodologias e multiplicavam o potencial dos trabalhos de campo, contribuindo com a manipulação do material musical sob vários suportes de registro e sob várias possibilidades metodológicas.

Somando-se às mudanças de paradigmas, Pegg et al. (2001), destacam que os etnomusicólogos envidavam esforços, longe da comparação, para fortalecimento das bases científicas da etnomusicologia:

- 1) Revolução tecnológica e a etnografia como centro do processo; 2) trabalho de campo com vista à investigação das propriedades subjetivas; 3) a exclusão da notação ocidental e sua substituição por algo que dependia da reprodutibilidade tecnológica; 4) a música como produto dos processos mentais baseados nas teorias cognitivas, em detrimento das teorias psicológicas; 5) a consideração do contexto (Pegg, 2001, adaptado).³²

30 Os quatro teóricos fundadores da Society for Ethnomusicology foram Charles Seeger, Alan Merriam, Willard Rhodes e David McAllester.

31 “O assunto apropriado para a sociedade foi discutido longamente. O consenso geral favoreceu a visão de que a ‘etno-musicologia’ não se limita à chamada ‘música primitiva’ e é definida mais pela orientação do aluno do que por quaisquer limites rígidos do discurso. Sentiu-se ainda que o termo ‘etno-musicologia’ é mais preciso e descritivo dessa disciplina, e de seu campo de investigação, do que o termo anterior, ‘musicologia comparada’” (MCALLESTER, 1956, p.5).

32 S.v. “Ethnomusicology”: III. Post-1945 developments; 2. The discourses of science. In: The New

Wade (2006), enfatiza que mudanças feitas pelos etnomusicólogos foram: a do método comparativo para o etnográfico; do enfoque da música em termos evolutivos à abordagem sobre o contato cultural; da análise de estruturas de itens e sistemas às estruturas de significado; da descrição analítica à interpretação cultural; do entendimento da cultura como um complexo unificado de elementos ao entendimento do sistema ordenado de significado e de símbolos; do enfoque excessivo nas comunidades ao enfoque na “cultura” com valores compartilhados no sentido das comunidades e do indivíduo; do desempenho como um produto ou evento limitado, ao desempenho como processo; e, desde uma ênfase em estudos sobre continuidade musical à ênfase na aceitação da inevitabilidade da mudança musical.

Menezes Bastos (1995) e Pegg et al. (2001) apontam que a instituição da etnomusicologia (americana) representou a consolidação dos avanços dos estudos e políticas relacionadas à área. Dentre os acontecimentos, segundo Menezes Bastos (1995), que também merecem menção, encontram-se: 1) o desenvolvimento mercadológico com a produção de material musical para comercialização; 2) a criação de empresas de gravação com essa abordagem; 3) a instituição da *Society for Ethnomusicology* (SEM) e do *Conselho Internacional de Música Tradicional* (ICTM); 4) as ofertas de cursos nos departamentos de música, antropologia etc.; 5) a inclusão da etnomusicologia no âmbito de financiamento das agências que fomentavam os estudos de etnologia, musicologia e folclore; 6) o aumento das publicações acadêmicas relacionadas ao tema; 7) a inclusão de temáticas etnomusicológicas por parte da *American Anthropological Association* e da *American Musicological Society*. Menezes Bastos (1995), assinala ainda que,

Esse processo de sedimentação da Etnomusicologia vai registrar o aparecimento de alguns textos clássicos da disciplina. Na década de 50 aparecem os célebres *Enemy Way Music* (McAllester, 1954) e *Music in Primitive Culture* (Nettl, 1956), este último sendo o primeiro manual da área. A delimitação do objeto da disciplina e a apresentação de seus métodos e técnicas de pesquisa são temáticas prioritárias no período, isto juntamente com estudos que os apliquem (MENEZES BASTOS, 1995, p. 27-28).

A institucionalização da etnomusicologia foi um produto de sua independência. A etnomusicologia ganhou um espaço considerável quando foi institucionalizada nas universidades e também ganhou visibilidade pelo setor privado, principalmente, das gravadoras que comercializavam música. No que relaciona com às instituições Pegg et al. (2001), relatam que havia dois tipos de instituições etnomusicológicas: as inclusivas e as exclusivas.

Esta apostava em uma metodologia rigorosa, na singularidade, se fechando e buscando o crescimento interno, sem dialogar com as demais disciplinas. Aquela buscou ampliar seu campo de investigação - sem rigidez metodológica - e dialogar com outras disciplinas.

Apesar do trabalho de McAllester e Nettl, citados acima, despontarem como marcos iniciais, o grande nome responsável por uma das mais importantes publicações sobre o tema foi Alan P. Merriam, com seu livro intitulado *The Anthropology of Music*, de 1964. A necessidade de falar sobre esse teórico, e única e somente dele, se dá por dois motivos: 1) inserção dos aspectos antropológicos (de importância inegável) e; 2) pelo fato de que, através de seus estudos, ele estabeleceu um paradigma “simples, inclusivo, convincente, definitivo e influente” (RICE, 2016, p. 101). Trata-se do modelo³³ de Merriam que envolve

Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

33 No modelo de Merriam (1964), primeiro o nativo concebe o conceito, este conceito produz comportamento e, por fim, o comportamento produz o som. Fica claro que nas concepções de Merriam, o condicionamento da música ao conceito e ao comportamento aponta para a acentuação do viés antropológico

o estudo da música em três níveis analíticos: “conceituação sobre música, comportamento em relação à música e música em si” (MERRIAM, 1964, p.32).

Segundo Timothy Rice (1987), o modelo de Merriam foi responsável por problemas na etnomusicologia, justamente por tratar do som de um lado e de comportamento de outro. Contudo, aumentou “a quantidade e o prestígio do trabalho realizado a respeito dos comportamentos sociais, físicos e verbais associado à música [e deu origem a uma] busca de maneiras de relacionar esses comportamentos ao “som da música em si”” (*Ibid.*, 2016, p.101). Rice propôs um modelo,³⁴ também tripartido, por influência dos sistemas simbólicos de Geertz, mas “sem confrontar com aspectos relativos às homologias entre forma musical e cultural” (*Ibid.* p.474). Sardo (2011), inclusive, considera que o modelo proposto por Rice é um aperfeiçoamento do modelo Merriam.

É de fundamental importância ressaltar que para Merriam (1964), conforme Aubert (2007), na junção dos termos musicologia e antropologia na área etnomusicológica, a antropologia recebeu a menor ênfase. O trabalho de Merriam preencheu a lacuna relacionada à falta de atenção ao lado antropológico, mas, por outro lado, Merriam (1964) estreitou seu trabalho, demasiadamente, para o lado antropológico, colocando em posição marginal o lado musicológico (KERMAN, 1987). Contudo, a maior vantagem do trabalho de Merriam revela-se no fato de que seu modelo enfocava dois planos analíticos, o êmico e o ético, para um mesmo problema (SARDO, 2011).

Merriam (1964, p.4) afirma que a “etnomusicologia é um campo de estudo fascinada consigo mesma,” e aponta ainda que a

etnomusicologia carrega em si as sementes de sua própria divisão, pois ela sempre foi composta de duas partes distintas, a musicológica e a etnológica e talvez seu maior problema seja a mistura das duas sem que se enfatize alguma delas, mas se leva em consideração ambas (*Ibid.*, p. 3).

Merriam definiu a etnomusicologia como “o estudo da música na cultura” (MERRIAM, 1960, p.109), mas “em 1973 ele modificou sua definição para o estudo da música como cultura” (MYERS, 1992, p.8). Conforme Piedade (2010) o grande dilema da etnomusicologia, após Merriam, era ter de um lado o som, representado pela música e, do outro, o comportamento, representado pela antropologia. Esse dilema entre som e comportamento marcou o início da investigação e fundamentou estudos posteriores, mas também motivou muitas críticas de que pouca atenção havia sido dada ao lado musicológico (PIEIDADE, 2010).

O trabalho de Merriam (1964), apesar das críticas, foi um marco dos estudos etnomusicológicos americanos com viés antropológico. Para Sardo (2011), os trabalhos seguintes são consequentes do trabalho de Merriam. “Depois de Merriam, todos os modelos de caráter holístico propostos no seio da etnomusicologia não fazem mais do que rever ou reelaborar ou, eventualmente aperfeiçoar o modelo cunhado por Merriam, como é o caso do modelo proposto por Timothy Rice em 1987” (SARDO, 2011, p. 78).

Conforme Aubert (2007) e Kerman (1987), Merriam foi um ilustre personagem da musicologia americana, ocupando o centro das atenções no que se refere a estudos da música

em detrimento do musicológico. Para Merriam, “sem conceitos sobre música, o comportamento não pode ocorrer e sem comportamento, o som da música não pode ser produzido” (*Ibid.*, p.32). Para Merriam, o som é resultado do processo cultural. No entanto, a música é “um produto cultural” (MUKUNA, 2008, p.14).

34 O modelo de Rice (1987) não se funda nas homologias entre forma musical e cultural, mas cria outro problema que é evidenciar o sujeito individual em detrimento de sua cultura.

na cultura ou como cultura. A partir de Merriam surgem vários críticos. Joseph Kerman, um musicólogo externo ao campo da etnomusicologia, explicita a sua crítica a Merriam quando afirma que os estudos de Merriam possuem uma lacuna pois “só marginalmente se ocupam de música” (KERMAN, 1987, p. 229).

A impressão que se tem é de que Merriam valorizou o contexto, deixando para a música uma posição marginal, longe do centro, mesmo que ele tenha afirmado que não enfatize nenhuma delas, mas leva em consideração as duas. Este apontamento está em consonância com Seeger, pois de acordo com Seeger (1961, p.77), “não se pode esperar que qualquer disciplina acadêmica relativamente independente se limite à visão da coisa num contexto, com exclusão da visão da coisa em si.” Seguindo o pensamento de Seeger, parece que Merriam põe de lado a música, ficando somente com o contexto em que ela se insere. Desse modo, a música é um detalhe dentro de todo o sistema cultural em análise. Entre os críticos de Merriam mencionamos Charles Keil, Timothy Rice, Seeger, Alan Lomax, John Blacking, William K. Powers e Hugo Zemp, dentre outros.

Myers (1992, p.8) explica que “no final da década de 1950, os etnomusicólogos americanos haviam se dividido em dois campos: aqueles com treinamento antropológico e liderado por Alan Merriam, e aqueles com origens musicológicas e liderados por Mantle Hood.” Kerman (1987) informa que Merriam não se dispunha a dialogar com os musicólogos, enquanto Mantle Hood, que colocava a música em primazia em seus estudos, se propunha a dialogar com os musicólogos. A negativa de Merriam em dialogar com os musicólogos pode ser consequência do seu trabalho demasiadamente focado no fundo cultural. Para Myers (1992), os anos de 1970 e 1980 foram os anos de unificação entre a teoria, o método etnomusicológico,³⁵ a antropologia e a musicologia. Novas abordagens, como o estruturalismo, a semiótica e novas tecnologias como a gravação em vídeo e áudio, dentre outros, contribuíram para o desenvolvimento da etnomusicologia. Percebe-se, através do trabalho de Pegg et al. (2001),³⁶ que

No final do século XX, a etnomusicologia permaneceu uma disciplina aberta a novas questões, a abraçar metodologias diferentes e diversas e a romper com a tradição quando forçada pela evidência empírica. As mudanças de paradigma e reformulação radical da etnomusicologia após a Segunda Guerra Mundial haviam se tornado normativas no final do século, fortalecendo a etnomusicologia como um conjunto de disciplinas, discursos e estudiosos, desafiados em vez de atrelados à bagagem simbólica de um nome.

Pegg et al. (2001) informam que os etnomusicólogos, apesar do enraizamento do fundo cultural, tem se orientado para um estudo além da cultura, chegando a conceitos como o de sociocultural que envolve o local, os atores, os significados e, por fim, os aspectos sociais e culturais. A etnomusicologia ocidental enfrentou problemas por evidenciar em primeiro plano a cultura. É importante ressaltar que, mesmo que o estudos fossem voltados para o fundo cultural, para as ciências sociais, nem todas as nações se apoiaram ou aceitaram

35 Alguns etnomusicólogos insatisfeitos com o alcance e rótulo que a etnomusicologia havia ganhado, discutiram a mudança de nome para “musicologia cultural” ou “antropologia musical” e até mesmo para musicologia (Seeger). Essa discussão se deu pelo fato de a etnomusicologia não ter um elemento em seu centro, que se baseasse em um núcleo central, ou seja, não havia ferramentas que caracterizassem o trabalho do etnomusicólogo (PEGG et al., 2001, in: Grove Dictionary, on-line).

36 S.v. “Ethnomusicology”: III Post-1945 developments; 7. Unitary field or cluster of disciplines? In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

a análise da música sob o escrutínio da cultura.³⁷ A exemplo disso temos, segundo Pegg et al. (2001), a França, Grã-Bretanha e Alemanha que, naquela época, não se apoiavam, predominantemente, na cultura para analisar sua música. A Alemanha tinha como preceito principal o nazismo, em detrimento da cultura (PEGG et al., 2001).³⁸

Alguns etnomusicólogos indianos, africanos e chineses, ao criticarem os estudos com base no fundo cultural, afirmaram que a etnomusicologia ocidental, através de suas terminologias, não representa a totalidade dos seus processos. Eles fizeram um convite ao rompimento com as abordagens acadêmicas ocidentais. Os africanos, por exemplo, afirmaram que há certa imposição de terminologias quando se afirmava que o elemento principal de análise da música africana era o ritmo. Os chineses afirmavam que suas ideologias e histórias eram diferentes daquelas que motivaram a etnomusicologia ocidental (PEGG et al., 2001).

O termo *etno*, abordado anteriormente, tem sido muito discutido, sendo objeto de muita insatisfação (PIEDADE, 2010). Este autor, expressa que muitos etnomusicólogos, por não aceitarem a musicologia aos moldes antigos, ainda insistem na divisão que contribuem para a falta de diálogo e distanciamentos de áreas. O que se discutiu - além de problemas relacionados ao colonialismo, ao dogmatismo metodológico - não foi a simples utilização do termo *etno*, mas a divisão entre etnomusicologia e musicologia. Piedade (2010, p.77), explica que, devido “à influência da fenomenologia e da hermenêutica cultural nas ciências humanas, a etnomusicologia e a musicologia se transformaram e se aproximaram de tal modo que, atualmente, é possível falar em um único campo de saber, uma musicologia geral, que abraça uma diversidade de estudos sobre a música.”

Frank L. Harrison (1963), nos apresentou uma interessante afirmação, ao se referir à música do século XX, mais especificamente ao papel da musicologia ao lidar com a música popular. Para ele, a música popular deve ser entendida em termos sociológicos. “Vista sobre esse prisma, a função de toda a musicologia é ser, de fato, etnomusicologia, ou seja, ampliar sua gama de pesquisa de forma a incluir material que é qualificado como ‘sociológico’” (HARRISON, 1963, p.7).

Cook (2006), acredita que deveria haver uma convergência das disciplinas - etnomusicologia e musicologia - com vistas a um campo amplo. Para ele, (e para Laudan Nooshin, sobre o qual o autor discorre) a união dos campos/disciplinas devia se chamar estudos da música, o que refletiria um campo holístico e sem o sufixo *-ology*.

Charles Seeger é um teórico que não admite essa divisão (KERMAN, 1987; PEGG et al., 2001). Para Seeger, musicologia ou etnomusicologia deviam se chamar musicologia.

a continuação do costume de encarar a musicologia e a etnomusicologia como duas disciplinas separadas, seguidas por dois tipos distintos de estudiosos, com duas finalidades muito diferentes – até mutuamente antagônicas – já não deve ser tolerada como digna do saber ocidental (SEEGER, 1961 *apud* KERMAN, 1987. p. 225-226).

Myers (1992, p.3) revela que “o termo ‘musicologia’ é mais adequado para a etnomusicologia, cuja abrangência inclui a música de todos os povos de todos os tempos, do que para a musicologia histórica, que é limitada geralmente à música de arte ocidental.”

37 A crítica à cultura se fundamenta no “mito do conhecimento interno como fornecendo os únicos termos relevantes para compreender as particularidades de significado e expressão de uma determinada comunidade” (Pegg et al. 2001, in: Grove Dictionary, on-line: IV. Contemporary theoretical issues. 1. Theory and culture).

38 S.v. “Ethnomusicology”: III Post-1945 developments; 7. Unitary field or cluster of disciplines? In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

Rice (2016) aponta para a necessidade de um modelo disciplinar atual. Para ele, os modelos disciplinares, “fornecem um tipo de estrutura intelectual que nos ajuda a contextualizar, interpretar, classificar e avaliar nosso trabalho. Eles podem fornecer um senso de direção ou propósito (*Ibid.*, p. 103). Além do mais, o autor acredita que é necessário um remodelamento que considere o relacionamento entre a etnomusicologia e as demais disciplinas (cognatas). Por fim declara: “se formos capazes de criar uma musicologia unificada, disposta a fazer declarações pretensas sobre a natureza dos “processos formativos” na música, o resultado seria uma disciplina nova e mais forte” (*Ibid.*, p.114).

Amico (2020), um autor com um pensamento crítico e provocativo em relação à etnomusicologia, discute questões que, segundo ele, são fundamentais na contemporaneidade. Para o autor, não se discute o futuro da etnomusicologia. Para ele “o futuro da etnomusicologia (e a disciplinaridade musical) em geral parecem aparecer e subsequentemente evaporar sem afetar significativamente o estado da arte, portanto é necessário ir além da entorpecida aceitação do *status quo*” (*Ibid.*, p. 6). Amico (2020) propõe que a etnomusicologia seja chamada de musicologia cultural e tenha seus fundamentos numa inter, trans ou pós-disciplinaridade.³⁹

Para Amico (2020), a etnomusicologia apresenta grandes problemas que não se sustentam na atualidade: **a (auto)definição teórica e ideológica; a insularidade teórica e o dogmatismo metodológico** que geram, na visão do autor, uma postura colonialista e um conservadorismo extremo; **a alteridade** - com base no outro (racial/étnico), que é utilizado como fonte de poder e identidade para a área; **a centralidade do prefixo etno** (que se relaciona à identidade étnica) que, além de não ser resolvido, gera uma quase reificação do trabalho de campo; **a afirmação de autenticidade**, que supõe uma supremacia da música étnica e contribuiu para negligenciar a música popular; **o vanguardismo**, que supõe relevância de uma disciplina pelos teóricos e trabalhos da área. A crítica do autor incide sobre a “matriz” metodológica, ideológica e geográfica da etnomusicologia e não sobre os componentes que compõem suas partes.

Afirmo, portanto, que já passou do tempo - por questões epistemológicas, razões intelectuais, ideológicas e éticas - de aposentar não apenas a musicologia, mas todas as subdisciplinas conhecidas por isolar e enervar qualificadores (étnico, cultural, popular, crítico, comparativo, cognitivo, etc.), adjetivos que operam a serviço de uma insularidade monológica que gera estase (*Ibid.*, p. 26-27).

Schultz (2020), em resposta a Amico, expressa sua preocupação com o fato de usarem o termo pós-disciplinaridade como justificativa para prejudicar as disciplinas das ciências humanas: “no momento em que a pós-disciplinaridade é usada como desculpa para fechar divisões e linhas de faculdade nas ciências humanas, estremeço ao pensar como argumentos como os de Amico poderiam ser utilizados por universidades neoliberais” (*Ibid.*, p. 50). A preocupação da autora vai além da discussão do campo disciplinar. Sua preocupação nos propõe questionamentos a respeito do futuro político/institucional/acadêmico da etnomusicologia.

Parncutt (2012, p. 169) aponta que “a etnomusicologia (representada pela *Society for Ethnomusicology*) se desenvolveu de forma quase completamente isolada da ‘musicologia’ e da teoria musical.” Esse isolamento, obviamente, não contribuía com o diálogo (quase

39 List (2016), não acredita que a ela possa ser definida como interdisciplinar, porque o temo é muito amplo e amorfo. Para ele, a etnomusicologia se torna uma disciplina por si só através do trabalho do etnomusicólogo, não incidindo somente sobre seu próprio foco/assunto/atividade e, inclusive, apresentando limitações.

inexistente) necessário à unificação do campo de estudos.

Finaliza-se este tópico com o pensamento do próprio Hornbostel em seu ensaio de 1930:⁴⁰ “O cruzamento de raças origina novas raças; a fusão de culturas (*Kulturverschmelzung*) leva a novas culturas. Em ambos os casos, novos estilos surgem. Isso gera algo totalmente novo, não um “híbrido” (HORNBOSTEL, 1930, p. 14 *apud* MARTINELLI, 2014, p. 398).

Considerações finais

A sociedade, as teorias, as metodologias estão em constante mudança. Não seria diferente com a musicologia. A musicologia comparada cedeu espaço para uma nova disciplina, a etnomusicologia. O conjunto de fatores elencados neste trabalho foram forças que naturalmente agiram para a superação da musicologia comparada.

As contribuições da musicologia comparada são inegáveis. Foi através dos estudos relacionados às sensações, propriedades, à natureza dos sons e outros temas que chegamos ao conhecimento de muitas culturas, aos diversos trabalhos de cunho científico, importantes para o desenvolvimento da musicologia, derivados dela ou influenciados por ela.

Na musicologia comparada o método comparativo tinha sua origem na antropologia evolucionista e difusionista. Isso não correspondia às necessidades das investigações pós-modernas, fundamentadas nas ciências sociais e nos enfoques culturais. O método comparativo, por estar baseado, metodicamente, na correlação entre dois ou mais fatores não se justificava onde não havia opções comparativas.

O campo de estudos (a etnomusicologia), que envolvia dinamismo e mudanças de paradigmas, surgia naturalmente e se fortaleceu por envolver uma ampla gama de disciplinas. Esse campo de estudos seria designado como etnomusicologia. Progressivamente foram surgindo novos modelos de abordagem “musicológica” que serviam de base para apoiar os novos contextos sociais.

Constata-se através do presente estudo que a etnomusicologia foi resultado de uma mudança de paradigmas. A antropologia, a etnografia, o subjetivismo do ser humano, a tecnologia, a cultura, o envolvimento do contexto foram decisivos para que a etnomusicologia fosse afirmada como solução à abordagem antes classificatória e comparativa.

A etnomusicologia, ao se apropriar da pesquisa de campo e da observação participante, resolveu os problemas de sua “mãe”, a musicologia comparada, mas se inseriu em outros dilemas como apontados por Amico (2020). O problema da musicologia comparada era o fato de alguém ir a campo, recolher os dados para que posteriormente alguém analisasse de forma comparativa, como também comparasse a música não-ocidental à música ocidental. A nomenclatura musicologia comparada não serviu para justificar, metódica e semanticamente, um campo de estudo mais amplo, com significações que dependessem de fatores multidisciplinares. A etnomusicologia conservou (e conserva) uma *diversificação* que lhe permitiu ampliar seu campo de estudos para além da comparação.

Podemos até cogitar que se a musicologia comparada tivesse feito uso ou dialogasse com as várias disciplinas auxiliares definidas por Adler, como a acústica, matemática, fisiologia, antropologia, psicologia, lógica, gramática, métrica, poética, pedagogia e estética, etc, talvez não teríamos chegado à etnomusicologia.

Finalmente, concluímos com a afirmação de que o enfoque nas ciências sociais trouxe

40 C.f. Erich von Hornbostel, ‘Gestaltpsychologisches zur Stilkritik’, in *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag* (Vienna: Universal, 193), p.14.

um caráter multidisciplinar à maneira como os “teóricos” estavam lidando com a música não-ocidental. Isso gerou novos enfoques sobre os quais analisar música e o comportamento.

Referências

- AMICO, Stephen. “We Are All Musicologists Now; or, the End of Ethnomusicology.” *The Journal of Musicology*, Vol. 37 No. 1, (Winter, 2020):1- 32. DOI: 10.1525/jm.2020.37.1.1
- AUBERT, Eduardo Henrik. “Uma música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico.” *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 1 (2007):271-312.
- BISPO, Alexandre. “Musicologia comparada e/ou método comparativo: André Schaffner e Walter Wiora. Aula do curso de Etnomusicologia da Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, 1972.” In *Brasil/Europa & Musicologia*. H. Hülskath, ed. Köln: Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes (I.S.M.P.S. e.V). 1999, pp. 146-150. Disponível em: <http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-39.htm>
- BREUER, Benjamin. “The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel’s Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler’s Methodology for Musicology.” PhD diss., University of Pittsburgh, 2011. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7236/>
- CARVALHO, Mário Vieira de. “As ciências musicais na transição de paradigma.” *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 14 (2001):211-233.
- CASTAGNA, Paulo. “A musicologia enquanto método científico.” *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, nº1 (2008):7-31.
- COOK, Nicholas. “Agora somos todos (etno)musicólogos.” Título original: We are All (Ethno)musicologists now. Pablo Sotuyo Blanco, trad. *Ictus* (Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA), n.7 (2006):7-32.
- DAVIS, Ruth F. “Ethnomusicology and Political Ideology in Mandatory Palestine: Robert Lachmann’s ‘Oriental Music’ Projects.” *Music & Politics* 4, Number 2 (Summer 2010): 1-14, ISSN 1938-7687
- DUCKLES, Vincent et al. s.v. “Musicology.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- HARRISON, Frank. *American Musicology and The European Tradition in Musicology*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.
- HOOD, Mantle. “Training and research methods in ethnomusicology.” *Ethnomusicology Newsletter* nº. 11 (1957): 2-8.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- KUNST, Jaap. *Ethnomusicology*. 3rd edition. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.
- LABORDE, Denis. “A etnomusicologia (ainda) serve para alguma coisa?” Beatriz Magalhães Castro, trad. *Música em Contexto*, v. 1, n.1 (2009): 27-46.
- LIST, George. “Ethnomusicology: A Discipline Defined.” In *Following the Elephant: Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline*. Bruno Nettl, ed. Chicago: University of Illinois Press, 2016, pp. 33–36. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1hd18jh.6 Accessed 10 jan. 2020.
- LÜHNING, Ângela. “Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais.” *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 22, no. 1/2 (1991): 105-126.
- MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. “Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas.” In *Musicologia[s]*. Edite Rocha e José Antônio Baêta Zille, orgs. Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.3. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. p. 113-146
- MARTINELLI, Riccardo. “Melting Musics, Fusing Sounds: Stumpf, Hornbostel, and Comparative Musicology in Berlin.” In *The Making of the Humanities: Volume III: The Modern Humanities*. Rens Bod et al., eds. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, pp. 391–402. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt12877vs.28.
- MCALLESTER, David P. “The organizational meeting in Boston.” *Ethno-musicology Newsletter* No. 6 (1956):3-5.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem.” *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, pp. 9-73.
- MERRIAM, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- _____. “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field.” *Ethnomusicology*, 4, 3 (1960): 107-114.
- MUGGLESTONE, Erica. “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary.” *Yearbook for Traditional Music, International Council for Traditional Music*. v. 13, (1981):1-21. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/768355> Acesso em 23 de outubro de 2018.
- MUKUNA, Kazadi Wa. “Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista.” Saulo Adriano, trad. *Revista USP*, n.77 (março/maio, 2008): 12-23.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. New York: Norton, 1992.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “O desconforto da musicologia.” *Per Musi*, n.11 (2005): 5-18.
- NETTL, Bruno. “O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro

- culturas.” *Revista Antropológicas*, ano 10, volume 17(1) (2006): 11-34.
- PARNCUTT, Richard. “Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente.” *Em Pauta*, v. 20 n. 34/35 (janeiro a dezembro 2012): 145-185, ISSN 1984-7491
- PEGG, Carole; MYERS, Helen; BOHLMAN, Philip, STOCKES, Martin. s.v. “Ethnomusicology.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz.” *Revista Nupeart*, v.4, n.4 (set. 2006): [pgs. 59-88].
- _____. “Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia.” In Vanda Bellard Freire (org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. pp. 63-81.
- POMBO, Olga. “Epistemologia da interdisciplinaridade.” *Ideação - Revista do Centro de Educação e Letras*. v.10-nº1- p.9-40 (1º sem. 2008).
- RICE, Timothy. s.v. “Comparative musicology.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- _____. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Ethnomusicology*, vol. 31, no. 3, 1987, pp. 469–488. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/851667. Accessed 25 Apr. 2020.
- _____. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Following the Elephant: Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline*, edited by Bruno Nettl, University of Illinois Press, 2016, pp. 100–119. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1hd18jh.10. Accessed 26 Apr. 2020.
- SARDO, Suzana. *Guerras de Jasmim e Mogarim - Música Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto - Leya, 2011. P. 78.
- SCHULTZ, Anna. “Still an Ethnomusicologist (for Now).” *The Journal of Musicology*, Vol. 37, No. 1 (Winter 2020): 39-50 DOI: 10.1525/jm.2020.37.1.39
- SEEGER, Anthony. “Etnografia da música.” *Cadernos de Campo* (São Paulo 1991), v. 17, n. 17 (mar. 2008): 237-260.
- SEEGER, Charles. “Semantic, Logical, and Political Considerations Bearing Upon Research in Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 5(2) (1961): 77-80.
- STANLEY, Glenn. s.v. “Historiography.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- WADE, Bonnie C. “Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective.” *Ethnomusicology*, vol. 50, no. 2 (2006): 190–198. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20174447 Accessed 27 Apr. 2020
- WILLARD, Rhodes. *Uma breve história da fundação da SEM. 1980*. Disponível em: https://www.ethnomusicology.org/page/History_Founding Acesso 23 de setembro de 2018.

Prática de piano-bar de sete pianistas atuantes em Salvador - Ba

Estevam Dantas e Ekaterina Konopleva

Universidade Federal da Bahia | Orcid:0000-0003-3723-8154

Universidade Federal da Bahia | Orcid:0000-0003-4859-2773

Resumo:

O objetivo geral da presente pesquisa de abordagem qualitativa é refletir sobre a prática do piano-bar. Os objetivos específicos são: apresentar uma breve retrospectiva sobre o piano popular e os pianistas no Brasil; conhecer e analisar a experiência profissional de sete pianistas de bar, atuantes em Salvador-Bahia; apontar fatores que influenciam a construção de um repertório para piano-bar; sugerir algumas competências inerentes à prática em foco. Quanto à fundamentação teórica, nos apoiamos em Severiano (2008), Almeida (1999), Tinhorão (2010), Diniz (2003), Trindade (2008), entre outros. Ao final, o presente trabalho traz reflexões relevantes sobre um assunto novo e pouco investigado. Ao mesmo tempo, promove reconhecimento do profissional de piano-bar, como um criador, improvisador, detentor de um vasto repertório e autônomo na gestão de sua carreira.

Palavras-chave: Prática do piano-bar, Competências musicais, Construção do repertório, Música brasileira.

Piano-bar practice of seven pianists working in Salvador - Ba

Abstract:

The general objective of this qualitative research is to reflect on the practice of the piano-bar. The specific objectives are: to present a brief retrospective on the popular piano and pianists in Brazil; to analyze professional experience of seven bar pianists, working in Salvador-Bahia; to point out some factors that influence the construction of a piano-bar repertoire; to suggest some skills regarding the practice in focus. As for the theoretical foundation, we rely on Severiano (2008), Almeida (1999), Tinhorão (2010), Diniz (2003), Trindade (2008), among others. In the end, the present work brings relevant reflections on a new and little investigated subject. At the same time, it promotes recognition of the piano-bar professional, as a creator, improviser, holder of a vast repertoire and autonomous in managing his career.

Keywords: Practice of the piano-bar, Musical skills, Construction of a repertoire, Brazilian music.

Práctica de piano-bar de siete pianistas que trabajan en Salvador - Ba

Resumen:

El objetivo general de esta investigación cualitativa es reflexionar sobre la práctica del piano bar. Los objetivos específicos son: presentar una breve retrospectiva sobre el piano y los pianistas populares en Brasil; conocer y analizar la experiencia profesional de siete pianistas de bar, trabajando en Salvador-Bahía; señalar los factores que influyen en la construcción de un repertorio de piano-bar; Sugerir algunas habilidades inherentes a la práctica en foco. En cuanto al fundamento teórico, nos apoyamos en Severiano (2008), Almeida (1999), Tinhorão (2010), Diniz (2003), Trindade (2008), entre otros. Al final, el presente trabajo trae reflexiones relevantes sobre un tema nuevo y poco investigado. Al mismo tiempo, promueve el reconocimiento del profesional del piano-bar, como creador, improvisador, poseedor de un vasto repertorio y autónomo en la gestión de su carrera.

Palabras clave: práctica de piano-bar, habilidades musicales, construcción del repertorio, música brasileña.

Recebido: 2020-10-15 | Aprovado: 2020-12-04

I ntrodução

Desde há muito tempo, um nicho de mercado musical caracteriza determinados pianistas que exercem profissionalmente a música popular instrumental solo, nominada de Piano-bar. Essa nomenclatura faz referência a um determinado ambiente, onde o pianista popular pôde se afirmar como parte, quase que indissociável, de contextos social, cultural e de entretenimento. Ao mesmo tempo, esse mesmo ambiente expõe o pianista não prioritariamente enquanto artista – que de fato é – mas como funcionário de uma empresa, lotado em determinado cargo, sem o status de “estrela”, cujos empresários do âmbito da música comercial tendem sempre a imprimir aos artistas.

A nomenclatura “piano-bar” é utilizada para se referir a um “estabelecimento onde se servem bebidas e se ouve música ao vivo, executada ao piano”¹. Esses espaços são encontrados com mais frequência em restaurantes, hotéis, navios de cruzeiros, e outros². O piano, por sua vez, é executado por um profissional contratado para produzir a música ambiente ao vivo. O termo piano-bar, desta forma, traz referências tanto à prática do pianista quanto ao próprio ambiente onde este executa seu trabalho. O pianista-bar³ é um profissional que constrói uma atividade musical específica, partindo da sua experiência cotidiana. Ele encontra possibilidades de ampliar e adaptar suas capacidades técnicas em variados estilos musicais, ao executar música popular ao piano. Vale salientar que, em muitos casos, os locais acima citados podem optar em dispor de um piano de cauda ou similar em seus ambientes; todavia, sem a execução do pianista, tal instrumento constitui mobília que compõe o conceito decorativo do local em questão.

Isso significa que esse músico se difere dos demais pianistas de tradição erudita ou mesmo dos pianistas acompanhantes da música popular, pois desenvolve seu ofício quase sempre por conta própria, de forma individual, com pouco auxílio de professores, métodos acadêmicos ou de conservatórios em sua formação.

Quando comecei a exercer a função de pianista-bar, em 2002, trazia comigo uma bagagem técnica do estudo de piano erudito, adquirida nos cursos regulares da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Extensão e Básico. Todavia, a pouca experiência em associar a prática profissional com a música popular, revelou uma lacuna entre o repertório estudado nos cursos formais, especialmente através de partituras, e o conjunto de músicas populares a ser aplicado no exercício da prática do piano-bar.

Então, partindo de experiências práticas, senti a necessidade de reunir um repertório de músicas de notoriedade pública e voltado ao gosto popular. Pude assim encontrar caminhos para experimentar e desenvolver *performances* de músicas gravadas em minha memória e apreendidas de forma aural, “de ouvido”. Como sintetizou Couto: “os músicos populares adquirem suas capacidades para improvisar e criar; também desenvolvendo o ouvido harmônico, rítmico e melódico, para atuarem na *performance*” (COUTO, 2008, p. 36-37).

1 PIANO-BAR. In: *INFOPEDIA*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/piano-bar>. Acesso em: 31 ago. 2018..

2 Ainda que esses espaços, pela nomenclatura, privilegiem um ambiente social de consumo e entretenimento, veremos adiante que esta prática pode ser exercida em ambientes diversos.

3 Este termo será utilizado no decorrer deste trabalho para demarcar uma prática específica do pianista popular.

Diante do exposto, a presente pesquisa tem como objetivo geral: refletir sobre a prática do piano-bar. Para tal, delimitamos quatro objetivos específicos, quais sejam: 1) apresentar uma breve retrospectiva sobre o piano popular e os pianistas no Brasil; 2) conhecer e analisar a experiência profissional de sete pianistas-bar, atuantes em Salvador-Bahia; 3) apontar alguns fatores que influenciam a construção de um repertório para piano-bar; 4) sugerir algumas competências inerentes à prática em foco. Ao longo deste trabalho, pretendemos responder às seguintes questões norteadoras: Qual é o contexto do trabalho e o perfil do profissional em foco? Quais fatores influenciam na escolha de um repertório adequado, em diálogo com a aplicação dos processos criativos que distingue cada pianista na execução de seu trabalho? Quais competências musicais e extramusicais são necessárias para estabelecer uma melhor performance do profissional de piano-bar?

No presente artigo, a abordagem qualitativa foi utilizada por entender “que os objetos de pesquisa dessa natureza devem ser compreendidos com um olhar sensível que somente a pesquisa qualitativa pode oferecer” (SILVA, 2016, p. 11). Também, apoiamos no método bibliográfico, que, segundo Fonseca (2002, p. 32) é feito “a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de *web sites*”. Também foi necessário aplicar a técnica de pesquisa na forma de entrevista estruturada para melhor compreender os detalhes desta atividade profissional, utilizando o relato de experiências de sete pianistas atuantes em Salvador.

Quanto à fundamentação teórica, no que se refere aos aspectos históricos de piano popular no Brasil, nos apoiamos em: Severiano (2008); Almeida (1999); Tinhorão (2010) e Diniz (2003), entre outros. Em Trindade (2008), encontramos informações sobre as competências necessárias para a *performance* musical. Na construção das entrevistas, tomamos como referência Martins (2008) e Lakatos e Marconi (2007), Bauer e Gaskell (2015), Boni e Quaresma (2005), Fraser e Gondim (2004).

A seguir, para compreender melhor o tema a que nos propomos, cabe então percorrer brevemente os caminhos históricos que evidenciaram o piano popular no Brasil.

Aspectos históricos de piano popular no Brasil

O piano é um instrumento harmônico que possui grandes possibilidades para redução de partitura de orquestra e outros grupos instrumentais, devido a sua ampla tessitura. Este instrumento foi inventado por Bartolomeu Cristofori em 1711, que “não tinha a intenção de criar um novo instrumento e sim a de aperfeiçoar o cravo, que já fabricava” (SEVERIANO, 2008, p. 21). Tal invenção demonstrou novas possibilidades de execução; portanto, vários fabricantes começaram a investir na sua produção. Então, “com seus aprimoramentos, ele [piano] já chegaria ao século XIX como o mais completo dos instrumentos” (SEVERIANO, 2008, p. 21).

Em 1808, as tropas de Napoleão Bonaparte invadiram o território português e obrigaram a família Real e sua Corte a fugir para terras brasileiras. Na chegada ao Brasil, com eles desembarcou este instrumento importante na história da música brasileira. Neste sentido, Almeida (1999, p. 68) informa: “Os primeiros pianos aqui apareceram em consequência da grande explosão de novidades gerada pela

presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, a partir de 1808”. Conforme o referido autor, a fundação de teatros, casas de ópera e escolas de música também foi um fator importante que estimulou a importação de pianos no Brasil. Após a satisfação e reconhecimento da apresentação nos eventos da Corte Portuguesa, o piano logo se popularizou nas salas de famílias abastadas e, como destaca Severiano (2008, p. 22), “sua posse tornou-se símbolo de status social, emprestando aos seus possuidores certa aura de bom gosto”.

Em concordância, Diniz informa que a popularização do piano no Brasil ocorreu sob o seguinte contexto histórico:

nos saraus dos solares das cidades, nas casas-grandes do campo, nas casas de venda de partituras e de instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, nas orquestras do teatro de revista, nas sedes dos ranchos – enfim, o Rio era mesmo, como afirmou o poeta Araújo Porto Alegre, ‘a cidade dos pianos’ (DINIZ, 2003, p. 19).

Em meados do século XIX, o custo do piano era muito alto, e apenas uma seleta parte da sociedade tinha o privilégio de possuí-lo. Com o passar dos anos, devido à prosperidade da cultura cafeeicultora, o contexto econômico mudou, tornando-o acessível a muitos comerciantes, profissionais liberais bem-sucedidos e outras pessoas com nível salarial razoável. Com isso, a venda de pianos se intensificou, e “o seu preço no mercado de instrumentos usados foi caindo progressivamente” (TINHORÃO, 2010, p. 137).

Nesse novo contexto social, na segunda metade do século XIX no Brasil, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, um novo perfil do pianista, que exercia função de entretenimento, aparece na cena artística carioca. Um músico versátil em seu repertório, que trazia a música popular das ruas para dentro de salas domésticas, salões de eventos e de estabelecimentos culturais, ou, como menciona Tinhorão (2010, p. 137): “o tocador de piano, possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de *planeiro*”.

Conforme a descrição apresentada no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o termo *planeiro* refere-se a “um pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música”⁴. Às vezes, a palavra “*planeiros*” era empregada no sentido pejorativo, devido ao fato que muitos desses instrumentistas não sabiam ler partitura, embora demonstrassem o domínio da técnica e da improvisação. Mesmo assim,

estes profissionais cumpriam um papel social importante, pois, além de animar a maioria das festas sociais da época, também ditavam, de certa maneira, os sucessos musicais daquele tempo. Isso porque os ‘*planeiros*’ eram contratados para tocar as novas músicas editadas nas casas especializadas em venda de partituras, onde os fregueses iam buscar as novidades musicais.⁵

A seguir, iremos resgatar a história e experiência de alguns “*planeiros*” que contribuíram para a formação do perfil do pianista como músico popular de entretenimento. Neste sentido, consideramos suas trajetórias relevantes para a compreensão do objeto de nossa pesquisa – a prática do piano-bar. Para isso, foram escolhidos como exemplos três *planeiros*

4 *PIANEIRO*. In: *DICIONÁRIO* Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>. Acesso em: 10 maio 2018.

5 *Idem*, *ibidem*.

que protagonizaram um pioneirismo singular: Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Aurélio Cavalcanti (1874-1915).

Pianeiros pioneiros: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Aurélio Cavalcanti

Figura 1. Chiquinha Gonzaga, pianista e compositora aos 84 anos, em 2011



Fonte: Veja (2018)

Francisca Edwiges de Lima Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, nasceu em 17 de outubro de 1847, em um bairro da aristocracia carioca desta época. Filha de militar renomado, Chiquinha trazia em sua linhagem “nomes ilustres na música, na poesia, nas armas e na diplomacia” (LIRA, 1978, p. 19), recebendo desde cedo boa educação familiar, aprendendo piano e francês, dentre outras ciências. Desde criança sempre demonstrou mais que uma simples aptidão para a música, através de sua execução ao piano e de composições próprias. Compôs a primeira canção, uma música natalina, “Canção dos Pastores”, com apenas 11 anos.

Aos 16 anos, foi forçada pelos pais a se casar com o oficial da Marinha Jacinto Ribeiro do Amaral, com quem teve três filhos. Ele sempre demonstrou insatisfação com a relação de Chiquinha e a música. Esse casamento, no entanto, durou poucos anos e Chiquinha pediu a separação. Foi proibida de cuidar dos filhos mais novos, convivendo apenas com o primeiro, João Gualberto. Ao desquitar-se, e por ter assumido um novo romance sem longa duração, passou a enfrentar então, e até o final de sua vida, aos 87 anos, todas as críticas e preconceitos que a sociedade da época impiedosamente lhe sujeitava. Foi por meio de suas atitudes musicais e sua altivez que Chiquinha Gonzaga nunca se intimidou, e desta forma “iria trabalhar, iria lutar, havia de vencer” (LIRA, 1978, p. 29).

Artista e mãe, Chiquinha Gonzaga passou a ministrar aulas particulares de piano como principal meio de sobrevivência. Após conhecer e acompanhar o flautista chamado

Joaquim Callado, Chiquinha tornou-se conhecida no meio musical da boemia carioca, sendo mais tarde chamada de “pianeira”. A musicista não hesitou em incorporar ao seu piano toda a diversidade musical que encontrou. Suas composições e atuações como intérprete sempre foram ligadas à difusão dos gêneros importados da Europa, como a valsa, o fado e a polca, e da música popular brasileira, como a modinha, a marcha carnavalesca, o tango brasileiro e o dobrado. O seu primeiro sucesso foi a polca Atraente, de 1877. Em especial, ajudou a sintetizar em uma linguagem pianística própria um ritmo de gosto popular em ascensão para aquele momento: o maxixe.

Célebre pelo seu pioneirismo nas causas feministas, Chiquinha é reconhecida como a primeira mulher a reger uma orquestra, compositora da primeira marcha carnavalesca e sócia fundadora da primeira sociedade de direitos autorais no Brasil. “Inúmeros seriam os depoimentos sobre Chiquinha Gonzaga, sua vida e sua música, se quiséssemos transcreever além dos que já publicamos” (BOSCOLI, 1978, p. 154). Neta de uma escrava alforriada, Chiquinha também foi uma grande defensora do movimento abolicionista (VEJA, 2018).

Assim, dentre muitos qualificativos, nos surpreende seu empreendedorismo e sua determinação em produzir uma obra que tivesse uma identidade nacional, auxílio fundamental para o protagonismo do piano na música popular brasileira. Chiquinha morreu aos 84 anos, no Rio de Janeiro, deixando como legado um acervo de aproximadamente 300 composições (VEJA, 2018).

Figura 2. Ernesto Nazareth aos 67 anos, 1930. Coleção Luiz Antonio de Almeida



EN

ernestonazarethgoanos.com.br

Fonte: Instituto Moreira Salles (2018) - Ernesto Nazaré 150 anos

Nosso segundo personagem é Ernesto Nazareth, que tem em sua obra o reconhecimento do eruditismo na música popular brasileira. Nascido em um ambiente burguês, teve com sua mãe as primeiras lições de piano e, mais tarde, deu continuidade a seus estudos, sobretudo, de forma autodidata. Isso ajudou a lhe conferir singularidade a suas composições, traduzida pela sua compreensão de harmonias de clássicos europeus aliadas a ritmos

considerados genuinamente brasileiros, o que lhe confere uma similaridade ao pioneirismo composicional de sua contemporânea acima citada.

Como forma de sobrevivência, ele se dividia entre ministrar aulas de piano e tocar em casas editoriais e salas de cinema. Desta forma, foi no Cine Odeon que sua carreira ganhou mais notoriedade, pois, conforme Machado e Martins (2015, p. 32), “ali, personalidades da época, artistas e políticos pagavam o ingresso não para ver o novo filme mudo [...] mas para ouvir Ernesto Nazareth”. Podemos, assim, observar um paralelo entre este pianista e o pianista-bar atual, porque exercia música popular instrumental solo para ambientes de entretenimento, frequentado por uma parcela da elite social, além de exercer múltiplas tarefas profissionais ao piano.

Figura 3. Aurélio Cavalcanti – Denota que dá nota... (ilustração de K. Lixto. *O Malho*, 23/04/1904)



Fonte: Instituto Piano Brasileiro (2018)

O nosso terceiro exemplo, Aurélio Bezerra Cavalcanti de Sá, nascido em 1874 no Morro de Paula Matos, no Rio de Janeiro, foi um famoso pianista e compositor que se destacou na música brasileira por seu talento peculiar e empreendedorismo. Teve mais de 200 peças editadas, sendo “aproximadamente a mesma quantidade de peças que Nazareth publicou em mais de 70 anos. Relevante é que Cavalcanti publicou esse grande número de partituras em apenas 41 anos de vida” (ROSA, 2012, p. 142).

Aprendeu a tocar piano acompanhando, às escondidas, as aulas que eram ministradas à sua irmã caçula e, conseqüentemente, recebeu orientação formal ao piano e a teoria

musical de forma mais concreta a pedido do próprio professor de sua irmã. De acordo com Rosa (2012, p. 144), Cavalcanti, desde criança, “dominava peças de um pianismo refinado que, sem dúvida, exigiam um domínio técnico superior”, de onde se pode inferir que o instrumentista “foi o que hoje se chamaria de uma criança prodígio”.

Inicialmente Aurélio Cavalcanti tocava em bailes e em outros eventos por indicação, o que lhe rendia algum dinheiro. Destarte, tornou-se um pianeiro *showman* disputado nas festas realizadas pelas famílias abastadas e nos bailes dos clubes frequentados pela elite carioca, dando ares de bom gosto e refinamento à ocasião. Destacou-se por suas *performances* peculiares ao piano: tocava de costas e executava peças enquanto dormia profundamente e só despertava com os aplausos da plateia, admirada com tal façanha. (ROSA, 2012). Especializou-se em gêneros europeus como valsas portuguesas e espanholas, polcas, entre outros, quase sempre criando arranjos originais para peças de notório conhecimento público. Desta forma, referente ao repertório priorizado, fazia contraponto aos dois pianeiros vistos acima, que ajudavam na difusão de ritmos de procedência afro-brasileira. Ao mesmo tempo, como Chiquinha e Nazareth, cumpria o papel de entretenimento aceito pela elite da época.

Por fim, é importante salientar a personalidade empreendedora de Cavalcanti. Este pianeiro editava e vendia suas partituras com logomarca e capas exclusivas. Ele as publicava em revistas de grande circulação. Como parte de sua estratégia de mercado, Cavalcanti abriu um escritório próprio na Rua dos Ourives “onde agendava os bailes e demais atividades em que ia tocar, incluindo, muito possivelmente, o acerto do repertório com o cliente, assim como a remuneração pelo seu trabalho” (ROSA, 2012, p. 150). Atualmente, poucos são os pianistas que têm seus próprios escritórios para acertos contratuais. Todavia, muitos são os pianistas que utilizam o ambiente cotidiano de *performance* para divulgação e demonstração de seus talentos, derivando em novas negociações para outras apresentações.

Com base no resgate histórico das três figuras dos pianeiros na história da música popular do Brasil, podemos afirmar que estes músicos, de fato, foram pioneiros em seu fazer profissional e seus perfis performáticos acabam, de certa forma, servindo de modelo para o profissional do piano-bar de hoje. Com as devidas mudanças e adaptações de cada época, isto nos leva a observar que o pianista-bar continua ganhando a vida cumprindo o papel de seus antecessores: animar festas e eventos em espaços de entretenimento da alta sociedade como casas de famílias tradicionais, cerimoniais, hotéis, bares e restaurantes sofisticados, além de navios de cruzeiro. Entretanto, muitos ainda não leem ou pouco leem partitura, mas detêm bom arcabouço musical para improvisação e técnica interpretativa, o que tem contribuído difusão dos maiores sucessos da música popular e internacional e dos recém-lançamentos.

Após esse breve passeio pela contextualização histórica, apresentaremos as reflexões acerca da atividade do piano-bar na cidade de Salvador – BA, por meio das informações obtidas durante a investigação com sete pianistas contemporâneos.

Prática de piano-bar: sete pianistas atuantes em Salvador - Ba

Para alcançar o objetivo geral da nossa pesquisa, que é refletir sobre a prática do piano-bar, foram escolhidos sete pianistas atuantes em Salvador-BA, com reconhecimento estabelecido na área em foco. A fim de preservar os nomes em sigilo, denominamos os entrevistados como: P1, P2, etc.

Para a coleta e análise de dados, foi realizada uma entrevista no modelo padroniza-

da ou estruturada, conforme o preconizado por Lakatos e Marconi (2007, p. 93-94) – “o entrevistador segue um roteiro previamente estabelecido; as perguntas feitas ao indivíduo são pré-determinadas”. Para tanto, elaboramos um formulário (Apêndice 1) aplicado “com pessoas selecionadas de acordo com um plano” (LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 94), no nosso caso, com sete pianistas da cidade de Salvador. As referidas autoras esclarecem qual é o motivo da padronização: “[...] obter, dos entrevistados, respostas às mesmas perguntas, permitindo ‘que todas elas sejam comparadas com o mesmo conjunto de perguntas, e que as diferenças devem refletir diferenças entre os respondentes e não diferenças nas perguntas’” (LODI, 1974 apud LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 94).

Nessa perspectiva, as entrevistas foram feitas no período de 17 de dezembro de 2017 a 18 de fevereiro de 2018, em locais estabelecidos pelos próprios entrevistados. No processo da construção da entrevista, foram elaboradas 39 perguntas, sistematizadas de acordo com vários aspectos da prática de piano-bar abaixo delineados: a) contexto de trabalho e perfil do pianista-bar; b) fatores que influenciam na formação do repertório do pianista-bar; c) competências necessárias e inerentes a essa prática.

Contexto de trabalho e perfil de um pianista-bar

Inicialmente, foram coletadas informações gerais sobre os entrevistados tais como: nome, idade e nível de escolaridade. Percebeu-se uma grande variação de faixa-etária dos pianistas em questão, pois, no momento da entrevista, dois deles estavam na faixa etária entre 30 a 40 anos, três entre 40 a 50 anos e dois acima de 70 anos.

No que se refere à formação musical desses profissionais, descobrimos que todos começaram seus estudos musicais, na faixa etária de 05 a 10 anos, sob algum grau de apoio familiar (mãe pianista, avô maestro, pai incentivador, etc.). Além disso, todos os sete pianistas receberam auxílio de professores ou cursos particulares de música durante os anos iniciais de estudos. Em adição, foram apontadas outras influências importantes na formação inicial dos entrevistados, tais como: bandas e grupos de variados estilos – música erudita, jazz, bossa nova, rock/pop, chorinho, entre outros. Ao completar a investigação sobre a formação musical, descobrimos que três dos sete pianistas concluíram o curso de música em nível médio e quatro em nível superior, sendo três na área de música e um na área de medicina.

Deste modo, podemos afirmar que todos os pianistas-bar em foco começaram seus estudos musicais cedo, incentivados pela família e auxiliados por professores, além de terem absorvido referências musicais diversas. Por outro lado, constatou-se que a prática de piano-bar não necessariamente exige a formação musical em nível superior como pré-requisito para sua realização, já que somente três dos sete pianistas completaram Curso de Graduação em Música.

Perguntados sobre o início de suas trajetórias, seis dos sete entrevistados informaram que participaram de vários conjuntos musicais como pianistas/tecladistas antes de começarem a exercer o trabalho de pianista-bar, a exemplo de: banda de axé, orquestra popular, grupo de câmara para eventos sociais, entre outros. Apenas P6 declarou que entrou diretamente nesta profissão, sem ter experiência prévia de tocar em conjuntos musicais. Desta forma, observamos que a participação em outras formações musicais foi relevante para estes pianistas adentrarem nesse nicho de mercado, pois as experiências anteriores, conforme as entrevistas, trouxeram acúmulo de repertório e segurança no fazer musical.

Referente ao tempo que já exerceram esta função, todos os entrevistados informa-

ram ter ao menos 10 anos de prática de piano-bar, com destaque para o P5 que declarou a completar 62 anos de carreira. Em adição, todos os entrevistados, exceto P5, afirmaram desenvolver outras atividades musicais paralelas, tais como: regência, produção/direção musical, composição, gravação, transcrição e/ou ensino particular de música. Da mesma forma, exceto P1, todos os entrevistados afirmaram participar regularmente de várias formações musicais coletivas: duos, trios, bandas, corais, orquestras. Confirmou-se assim que, paralelamente à carreira solidificada na área do piano-bar, esses profissionais são requisitados para uma série de outros projetos musicais, agregando valor ao seu desempenho individual.

No que se refere ao contexto da prática de piano-bar, alguns aspectos foram levados em consideração, tais como: ambiente de trabalho, instrumento utilizado, público-alvo e relação de músico com o público e o contratante. Podemos demarcar, assim, um perfil mais abrangente, não só do profissional e sua prática, mas dos desafios e referenciais inerentes ao cotidiano do pianista-bar.

Ao falar sobre o ambiente de trabalho, Ferreira (2007, p. 58) afirma que existe “o encaixe entre a música e o ambiente comercial no qual ela será veiculada”. Entre os locais da prática de piano-bar, os entrevistados citaram hotéis, restaurantes de gastronomia requintada e shoppings, e conciliavam o trabalho em vários locais concomitantemente. Dentre outros ambientes, foram apontados um navio de cruzeiro (P1) e um hospital soteropolitano (P3).

É notório que a prática do piano-bar, atualmente, pode ser exercida ao piano ou ao instrumento similar, como um piano digital. Por outro lado, constatou-se preferência pelo piano acústico nos estabelecimentos com piano-bar em Salvador; todos os participantes informaram que, em seus ambientes de trabalho, usam um piano acústico (de armário ou de cauda), à exceção de P6 que afirmou tocar no piano digital próprio, cobrando a taxa adicional de aluguel. A prática do piano-bar é conhecida tradicionalmente como uma *performance* de piano solo. Como recursos complementares, dois dos músicos em questão mencionaram a inserção da voz (P1) ou de um acompanhamento eletrônico na sua *performance* (P5). De acordo com tais respostas, podemos afirmar que, apesar de eventual uso da voz ou do acompanhamento eletrônico, a prática do piano-bar em Salvador é prioritariamente um exercício instrumental solista que não necessita objetivamente de quaisquer artifícios extras para sua plena execução.

Ao tratar do público frequentador dos ambientes com o piano-bar, achamos pertinente trazer a reflexão de Bourdieu: “Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, [...] que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência” (BOURDIEU apud ORTIZ, 2003, p. 73). Durante as entrevistas, todos os pianistas informaram que seus ouvintes pertencem a uma camada social mais abastada. P1 e P5, além de referendarem tal afirmação, salientaram que a faixa etária dessa clientela está, em sua maioria, entre 40 e 60 anos. P7, por sua vez, acrescentou ainda que seu público é “predominantemente branco”.

Baseando nas respostas obtidas durante as entrevistas, constatamos que a prática de piano-bar é realizada num ambiente onde, na maioria das vezes, o consumo de comida e bebida e a música estão correlacionados. Neste contexto, o público tem o perfil de cliente, criando outro tipo relação com o pianista-bar, diferente de uma sala de concerto ou de um show. Corroborando Carrion: “A satisfação para o cliente está baseada na experiência do lugar como um todo, aonde o grupo musical, a música, o ambiente e o serviço ao cliente interagem entre si para criar valor” (CARRION, 2017, p. 21). O cliente que vai a um bar ou restaurante busca degustar e se satisfazer com o menu do estabelecimento, sendo a música ao vivo um determinante de valor agregado.

Nesse contexto, cabe destacar a relação do músico com o empregador. P3 foi o único a afirmar já ter vivenciado desentendimento direto com seu gerente; P2 assegurou não ter tido contato com os contratantes, pois era sempre substituído de algum outro pianista; os pianistas P1 e P4 mencionaram que os gerentes influenciavam na escolha do repertório; já P6 e P7 concordam com essa observação, alegando que, em certas ocasiões, o contratante tem sua própria escolha de repertório, reiterando seus esforços para realizarem tais demandas. Sendo assim, demonstrou-se que, na maioria dos casos, os gerentes ou contratantes participam ativamente na organização da prática de piano-bar, influenciando ou mesmo exigindo o tipo de repertório que será executado na ocasião.

Formação do repertório de piano-bar

A respeito da formação do repertório, executado pelos praticantes de piano-bar, considera-se ser este um aspecto relevante para esta pesquisa. Em música, entendemos a palavra “repertório” como um conjunto ou coletânea de obras que um músico, banda, conjunto ou orquestra apresentam ao público, de forma ordenada ou inicialmente organizada. A seguir, analisaremos como cada pianista-bar entrevistado utiliza e adapta seu arcabouço musical quando acionado, e quais são fatores que influenciam na escolha do repertório.

Ao questionarmos aos sete investigados sobre os estilos musicais mais presentes na sua formação musical, detectamos as possíveis influências que determinavam a escolha atual do seu repertório de piano-bar. Percebemos duas referências comuns aos sete artistas desta pesquisa: todos afirmam a influência do jazz e da música brasileira na sua formação musical. Em adição, P3 mencionou a música erudita, e P5 a música cubana como estilos presentes na sua formação pianística.

No que se refere aos estilos prediletos em seu repertório de piano-bar, delimitamos, de acordo com as afirmativas dos entrevistados, as seguintes citações: música brasileira – todos; música pop internacional – P1, P2 e P6; jazz/blues – P1, P3, P5, P7; trilhas sonoras de filmes – P3, P6; música erudita – P3; danças latinas/caribenhas – P5, P6.

Assim, analisando as respostas dos depoentes, inferimos que a música popular brasileira prevalece no repertório dos sete pianistas desta pesquisa. Outros estilos mais utilizados na prática do piano-bar são jazz/blues e música pop internacional. No terceiro lugar, são temas musicais de filmes e danças latinas (boleros, tangos, chá-chá-chá, salsa). Música erudita foi citada somente uma vez, sendo assim o estilo menos tocado na prática em foco. Verificou-se, também, que estilos predominantes do repertório e influências musicais presentes na sua formação pianística são fatores convergentes no contexto geral quanto à formação de repertório.

Uma das estratégias de investigação sobre a formação de repertório foi questionar aos depoentes sobre quais os pedidos do público-cliente são feitos com mais frequência. Para tais respostas, optamos, intencionalmente, proporcionar liberdade de resposta aos entrevistados e não delimitar especificamente sobre estilo, gênero ou artista. Esta opção teve como foco a abrangência e peculiaridades presentes nos pedidos dos diferentes públicos, como veremos a seguir.

Referindo-se diretamente aos estilos mais pedidos em suas apresentações, P2 demarca a música americana e P3 a MPB/Bossa Nova. Aprofundando nas respostas, percebemos Roberto Carlos e Tom Jobim como os artistas mais lembrados nos pedidos do público como referiram P1, P3, P5, P6 e P7. Frank Sinatra aparece como o segundo artista mais

pedido pelos ouvintes, citado por P3, P5 e P7. Em seguida, observamos outros nomes como Djavan citado por P3, Chiquinha Gonzaga citada por P7 e a banda Beatles citado por P1, completando a lista de artistas mais lembrados em pedidos, segundo os depoentes.

Ainda sobre a demanda de pedidos dos ouvintes, em especial aos títulos de músicas, encontramos: *Yesterday* citado por P7; *As Time Goes By* e *Fascinação* mencionados por P6; *New York, New York* apontado por P4, P6 e P7; *My Way* aparece como o título mais pedido, de acordo com P3, P4, P5, P6 e P7.

Conforme denotamos nas respostas dos sete entrevistados, conhecer a obra de Tom Jobim, Roberto Carlos e Frank Sinatra, assim como certos títulos musicais familiares a quaisquer gerações, ajuda a contemplar os pedidos feitos ao pianista-bar por sua audiência em seu fazer artístico. Com isso, apontamos ser indispensável para o desempenho desta profissão um arcabouço musical eclético. Isso permite uma dinâmica fluente e variável na rotina musical desse profissional.

Da mesma forma que acabamos de reconhecer a importância da pluralidade do repertório no cotidiano do piano-bar, é notório existir determinados pedidos do público que não estão no universo repertorial deste ou de qualquer profissional musical. Então, perguntamos aos nossos entrevistados quais as estratégias utilizadas para declinar um pedido que não saibam, não conheçam ou não tenham no seu repertório prévio.

P1, P3, P4, P6 e P7 utilizam da estratégia de substituir esta lacuna momentânea, tocando outra música do mesmo estilo ou artista, justificando ao cliente seu interesse em atendê-lo. Somando-se P5 a estes seis supracitados, eles afirmam se comprometer a aprender as sugestões de seus clientes para tocá-la em uma próxima ocasião. Destacamos P7, que declara utilizar o auxílio de um iPad e da internet para apreender, naquela mesma situação, o pedido solicitado. P2 aparece como único a afirmar aos solicitantes: “não sei e pronto”.

Excetuando apenas um depoente que demonstrou não se empenhar em substituir de alguma forma as músicas dos seus ouvintes e que ele não saiba, observa-se a intenção dos pianistas-bar desta pesquisa para satisfazerem sua clientela. Eles acionam certas estratégias para não deixar de agradar seu público e, ao mesmo tempo, demonstrarem interesse em aprender a sugestão musical, em respeito ao ouvinte, tocando algo similar ao pedido realizado.

Diante do exposto, no que tange aos fatores que contribuem para a formação do repertório de piano-bar, podemos destacar: a) preferências individuais dos pianistas, convergentes com as influências musicais oriundas da sua formação pianística; b) exigências do contratante ou gerente como participante ativo da prática de piano-bar; c) pedidos do público-cliente e as intenções dos pianistas-bar em satisfazerem suas clientelas.

Competências inerentes à prática de piano-bar

Ao abordar sobre as competências musicais e extramusicais inerentes à prática de piano-bar, fundamentamo-nos em Trindade (2008, p. 213) que delinea o termo “competências” como o conjunto de três componentes distintos: conhecimentos teóricos, habilidades práticas e atitudes.

Segundo autora, conhecimentos teóricos correspondem ao primeiro pilar da educação do século XXI, “aprender a conhecer”, e se referem aos conceitos da “teoria e literatura nos diferentes contextos do fazer musical” (TRINDADE, 2008, p. 213). Aqui, nos referimos à leitura musical sem especificar para os entrevistados o entendimento de uma partitura

para piano – contraponto entre mão direita e mão esquerda – e uma melodia cifrada. Da mesma forma, subentende-se a importância de uma leitura à primeira vista, para o ato da *performance* no piano-bar.

Em vista do exposto, os entrevistados foram perguntados sobre quais conhecimentos teóricos eles julgam serem mais importantes para exercer a função de piano-bar. P1, P4, P5, P6 e P7 ressaltaram a leitura musical como uma competência fundamental em seus exercícios profissionais. Ter conhecimento sobre história da música e suas principais personagens, compositores e intérpretes foi assinalado por P1, P3, P4, P5 e P7 como fator relevante à prática. O conhecimento da literatura musical foi ressaltado como um conhecimento relevante por P3 e P5. Apenas P2 afirmou não achar importante para sua práticas tais conhecimentos.

Neste contexto, observamos que teoria, história e literatura da música estão presentes como aspectos teóricos notáveis no cotidiano da maioria dos pianistas entrevistados. Ressalta-se ainda a declaração de P7, sobre fazer a partitura de algumas melodias por conta própria para auxiliar a sua memória e utilizar as informações sobre história da música para a formação de seu repertório, atestando a importância empírica da junção de teoria e prática em seu fazer profissional.

Outro elemento das competências musicais, segundo Trindade (2008, p. 213), denomina-se “habilidades” e é associado ao segundo pilar de educação “aprender a fazer”. Habilidades consistem em domínio prático de variadas técnicas e tecnologias no contexto musical, em “expressar-se musicalmente por meio do corpo, da voz e de instrumentos de variadas fontes e famílias, mediante diferentes emoções, técnicas, sentimentos e ideias – seja de forma pessoal e/ou coletiva” (TRINDADE, 2008). Na sequência, analisaremos as respostas dos nossos entrevistados quanto às habilidades práticas que estão presentes em seus cotidianos profissionais. A rotina de estudos em casa, estratégias para elaboração de arranjos, habilidades técnicas pianísticas e procedimentos utilizados em suas improvisações foram assuntos enfocados nesta pesquisa.

Perguntados sobre o estudo de piano em casa, todos os entrevistados declararam possuir piano acústico ou digital em suas residências. Porém, referente ao tempo dedicado ao estudo pessoal do piano, somente três dos sete entrevistados afirmaram ter uma rotina estabelecida de estudo: P1 e P4 de, ao menos, duas horas semanais, e P7 ao menos oito horas semanais. Deste modo, podemos sugerir que possuir o piano em casa e ter uma rotina de estudos semanais planejados é um fator importante, porém não determinante para a preparação prévia de uma *performance* de piano-bar.

Quanto às estratégias mais utilizadas para a elaboração dos arranjos incluídos no repertório do piano-bar, P1 assegurou primeiramente procurar um padrão rítmico adequado para acompanhamento da mão esquerda, depois buscar a tonalidade certa para as músicas que porventura vier a cantar, além de criar um espaço específico de improvisação na forma da música. P3 e P7 declararam focar inicialmente na elaboração da linha melódica do arranjo, seja através de partituras ou escutando gravações em áudio, principalmente dos pedidos feitos anteriormente por seus ouvintes ou que estão sendo mais tocadas no momento. Já P2, P4, P5 e P6 garantem não utilizar qualquer tática para preparação prévia de arranjos na prática do piano-bar, como afirma P5: “Sempre invento na hora, nunca fiz arranjo em casa”.

Mediante o exposto, podemos observar que, dentre os pianistas entrevistados, apenas três declaram utilizar algum método preexistente na preparação repertorial aplicada em suas práxis. Os outros quatro depoentes sequer citam algum artifício preliminar, demonstrando que é no ambiente de trabalho que desenvolvem seus repertórios e suas habilidades criativas

solo. Isso referenda diretamente a nossa questão anterior, pois dedicam pouco tempo ao estudo prático em casa.

Com relação às habilidades técnicas pianísticas que os sete pianistas desta pesquisa julgam serem as mais importantes em suas práticas no piano-bar, a independência das mãos, a agilidade e a destreza dos dedos foram dispositivos técnicos relevantes mencionados pela totalidade dos depoentes. A postura correta e o relaxamento dos braços durante a execução foram habilidades técnicas citadas nas respostas de P2, P3, P4 e P7, destacando-se P4, que acrescenta a importância de alongamento prévio como parte indissociável desse procedimento. Ter uma execução ritmicamente estável pela mão esquerda foi relatado por P1, P2, P3, P6 e P7 como habilidade necessária para a perícia do piano-bar.

Em vista do que foi citado pelos entrevistados, consideramos que para a prática do piano-bar é necessário que o *performer* tenha um bom desenvolvimento técnico de ambas as mãos, no que se refere à destreza, à agilidade motora, e à independência entre as mãos. Tocar com boa postura, de forma relaxada, e ter uma execução ritmicamente estável também são condutas técnicas indispensáveis para a maioria dos investigados. Isso nos prova que a prática do piano-bar, por ser uma execução solo ao piano, demanda de alicerce técnico fundamental para o desenvolvimento desta atividade.

Continuando a análise desta competência, perguntamos sobre quais são seus modelos de improvisações aplicados no ato de suas performances. Para isso, delimitamos três modelos para as respostas: desenvolvimento do tema ou improvisação melódica; re-harmonização; mudança estrutural da forma musical. Sob esse aspecto, observamos que o desenvolvimento do tema ou improvisação melódica é noticiado por todos os sete examinados como procedimento utilizado no momento de suas improvisações, destacando-se P3, que especifica utilizar a grande tessitura do piano, e P4, que particulariza a exploração dos timbres. A re-harmonização é vista como o mecanismo utilizado por P1, P3, P4 e P7. A mudança de estrutura ou forma da música é citado apenas por P3 como modelo improvisatório aplicado.

Ao se trazer esse assunto, notamos que todos os pianistas das entrevistas ressaltaram serem a modificação do tema e a re-harmonização as estratégias de improvisação mais utilizadas como parte de suas *performances*. Apenas um deles assume utilizar a mudança da forma musical como parte de sua improvisação. Podemos entender, dessa forma, que esses pianistas se apegam à forma original das músicas e dão preferência à modificação do tema ou melodia e à aplicação de novos acordes em suas improvisações durante suas performances.

O terceiro elemento das competências, delineado por Trindade, é denominado atitudes. Aliados aos pilares de educação “aprender a conviver” e “aprender a ser”, consiste em capacidade de “realizar trabalhos musicais valorizando a arte e sua diversidade de conhecimento, necessidade, opiniões e outros” (TRINDADE, 2008, p. 214). Aprimorando as atitudes, como parte das competências musicais e extramusicais, o músico aprende a:

valorizar a música como forma de crescimento pessoal e coletivo; posicionar-se criticamente diante de produções artísticas ou eventos estéticos; reconhecer, de forma estética e cultural, as produções musicais no contexto da área de Arte e de outras áreas do conhecimento; criar estratégias para a apreciação e realização de produções musicais inovadores (TRINDADE, 2008, p. 214).

Complementando a análise das competências citadas por Trindade (2008) e aplicadas pelos pianistas-bar entrevistados, teremos em seguida o balanço da investigação feita acerca das atitudes necessárias para nosso objeto de pesquisa: a prática do piano-bar. Entre as atitudes encontradas nas respostas para o exercício cotidiano em questão, encontramos

a capacidade de tocar em frente ao público, comunicar-se com o público, lidar com a ansiedade no palco, a autoestima e as estratégias de empreendedorismo feitas pelos sete pianistas deste trabalho.

A seguir, com o propósito de investigarmos como se dava a comunicação verbal desses pianistas com seus ouvintes, propusemos duas modalidades com duas opções: com uso de microfone ou sem microfone; de forma coletiva ou individual. P1 afirmou que se comunicava com o público sem microfone e individualmente, com quem chegasse ao piano por conta própria. Após começar a cantar, também durante suas *performances*, passou a utilizar o microfone e, assim, conseguir se comunicar de forma coletiva com a plateia. Da mesma forma, P3 e P6 informaram fazer a comunicação sem microfone, apenas individualmente, com quem se aproxima ao piano. P4 e P7 alegaram não usar microfone, porém mantêm um esforço para uma comunicação tanto individual como coletiva; em especial P4, que atestou ir até as mesas dos seus clientes para tanto. P2 e P5 declararam simplesmente que não se comunicavam com o público.

Resumindo as colocações expostas acima, observamos que apenas um dos depoentes referiu-se ao uso do microfone como artifício de comunicação com sua audiência, ajudando a agregar coletivamente a mensagem verbal a ser passada. Os demais afirmaram não utilizar microfone para esta comunicação, que se dá quase sempre de forma individual, de acordo com um eventual interesse de um cliente. Acrescenta-se a esta informação que dois dos entrevistados externaram sequer manter algum diálogo verbal com sua plateia. Estas informações corroboram com a assertiva inicial de nosso trabalho, mostrando que o ambiente de piano-bar expõe o pianista não prioritariamente como artista – que de fato é – mas como prestador de serviço em determinada função, sem o status de “estrela” que a música comercial tende sempre a imprimir aos artistas.

Questionados sobre como lidar com a ansiedade no palco ou em suas *performances* como pianistas-bar, P1, P2 e P5 relataram que não têm nenhuma manifestação de ansiedade. P4 e P7 admitiram existir certa inquietude, porém somente até o momento de iniciar o trabalho, como assim colocou P4: “existe até o primeiro acorde”. P3 e P6 salientaram a importância de descansar antes de tocar e chegar antecipadamente ao local de apresentação, como forma de manter a tranquilidade antes de suas práticas. Podemos observar que, entre nossos investigados, inexistente ou pouco existe a ansiedade no exercício do piano-bar e que, caso haja, pode ser combatido com atitudes simples, mantendo o descanso necessário para o corpo e a antecipação, fatores importantes para qualquer trabalho musical a ser executado.

Da mesma maneira, perguntamos aos sete pianistas sobre como lidavam com a autoestima, especificamente, na prática do piano-bar. À vista disso, P1, P3, P4, P6 e P7 informaram haver uma variável de acordo com a resposta do público-cliente em relação ao repertório aplicado em cada ocasião. Salienta-se neste quesito algumas declarações: P1 sugere “expandir o repertório, o que é ótimo e lhe faz adquirir experiência”. P6 recomenda “tocar com confiança, fazendo o que gosta, da forma que gosta, e respeitando todos os aspectos do ambiente: público, regras, e o dia que você está tendo”. P7 pondera dizendo “às vezes preparo um arranjo e não sei como quero, às vezes tem que mudar o repertório por conta do ambiente e do público”. De outro modo, P2 e P6 declararam ser indiferentes à indiferença dos ouvintes, como menciona P2: “eu me curto e toco o melhor possível para mim”.

Analisando as respostas acima, podemos perceber que a afirmativa “aprender a conviver” e “aprender a ser” se manifestam de diferentes maneiras nas práticas profissionais dos depoentes. Salvo exceções, uma característica marcante desses pianistas é o fato de a maioria prezar a atenção e o interesse de seu público tentando satisfazer seu gosto e pedidos

musicais. Demonstram assim que o contato e a interação com o público são elementos importantes para a construção da autoestima destes profissionais, pois é nesse diálogo direto que a competência musical e sua performance é posta em xeque.

Completando a análise das atitudes necessárias à prática do piano-bar, entendemos o empreendedorismo como aspecto relevante para qualquer profissional desta área. Desta forma, questionamos quais as estratégias que um pianista-bar deve ter para se promover como artista comercial atualmente. P1, P6 e P7 afirmam usar cartões de visita, salientando o aproveitamento das redes sociais e plataformas digitais como ferramentas fundamentais nessa atitude, por serem veículos atuais e eficazes para a disseminação de seus trabalhos.

O depoimento de P6 aparece com destaque, por salientar o valor de “oferecer uma qualidade em sua apresentação em relação a equipamento, repertório, vestimenta e pontualidade”. Para ele, tais valores são aplicáveis a quaisquer pianistas-bar que exercem suas funções, tanto como funcionários de uma empresa quanto gestores de seus próprios negócios. Na opinião de P3, P5 e P7, o uso de uma vestimenta adequada ao ambiente é uma postura empreendedora determinante, para efeito de reconhecimento de seus ouvintes no ato de suas performances. P5 ainda sugere o uso de “paletó e gravata” como indumentária indicada para qualquer situação. Apenas P2 e P4 declararam não aplicar quaisquer estratégias de empreendedorismo em suas carreiras.

Nota-se que, embora dois dos entrevistados sequer vislumbrem atitudes empreendedoras em seus itinerários profissionais, outros cinco pianistas apontaram duas posturas empreendedoras fundamentais para o desenvolvimento de suas carreiras: uma vestimenta adequada ao ambiente de trabalho e o aproveitamento das redes sociais e plataformas digitais para difusão de seus perfis profissionais.

A seguir, apresentaremos considerações finais sobre este trabalho, no qual procuramos utilizar em toda a sua extensão os relatos como base empírica de análise, sempre atento ao fato de que o pianista-bar é uma profissão que se delinea e/ ou se reconfigura segundo as demandas de seu público ou das exigências de repertório do estabelecimento.

Considerações finais

No presente trabalho foram apresentadas as reflexões acerca da prática de piano-bar, fundamentadas na pesquisa realizada com sete pianistas atuantes em Salvador-BA. Para alcançar o objetivo proposto e contextualizar a pesquisa, resgatamos alguns aspectos históricos de piano popular no Brasil, trazendo como foco as trajetórias artísticas de três notáveis pianistas – comumente cunhados como pianeiros – brasileiros: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Aurélio Cavalcanti. Conhecer suas experiências artísticas foi importante para a compreensão da prática do piano-bar atual, pois estas contribuíram para a formação do perfil do pianista como músico popular e gestor de sua própria carreira. Para responder às questões norteadoras deste trabalho, foi realizada uma pesquisa qualitativa com o intuito de conhecer a prática de piano-bar de sete pianistas, residentes em Salvador-Bahia, o que resultou nas considerações apresentadas a seguir.

Referente ao perfil do pianista-bar, foram percebidas as seguintes características: faixa etária entre 30 e 70 anos de idade e o início dos estudos musicais desde cedo, com auxílio de algum professor e apoio da família. No entanto, a formação musical em nível superior não se mostrou um pressuposto constituinte para este profissional. Constatou-se a tendência de se desenvolver atividades musicais paralelas à prática de piano-bar em conjuntos musicais

diversos, agregando-se o reconhecimento desses profissionais.

Sobre o contexto de trabalho, notou-se que a prática de piano-bar é exercida de forma solística em piano acústico ou digital, em espaços diversos, onde, na maioria das vezes, o consumo de bebida e comida e a música estão correlacionados. Neste contexto, o público apresenta o perfil de cliente, criando outro tipo de relação com o pianista-bar, diferente de uma sala de concerto ou de um show.

No tocante à formação do repertório, observamos que as influências e as experiências musicais de cada entrevistado, em suas trajetórias pessoais, servem como alicerces para seus arcahouços nessa atividade. Somam-se a isso as diferentes demandas, por parte de seus ouvintes, que surgem na rotina do fazer musical, através de títulos de músicas, artistas ou estilos mais frequentes. Isso revela ser indispensável, para um pianista-bar, ter um repertório eclético e atualizado.

No que se refere às competências inerentes a essa prática, entre os conhecimentos teóricos foram apontados: rudimentos de teoria musical, informações sobre história e literatura da música como aspectos presentes no cotidiano da maioria dos pianistas entrevistados. Entre as habilidades práticas destacam-se: destreza e independência das mãos, condução rítmica estável, capacidade de improvisação e de criação ou adaptação de arranjos para o piano. A capacidade de tocar em frente ao público, comunicar-se com o público, lidar com a ansiedade no palco, aplicar estratégias de autoempreendedorismo foram sinalizadas como atitudes importantes na prática de piano-bar.

Acreditamos que o presente trabalho pode contribuir na área de pesquisa acadêmica, trazendo reflexões relevantes sobre um assunto novo e pouco investigado. Ao mesmo tempo, tivemos o intento de tornar público o reconhecimento do profissional de piano-bar, como um criador, improvisador, detentor de um vasto repertório e autônomo na gestão de sua carreira. Esperamos que este artigo possa instigar as futuras pesquisas nas áreas afins, visando a valorização desse segmento da música popular brasileira.

Outrossim, que essa vertente de pesquisa suscite estudos multi e interdisciplinares, possibilitando outros olhares que permitam relacionar novas proposições sobre o tema em pauta, a fim de se aprofundar sobre uma ampla variedade de interesses que aqui não nos detivemos, a saber: sob o aspecto financeiro – é uma atividade rentável, quantas horas e locais esse profissional trabalha por semana para seu sustento; aspecto jurídico-administrativo: formas de contratação e pagamento do pianista-bar e seus direitos e obrigações; motivações, sentimentos, opiniões e sistemas de conduta quando a música é prioritária, fundamental ou em outras é apenas uma espécie de fundo em empresas do setor de bares e restaurantes, como se sente este músico ao executar o seu repertório e sua relação com o público, dentre outras questões.

Referências

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6022:2018*. Informação e documentação: Artigo em publicação periódica técnica e/ou científica: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2018^a. 8 p.
- _____. *NBR 6023:2018*. Informação e documentação: referências: elaboração. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2018^b. 68 p.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Orientador: Mauricy Matos Martin. 1999. 190 p.: il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* – Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. 520 p.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. *Em Tese*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan. 2005. ISSN 1806-5023. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027>>. Acesso em: 06 nov. 2018.
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa de Natal, 1978, 176 p.
- CARRION, John Paul Gallegos. *Música e marketing: uso de ferramentas estatísticas direcionadas à carreira de grupos de música popular em Salvador*. Orientador: Joatan Nascimento. 2017. 62 p. il. Trabalho de Conclusão de Final de Curso. (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- COUTO, Ana Carolina Nunes. *Ações pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso*. Orientador: Heloisa Faria Braga Feichas. 2008. 102 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7XPHH6>>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002 – 2018. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 11 jan. 2018.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 108 p.
- FERREIRA, Diogo Conque Seco. *Efeitos de música ambiente sobre o comportamento do consumidor: análise comportamental do cenário de consumo*. Orientador: Jorge Mendes de Oliveira Castro Neto. 2007. 120 f. Tese (Doutorado em Ciências do Comportamento) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

- FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, p. 139 -152, ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863-2004000200004X&lng=en&nr=isso>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Ernesto Nazaré 150 anos*. 1863 – 1934 Linha do Tempo por Luiz Antonio de Almeida. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. *Aurélio Cavalcanti* (ilustração de K. Lixto). Revista O Malho, 23/04/1904. Disponível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1456>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Técnicas de pesquisa*. 6. ed. rev. ampl. São Paulo: Atlas, 2007. 276 p.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 154 p. il. (MPB reedições, 3). *E-book*. Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1938/02/Mariza-Lira-chiquinhagonzaga.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2018.
- LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia C. *Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses*. 5. ed. rev. e ampl. Salvador: EDU-FBA, 2013. 145 p.; il.
- MACHADO, Afonso; MARTINS, José Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2015. 200 p.
- MARTINS, Gilberto Andrade. Estudo de caso: uma reflexão sobre a aplicabilidade em pesquisa no Brasil. *Revista de Contabilidade e Organizações*, FEARP/USP, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 9-18, jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rco/article/view/34702/37440>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- ORTIZ, Renato (org). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. Ed. Olho D'água, 2003. 172 p.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira. Dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331 f., il. Orientadora: Maria Therezinha Ferraz Negrão Mello. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- SAMPAIO, Luiz Paulo. O papel do piano na vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. *Revista eletrônica de musicologia*, [S.l.], v. XIII, jan.

2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm>. Acesso em: 05 fev. 2018.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008. 504 p.
- SILVA, Luana Valentim da. *Reflexões sobre as práticas pedagógicas de iniciação ao piano em quatro escolas de música localizadas em Salvador – Ba*. Orientadora: Ekaterina Konopleva. 2016. 121 f.: il. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 368 p.
- TRINDADE, Brásila Gottschall Pinto. *Abordagem musical CLATEC: uma proposta de ensino de música incluindo educandos comuns e educandos com deficiência visual*. 2008. 421 f.: il. Orientador: Sergio Coelho Borges Farias, Coorientadora: Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- VEJA. *Quem foi Chiquinha Gonzaga: compositora, pianista e maestrina. A pianista natural do Rio de Janeiro completaria 171 anos nesta quarta-feira*. Redação. Publicado em 17 out. 2018, 09h16. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/quem-foi-chiquinha-gonzaga-compositora-pianista-e-maestrina/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

A Filarmônica de Cordas: proposta e experiência de iniciação coletiva em instrumentos de cordas friccionadas

Icaro Smetak

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0001-9795-6700

Resumo:

A presente pesquisa é direcionada ao campo do ensino coletivo de cordas friccionadas. Objetiva propor uma iniciação coletiva em instrumentos de cordas inspirada na prática das filarmônicas baianas (tradicional e centenárias bandas de música na Bahia), e mostrar os resultados obtidos no projeto piloto. Trata-se de pesquisa qualitativa tipo pesquisa-ação baseada na revisão bibliográfica e no relato da experiência de aplicação da pedagogia proposta. Foram entrevistados especialistas e aplicados questionários semiestruturados para avaliar o ensino, tanto pelos alunos quanto pelos professores convidados. Os resultados obtidos foram muito satisfatórios e o ensino proposto (chamado de Filarmônica de Cordas) foi bem avaliado nos aspectos preestabelecidos. Assim, a pedagogia proposta se mostra como uma boa opção para a iniciação coletiva de cordas, principalmente em contextos em que haja poucos professores, espaços e recursos.

Palavras-chave: Ensino coletivo; Iniciação em cordas Friccionadas; Bandas de Música

The string band: idea and experience of a teaching proposal for string instruments beginners

Abstract:

This article is inserted in the field of group strings pedagogy. It aims to provide a teaching approach for string instruments beginners, inspired by the *Filarmônicas* (traditional wind bands from Bahia-Brazil). It also shows the results obtained with the first experiment. This is a qualitative research: an action research type. It was also based in a literature review and a practical experience. Interviews with specialists were also applied. Semi-structured forms were used to evaluate the teaching approach by the students and some string teachers invited for that propose. The results were very positive and the teaching approach proposed was well evaluated in all the pre-established aspects. Therefore, the philharmonic of strings seems to be a good option for teaching string instruments for beginners, especially in contexts where there are few teachers, venues and resources.

Keywords: Group teaching; Strings pedagogy; Music bands.

La Banda de Cuerdas: propuesta y experiencia de iniciación colectiva en instrumentos de cuerda de fricción

Resumen:

La presente investigación está dirigida al campo de la enseñanza colectiva de cuerdas de fricción. Objetiva proponer una iniciación colectiva en instrumentos de cuerda inspirada en la práctica de la filarmónica bahiana (bandas de música tradicionales y centenarias en Bahía), y mostrar los resultados obtenidos con el proyecto piloto. Se trata de investigación cualitativa de tipo investigación-acción, basada en la revisión bibliográfica y el relato de experiencia de aplicación de la pedagogía propuesta. También se utilizaron entrevistas con especialistas y se aplicaron cuestionarios semiestructurados para evaluar la docencia, tanto por parte de estudiantes como de profesores invitados. Los resultados fueron muy satisfactorios y la enseñanza propuesta (denominada Filarmónica de Cuerdas) fue bien evaluada en todos los aspectos preestablecidos. Así, la pedagogía propuesta se muestra como una posible buena opción para la iniciación colectiva de cuerdas, especialmente en contextos donde hay pocos profesores, espacios y recursos.

Palabras clave: Enseñanza colectiva; Iniciación de cuerdas de fricción; Bandas musicales.

Recibido: 2020-07-24 | Aprobado: 2020-11-26

Introdução

O Brasil, desde meados dos anos noventa, encarou um crescimento facilmente observável de diversos projetos, escolas e conservatórios que utilizam a música como uma importante ferramenta de transformação social. Desde então, o ensino instrumental passou a ter grande procura. Inclusive em localidades onde anteriormente esse tipo de ensino não era de fácil alcance, sobretudo no que se refere aos instrumentos de cordas. No caso da Bahia, essas localidades passaram por uma rápida estruturação desse ensino. Sendo, a partir de então, praticado em localidades onde havia pouca ou até mesmo nenhuma tradição desse tipo. Práticas coletivas, como o ensino coletivo de cordas friccionadas, passaram a ser usadas em larga escala como ferramenta principal de vários projetos na Bahia. No entanto, ao realizar uma pesquisa de campo para análise do funcionamento e desenvolvimento do ensino de violino nesse estado, foi possível perceber (devido sobretudo à falta ou pouca formação pedagógica da grande maioria dos professores observados) um ensino coletivo de cordas ainda pouco sistematizado e muito intuitivo, que subutilizava as diversas possibilidades dessa abordagem.

Aliado a isso, foi constatado também um contexto dificultoso de como o ensino coletivo de cordas estava sendo aplicado na Bahia: classes com elevado número de alunos, aumento crescente da procura por essas aulas, poucos professores e espaços disponíveis (muitos deles adaptados) e recursos escassos (e cada vez menores) para aplicação do ensino.

A partir dessas constatações, ficou clara a necessidade da busca de novos modelos que pudessem se adaptar a esse contexto adverso e que certamente não se aplica só à Bahia, mas também a outras localidades brasileiras. Foi então que o ensino das filarmônicas baianas¹ e de seus mestres surgiu como uma excelente opção para servir de base e inspiração para a estruturação de um modelo diferente de ensino coletivo de cordas.

As filarmônicas baianas, ou bandas de música, estão presentes nesse estado desde o século XIX e muitas delas subsistem até hoje. Em 2011, foi levantado pela Funceb², o número de 186 filarmônicas ainda ativas, e, devido à grande mobilidade desses grupos, presentes e atuantes nos 417 municípios baianos. No entanto, as filarmônicas não são só meros grupos musicais. Há mais de um século funcionam como verdadeiras escolas de música populares. Podem ser constituídas de instrumentos de metal, madeira e percussão. Elas são responsáveis pela formação de inúmeros músicos amadores e profissionais de renome na Bahia e têm um impacto determinante em todo o contexto musical desse estado. Em sua história já mais que centenária, revelaram inúmeros talentos.

As filarmônicas baianas têm em comum diversas características que foram objeto de estudo dessa pesquisa e contribuem para a originalidade de sua prática.³ Elas são lideradas por um mestre de banda ou mestre de filarmônica. Uma figura central do ensino que também é responsável por reger, liderar o grupo e também produzir peças originais e arranjos. É um misto de professor, com regente e compositor. Quase sempre exerce sozinho todas as etapas de ensino, dos iniciantes ao mais avançados, ensinando os mais diferentes instrumentos. (BENEDITO, 2011, p.1-15; DANTAS, 2008, p. 51)

1 Na Bahia, filarmônica é o nome geralmente usado para as bandas de música desse estado.

2 Fundação Cultural do Estado da Bahia

3 Essas características serão mencionadas e aprofundadas na Fundamentação Teórica.

A presente pesquisa desejou identificar, analisar, adaptar e aplicar, as práticas comuns das filarmônicas e seus mestres, para uma possível iniciação coletiva de cordas. Uma vez que essas corporações musicais⁴ existem há mais de um século e têm sido verdadeiras práticas de sucesso nos contextos mais adversos em todo o estado da Bahia.

As sessões seguintes detalharão esse processo, a sua fundamentação teórica, a metodologia, a proposta do ensino (chamada de “Filarmônica de Cordas”)⁵ e os resultados da aplicação deste ensino em um contexto específico. A ideia central deste texto é difundir as ideias dessa proposta de ensino, chamada de Filarmônica de Cordas, aos professores ou pesquisadores a que ela possa eventualmente ser útil.

Este trabalho é um recorte e síntese da minha tese de doutorado defendida recentemente. (cf. SMETAK, 2019) Muitas ideias e informações foram compactadas devido ao formato e limitação de caracteres. Com uma possível aprovação desse texto, mais detalhes serão incluídos para que os leitores (que desejem se aprofundar mais sobre o tema) tenham acesso à tese, e assim, ao texto integral e mais detalhado.

Fundamentação teórica

Com a participação ativa e intencional do pesquisador e dos professores convidados (processo que será descrito na sessão de metodologia), a presente pesquisa enquadra-se no campo da pesquisa-ação. Ou seja, no presente texto há a análise, o planejamento, a descrição, a ação e a avaliação dos resultados de uma prática específica no qual o investigador, que também é prático, atua nos diferentes processos da pesquisa. Ou seja, um prático que tenta efetuar transformações em sua própria prática. (TRIPP, 2005, p. 446-447)

Para tal, a fundamentação teórica se constituiu do esforço de, através da revisão bibliográfica, identificar os pontos comuns do ensino das filarmônicas e de seus mestres. Como essa pesquisa se concentra nos aspectos pedagógicos dessas instituições, o ponto de partida para a sua fundamentação didática e teórica sustentou-se sobretudo nos trabalhos de Benedito (2008, 2009, 2011, 2016), onde, além de muitas outras informações valiosas sobre o processo de ensino-aprendizagem das filarmônicas baianas, ele detalhou os quatro princípios pedagógicos básicos dessas formações:

1. O aprendizado do instrumento está diretamente associado a um objetivo muito bem definido que é tocar na banda e não receber um diploma.
2. O treinamento de leitura musical antecede a prática instrumental.
3. Não há seriação nem um programa unificado, ficando um espaço aberto para adequação à realidade do aluno, respeitando seu desenvolvimento, sem imposição de um modelo único de aluno-padrão.
4. O aprendizado é realizado através do relacionamento com os músicos mais antigos (cooperativa). Insiste na convivência diária com a rotina musical da

4 Esse é um outro termo usado por Benedito (2011, p.1) para se referir às filarmônicas baianas. Neste trabalho também será utilizado com frequência para evitar a repetição exaustiva do termo “filarmônica”.

5 Conceitualmente podem ser considerados filarmônicas de cordas qualquer grupo de iniciantes em instrumentos de cordas friccionadas, com dois ou mais instrumentos da família do violino em sua composição, e que usem os princípios listados neste trabalho como suas práticas norteadoras, como o ensino coletivo heterogêneo, o uso de apenas um professor (mestre de orquestra), uso do ensino cooperativo, predomínio do repertório nacional, além de outras características que serão detalhadas a seguir. No projeto piloto deste trabalho, a Filarmônica de Cordas contou com 11 estudantes (seis violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo), mas a sua formação pode ser muito flexível e variar conforme o número de estudantes existam na classe. O importante é que haja pelo menos mais de dois instrumentos da família do violino em cada grupo.

entidade como fator de aprimoramento e renovação de seu contingente, de ampliação e continuidade. (BENEDITO, 2008, p. 507)

Esses princípios foram o ponto de partida desta pesquisa na compreensão dos elementos comuns e básicos que norteiam as práticas das filarmônicas. Os demais pontos comuns deste ensino foram também encontrados e sustentados, não só ao longo dos textos do autor supracitado, mas também nos trabalhos de outros autores como Barbosa (1996), Dantas (2008), Santos Filho (2011) e Silva e Santos (2016). Onde se pode encontrar mais detalhes acerca de diversos aspectos do ensino das filarmônicas, que podem ser sintetizados nos seguintes pontos:

1. **Formação musical não conservatorial:** A formação é destinada para que esse aluno toque no próprio grupo, sem a intenção de fornecer-lhe um diploma ou necessariamente fazê-lo um virtuose ou um profissional em seu instrumento. (BENEDITO, 2005, p. 507)
2. **A ênfase na leitura musical:** Muitas filarmônicas oferecem a oportunidade de aprender a leitura musical antes da prática com o instrumento. Para alguns mestres, a leitura musical deve necessariamente preceder o contato com o instrumento. Isso mostra o quanto a leitura é prioritária no estilo de ensino dessas corporações musicais. (BENEDITO, 2005, 2009, 2011; BARBOSA, 1996, p. 41; NASCIMENTO, 2010, p. 607)
3. **A flexibilidade didática e metodológica:** Os mestres adaptam sua abordagem, assim como a metodologia utilizada de acordo com o grupo que ensinam. Os mestres evitam seguir uma metodologia única para os diferentes grupos que lideram. (BENEDITO, 2011, p. 81; SANTOS FILHO, 2011, p. 86)
4. **A heterogeneidade:** Dentro do grupo existe uma diversidade notável de idades e níveis musicais. Na verdade, é um dos pilares dessa prática que os mais jovens e iniciantes tenham contato com os músicos mais experientes dentro do grupo. (BENEDITO, 2016, p. 15-21)
5. **O uso do ensino cooperativo:** Nas filarmônicas, os alunos e colegas são incentivados a ensinar e auxiliar os mais iniciantes no processo de aprendizagem. É possível também que alunos de mesmo nível cooperem pedagogicamente entre si. (BENEDITO, 2008, 2016)
6. **O uso do ensino coletivo homogêneo e heterogêneo⁶:** Nessas corporações musicais, há uma predominância do ensino coletivo. Essa abordagem pode ser usada tanto de forma homogênea como heterogênea. (BENEDITO, 2016, p. 18)
7. **Maior uso do repertório brasileiro:** Existe a predominância de um repertório feito por compositores nacionais. (BENEDITO, 2016, p. 23-32; SANTOS FILHO, 2011, p. 76-83)

6 O ensino coletivo homogêneo é aquele destinado a só um tipo de instrumento (como, por exemplo, só violinos ou só violas). Já o heterogêneo, é assim chamado quando mescla dois ou mais tipos diferentes de naipes de instrumentos (como violinos, violas e violoncelos, todos na mesma aula). (YING, 2008, p. 30-31).

8. **O hábito dos arranjos e composições autorais:** Nesses grupos existe uma forte tradição onde os mestres fazem composições autorais e arranjos de músicas dos mais variados estilos para suas filarmônicas. (SANTOS FILHO, 2011, p. 80; DANTAS, 2008, p. 54-81)
9. **A integração com a comunidade:** As filarmônicas estão sempre muito próximas da comunidade onde vivem e participam musicalmente das festividades, eventos e celebrações de seus municípios. (BENEDITO, 2011, p. 75-76)
10. **O mestre de filarmônica:** Elas são sempre lideradas pela figura do mestre, um misto de professor, músico, multi-instrumentista, regente, líder, compositor e educador. (BENEDITO, 2011, p. 121-122; DANTAS, 2008, p. 51)

Metodologia

O primeiro caminho metodológico dessa pesquisa foi realizar uma revisão bibliográfica nos textos acerca das filarmônicas baianas e de seus mestres, concentrando-se sobretudo nos trabalhos dedicados aos aspectos pedagógicos e metodológicos desse ensino. Os textos sobre bandas de música de outras regiões do Brasil não foram levados em consideração devido à intenção de se concentrar no aspecto regional de como esse ensino se desenvolve na Bahia.

Depois de realizada a revisão bibliográfica dos trabalhos acerca das filarmônicas, foram realizadas entrevistas com dois professores, pesquisadores e especialistas sobre o assunto: Celso Benedito e Joel Barbosa. O objetivo foi levantar mais dados e informações para a melhor compreensão de como o ensino acontece nessas corporações musicais.

Em seguida, decidiu-se por tomar os textos e a visão de Benedito (2008, 2009, 2011, 2016) como o ponto de partida para o desenvolvimento da prática de ensino proposta nesta pesquisa. As ideias de Benedito foram escolhidas devido a ampla e íntima visão do autor acerca do tema, que teve a oportunidade de estar em contato com 56 mestres e 62 filarmônicas diferentes, pertencentes a 47 municípios baianos. (BENEDITO, 2011, p. 9-15)

A partir disso, foi constatado que tanto a revisão bibliográfica sobre o assunto, assim como o material fornecido através das entrevistas com os especialistas já era o suficiente para a definição dos elementos comuns do ensino das filarmônicas.

Uma vez os elementos do ensino das filarmônicas identificados e já devidamente fundamentados, foi realizada uma nova revisão bibliográfica, agora tendo como tema central o ensino coletivo de cordas. Foram consultados livros, trabalhos acadêmicos, tratados e métodos sobre o assunto, com o objetivo de compreender como e quais elementos do ensino das filarmônicas poderiam ser adaptados para o ensino coletivo de cordas. (cf. SMETAK, 2019)

Baseando-se no material pesquisado, foram idealizados os tópicos (chamados de proposta de ensino) que caracterizam o ensino da Filarmônica de Cordas. Eles serão aprofundados na sessão seguinte. Junto aos elementos metodológicos que compõem o ensino das filarmônicas e de seus mestres, foram adicionados também algumas propostas contidas nos materiais selecionados como referência para a estruturação do ensino da Filarmônica de Cordas como o *Strategies for teaching strings* (2013) de Gillespie e Harmann e também do método *Da Capo: Cordas* (2011) de Joel Barbosa. Essa obra de Gillespie e Harmann (2013), basicamente um tratado de ensino coletivo heterogêneo de cordas, foi escolhida

devido a sua incomparável qualidade, riqueza de ideias e abrangência ao abordar os mais diferentes assuntos acerca do ensino coletivo de cordas. Foi a obra mais completa encontrada, que aborda desde como segurar o arco dos instrumentos, até como lidar com os pais dos alunos. Já o método *Da Capo: Cordas* (2011), de Joel Barbosa, foi preterido a todas os outros métodos por ser o que mais se aproxima à proposta de ensino idealizada para essa pesquisa. Além disso, sua versão para os instrumentos de sopro é utilizada por muitos mestres de filarmônica. Esse método também é rico em ideias originais como o ensino da improvisação desde a iniciação e o hábito de compor e escrever arranjos já nos primeiros passos na música.

Depois de um período de estruturação do ensino, onde o grupo no qual seria aplicado foi delimitado, os alunos começaram a se matricular, os objetivos técnicos, musicais e pedagógicos foram definidos e as aulas devidamente planejadas.⁷ O ensino da Filarmônica de Cordas foi aplicado no contexto da extensão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Lá, ele foi aplicado durante cinco meses (de outubro de 2017 até fevereiro de 2018, o que totalizou 26 aulas nesse período), para um grupo de 11 jovens (seis violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo), de 9 a 17 anos, sendo nove totalmente iniciantes e dois com seis meses de contato com o instrumento, tendo duas aulas por semana. Nesse período, para a coleta de dados, foram feitas gravações em áudio uma vez por mês. Totalizando assim cinco gravações como amostra da evolução do projeto piloto. Os alunos foram também convidados a preencher questionários semiestruturados tanto no meio do processo, quanto no final (cf. Anexo III).⁸ O objetivo dos questionários foi de medir a percepção, expectativa e satisfação desses alunos com o ensino aplicado. Dois professores doutores da área das cordas da Universidade Federal da Bahia também foram convidados para avaliarem o ensino aplicado. Eles mediram sua eficácia técnica, musical e didática através do preenchimento de um questionário semiestruturado (cf. Anexo III). Para tal, foram-lhes fornecidos as gravações realizadas e o planejamento das aulas. Essas gravações foram analisadas por eles em sua totalidade, para que houvesse uma compreensão de todas as etapas de funcionamento e desenvolvimento do ensino ao longo do tempo. Eles estiveram presentes também *in loco* em uma das aulas no final do processo.

Esses formulários foram devidamente preenchidos e entregues para a análise de um estatístico, que através desse material gerou tabelas e dados estatísticos para melhor compreensão dos resultados.⁹ Em todo o processo, o professor-pesquisador responsável por aplicar o ensino, elaborou fichas de planejamento de aulas onde relatórios com as suas impressões pessoais acerca das aulas e do progresso dos alunos foram sintetizadas na sessão “Observações da aula”. (cf. Anexo II).

A proposta de ensino

A proposta de ensino da Filarmônica de Cordas surgiu da junção dos elementos do ensino das filarmônicas baianas, com alguns princípios contidos no *Strategies for teaching strings* (2013) de Gillespie e Harmann e no método *Da Capo: Cordas* (2011)

7 Para mais pormenores acerca dessa etapa, cf. SMETAK, 2019.

8 Para acesso aos questionários preenchidos, cf. SMETAK, 2019, p. 173-198.

9 Para análise dos formulários já preenchidos, cf. SMETAK, 2019, p. 199-204. Para acessar o estudo estatístico, cf. SMETAK, 2019, p. 205-209.

e Joel Barbosa. Essa combinação gerou uma proposta original e característica que pode ser sintetizada nos seguintes pontos:

1. Ensino não conservatorial e não necessariamente profissionalizante

Diferente de muitas tradições no ensino de cordas, o foco central do ensino não está apenas no aperfeiçoamento técnico-musical, na excelência ou na profissionalização do aluno. A proposta da Filarmônica de Cordas se assemelha à aquela das bandas de música da Bahia: formar o aluno para tocar no próprio grupo. Fornecer a ele a oportunidade de enriquecimento pessoal através da música, acompanhado também de um crescimento estético através do contato com arte e, social, por estar inserido em um ensino coletivo.

2. Leitura musical combinada com a prática do instrumento

Para a Filarmônica de Cordas, foi necessário encontrar um meio termo entre o que as bandas de música baianas fazem e o que as abordagens mais modernas de ensino coletivo de cordas propõem. Nas bandas de música, como já citado anteriormente, muitos alunos têm que aprender a ler antes de tocar, o que muitas vezes contribui para muita desmotivação e evasão por parte dos alunos. (Silva; Santos, 2016, p.15-18) Por outro lado, muitas abordagens do ensino coletivo de cordas utilizam sistemas alternativos de notação musical, a fim de acelerar o processo de aprendizagem do aluno com o instrumento (cf. Anexo I). A aprendizagem da notação musical tradicional vem mais tarde, quando o aluno já conhece certos elementos básicos da execução do instrumento. Como meio termo, foi decidido ensinar a leitura musical, de forma tradicional, mas já conciliando-a com o aprendizado do instrumento desde a primeira aula.

3. Flexibilidade metodológica e didática

A Filarmônica de Cordas não se atém ao uso de uma metodologia específica. Na verdade, a ideia é que os professores busquem usar as metodologias de sua preferência e que melhor se adaptam ao seu grupo. É mesmo incentivado o uso, combinação e integração de diferentes métodos, estilos de repertórios e abordagens de ensino distintas com a mesma classe. A prioridade é encontrar a maneira mais adaptada de suprir as necessidades técnicas, musicais e didáticas de seus estudantes. Os professores precisam dispor dessa grande flexibilidade metodológica e didática, mantendo sempre os seus horizontes abertos para novos e diferentes meios de desenvolver a habilidade de seus aprendizes.

4. A heterogeneidade dentro do grupo

A Filarmônica de Cordas é uma prática que admite a existência de níveis e idade diferentes dentro do próprio grupo. Além de contribuir para a sua diversidade, a heterogeneidade também facilita a prática do ensino cooperativo, que estimula a interação social e descentraliza os processos de ensino-aprendizagem.

5. O ensino cooperativo

Prática onde os aprendizes e colegas se auxiliam, regulam e se ensinam mutuamente. Na Filarmônica de Cordas é uma prática que deve ser incentivada. Os alunos têm que continuamente auxiliar o professor. Eles podem ajudar no processo de aprendizagem dos colegas, liderar algumas atividades de ensino no momento da aula e explicar com suas palavras, aos colegas, certos conceitos ou práticas trabalhadas em classe. Além de estimular a interação social e o reforço da aprendizagem dos assuntos trabalhados, ao aplicar o ensino cooperativo, os alunos estão em contato com práticas pedagógicas desde os seus primeiros passos na música.

6. O ensino coletivo heterogêneo

O ensino coletivo heterogêneo é um dos principais pilares dessa proposta de ensino. A ideia é que os alunos dos diferentes instrumentos de cordas (ou seja, violino, viola, violoncelo e contrabaixo), aprendam juntos a maior parte do tempo. O professor, ou “mestre de orquestra”¹⁰, tem a possibilidade de usar o ensino coletivo homogêneo se quiser, mas a ideia é que os alunos estejam socialmente inseridos no conjunto de todo o grupo e acompanhem também o aprendizado dos colegas do outro instrumento. O professor pode tanto usar dinâmicas e atividades comuns a todos os instrumentos de cordas quanto praticar atividades específicas a um só naipe (com os alunos dos outros naipes também presentes e acompanhando). Isso funciona bem nas filarmônicas e mostrou bons resultados no projeto piloto dessa pesquisa: o contato com as peculiaridades e dificuldades dos outros naipes estimulou a curiosidade dos alunos. Ajudou também a enxergar as dificuldades iniciais do aprendizado do instrumento como um processo natural, comum a todos os naipes.

No projeto piloto aplicado no contexto da extensão da UFBA¹¹, as aulas ocorreram duas vezes na semana. Nos primeiros três meses, na primeira aula da semana, os alunos aprendiam todos juntos, num só grupo. Já na segunda aula da semana, a fim de facilitar a transmissão das peculiaridades de cada instrumento, os alunos foram divididos em dois grupos menores (um com violinos e violas, outro com violoncelos e contrabaixo), ainda assim heterogêneos. Nos dois meses finais, uma vez que as peculiaridades mais básicas já haviam sido assimiladas pelos alunos, as duas aulas por semana passaram a ser feitas com todos em conjunto sempre.

Essa subdivisão do grupo uma vez por semana ajudou na transmissão e concentração nos assuntos particulares a esses instrumentos, mantendo, ao mesmo tempo, o uso do ensino coletivo heterogêneo; o que é ideal para realidades onde se há poucos espaços, tempo, recursos ou professores disponíveis para as aulas.

10 O mestre de orquestra é um termo original apresentado na tese de doutorado que fundamentou este trabalho. Surgiu inspirado no perfil pedagógico dos mestres de filarmônica. Este termo foi pensado também para designar o professor que aplica a Filarmônica de Cordas e assim lidera sozinho todas as etapas de ensino, rege, instrui e produz arranjos/composições originais para o seu grupo. Mais detalhes serão detalhados no texto a seguir.

11 Universidade Federal da Bahia

7. Ênfase no repertório brasileiro

Na Filarmônica de Cordas, a ideia é concentrar no repertório brasileiro o foco para a iniciação nos instrumentos. No projeto piloto dessa pesquisa, isso se mostrou totalmente possível e gerou bons resultados. O repertório brasileiro se mostrou suficientemente rico e variado para sustentar todo um processo de iniciação. O método *Da Capo: Cordas* é ideal para essa prática. Todo baseado em peças nacionais, populares e folclóricas, auxiliou grandemente na facilitação do processo de aprendizagem dos alunos ao usar um repertório empático e alusivo ao universo deles. Ao aprender músicas com letras em sua língua materna, com temáticas familiares e melodias conhecidas, os alunos se sentiram mais motivados. Peças de música erudita também foram abordadas, assim como pertencentes ao folclore de outros países¹². Elas foram inseridas de forma complementar, para que houvesse variedade e os alunos tivessem contato com diferentes estilos. Ainda assim, a ideia é que o eixo principal das peças usadas em aula seja pertencente ou alusivo ao repertório brasileiro, incluindo as peças autorais e arranjos do professor.

8. Composições e arranjos do professor

As composições autorais e arranjos personalizados do professor/mestre, é uma tradição recorrente e ainda viva nas filarmônicas. Se aplicada no universo do ensino coletivo de cordas, pode contribuir muito para a variedade e expansão do repertório para essas formações e auxiliar na motivação dos alunos (que podem ajudar o professor a escolher o estilo das composições ou dos arranjos a serem feitos para o grupo). No projeto piloto dessa pesquisa, essa prática foi aplicada de duas formas: 1. Arranjos facilitados e adaptados de peças que os alunos já conheciam ou queriam tocar. 2. Peças originais do professor, geralmente curtas e simples, que focavam em alguma nova habilidade técnica ou musical que os alunos precisavam desenvolver.

9. Integração com a comunidade

O ideal é que a Filarmônica de Cordas esteja sempre muito participativa ao meio social em que esteja inserida. Com apresentações regulares, interações com outras formações, participações musicais nas festividades locais e colaborações nas apresentações de outros grupos. Com a presença e atuação em ambientes, contextos e situações diversas. Essa é uma atividade que, além de motivar os alunos e pais, dá um sentido social à prática musical e evita um possível isolamento ou monotonia da sala de aula.

10. O mestre de orquestra

Mestre de orquestra é o nome dado ao professor da Filarmônica de Cordas. É uma figura fortemente inspirada no mestre de filarmônica, por isso o nome atribuído. A ideia é que seja um professor que domine pelo menos um dos instrumentos de cordas

¹² Essas peças foram retiradas do método *Young Strings in Action* (1985) de Paul Rolland e Sheila Johnson.

muito bem e seja capaz de iniciar os alunos nos demais instrumentos de cordas da família dos violinos, tendo uma noção básica de como tocá-los. Ele também deve ser capaz de reger, ensinar, liderar, organizar, fazer arranjos e composições originais simples para o seu grupo. O mestre de orquestra deve ser capaz de saber lidar sozinho com todos as etapas de iniciação dos instrumentos de corda e da leitura musical.

11. O rote instruction

O rote instruction é o nome dado por Gillespie e Harmann (2013) a uma técnica de ensino em que muitos elementos da técnica instrumental são transmitidas aos alunos através de exercícios simples, alusivos ao cotidiano ou ao universo imagético do aluno. Não há o uso e suporte de partitura, porque a ideia é que os aprenda de cor e os repita rotineiramente. São usados como dinâmicas nas aulas e dão um sentido lúdico à assimilação de muitos aspectos técnicos e musicais do instrumento. Facilitam muito a aprendizagem e tiveram aceitação ampla entre os alunos no projeto piloto da Filarmônica de Cordas. São encontrados em abundância no *Strategies for teaching strings* e usados tanto para assimilação da postura do instrumento assim como o aprendizado de habilidades mais complexas, como certos tipos de arcadas. Segue um exemplo: “*Deslizando nos trilhos*. Peça a cada aluno que deslize os dedos para cima e para baixo de uma corda. Esperando que seus dedos não se tornem “descarrilhados”!”¹³ (Gillespie; Harmann, 2013, p. 48)¹⁴

A ideia é que esses exercícios de rote instruction sejam usados em uma Filarmônica de Cordas como um meio de facilitar, dinamizar e dar um sentido lúdico ao aprendizado do instrumento. Tornando-o mais estimulante e eficaz para o aluno.

12. Uso da improvisação, imitação e composições simples pelos alunos

Esses foram elementos trazidos do método *Da Capo: Cordas* de Joel Barbosa. Foram elementos que proporcionaram bons resultados ao tornar o aprendizado musical mais criativo e muitas vezes reforçar o aprendizado da leitura musical pelo aluno. Ao improvisar, o aluno desenvolve o seu ouvido, a sua criatividade e compreende melhor aspectos estruturais e estilísticos da música. Na imitação, estimula-se a sua percepção musical e o contato com os colegas. Ao fazer composições simples, o aluno tem uma atitude criativa e se vê confrontado a compreender elementos estruturais ligados à leitura e escrita musical. No projeto piloto, era uma das atividades preferidas de muitos alunos. Eles se alegravam muito ao ter seus pequenos arranjos ou composições tocados pelo professor ou colegas.

13. A Filarmônica de Cordas

Nome dado nesta pesquisa a um grupo de iniciação coletiva de cordas que aplique os princípios citados acima. Conceitualmente podem ser considerados filarmônicas de cordas qualquer grupo de iniciantes em instrumentos de cordas friccionadas, com dois

13 Original: *Ridin' the Rails*. Have each student slide their fingers up and down one string. Hopefully their fingers will not become “derailed”!

14 Mais exemplos são dados na tese que originou este artigo. Aqui será mencionado o trecho da tese onde se pode encontrar mais exemplos.

ou mais instrumentos da família do violino em sua composição, e que usem os princípios listados acima como suas práticas norteadoras.

Na sessão seguinte serão detalhados alguns dos principais resultados obtidos ao aplicar os princípios supracitados no projeto piloto dessa pesquisa. É importante ressaltar que esses resultados foram atingidos através desse estudo de caso específico. Não é a intenção aqui fazer generalizações a partir do que foi levantado, mas só mostrar os resultados dessa experiência.

Os resultados obtidos

Para medir a eficiência do ensino, foi considerada também a satisfação dos alunos em relação ao mesmo. Para isso, foram entregues formulários semiestruturados a eles, de preenchimento voluntário e anônimo. Dos nove formulários distribuídos no meio do processo, seis foram entregues devidamente preenchidos. Já dos nove distribuídos no final, sete foram entregues. Para garantir uma melhor compreensão de como essas respostas se distribuíram, segue a tabela 1.

Tabela 1. Frequência das respostas por instrumento.

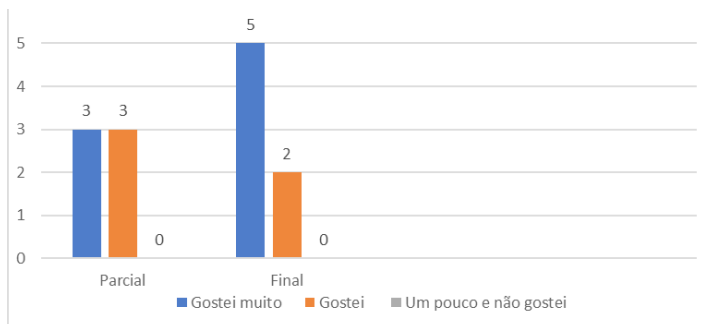
Tipo de instrumento	Número de alunos	Frequência	Porcentagem
Violino	4	6	46,2%
Viola	2	4	30,8%
Violoncelo	2	Sem resposta ¹	-
Contrabaixo	1	2	15,4%
Não respondeu	-	1	7,7%
Total	9	13	100%

Fonte. Elaborado pelo autor

Essa tabela mostra que alunos de certos grupos de instrumento tiveram uma maior participação que outros no preenchimento dos formulários. Mesmo assim, uma certa proporção é mantida em relação ao número de alunos e da forma que eles se distribuem entre os instrumentos. As respostas não correspondem ao número total dos alunos, afinal a participação era voluntária, mas ainda assim corresponde à maioria deles. Isso torna os dados relevantes para determinar a satisfação dos alunos com o ensino aplicado dentro do contexto deste projeto piloto.

Em relação à satisfação dos alunos, foi possível chegar ao Gráfico 1 (questão “b” dos formulários no Anexo III).

Gráfico 1. Satisfação geral dos alunos com o ensino



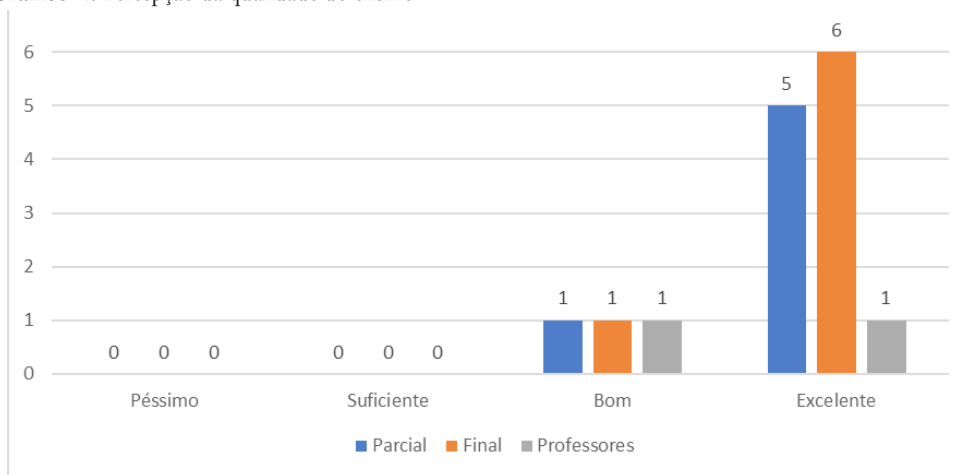
Fonte. Elaborado pelo autor

Com esse gráfico é possível ver que o ensino aplicado não recebeu nenhuma avaliação negativa, tanto no meio (chamado de “parcial” no gráfico), quanto no final do experimento. As avaliações se concentraram entre *gostei* e *gostei muito*, ocorrendo, inclusive um crescimento da aprovação no final do experimento, onde ele foi ainda mais positivamente avaliado pelos alunos.

Outra ferramenta usada para medir a eficiência do ensino, foi levantar certos objetivos técnicos e musicais para serem alcançados pelos alunos no final do experimento.¹⁵ No entanto, esses objetivos foram atingidos semanas antes¹⁶, o que mostrou o ensino aplicado como uma possível boa alternativa para a iniciação em cordas.

O Gráfico 2 propõe mostrar como a qualidade desse ensino foi percebida pelos alunos e pelos professores doutores convidados para avaliar o ensino (questão “a” dos formulários no Anexo III).

Gráfico 2. Percepção da qualidade do ensino



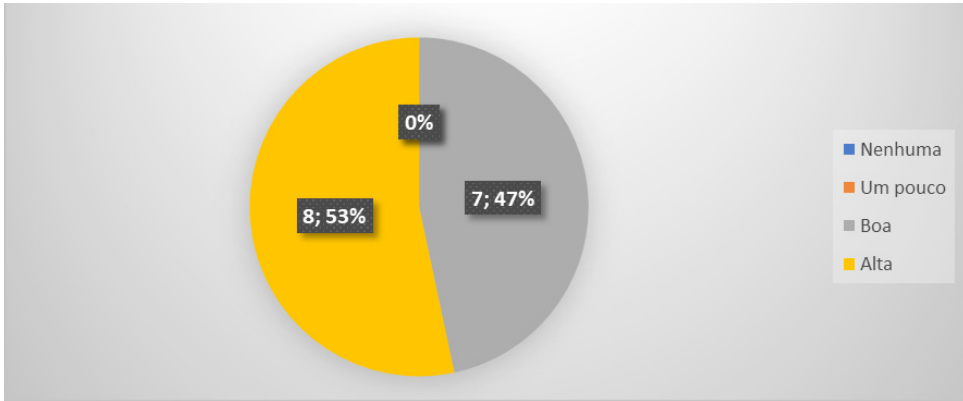
Fonte. Elaborado pelo autor

É possível notar que o ensino da Filarmônica de Cordas teve uma excelente avaliação quanto a percepção de sua qualidade como metodologia. Tanto pelos alunos quanto pelos professores, seja no meio ou no final do processo.

Já o Gráfico 3 se propõe a mostrar como se distribuiu a motivação dos alunos dentro do ensino proposto (questão “i” do primeiro questionário no Anexo III, e questão “j” do segundo). Ainda, mostra que a motivação permaneceu muito positiva segundo a visão dos alunos, sendo para eles estimulante aprender dentro do contexto da Filarmônica de Cordas. Como nos outros dados levantados, não houve resposta negativa e os dados se concentraram nas variantes mais altas. Neste trabalho, apenas os dados acima serão detalhados. Eles servirão como amostra dos resultados obtidos, afinal eles representam o tipo de resposta obtida com esses formulários.

15 Aqui será mencionado o trecho da tese onde esses objetivos são detalhados e em que se basearam.

16 Essa constatação pode ser obtida com a leitura dos relatórios do professor acerca do decorrer e do progresso de cada aula. O fato do ensino ter sido bem avaliado pelos seus resultados técnicos pelos professores/avaliadores convidados, também corrobora com essa afirmação.

Gráfico 3. Motivação em aprender com a filarmônica de cordas

Fonte. Elaborado pelo autor

Os demais dados levantados, como o atendimento da expectativa dos alunos, a avaliação dos aspectos específicos do ensino¹⁷, a intenção de continuar aprendendo com a filarmônica, de recomendar esse ensino, assim como as avaliações dos professores doutores convidados sobre os aspectos técnicos, musicais e didáticos do ensino e a sua relevância perante outras práticas, apresentaram resultados semelhantes aos mostrados nos gráficos acima. Sempre avaliações positivas, que oscilam de boa a alta sem a presença de nenhuma negativa.¹⁸

A concordância que há entre os dados levantados permite concluir que são válidos e representativos para o projeto piloto em questão. No contexto em que foi aplicado, a Filarmônica de Cordas teve resultados excelentes e uma ótima aceitação em todos os aspectos, tanto pelos alunos quanto pelos professores que foram convidados para avaliar o ensino. Isso levou o experimento a ser considerado como exitoso e como um modelo de ensino válido que pode ser aplicado em outros contextos.

Conclusões

A Filarmônica de Cordas apresentou excelentes resultados no contexto em que foi aplicada. Isso revelou que era totalmente possível adaptar as práticas das filarmônicas baianas para a iniciação coletiva em instrumentos de corda e ainda se obter bons resultados com isso.

Assim, o ensino da Filarmônica de Cordas mostra-se uma boa alternativa a muitos projetos do terceiro setor, pertencentes a cidades menores que não disponham de professores de cordas, às vezes distantes das capitais onde essa concentração é maior. Pode ser também uma alternativa para projetos com poucos recursos e espaços, a projetos de extensão nas universidades ou como matéria de instrumento complementar na graduação¹⁹.

17 Como o uso do repertório brasileiro, o perfil do mestre de orquestra como professor, o uso do ensino coletivo e da leitura musical junto com o aprendizado da prática instrumental

18 Aqui, caso aprovado, será mencionada a parte da tese onde esses dados são apresentados, interpretados e detalhados.

19 Principalmente quando houver uma grande quantidade de alunos e poucos professores disponíveis

O fato de haver apenas um professor simplifica e barateia os custos do ensino, permitindo também que chegue em regiões mais carentes, distantes e isoladas. Nos grandes centros urbanos, pode servir como uma alternativa de ensino àqueles já existentes. Sendo destinada sobretudo aos alunos que se estimulam através da convivência social, coletiva e cooperativa com os colegas.

Para os professores de cordas que desejam empreender e liderar o seu próprio projeto de cordas, o ensino da Filarmônica de Cordas também pode ser uma boa alternativa pois lhe dá total autonomia para isso. Oferecendo-lhe a oportunidade de liderar sozinho um projeto de cordas completo e com custos reduzidos.

A pesquisa deste trabalho se mostra plena de possíveis desdobramentos e alternativas interessantes para diferentes contextos socioeducativos no Brasil. Resta agora difundi-la para que seja conhecida e aplicada em outros lugares, com outros perfis de professores, alunos e instituições. Os benefícios seriam grandes. Afinal, atualmente vive-se um período no qual iniciativas culturais e educativas têm orçamentos cada vez menores. O que leva à busca de alternativas e reflexões para a sua expansão, aprimoramento e continuidade.

Referências

- BARBOSA, J. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau. *Revista da ABEM*. v. 3, n. 3, p. 39-49. 1996.
- BARBOSA, J. *Da capo*: Instrumentos de arco. Regência. Brasil: Ministério da Cultura. 2011. 61 p.
- BARBOSA, J. *Da capo*: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. Jundiaí, SP: Keyboard, 2004. 230 p.
- BENEDITO, C. J. R. Curso de capacitação para Mestres de Filarmônicas: o prenúncio de uma proposta curricular para formação do mestre de bandas de música. In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO. 5, 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: ANPPOM, 2008. p. 507-511.
- BENEDITO, C. J. R. *História e didática nas filarmônicas*: curso mestres. [Salvador]: Secretaria de Cultura, 2009. 91 p.
- BENEDITO, C. J. R. *O mestre de filarmônica da Bahia*: um educador musical. 2011. 162 p. Tese (Doutorado) - UFBA, Salvador, 2011.
- BENEDITO, C. J. R. Filarmônica da UFBA: cinco anos de pesquisa, ensino e extensão em bandas de música. In:____. *Série Paralaxe 3*: Ensino coletivo de instrumentos musicais: contribuições da pesquisa científica. 1 ed. Salvador: Edufba, 2016. Cap. I, p.13-44
- DANTAS, F. *Capacitação para mestres e músico-líderes de filarmônicas*. Salvador: Sociedade Oficina de Frevos e Dobrados. Funceb, 2008.
- DANTAS, F. *Composição para banda filarmônica*: atitudes inovadoras. 274 p. Tese (Doutorado) - UFBA, Salvador, 2015.
- GILLESPIE, R.; HAMANN, D. *Strategies for teaching strings* : Building a successful String and Orchestra Program. 3. ed. Nova York: Oxford University Press, 2013. 302 p.
- NASCIMENTO, M. A. T. Contribuição da iniciação musical por meio do ensino coletivo de instrumentos musicais no desenvolvimento profissional do músico: o caso dos egressos da Banda 24 de Setembro. In: XIX CONGRESSO NACIONAL DAS ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL 2010. *Anais...* Goiânia: ABEM, 2010. p. 606-617
- ROLLAND, P.; JOHNSON, S. (Rev.). *Young strings in action*. EUA: Boosey & Hawkes. 1985. 159 p. 1º v. Livro do professor.
- SANTOS FILHO, J. A. A pedagogia musical de Manoel Tranquillino Bastos. *Musifal*. v.2, n. 2, p. 67-89. 2011.
- SILVA, J. C. B; SANTOS, I. D. A prática musical coletiva na Escola de Música da Socie-

dade Lítero Musical 25 de Dezembro: Uma proposta de ensino. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 7, 2016, Sobral. *Anais...* Sobral: ENECIM, 2016. p.10-19.

SZILVAY, G. *Violin ABC: Colour strings*. Finlândia: Fennica Gehrman. 2005. 80 p.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, v. 31, n. 3, p. 443-466, São Paulo, 2005.

YING, L. M. *O ensino coletivo direcionado no violino*. 2007. 227 p. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, 2007.

ANEXO I. Imagens

Imagem 1. Imagem extraída do método *Young stings in Action*. Página 3

Copyrighted Material

ACTIVITIES TO REINFORCE LEFT HAND PLACEMENT
THREE OPEN STRING TUNES

1.

Pluck with the left pinkie

Student: $\frac{4}{4}$ C C C C | 1 2 3 4th (count rests) | G G G G | 1 2 3 4 |

Advanced Player: *pizz.*

DDDD | 1 2 3 4 | AAAA | 1 2 3 4 ||

2.

Pluck with the left pinkie

Student: $\frac{4}{4}$ CCC | GGG | DDD | AAA | 1 2 3 4 |

Advanced Player: *pizz.*

3.

Pluck with the left pinkie

Student: $\frac{4}{4}$ CC | GG | DD | AA | 1 2 3 4 |

Advanced Player: *pizz.*

3

Imagem 2. Imagem extraída do método *Colourstrings*

*) Arrow symbols show the continuation of the song.

A NEXO II. Planejamento das aulas

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 1 – Aula heterogênea, *tutti***
- **Data: 02 de Outubro de 2017 (aula gravada)**
- **Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA**

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Apresentar-se com uma pulsação	Desenvolver a pulsação interna dos alunos
Aquecimento lúdico 2	Ensinar a tirar o instrumento do estojo, postura, nome das cordas.	Contato com os elementos básicos de estrutura, cuidado e manutenção do instrumento.
Aquecimento tocando	Primeiro contato com os pizz. de mão esquerda.	Desenvolver a forma da mão esquerda e a postura.
Música trabalhada	1 - Método Da Capo.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Nome das notas, clave, altura das notas, compasso, divisão rítmica.	Primeiro contato com os elementos da leitura musical.
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Proporcionar o aluno o primeiro contato com diferentes elementos técnicos e musicais.

Observações da aula:

Aula um pouco mais técnica. Apresentação dos instrumentos da orquestra de cordas e com os elementos iniciais da leitura musical. Primeiro contato com a postura do instrumento e do timbre do pizzicato. Muitos alunos sem instrumento ainda, o que me obrigou a delongar um pouco nos elementos teóricos.

Tarefa de casa:

1 - Estudar as músicas 1 e 2. **2** - Exercício de desenho de sua respectiva clave. **3** – Exercício de altura das notas para o desenvolvimento da leitura.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 2 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)**
- Data: 04 de Outubro de 2017.
- Classe: Experimental

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	-	-
Aquecimento lúdico 2	Postura e nome das cordas	Revisão
Aquecimento tocando	Pizz. de mão esquerda, postura do instrumento.	Desenvolver a forma da mão esquerda e a postura. Revisão.
Música trabalhada	1 e 2 - Método Da Capo.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados, todos juntos.
Explicação teórica	Nome das notas, clave, altura das notas, compasso, divisão rítmica.	Revisão dos elementos de leitura musical.
Momento criativo	Improvisação em cima das músicas 1 e 2 para os alunos mais avançados.	Primeiro contato com os elementos da improvisação.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Estabelecer um contato mais específico e direto para cada aluno, sem sair do ensino coletivo. Revisar os elementos técnicos, teóricos e musicais introduzidos na primeira aula.

Observações da aula:

Aula mais prática. Rápida compreensão dos alunos do funcionamento da leitura musical. Já puderam tocar e aprender as pecinhas iniciais do método. O professor improvisou em cima dos pizz. dos alunos. Alunos mais avançados improvisaram também.

Tarefa de casa:

1 – Estudar as músicas 1, 2. **2** – Mais exercícios de altura das notas. **3** – Exercício da sequência das notas. **4** – Memorizar nome das cordas e altura no pentagrama.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 3 – Classe Heterogênea - Tutti**
- Data: 09 de Outubro de 2017.
- Classe: Experimental

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Atividade da pulsação (palmas) com o balanço do corpo.	Desenvolver a pulsação interna dos alunos.
Aquecimento lúdico 2	Exercício da sequência de notas.	Ter fluidez com os nomes e ordem das notas.
Aquecimento tocando	Pizz. de mão esquerda, postura do instrumento.	Desenvolver a forma da mão esquerda e a postura. Revisão.
Música trabalhada	1, 2, 3 e 4 - Método Da Capo.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados, todos juntos.
Explicação teórica	Revisão, adição das linhas suplementares, do ritornelo, da nota sol.	Desenvolver a leitura musical.
Momento criativo	Alunos acompanham improvisação do professor (músicas 1 e 2), e depois improvisam (músicas 3 e 4) e imitam.	Aprender a acompanhar e primeiro contato com os elementos da improvisação.
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisação sobre o 1 e 2	-

Objetivo(s):

Revisar os elementos trabalhados na semana anterior já introduzindo novos conhecimentos. Ênfase no aprendizado dos elementos de leitura musical.

Observações da aula:

Turma interessada e motivada. Progressos rápidos. Alguns alunos continuam sem instrumento. Chegada de uma nova aluna. A improvisação do professor em cima das músicas 1 e 2 do método Da Capo foi uma boa ideia, deu sentido musical.

Tarefa de casa:

1 - Estudar as músicas 5 e 6. **2** – Mais exercícios de altura das notas. **3** – Exercício da sequência de notas. **4**. Praticar a improvisação.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 4 – Aula heterogênea, tutti (excepcionalmente)**
- Data: 11 de Outubro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Introdução da postura da mão direita segurando um lápis.	Primeiros contatos com a mão direita.
Aquecimento lúdico 2	-	-
Aquecimento tocando	Pizz. de mão esquerda	Revisar a forma de se tocar usando essa técnica.
Música trabalhada	Revisão das músicas 1, 2,3 e 4. Começo da 5.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Espaços suplementares, ritornelo, nota sol.	Aprofundamento dos elementos da leitura musical.
Momento criativo	Improvisação e imitação das músicas 3 e 4.	Desenvolver a criatividade, a capacidade de improvisar, tornar o ensino mais lúdico.
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisação em cima das peças 1 e 2.	Dar sentido musical ao que os alunos estão tocando.
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Aprofundar os elementos já trabalhados. Introduzir a postura da mão direita. Revisar a parte do pizz. de mão esquerda. Chegada de um novo aluno no cello.

Observações da aula:

Chegada positiva do novo aluno, já se integrou bem ao ensino. Alunos receberam com entusiasmo a mão direita.

Tarefa de casa:

1 – Estudar músicas 5, 6 e 7. 2 – Domínio da postura da mão direita com o lápis.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 5 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 16 de Outubro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Revisão da postura da mão direita com o lápis.	Contato com a postura da mão direita.
Aquecimento lúdico 2	Cantar com as partes do corpo (introdução).	Desenvolver o canto e a percepção dos alunos.
Aquecimento tocando	Pizz. de mão esquerda	Revisar a forma de se tocar usando essa técnica.
Música trabalhada	Trabalhar músicas 5, 6 e 7.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Pausas e compassos.	Aprofundamento dos elementos da leitura musical.
Momento criativo	Improvisação com a música 6.	Desenvolver a criatividade, a capacidade de improvisar, tornar o ensino mais lúdico.
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisação em cima das músicas 5 e 7.	Dar sentido musical ao que os alunos estão tocando.
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Aprofundar os elementos já trabalhados. Retrabalhar os elementos da postura da mão direita. Concluir. a parte do pizz. de mão esquerda.

Observações da aula:

Aula transcorreu como previsto. Os alunos estão ansiosos para usar o arco.

Tarefa de casa:

1 – Estudar músicas 7. 2 – Domínio da postura da mão direita com o lápis.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 6 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)**
- Data: 18 de Outubro de 2017.
- Classe: Experimental

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Mini gincana sobre os elementos teóricos já trabalhados.	Reforçar o conhecimento já trabalhado.
Aquecimento lúdico 2	Revisão da postura com o lápis, primeiro contato com o arco.	Mostrar os elementos básicos da postura da mão direita.
Aquecimento tocando	Primeiras cordas soltas.	Familiarizar-se com a postura.
Música trabalhada	Revisão da música 7. Introdução da 8.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados, todos juntos.
Explicação teórica	Pausas, sinais do arco etc.	Revisão dos elementos de leitura musical.
Momento criativo	-	Contato com os elementos da improvisação.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Revisar as músicas e elementos práticos trabalhados na aula anterior de forma mais específica para cada aluno. Primeiros contatos com o arco e com a postura da mão direita na prática.

Observações da aula:

Reação muito positiva dos alunos, ficaram muito felizes em tocar com o arco pela primeira vez.

Tarefa de casa:

1 - Estudar as músicas 8, 9, 10 e 11.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 7 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 23 de Outubro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Sentados, todos juntos flexibilizam os dedos na pulsação enquanto contam como foi o fim de semana.	Desenvolver a flexibilidade dos dedos. Trabalhar pulsação interna.
Aquecimento lúdico 2	Cantar com as partes do corpo (introduzir mais notas. Até sol)	Desenvolver o canto e a percepção dos alunos.
Aquecimento tocando	Revisão da postura da mão direita. Cordas soltas.	Trabalhar a sensação, o relaxamento e a postura do arco.
Música trabalhada	Trabalhar da música 8 em diante.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Pausas, notas pontuadas.	Aprofundamento dos elementos da leitura musical.
Momento criativo	Improvisação com a música 8 e 9.	Desenvolver a criatividade, a capacidade de improvisar, tornar o ensino mais lúdico.
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisação em cima das músicas 9 e 10.	Dar sentido musical ao que os alunos estão tocando.
Dinâmica encerramento	Exercício da “aranha”.	-

Objetivo(s):

Continuar a introdução da postura da mão direita, mas agora tocando no instrumento. Domínio do arco. Aprofundar a pulsação interna, o conceito da pausa e a contagem.

Observações da aula:

Os alunos estão começando a entender como funciona a postura da mão direita, as mãos já estão ficando com uma fôrma melhor. Dois alunos ainda sem instrumento (um de violino e outro de viola). Alunos com boa motivação, acredito que o aspecto coletivo do ensino os tem motivado bastante.

Tarefa de casa:

1 – Estudar músicas 12, 13 e 14. 2 – Exercício da “aranha”.

Planejamento de aula

- Prof.: Icaro Smetak
- Aula 8 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)
- Data: 24 de Outubro de 2017.
- Classe: Experimental

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Alguns exercícios com o arco (gangorra, aranha, girar pratos)	Trabalhar a flexibilidade dos dedos da mão direita.
Aquecimento lúdico 2	-	-
Aquecimento tocando	Regiões do arco. Trabalhar um pouco.	Familiarizar com o arco, a postura e a divisão de arco.
Música trabalhada	8, 11, 12, 13 e 14 do Da Capo.	Trabalhar as cordas soltas de lá e ré com pausas.
Explicação teórica	Reforço das pausas e apresentação das regiões do arco.	Revisão e apresentação de novos elementos.
Momento criativo	-	Trabalhar um pouco de improvisação explorando agora o arco.
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisação melódica do professor sobre as lições 11 e 12 do Da Capo.	Dar sentido musical para os alunos sobre as lições trabalhadas.
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Aprofundar mais nas questões da mão direita, dando ênfase à postura correta, ao relaxamento, à flexibilidade e apresentar novos conceitos como as regiões de arco. Revisar as pausas.

Observações da aula:

Alunos reagindo bem à introdução da mão direita, pois já estão mais relaxados e com uma compreensão melhor da postura. Aguardar o efeito dos exercícios de mão direita.

Tarefa de casa:

- 1 – Revisar as músicas 11, 12, 13 e 14. .

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 9 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)**
- Data: 01 de Novembro de 2017.
- Classe: Experimental

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Revisão dos exercícios com arco (gangorra, aranha, girar pratos)	Trabalhar a flexibilidade dos dedos da mão direita.
Aquecimento lúdico 2	-	-
Aquecimento tocando	Revisão das regiões do arco.	Familiarizar com o arco, a postura e a divisão de arco.
Música trabalhada	11, 12, 13, 14 do Da Capo.	Trabalhar as cordas soltas de lá e ré com pausas.
Explicação teórica	Regiões do arco, figuras de valor, compasso	Revisar e reforçar o conhecimento já introduzido.
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisação melódica do professor nas das músicas 11, 12, 13 e 14.	Dar sentido musical às lições.
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

Revisar as questões da mão direita, dando ênfase à postura correta, ao relaxamento, à flexibilidade e apresentar novos conceitos como as regiões de arco. Concluir a introdução desses elementos de mão direita.

Observações da aula:

Progressos em relação à postura da mão direita: mãos mais flexíveis e posturas mais sólidas. Ausência de cinco alunos na aula.

Tarefa de casa:

1- Estudar o quadro 4. 2 – Revisar as músicas, 13 e 14. 3. Estudar música 17 e variações.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 10 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 06 de Novembro de 2017 (aula gravada)
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Sentados, todos juntos flexibilizam os dedos na pulsação enquanto contam como foi o fim de semana.	Desenvolver a flexibilidade dos dedos. Trabalhar pulsação interna.
Aquecimento lúdico 2	Rápida revisão dos exercícios de arco.	Trabalhar a flexibilidade dos dedos da mão direita.
Aquecimento tocando	-	-
Música trabalhada	Trabalhar das lições 13, 14 e 15 do Da Capo. Samba lelé	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Quadro 4 do método da Capo.	Aprofundamento dos elementos da leitura musical.
Momento criativo	Improvisação no número 15.	Desenvolver a criatividade, a capacidade de improvisar, tornar o ensino mais lúdico.
(Arranjo ou peça do prof.)	Improvisações melódicas sobre as lições 13 e 14. Improvisação dos alunos na 15.	Dar sentido musical ao que os alunos estão tocando.
Dinâmica encerramento	Introdução da mão esquerda.	Começar a familiarizar os alunos com esse novo elemento técnico.

Objetivo(s):

Continuar a trabalhar a postura da mão direita a partir do relaxamento, da flexibilidade e do movimento. Introduzir um arranjo do professor na prática musical.

Observações da aula:

Os alunos estão começando a entender como funciona a postura da mão direita, as mãos já estão ficando com uma fôrma melhor. Dois alunos ainda sem instrumento (um de violino e outro de viola). Alunos com boa motivação, acredito que o aspecto coletivo do ensino os tem motivado bastante.

Tarefa de casa:

- 1 – Estudar músicas 13 e 14.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 11 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 13 de Novembro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Breves exercícios de movimento (mãos para o ombro e cabeça, fio de marionete na cabeça, movimentos do arco e mão esquerda)	Desenvolver a flexibilidade, relaxamento e uma postura correta.
Aquecimento lúdico 2	1. O primeiro dedo “quadrado”. 2. Explicações sobre a postura da mão esquerda. 3. “Mão de robô”. “Cruz mágica”.	Mostrar os elementos da mão esquerda.
Aquecimento tocando	1. Exercício do glissando sem arco. 2. “Bater” rapidamente os dedos na corda (primeira e terceira posição). 3. Manter primeiro dedo no lugar e glissar os demais dedos, juntos e separadamente. 4. “Bater” os dedos separadamente nas cordas.	Exercícios com movimento para desenvolver flexibilidade e relaxamento desde o primeiro contato com o instrumento.
Música trabalhada	1. Músicas 5 e 7 do Da capo com arco. 2. Samba lelê (arranjo).	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Quadro 4 do método da Capo.	Aprofundamento dos elementos da leitura musical.
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	1. Samba lelê.	Dar sentido musical ao que os alunos estão tocando e estudando.
Dinâmica encerramento	Revisão da mão esquerda.	Reforçar o que foi dito em aula.

Objetivo(s):

Introduzir e aprofundar sobre os elementos da postura da mão esquerda com diversos exercícios. Continuar o amadurecimento da postura da mão direita e da sonoridade.

Observações da aula:

Aula produtiva onde muitos assuntos e exercícios foram abordados. Os alunos ficaram um pouco agitados com a introdução dos novos conceitos da mão esquerda.

Tarefa de casa:

- 1 – Fazer exercícios da mão esquerda.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 12 – Aula heterogênea dividida**
- Data: 22 de Novembro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Revisão dos exercícios de introdução da mão esquerda.	Desenvolver a flexibilidade, relaxamento e uma postura correta.
Aquecimento lúdico 2	Dinâmica para colocar a “marca” do primeiro dedo no instrumento.	Com a “marca”, dar uma referência visual aos alunos de onde colocar o primeiro dedo.
Aquecimento tocando	-	-
Música trabalhada	Música 17 do Da Capo.	Introduzir o primeiro dedo.
Explicação teórica	Quadro 4 do método da Capo.	Aprofundamento dos elementos da leitura musical.
Momento criativo	Escrever a variação 4 em casa.	Estimular a criatividade e a escrita musical do aluno.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica encerramento	Cantar Bambalalão.	Estimular o contato com a música folclórica brasileira, desenvolver o canto e a percepção.

Objetivo(s):

Introduzir e aprofundar sobre os elementos da postura da mão esquerda com diversos exercícios. Trabalhar musicalmente a introdução do primeiro dedo. Continuar o amadurecimento da postura da mão direita e da sonoridade.

Observações da aula:

Alunos já mais familiarizados com a mão esquerda. Já foi possível tocar uma música. Os alunos não conheciam o “Bambalalão”. Vi progressos também no canto dos alunos que já reconhecem e entoam as notas com mais facilidade.

Tarefa de casa:

1 – Fazer exercícios da mão esquerda. **2** – Estudar a música 17 com variações. **3**. Preparar a 18.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 13 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 27 de Novembro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Revisar os exercícios e a postura da mão esquerda.	Desenvolver a flexibilidade, relaxamento e uma postura correta.
Aquecimento lúdico 2	Cantar Bambalalão com letra.	Estimular o contato com a música folclórica brasileira, desenvolver o canto e a percepção.
Aquecimento tocando	Tocar as cordas soltas e as notas com o primeiro dedo.	Trabalhar o tirar e o colocar do dedo da forma mais relaxada possível.
Música trabalhada	Música 17- “Bambalalão” com as suas variações.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	-	-
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Continuar trabalhando e alicerçando a postura da mão esquerda com alguns exercícios e músicas. Estimular a criatividade dos alunos através da composição da variação do Bambalalão (tarefa de casa). Desenvolver o canto e a percepção.

Observações da aula:

Aula bastante trabalhosa devido à pouquíssima dedicação da maioria dos alunos. Uma conversa sobre isso foi necessária. Foram tiradas muitas dúvidas e feitas muitas correções da postura da mão esquerda. Ausência dos cellos e contrabaixo. Todos os alunos já estão com os instrumentos em mãos.

Tarefa de casa:

1 – Escrever uma variação para “bambalalão”. **2** – Começar a tirar de ouvido “berimbau”. **3** – Reestudar “bambalalão” e suas variações.

Planejamento de aula

- Prof.: Icaro Smetak
- Aula 14 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)
- Data: 01 de Dezembro de 2017.
- Classe: Experimental

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Revisão de alguns exercícios e da postura de mão esquerda.	Desenvolver a flexibilidade, relaxamento e uma postura correta.
Aquecimento lúdico 2	Cantar bambalão com letra e também as variações.	Desenvolver o canto e a percepção.
Aquecimento tocando	Tocar as cordas soltas e as notas com o primeiro dedo.	Trabalhar a forma correta de colocar o dedo e a sonoridade.
Música trabalhada	17 – Bambalão, com todas as variações.	Suporte musical aos elementos técnicos trabalhados.
Explicação teórica	Revisão do compasso ternário.	Revisar.
Momento criativo	Tocar as variações de “bambalão” compostas pelos alunos.	Trabalhar a criatividade musical, desenvolver o hábito da escrita musical e desenvolver a leitura.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	Breve trabalho sobre “berimbau”.	Estimular a percepção e a habilidade de escrita musical dos alunos.

Objetivo(s):

Alicerçar a postura da mão esquerda e da posição do primeiro dedo. Desenvolver através do canto o ouvido e o senso musical dos alunos. Estimulá-los através da composição da variação a desmistificar a escrita musical e incentivar a criatividade musical deles.

Observações da aula:

Depois da conversa que tivemos na última aula os alunos estudaram um pouco em casa, o que aumentou muito o rendimento. Os alunos já conseguem cantar muito mais afinado. Os alunos de cello e contrabaixo não vieram.

Tarefa de casa:

1- Revisar as variações de bambalão. 2 – Tirar de ouvido o berimbau e escrever. 3. Para alguns, corrigir a variação de bambalão com erros.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 15 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 04 de dezembro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Rápida revisão dos exercícios e da postura da mão esquerda.	Desenvolver a flexibilidade, relaxamento e uma postura correta.
Aquecimento lúdico 2	-	-
Aquecimento tocando	Tocar as cordas soltas e as notas com o primeiro dedo. Corrigir postura e som,	Trabalhar o tirar e o colocar do dedo da forma mais relaxada possível e com a melhor sonoridade.
Música trabalhada	“A ponte” 17 - Variações dos alunos. 18 e 19 - Berimbau	Concluir o trabalho do primeiro dedo e introduzir o segundo. Estimular a improvisação e o ouvido.
Explicação teórica	Introdução das dinâmicas.	Desenvolver a noção de intensidade sonora e os termos relativos na partitura.
Momento criativo	Variações e arranjos dos alunos das músicas 17 e 18.	Estimular a improvisação, a escrita musical, a criatividade e o ouvido.
(Arranjo ou peça do prof.)	“A ponte”	Desenvolver a postura do primeiro dedo, evitando que ele esbarre nas outras cordas.
Dinâmica encerramento	Adição da segunda “marca” no espelho.	Auxiliar na afinação e na posição do dedo.

Objetivo(s):

Concluir a introdução do primeiro dedo. Estimular a criatividade dos alunos através da improvisação e escrita musical. Reforçar a leitura musical dos alunos.

Observações da aula:

Alunos fazendo progressos bons em relação à postura da mão esquerda e direita. O canto também está muito melhor. O gravador falhou, então a próxima aula é que terá que ser gravada. Ausência dos cellos e contrabaixos (já foram chamados à atenção).

Tarefa de casa:

1 – Praticar “Bambaleando”. **2** – Ler as músicas 21 e 22. **3** – Exercício de escrita com as notas que já foram trabalhadas.

Planejamento de aula

- Prof.: Icaro Smetak
- Aula 16 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)
- Data: 06 de Dezembro de 2017.
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Revisão de diversos elementos da teoria e leitura musical.	Alicerçar e fortalecer o conteúdo já trabalhado.
Aquecimento lúdico 2	Dinâmica de ensino cooperativo.	Desenvolver a visão crítica, a cooperação com o colega e a capacidade de ensinar.
Aquecimento tocando	Tocar as cordas soltas e as notas com o primeiro e o segundo dedo.	Trabalhar a forma correta de colocar o dedo e a sonoridade.
Música trabalhada	17 – Bambalalão. “A ponte” 19 – Berimbau (com variações) 20 - Bambaleando	Revisar as músicas com o primeiro dedo. Introduzir o segundo.
Explicação teórica	Reforço das dinâmicas.	Reforçar esse conteúdo que foi trabalhado na aula passada.
Momento criativo	Tocar os arranjos improvisados de Berimbau.	Trabalhar a criatividade musical e a capacidade de improvisar.
(Arranjo ou peça do prof.)	“A ponte” - revisão	Trabalhar musicalmente uma dificuldade muito comum dos iniciantes com o primeiro dedo.
Dinâmica de encerramento	Correção dos exercícios.	Aprofundar a noção dos alunos acerca da escrita musical.

Objetivo(s):

Alicerçar a postura da mão esquerda e da posição do primeiro dedo. Introduzir o segundo dedo. Começar a trabalhar a noção de dinâmica e intensidade do som. Revisar as figuras de valor, pausas, compassos, dinâmicas e tudo o que já foi trabalhado até aqui.

Observações da aula:

Aula essencialmente de revisão. Progressos significativos em na mão esquerda e direita. Os alunos receberam com entusiasmo as atividades feitas para se trabalhar as nuances de dinâmica. Boa cooperação dos alunos em fazerem os exercícios de casa.

Tarefa de casa:

- 1- Estudar as peças 20, 21 e 22.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 17 – Aula heterogênea, tutti**
- Data: 11 de dezembro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Rápida revisão dos exercícios e da postura da mão esquerda e direita.	Desenvolver a flexibilidade, relaxamento e uma postura correta.
Aquecimento lúdico 2	Cantar antes todas as músicas que tocam.	Desenvolver o canto e a percepção.
Aquecimento tocando	Tocar com o primeiro e segundo dedo seguindo as variações propostas pelo professor.	Desenvolver a coordenação dos dedos, uma boa postura e um som bonito.
Música trabalhada	17 – Bambalão, “A ponte”, 19 – Berimbau, 20 – Bambaleando.	Revisar o primeiro dedo e aprofundar o segundo.
Explicação teórica	-	-
Momento criativo	Criar uma letra para “A ponte” junto com o professor.	Estimular a criatividade.
(Arranjo ou peça do prof.)	“A ponte”	Desenvolver a postura do primeiro dedo, evitando que ele esbarre nas outras cordas.
Dinâmica encerramento	-	-

Objetivo(s):

Revisar o primeiro dedo e aprofundar, de maneira musical e lúdica, o segundo. Continuar a desenvolver o canto e o ouvido interno dos alunos.

Observações da aula:

Muitas ausências, presença de apenas cinco alunos (quatro violinos e uma viola). Os adolescentes estão indo bem, já os alunos mais novos estão começando a ficar mais atrasados. Percebo neles a ausência da curiosidade e disciplina para pegar um pouco no instrumento em casa.

Tarefa de casa:

- 1 – Praticar todas as músicas trabalhadas em sala.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 18 – Classe heterogênea dividida (naipes 1: violinos + violas; naipes 2: cello e contrabaixo)**
- Data: 13 de Dezembro de 2017
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Dinâmica “A vela” com o arco.	Trabalhar a mão direita.
Aquecimento lúdico 2	Cantar as novas músicas: “A barquinha” e “Dlim-dlim-dão”	Desenvolver o canto e a percepção.
Aquecimento tocando	Tocar as cordas soltas e as notas com o primeiro e o segundo dedo.	Trabalhar a forma correta de colocar o dedo e a sonoridade.
Música trabalhada	22, 23 e 24 do Da Capo	Aprofundar o trabalho do segundo dedo e introduzir o terceiro.
Explicação teórica	Quadro 5 – Ligaduras, divisi, nova tonalidade.	Apresentar novos elementos da escrita musical para os alunos.
Momento criativo	Peça 22. Do Da Capo.	Trabalhar a criatividade e a improvisação.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

Concluir o trabalho do segundo dedo e introduzir o terceiro. Adicionar novos elementos para léxico musical dos alunos.

Observações da aula:

Aula com muitas ausências, apenas 5 alunos presentes. Grande queda da assiduidade dos alunos no fim do ano, ver se isso melhora no retorno das aulas em Janeiro. Progresso considerável dos alunos presentes, já conseguem em dois meses de aula utilizar os três dedos tendo apenas poucos erros de postura e uma leitura musical que os permite estudar em casa.

Tarefa de casa:

- 1- Estudar as peças 23 e 24.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 19 – Classe heterogênea**
- Data: 20 de Dezembro de 2017.
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	-	-
Aquecimento lúdico 2	Rápida introdução cantando as músicas.	Desenvolver o canto e a percepção.
Aquecimento tocando	Tocar as cordas soltas e as notas com o primeiro, o segundo dedo e o terceiro dedo.	Trabalhar a forma correta de colocar o dedo e a sonoridade.
Música trabalhada	23, 24 e 25 do Da Capo, 26 e 27 se possível.	Trabalhar musicalmente os três dedos.
Explicação teórica	Quadro 5.	Aprofundar certas noções teóricas para o nosso trabalho musical.
Momento criativo	Número 26 do Da Capo.	Improvisar e imitar com as cinco notas.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

Aula voltada ao trabalho das peças musicais do método Da Capo. Aprofundar o primeiro e segundo dedo, desenvolver o trabalho do terceiro dedo.

Observações da aula:

Presença de apenas metade dos alunos. Os formulários de avaliação parcial foram entregues para eles. Aula transcorreu bem, alunos fazendo progressos, tendo ainda certa dificuldade na leitura, na sonoridade e na afinação, o que é normal.

Tarefa de casa:

- 1- Estudar as peças tocadas até agora.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 20 – Classe heterogênea**
- Data: 15 de Janeiro de 2018.
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Exercícios de som e pressão do arco. (Esmagando a corda, som flautado, arco “flutuando sobre a corda”. Diferente pressão nas regiões de arco. Exercício “a bomba”.)	Melhorar a qualidade sonora dos alunos.
Aquecimento lúdico 2	Cantar a peça n. 25 (compasso 21 em diante)	Desenvolver o canto e a percepção.
Aquecimento tocando	Tocar a peça n. 25 completa.	Revisão de tudo o que foi trabalhado.
Música trabalhada	25, 27 (com variações) e 28.	Trabalhar musicalmente os três dedos.
Explicação teórica	Divisi, pausas, independência das vozes.	Direcionar o trabalho para que os alunos se acostumem a tocar músicas e peças que não estejam em uníssono.
Momento criativo	Número 28.	Improvisação acompanhada.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

Aula voltada a uma pequena revisão pós-recesso. Intenção de aprofundar tudo o que já foi trabalhado. Melhorar domínio da mão esquerda e sonoridade.

Observações da aula:

Os alunos conseguiram pegar nos instrumentos durante o recesso e mantiveram o trabalho em dias. Progresso em relação ao domínio da postura e à leitura. Os alunos entregaram os formulários de avaliação parcial preenchidos. Presença da professora Suzana Kato como observadora.

Tarefa de casa:

1- Estudar música 31 – “Margarida”. **2** – Tirar “Asa branca de ouvido” e depois escrever no livro. **3.** – Variação 3 da música 27. **4.** – Estudar a 28 – só cellos.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 21 – Classe heterogênea**
- Data: 17 de Janeiro de 2018
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Flutuar sobre a corda, sem tocá-la.	Melhorar o controle do arco e a ação do dedo mínimo.
Aquecimento lúdico 2	Revisão das regiões de arco tocando.	Melhorar o controle e a divisão do arco.
Aquecimento tocando	Peça 25, a partir do compasso 21.	Aquecer e revisar.
Música trabalhada	27 (variação 3), 28 (solo dos cellos) 31,	Trabalhar musicalmente os assuntos abordados.
Explicação teórica	Corrigir as variações compostas e a “Asa Branca” tirado de ouvido.	Dar uma noção para os alunos de escrita musical.
Momento criativo	Escrever a variação 4, improvisação na 28 e 31.	Estimular os alunos a compor e improvisar.
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

O objetivo a partir de agora é acostumar os alunos com a polifonia e a presença da harmonia. Tecnicamente, aula voltada para a mão direita, com o objetivo de aumentar o controle e a qualidade do som. Continuar estimulando os alunos a compor, improvisar e tirar músicas de ouvido.

Observações da aula:

A escrita musical exigida, através da composição dos alunos, tem ajudado a compreensão dos alunos acerca do funcionamento da leitura musical. Aula com melhor frequência dos alunos.

Tarefa de casa:

1- Estudar a 32 – “Asa Branca”. 2 – Estudar 33 com os três finais. 3 –Tocar a 34 em casa. 4 – Ler a 35.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 22 – Classe heterogênea**
- Data: 24 de Janeiro de 2018
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Flutuar sobre a corda, sem tocá-la.	Melhorar o controle do arco e a ação do dedo mínimo.
Aquecimento lúdico 2	Exercício do “sapo” (pular para as regiões de arco estratégicas)	Melhorar o controle e a divisão do arco. Reforçar a postura da mão direita.
Aquecimento tocando	Peça 25, a partir do compasso 21.	Aquecer e revisar.
Música trabalhada	31 e 32.	Tocar Asa Branca de ouvido, acostumar com a polifonia.
Explicação teórica	Corrigir as “Asa Branca” tiradas de ouvido e escritas na partitura	Aprender a teoria diretamente através da escrita musical.
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

Continuação da aula anterior. Nessa fase o objetivo é melhorar o controle de arco e qualidade de som, sempre aplicando isso na música, tocando e improvisando. Fazer alguns poucos exercícios para desenvolver a consciência de alguns elementos da técnica. Aprender a divisão rítmica e o nome das notas através da escrita musical.. Estimular a percepção e autonomia dos alunos ao incentivar a tirar músicas de ouvido.

Observações da aula:

Aula transcorreu bem. Presença de cinco alunos, os outros estavam viajando. Apenas dois alunos fizeram a atividade de casa. Apresentaram um pouco de dificuldade com a questão da polifonia. O cello presente, devido a ausência nas aulas anteriores, encontra-se ligeiramente defasado e com dificuldade na leitura musical.

Tarefa de casa:

- 1- Estudar a 36.
- 2 – Estudar a 37 com variações.
- 3 – Escrever a variação 4.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 23 – Classe heterogênea**
- Data: 29 de Janeiro de 2018
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Exercício do “sapo”.	Melhorar o controle e a divisão do arco. Reforçar a postura da mão direita.
Aquecimento lúdico 2	Exercício de impulso do vibrato.	Liberar a mão esquerda.
Aquecimento tocando	Tentar uma escala de ré maior de uma oitava.	Aquecer e revisar. Introduzir novas notas.
Música trabalhada	French Folk Tune	Aprender uma música de estilo diferente das trabalhadas até então. Introduzir novas notas.
Explicação teórica	Corrigir a 32 e 34 do Da Capo.	Ensinar a teoria através da leitura e escrita musical.
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	Aprender a tocar um harmônico.	Liberar mão esquerda. Preparar para a mudança de posição.

Objetivo(s):

Essa aula tem o objetivo de aprofundar o trabalho da mão esquerda de duas formas: 1. Liberando-a através de alguns exercícios simples e preparatórios para as etapas seguintes (vibrato e mudança de posição). 2. Acrescentar novas notas. Foi trazida também uma música de outro método excelente, o *Young strings in action*, para ver como os alunos reagem com um repertório diferente do brasileiro.

Observações da aula:

A aula começou com muito atraso, pois os alunos tardaram a chegar. Isso acabou encurtando a aula e me levando a reduzir também as atividades da aula. Foram distribuídos os formulários de avaliação final para os alunos presentes (cinco). Nessa etapa final houve uma redução da presença dos alunos nas aulas. De nove, está sendo possível reunir cerca de cinco deles, no máximo seis. No mais, alunos receberam bem o novo conteúdo. Algumas correções sobre postura ainda se fazem necessárias.

Tarefa de casa:

1- Estudar French Folk Tune e Hot Cross Buns. 2 – Estudar a escala de ré maior uma oitava.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 24 – Classe heterogênea**
- Data: 31 de Janeiro de 2018
- Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Movimentos para relaxar a postura (Gillespie e Harmann)	Eliminar gradativamente a tensão e rigidez ao tocar.
Aquecimento lúdico 2	Movimentos dos dedos da mão direita	Liberar a mão esquerda.
Aquecimento tocando	Escala de ré maior. Tentar escala de Sol maior.	Aquecer e revisar. Reforçar novas notas.
Música trabalhada	French Folk Tune, Asa Branca, começo do Hot Cross Buns	Aprender uma música de estilo diferente das trabalhadas até então. Introduzir novas notas. Tocar de ouvido.
Explicação teórica	-	-
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	--

Objetivo(s):

Melhorar o relaxamento e a postura ao tocar, livrando-se gradualmente das tensões, através da conscientização corporal vinda com os exercícios de movimento. Reforçar o aprendizado das notas novas (corda lá e sol). Aprender a escala de Sol maior. Aprender músicas de outros estilos. Aprender a tocar de ouvido.

Observações da aula:

Presença de apenas quatro alunos. Comparecimento do Prof. Dr Alexandre Casado para observar a aula. Aula transcorreu bem, no entanto o atraso de boa parte dos alunos atrasou um pouco o início da aula e me levou a ter que reduzir o meu planejamento inicial. Progresso técnico dos alunos, seja no instrumento seja ao cantar as melodias.

Tarefa de casa:

1- Estudar Hot Cross Buns. 2 – Estudar a escala de sol maior.

Planejamento de aula

- **Prof.: Icaro Smetak**
- **Aula 25 – Classe heterogênea**
- **Data: 05 de Fevereiro de 2018. (Aula gravada)**
Classe: Projeto Filarmônica de Cordas – Extensão da UFBA

Momento	Atividade	Objetivo
Aquecimento lúdico 1	Movimentos para relaxar a postura (Gillespie e Harmann) e mão direita, dessa vez tocando corda solta.	Eliminar gradativamente a tensão e rigidez ao tocar.
Aquecimento lúdico 2	-	-
Aquecimento tocando	Escala de ré maior e sol maior.	Aquecer e revisar. Reforçar novas notas.
Música trabalhada	Hot Cross Buns e 33 do Da capo.	Aprender uma música de estilo diferente das trabalhadas até então. Introdução das ligaduras.
Explicação teórica	Quadro 6	Novas notas, colcheias.
Momento criativo	-	-
(Arranjo ou peça do prof.)	-	-
Dinâmica de encerramento	-	-

Objetivo(s):

Melhorar o relaxamento e a postura ao tocar, livrando-se gradualmente das tensões, através da conscientização corporal vinda com os exercícios de movimento. Reforçar o aprendizado das notas novas (corda lá e sol) através das escalas. Aprender a fazer ligaduras. Aprender novas notas e usar novas figuras de valor.

Observações da aula:

Aula transcorreu bem, presença de cinco alunos. Normalmente deveria ser a penúltima aula, mas a última aula foi impossibilitada de acontecer por conta do carnaval. Os alunos reagiram bem com a introdução das ligaduras e colcheias.

Tarefa de casa:

- 1- Estudar música 33.

A NEXO III. Questionários

Formulário de avaliação parcial do ensino pelos alunos

Data: __/__/__

Instrumento (opcional): _____

Leia e preencha com a ajuda dos pais se necessário.

Explicação: Primeiramente gostaria de agradecer a você pela participação nesse projeto e pelo preenchimento deste formulário que será de grande ajuda em minha pesquisa. O ensino que usamos nesse projeto chamado Filarmônica de Cordas tem inspiração em alguns aspectos do ensino das filarmônicas baianas²⁰. Como o ensino que usamos no nosso grupo está ligado à minha pesquisa de doutorado e tem alguns elementos que o distinguem dos demais, como o uso do ensino coletivo heterogêneo²¹, a ênfase na leitura musical, a predominância do repertório brasileiro, a figura do “mestre de orquestra”²², entre outros elementos, esse formulário visa ter uma ideia da impressão e avaliação de cada aluno das aulas e desse ensino usado. A intenção é saber um pouco sobre a opinião e o grau de satisfação de cada um sobre diversos aspectos desse ensino.

Circule os números nas questões abaixo com muita sinceridade e precisão, levando em consideração a sua avaliação e percepção do ENSINO usado nas aulas. As opções de resposta são ligeiramente diferentes em cada questão, circule apenas uma por questão. Por favor, preencha todo o questionário, mas responder as questões abertas é opcional. Evite rasuras, responda só quando tiver certeza. O questionário é anônimo, então se sinta à vontade para escolher a opção que melhor representa o que pensa. Vamos lá! É bem rápido e fácil de responder, mas faça com atenção.

a. Em geral, o que você acha do ensino usado nas aulas?

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

b. Você gosta?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gosto 4) Gosto muito

O que te faz gostar ou não? _____

c. Você gosta de aprender coletivamente?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gosto 4) Gosto muito

20 Um ensino tradicional do nosso estado destinado sobretudo ao ensino dos instrumentos de sopro.

21 É um tipo de ensino coletivo onde todos os instrumentos aprendem juntos (ex.: violinos juntos com violas, cellos e contrabaixos). Difere do homogêneo, onde cada instrumento é ensinado separado dos outros. (ex.: só violinos, só violas etc.).

22 Um único professor que ensina instrumento, teoria, rege, monitora, arranja, organiza, planeja etc.

d. Você gosta de ter um único professor?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gosto 4) Gosto muito

Por que? _____

e. Você gosta de aprender a teoria musical junto com a prática?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gosto 4) Gosto muito

f. Você acha que esse ensino se adapta bem às suas necessidades?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

g. Você gostaria de dar continuidade ao seu aprendizado dentro desse mesmo estilo de aula e de metodologia?

- 1) De jeito nenhum 2) Talvez 3) Sim 4) Com certeza

Caso não, de que forma você gostaria de continuar aprendendo? _____

h. Você recomendaria a alguém a aprender com esse mesmo estilo de ensino?

- 1) De jeito nenhum 2) Talvez 3) Sim 4) Com certeza

Caso não, por que? _____

i. É motivante para você aprender através do ensino aplicado?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Com certeza

j. Sua expectativa tem sido atendida, ou seja, consegue aprender o que deseja através do ensino proposto?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

Qual é a sua expectativa? _____

k. Você mudaria algo no ensino proposto?

- 1) Não 2) Sim O que? _____

Formulário de avaliação final do ensino pelos alunos

Data: __/__/__

Instrumento (opcional): _____

Leia e preencha com a ajuda dos pais se necessário.

Explicação: Primeiramente gostaria de agradecer a você pela participação nesse projeto e pelo preenchimento deste formulário que será de grande ajuda em minha pesquisa. O ensino que usamos nesse projeto chamado Filarmônica de Cordas tem inspiração em alguns aspectos do ensino das filarmônicas baianas²³. Como o ensino que usamos no nosso grupo está ligado à minha pesquisa de doutorado e tem alguns elementos que o distinguem dos demais, como o uso do ensino coletivo heterogêneo²⁴, a ênfase na leitura musical, a predominância do repertório brasileiro, a figura do “mestre de orquestra”²⁵, entre outros elementos, esse formulário visa ter uma ideia da impressão e avaliação de cada aluno das aulas e dessa metodologia usada. A intenção é saber um pouco sobre a opinião e o grau de satisfação de cada um sobre diversos aspectos desse ensino.

Circule os números nas questões abaixo com muita sinceridade e precisão, levando em consideração a sua avaliação e percepção do ENSINO usado nas aulas. As opções de resposta são ligeiramente diferentes em cada questão, circule apenas uma por questão. Por favor, preencha todo o questionário. Evite rasuras, responda só quando tiver certeza. O questionário é anônimo, então se sinta à vontade para escolher a opção que melhor representa o que pensa. Vamos lá! É bem rápido e fácil de responder, mas faça com atenção.

a. Em geral, o que você achou do ensino usado nas aulas?

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

b. Você gostou?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gostei 4) Gostei muito

c. Você gostou de aprender coletivamente?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gostei 4) Gostei muito

d. Você gostou de ter um único professor?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gostei 4) Gostei muito

e. Você gostou de aprender a teoria junto com a prática?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Gostei 4) Gostei muito

23 Um ensino tradicional do nosso estado destinado sobretudo ao ensino dos instrumentos de sopro.

24 É um tipo de ensino coletivo onde todos os instrumentos aprendem juntos (ex.: violinos juntos com violas, cellos e contrabaixos). Difere do homogêneo, onde cada instrumento é ensinado separado dos outros. (ex.: só violinos, só violas etc.).

25 Um único professor que ensina instrumento, teoria, rege, monitora, arranja, organiza, planeja etc.

f. Você acha que o uso do repertório brasileiro ajudou no seu aprendizado?

- 1) Não 2) Ajudou um pouco 3) Ajudou muito 4) Foi ideal

g. Você acha que esse ensino se adaptou bem às suas necessidades?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

h. Você gostaria de dar continuidade ao seu aprendizado dentro desse mesmo estilo de aula e de metodologia?

- 1) De jeito nenhum 2) Talvez 3) Sim 4) Com certeza

i. Você recomendaria a alguém a aprender com esse mesmo estilo de ensino?

- 1) De jeito nenhum 2) Talvez 3) Sim 4) Com certeza

j. Foi motivante para você aprender através do ensino aplicado?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Com certeza

k. Sua expectativa foi atendida, ou seja, conseguiu aprender o que queria através do ensino proposto?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

l. Você quer continuar aprendendo música?

- 1) Não, não gostei 2) Não, prefiro fazer outra coisa 3) Sim, como hobby
4) Sim, quero ser profissional

Formulário de avaliação final do ensino pelos professores

Nome: _____

Data: __/__/__

Explicação: Primeiramente gostaria de agradecer a você pela participação nesse projeto e pelo preenchimento deste formulário que será de grande ajuda em minha pesquisa. O ensino que usamos nesse projeto chamado Filarmônica de Cordas tem inspiração em alguns aspectos do ensino das filarmônicas baianas²⁶. Como o ensino que usamos no nosso grupo está ligado à minha pesquisa de doutorado e tem alguns elementos que o distinguem dos demais, como o uso do ensino coletivo heterogêneo²⁷, a ênfase na leitura musical, a predominância do repertório brasileiro, a figura do “mestre de orquestra”²⁸, entre outros elementos, esse formulário visa ter uma ideia, se segundo a sua visão pessoal, o ensino usado apresentou resultados válidos e significativos dentro da proposta e do contexto que ele está inserido. Lembrando que esse é o ensino inspirado das filarmônicas, portanto o objetivo não é formar alunos que sejam futuros profissionais ou oferecer a eles um diploma²⁹.

Circule os números nas questões abaixo com muita sinceridade e precisão, levando em consideração a sua avaliação e percepção do ENSINO usado nas aulas assim como nos resultados finais obtidos pelos alunos. As opções de resposta são ligeiramente diferentes em cada questão, circule apenas uma por questão. Por favor, preencha todo o questionário, mas responder as questões abertas é opcional. Evite rasuras, responda só quando tiver certeza. Sinta-se à vontade para escolher a opção que melhor representa o que pensa.

a. Em geral, o que você achou do ensino usado nas aulas?

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

b. O que você achou dos resultados obtidos com os alunos através desse ensino?

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

O que mais te chamou a atenção? _____

c. Tecnicamente, esse ensino apresentou um resultado final que você julga:

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

d. Musicalmente, esse ensino apresentou um resultado final que você julga:

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

26 Um ensino tradicional do nosso estado destinado sobretudo ao ensino dos instrumentos de sopro.

27 É um tipo de ensino coletivo onde todos os instrumentos aprendem juntos (ex.: violinos juntos com violas, cellos e contrabaixos). Difere do homogêneo, onde cada instrumento é ensinado separado dos outros. (ex.: só violinos, só violas etc.).

28 Um único professor que ensina instrumento, teoria, rege, monitora, arranja, organiza, planeja etc.

29 É um ensino que visa um aprendizado instrumental como meio de experiência estética com a música, de exercer a criatividade aperfeiçoar a capacidade motora e cognitiva, ter contato com valores que são implícitos ao aprendizado coletivo da música, como a disciplina (estudo regular do instrumento), a socialização, a cooperação mútua, a flexibilidade, etc.

e. O que você achou da presença de um único professor para realizar todo o ensino?

- 1) Péssimo 2) Suficiente 3) Bom 4) Excelente

f. Você acha esse ensino significativo perante os diferentes tipos de ensino coletivo já existentes no campo das cordas?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Muito

Por que? _____

g. Na sua percepção, esse ensino se adaptou bem às necessidades dos alunos?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

h. Você acha válido dar continuidade ao aprendizado dos alunos dentro desse mesmo estilo de aula e de metodologia?

- 1) De jeito nenhum 2) Não 3) Sim 4) Com certeza

i. Você recomendaria a alguém a aprender com esse mesmo estilo de ensino?

- 1) De jeito nenhum 2) Não 3) Sim 4) Com certeza

Caso não, o que acha que deveria mudar? _____

j. A seu ver, parecia motivante para os alunos aprenderem através do ensino aplicado?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Com certeza

k. Você acha que esse ensino atendeu à sua proposta e conceito de se inspirar de algumas práticas das filarmônicas?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

Caso não, por que? _____

l. Você acha que esse ensino se adaptaria bem e poderia ser aplicado em outros contextos na Bahia?

- 1) Não 2) Um pouco 3) Sim 4) Totalmente

Que tipo de contexto? _____

Free jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais

Vinicius Mendes Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais | Orcid: 0000-0001-5292-6241

Resumo

O objetivo deste artigo é compreender as ferramentas estéticas utilizadas pelo Free Jazz a partir da década de 1960 nos Estados Unidos, bem como seus desdobramentos em meados da década de 1960 e o distanciamento ideológico criado na Europa com tal gênero. Para tanto, o artigo traça uma relação de dois fortes nomes do Free Jazz, Cecil Taylor e Ornette Coleman para tentar entender suas metodologias de composição para improvisadores.

Palavras-chave: Free Jazz, Improvisação, Improvisação Livre, Composição

Free jazz and free improvisation: aspectos estéticos e estruturais

Abstract

The purpose of this article is to understand the aesthetic tools used by Free Jazz since the 1960s in the United States, as well as its developments in the mid-1960s and the ideological distance created in Europe with such a genre. To this end, the article traces a relationship between two strong Free Jazz names, Cecil Taylor and Ornette Coleman to try to understand their compositional methodologies for improvisers.

Keyword: Free Jazz, Improvisation, Free Improvisation, Composition

Free jazz and free improvisation: aspectos estéticos e estruturais

Resumen

El objetivo de este artículo es el de comprender las herramientas estéticas usadas por el Free Jazz a partir de la década de 1960 en los Estados Unidos, bien como sus desarrollos a mitad de la década de 1960 y el distanciamiento ideológico creado en Europa con dicho género. Para ello, este texto traza una relación de dos nombres importantes del Free Jazz, Cecil Taylor y Ornette Coleman, para intentar entender sus metodologías de composición para improvisadores.

Palabras clave: Free Jazz, Improvisación, Improvisación Libre, Composición.

Recebido: 2020-09-18 | Aprovado: 2020-12-10

Free Jazz

O gênero musical que recebeu a denominação de Free Jazz teve consensualmente o seu início relacionado à década de 60 do século passado. Foi desenvolvido por um grupo de músicos norte-americanos que exploravam aspectos específicos, a fim de trazer novidades ao dar ênfase à improvisação coletiva e novas abordagens composicionais, a partir de uma visão retrospectiva sobre o jazz e o que poderia ainda ser feito, frente às referências estilísticas daquele momento (Bebop, Hardbop, Modal):

Para a nova geração de músicos de free jazz a música que os precedia estava esgotada em termos de execução e possibilidades processuais, estrutura harmônica e simetria métrica. Esse veio a se tornar rígida em seus clichês e fórmulas previsíveis, situação similar ao nascimento do bebop vinte anos antes quando foi criado. (BERENDT; HUESMAN, 2009, p. 21. Trad. nossa)¹

Free Jazz é um termo aplicado para o jazz de vanguarda e performances experimentais no contexto jazzístico que por vezes também era chamado de *New Thing* (BORGIO, 2007, p. 1) e "trata-se duma música improvisada coletivamente, tocada deliberadamente fora da maior parte das regras" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 17). Este comentário pode ser entendido como uma reação à forma como este gênero era apresentado em comparação com as formas de Jazz correntes na época. Contudo, "tocar fora das regras" pode ter pouco a ver com o aspecto organizacional da performance e, nesse sentido, o Free Jazz fará uma retomada de características outrora existentes no jazz. Boa parte dos adeptos do Free Jazz apresentavam uma clara intenção de retomada de um conjunto de sonoridades significativas do Jazz que haviam sido abandonadas, supostamente para cumprir com um maior apelo comercial do Jazz. Dentre os elementos que representam esta retomada, podemos citar a busca das raízes do Blues e a improvisação coletiva que tinham uma natureza diferente da que surgiria na década de 1960, porém, estava presente, sob outra perspectiva, em estilos como New Orleans, Chicago, Dixieland. O grupo *Art Ensemble of Chicago* (SATURN ARCHIVES, 2017) experimentou em *Get Line*, música presente no álbum *A Jackson In Your House* (BYG Records, 1969) algo estilisticamente próximo do Jazz New Orleans, com linhas improvisadas dos sopros e o baixo marcando os tempos 1 e 3 do compasso.

O Free Jazz, assim como o Bebop, foi representativo no desenvolvimento teórico musical e, nos anos 50, isso se intensifica, como citado por Jost nessa passagem:

Em nenhum período dos setenta anos da história do Jazz uma mistura de fatores ideológicos e musicais deixou uma marca tão duradoura de um direcionamento estilístico, como fez a música que se ouvia no fim dos anos cinquenta como *New Thing*, e depois - o nome extraído do título da gravação feita por Ornette Coleman em 1960 como Free Jazz. (JOST, 1975, p. 8)²

1 "For the younger generation of free-Jazz musicians, the music preceding them had been depleted in terms of playing and procedural possibilities, harmonic structure, and metric symmetry. It had become rigid in its clichés and predictable formulas, similar to the situation twenty years earlier when bebop was created". Todas as traduções são do autor, exceto indicação em contrário)

2 "At no period in the seventy-year history of Jazz has a mixture of ideological and musical factors left such a lasting imprint of a stylistic direction, as it did on the music heard at the end of the fifties as the *New Thing*, and later - the name from the title of a record made by Ornette Coleman in 1960 - as Free Jazz."

O jazz, como expressão proveniente de grupos sociais geralmente com pretensões estéticas e algumas vezes políticas, pode ser estudado a partir de um conjunto de idiosincrasias musicais que definem seus diferentes estilos. Desde a era Swing (anos 1930) até o Hard Bop (meados de 1950), jazz foi na realidade um conjunto de subgêneros construídos de uma série contínua de fases de inovação e consolidação, de forma que, ao analisar os movimentos anteriores como Bebop ou Swing, se tinha como objetivo apontar congruências na linguagem estilística (JOST, 1975). Com o surgimento do Free Jazz, definir uma linguagem heterogênea para o movimento se torna demasiadamente difícil, pois havia concepções desenvolvidas individualmente por cada músico no que se relaciona ao seu processo criativo em improvisação e composição. Dessa forma:

[...] o que imediatamente ressalta na audição de obras de Free Jazz, é o seu polimorfismo, a multiplicação/colisão/justaposição, a todos os níveis e em todos os sentidos, do material, códigos, fontes e modos (e mundos) que os músicos utilizam ou a que fazem referência. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 217).

A partir de influências múltiplas dadas por uma rede colaborativa, os músicos envolvidos neste movimento³ criam não de forma isolada entre eles, sendo que "no Jazz não é sempre apropriado descrever a iniciativa de novos princípios de criação ou abandonar os velhos para um individual ou pequeno círculo de inovadores" (JOST, 1975, p. 10). Portanto, é difícil creditar a um único músico ou a um grupo restrito a "invenção" do Free Jazz como movimento cultural. Não tratava apenas de uma noção de liberdade e sim várias noções de liberdade sendo manifestadas na música (LEWIS, 2009) e, ainda que os resultados destas manifestações compreendessem uma diversidade de influências e particularidades, havia práticas comuns compartilhadas entre os músicos deste movimento.

Dentre as práticas comuns, segundo Martin e Waters (2005), destacamos a ausência de pulso fixo ou métrico. Apesar da generalização dos autores sobre as propriedades rítmicas presentes no Free Jazz, esse tipo de ausência métrica reguladora pode ser observado, por exemplo, na performance da composição *Lonely Woman* (COLEMAN, 1959) na qual a execução da pulsação parece ser mais uma decisão individual de cada instrumentista, o que gera uma flexibilidade rítmica, sugerindo, portanto, uma ideia de linhas distintas e concorrentes que participam na formação de uma textura rítmica, ao invés de uma confluência à um pulso centralizador. A ausência de uma estrutura harmônica pré-determinada é outra característica do Free Jazz. Ainda que com a presença de temas musicais tonais, modais ou atonais, a improvisação não se subjugava deliberadamente à estrutura harmônica dos temas, propendendo para maiores possibilidades no pensamento harmônico. Essas características nos remetem a gravações como *Batterie* (BLEY, 1964), *Chary* (LACY, 1965), *Consequences* (DIXON, 1964) e outras. Utilizando como exemplo estas gravações, podemos ainda observar outra característica representativa do Free Jazz que é uma subversão na função estabelecida dos instrumentos da seção rítmica, na qual o baixo e a bateria não precisam mais representar de forma restrita os modelos de acompanhamento como o *walking bass*⁴ ou *straight ahead*⁵.

3 Entendemos por "movimento" um grupo de pessoas com objetivos filosófico-artístico que usam princípios gerais comuns. No caso do Free Jazz suas características serão delimitadas no decorrer do texto.

4 No jazz, uma linha de pizzicato no contrabaixo em colcheias regulares numa métrica quaternária, as notas geralmente se movem passo a passo ou em um modelo intervalar não restritos ao tom principal da harmonia. O estilo surgiu com o declínio do uso do Piano Strite e o primeiro grande mestre foi Walter Page por volta dos anos 1920 e 1930. Desde então, tornou-se a língua franca para baixistas de jazz, permitindo-lhes contribuir com pulso, harmonia e contra-melodia simultaneamente. (KERNFELD, 2003).

5 Condução de bateria na qual o hit hat marca os tempos 2 e 4 em um compasso quaternário enquanto

O Free Jazz pode comportar também a utilização de novas possibilidades timbrísticas em que é comum o uso de técnicas estendidas. Essa prática é utilizada para expandir as possibilidades sonoras, uma vez que o performer usa o instrumento para além de suas qualidades acústicas tradicionais - buscando também mimetizar timbres de outros instrumentos, incluindo a voz - e fora da tessitura limitada pela construção e tradição do instrumento:

Os limites normativos de um instrumento não são tratados como barreiras, permitindo tessituras e técnicas estendidas. Essa extensão pode incluir notas ou tipos de sons que são praticamente impossíveis de serem escritas com precisão através da notação tradicional (ou qualquer outra) e, dessa forma, gera uma tensão entre as concepções sobre o que um instrumento pode, ou como um instrumento deveria ser adequadamente tocado. (MAZZOLA; CHERLIN, 2009, p. 43)⁶

Além disso, dentre os elementos representativos que caracterizam o Free Jazz como estilo original, podemos destacar: a improvisação coletiva na qual não há determinação de acompanhamento e solista "seja qual for o número de músicos reunidos, com o Free um princípio novo se vem substituir as concepções tradicionais da grande orquestra, onde o solista vem à boca de cena" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 225) e reestruturação da forma tema-improviso-tema que funciona como uma prévia do que virá a ser desenvolvido na improvisação:

Alguns Free Jazzmen parecem com efeito partidários duma espontaneidade e dum atematismo absolutos, enquanto outros, em maior número tentam inverter ou subverter a hierarquia segundo a qual, sendo a improvisação pré-determinada pelas (inscrita nas) estruturas do tema, este se torna um elemento condutor do Jazz" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 219).

Exemplos destas experimentações com relação à forma musical podem ser observados nas músicas *Intuition* e *Digression*, de autoria do pianista Lennie Tristano e gravadas no álbum *Lennie Tristano and Warne Marsh* (Capitol Records, 1949). Sabe-se que estas foram concebidas de maneira instantânea à gravação, sem que houvesse uma combinação prévia entre os músicos baseada em uma estrutura comum, como numa composição. Dessa maneira, "na ausência de uma harmonia prescrita ou quadro formal, a interação contrapontística funciona como princípio estrutural" (EUNMI, 2007). Essas gravações têm uma importância histórica para o surgimento do jazz de vanguarda:

Elas representam a abordagem mais pioneira e inovadora do grupo como fascinantes interações contrapontísticas. Era de certa forma um cumprimento da declaração de Tristano de 1947 sobre "o próximo passo após o bebop" ser "improvisação coletiva em um plano muito mais elevado". Embora o trio já tenha mostrado uma interação considerável entre Tristano e Bauer, essas improvisações livres demonstram um desenvolvimento adicional na dispensação de qualquer material pré-existente como base. (EUNMI, 2007, p. 50)⁷

o prato ride varia entre acentuações e síncopes. As outras peças da bateria como caixa, bumbo e tom funcionam como elementos percussivos soltos usados de forma a compor a estrutura rítmica.

6 "The normative limits of an instrument are not treated as barriers, allowing for extended ranges and techniques. This extension may include notes or types of sounds that are virtually impossible to accurately note in the Western (or any) style, and thus creates a bit of tension between the conceptions of what an instrument can, or how an instrument is to be properly played."

7 "They represent the most pioneering and innovative approach of the group as fascinating manifestations of contrapuntal interaction. It was in a way a fulfillment of Tristano's 1947 statement about "the next step after bebop" being "collective improvisation on a much higher plane". Although the trio already displayed

Conforme citamos anteriormente, algumas das características marcantes do Free Jazz já são utilizadas por Tristano em suas composições, como atestam estas gravações; dentre elas, a existência de um meta-pulso⁸ compartilhado entre os músicos e ausência de harmonia pré-estabelecida. Tendo em vista que estas gravações datam de 1947, período conhecido como o de atuação dos músicos do Bebop, pode-se dizer que Tristano antecipa em aproximadamente dez anos alguns elementos fundamentais que viriam a definir o estilo do Free Jazz.

Desde a década de 1950, um grupo de músicos frequentemente relacionados ao Free Jazz vinham, através de suas experimentações musicais, modificando as relações de performance que se firmaram no jazz, como a função musical de cada instrumento de um grupo e o destaque do solista. Dentre eles, destacamos o multi-instrumentista Sun Ra (nome artístico de Herman Poole Blount), nascido em 22 de maio de 1914. Sun Ra iniciou sua carreira fonográfica em 1948 junto à gravadora Aristocrat juntamente com o baixista Eugene Wright. Esse artista se destacou na época por tocar instrumentos de fabricação própria, inclusive fabricou um piano elétrico em 1953. Iniciou sua atividade musical com um quarteto, mas aos poucos expandiu para uma orquestra que grava seu primeiro álbum em 1956, com a qual realiza apresentações no Estados Unidos e na Europa. Posteriormente, criou seu próprio selo, Saturn Records, a fim de registrar álbuns com sua orquestra. Podemos afirmar que seu processo composicional se dá e é fortemente influenciado pelo experimentalismo:

A constante principal da sua obra, quer em disco quer em público parece ser um pressuposto de desinserção terrena: sonoridades, instrumentos, títulos das composições, apelidos dos músicos, trajes de cena, cerimonial dos concertos, tudo participa duma espécie de folclore imaginário cujas referências mais evidentes são o espaço e as viagens interplanetárias, os astros e os países longínquos do Oriente ou do Extremo Oriente. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 302).

Com relação aos conceitos citados por Carles e Comolli, Sun Ra desenvolve no Jazz um campo de experimentação sonora abordado pela sua perspectiva de instrumentação, improvisação e composição. No álbum *Super Sonic Jazz* (Saturn Records, 1956) Sun Ra apresenta elementos novos à tradição jazzística, podendo-se dizer que representa o começo do Free Jazz já que, à época, o gênero ainda não era considerado historicamente consolidado. Sun Ra expande suas composições a partir de um procedimento de performance tradicional do jazz (tema-improviso-tema) não usando necessariamente essa forma de organização; assim, a divisão entre tema e improvisação e seus respectivos limites podem se tornar ambíguos, além de utilizar diversos instrumentos percussivos e de haver, ainda, um diálogo com a música oriental.

Outro artista que pode ser considerado como precursor do Free Jazz, a partir de uma visão cronológica sobre as experimentações no jazz, é o contrabaixista e compositor Charles Mingus. Nascido em 1922 nos Estados Unidos, no começo de sua carreira gravou com Charlie Parker, Miles Davis e Duke Ellington, assumindo posteriormente a posição de *bandleader*⁹. É possível detectar suas contribuições para o jazz de vanguarda a partir do

considerable interplay between Tristano and Bauer, these free improvisations demonstrate a further development in dispensing with any preexistent material as the basis."

8 *Meta* vem do grego e quer dizer "além de". Pode ser um pulso musical que está além da realidade concreta, ou seja, existe uma ideia de pulso, entretanto não é possível dizer se há estruturas vigentes como fórmula de compasso ou mesmo quando há, várias acontecem concomitantemente.

9 Esta função incorpora a liderança de um grupo de músicos em diversos sentidos, incluindo uma direção estética e colaborativa com os músicos para a criação a partir das ideias musicais propostas pelo líder e

seu álbum *Pithecanthropus Erectus* (Atlantic Records, 1956). Na faixa título, constam características como o uso de técnicas estendidas, tais como ruídos nos saxofones, improvisação coletiva e até gritos de Mingus durante a performance.

No mesmo norte, Anthony Braxton, multi-instrumentista nascido em 1945 em Chicago, um dos membros da AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*), recorre à composição como contribuição para o desenvolvimento do Free Jazz sem deixar de lado a improvisação livre. Braxton desenvolve durante sua carreira vários sistemas de composição, dentre eles *Ghost Trance Music*, *Echo Echo Mirror House* que, entre outras abordagens, utilizam partituras com notação convencional e gráfica e, em certa medida, podem ser caracterizados como “obra aberta”.¹⁰

A busca por novos timbres e instrumentação diferente às anteriores vertentes do jazz através da experimentação, é outra característica significativa para o Free Jazz. Acredita-se que a intenção naquele momento era diversificar as possibilidades de inovações em timbre e textura que não haviam sido exploradas anteriormente nesse estilo musical:

Além disso, a extensiva experimentação estava transformando as características sonoras dos instrumentos usuais. Trombonistas como Roswell Rudd re-contextualizou os timbres dos primeiros músicos de New Orleans, e o som do saxofone provou ser capaz de percorrer uma gama desde Coleman Hawkins até Albert Ayler, ambos vivos e ativos durante esse período. (LEWIS, 2007)¹¹

Portanto, segundo Lewis, os instrumentistas não descartavam o uso já estabelecido dos instrumentos por outros músicos, mas antes adicionavam possibilidades, experimentando o que já se havia feito em outras eras do Jazz. Esta busca por novas sonoridades pode ter levado os músicos a trazerem para o jazz a influência da música oriental e de sua instrumentação.

Os multi-instrumentistas Yusef Lateef¹² e Don Cherry¹³ demonstravam atenção em representar esse viés multicultural do Free Jazz, o que é possível identificar em alguns dos seus álbuns como por exemplo *Other Sounds* (LATEEF, 1959), na faixa *Anastasia* em que Lateef utiliza como introdução um duo de percussão e oboé, como uma possível tentativa de levar o ouvinte à uma experiência auditiva que remetesse à música oriental e *Orient* (CHERRY, 1972) no qual Cherry utiliza de instrumentos não convencionais ao jazz como flauta de bambu e tambura (instrumento de corda indiano).

É possível notar a intenção, por parte dos jazzistas deste período, de uma maneira diferente daquela utilizada até então, na qual a experimentação individual trouxe uma riqueza plural no campo dos timbres, em especial nos instrumentos de sopro, como afirma Pressing:

a interpretação de suas composições.

10 Para maior contextualização sobre a obra de Braxton, acesse: <<https://tricentricfoundation.org/>>.

11 "Moreover, extensive experimentation was transforming the characteristic sounds of the standard instruments. Trombonists such as Roswell Rudd recontextualized the timbres of the early New Orleans musicians, and the sound of the saxophone proved able to traverse a range from Coleman Hawkins to Albert Ayler, both of whom were alive and active during this period".

12 William Emanuel Huddleston de nome artístico Yusef Lateef foi um multi-instrumentista norte americano nascido em 09 de outubro de 1920 no Tennessee. Começou a estudar flauta nos anos 50. Mudou-se para Detroit lugar no qual se familiarizou a cena de Jazz. Lançou seu primeiro álbum *Stable Mates* em 1957 pela gravadora Savoy.

13 Donald Eugene Cherry foi um trompetista norte americano nascido em Oklahoma City e cresceu em Los Angeles. Ficou conhecido por sua participação no grupo de Ornette Coleman além de ter tocado com John Coltrane, Sonny Rollins, e no grupo New York Contemporary Five.

A radicalização do som era um processo profundo e abrangente de exploração individual. O processo foi mais intenso em instrumentos que proporcionaram um controle de sustentação contínuo da produção de som, principalmente instrumentos de respiração e arco. O escopo do controle íntimo foi particularmente agudo com instrumentos da família das madeiras, especialmente o saxofone, que a maioria prototípica de instrumentos de Jazz modernos, onde a cana, bocal, diafragma, dentes, língua, lábios, bochechas e caixa de voz forneceram um aparelho de controle incrivelmente rico". (PRESSING, 2003)¹⁴

O uso dos instrumentos de cordas friccionadas fora do contexto orquestral se tornou uma prática comum no Free Jazz. Alguns instrumentos da família das cordas como o violino, a viola e o violoncelo foram utilizados na produção musical do Free Jazz, o que acabou por conferir uma especificidade expressiva para estes instrumentos, antes não explorada como solistas dentro de um contexto de grupos de jazz. O saxofonista Ornette Coleman, em torno da década de 70, fez uso do violino em suas performances, claramente interessado nas novas possibilidades de timbre.

Observa-se a emergência da figura dos músicos multi-instrumentistas, tais como Eric Dolphy, Anthony Braxton, Don Cherry, integrantes do Art Ensemble of Chicago, entre outros. As possibilidades do uso dos instrumentos - novas formas de se tocar, novos timbres e um novo repertório - estavam se expandindo na música de concerto e popular, e o jazz procurou fazer a inserção de instrumentos específicos do repertório de música de concerto. Segundo Lewis (2007) como "o oboé, o clarinete baixo, o flugelhorn (fliscorne), e o saxofone soprano reentrou no *instrumentarium*, junto com a percussão, as madeiras, e as flautas de ao redor do mundo".¹⁵

A abertura de sons musicais para o reino do ruído tinha a ver com a música do mundo com mais intensidade. A sua explosiva intensidade - "tocada de alta energia" - rompeu literalmente as barreiras acústicas convencionais dos instrumentos de muitos músicos de free Jazz. Os saxofones soavam como o intenso "ruído branco" da música eletrônica, trombones como os ruídos das correias transportadoras, trompetes como vasos de aço que explodem da pressão atmosférica, pianos como arame crepitante, violoncelos como os ventos que assombram ramos de metal; grupos improvisando coletivamente rugidos míticos, criaturas primitivas. (BERENDT; HUESMAN, 2009. p. 26)¹⁶

Essa descrição poética dos autores Berendt e Huesman exemplifica que as concepções sonoras do Free Jazz são muitas vezes consideradas ruidosas, de forma que a aceitação dessa novidade sonora pelo público ouvinte de jazz não foi igual à recepção que os outros estilos de jazz tiveram. O Free Jazz recebeu diversas críticas, tanto de público quanto da crítica

14 "The radicalization of sound was a deep and far-ranging process of individual exploration. The process was most powerful in instruments that provided continuous sustaining control of sound production, notably breath- and bow-based instruments. The scope of control intimacy was particularly acute with reed instruments, notably the saxophone, that most prototypical of modern Jazz instruments, where the reed, mouthpiece, diaphragm, teeth, tongue, lips, cheeks and voice box provided an incredibly rich control apparatus."

15 "(...) the oboe, bass clarinet, flugelhorn, and soprano saxophone reentered the instrumentarium, along with percussion, reeds, and flutes from around the world".

16 The opening of musical sounds into the realm of noise had to do with both world music and even more so with increased intensity. Their explosive intensity— "high-energy playing"—literally burst open the conventional sound barriers of the instruments of many free-Jazz musicians. Saxophones sounded like the intensified "white noise" of electronic music, trombones like the noises of conveyor belts, trumpets like steel vessels bursting from atmospheric pressure, pianos like crackling wires, vibraphones like winds haunting metal branches; collectively improvising groups roared like mythical, howling primeval creatures.

especializada, assim como dos jazzistas que optaram por não aderir a essa nova música, tendo sido esse fenômeno estudado de forma aprofundada pelos autores Carles e Comolli (1976) e pelo poeta e crítico de jazz LeRoi Jones (2013).

Era com efeito intolerável - para a crítica de jazz, que tinha tido tanto trabalho a fazer ascender o jazz à categoria de arte e se tinha, por outro lado, preocupado tão pouco em pensar a arte dum modo diferente do que pensa a estética burguesa ou do que a consome a cultura ocidental. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 9).

Em 1961, Ornette Coleman grava o álbum *Free Jazz: a Collective Improvisation* pela Atlantic Records. Coleman, que vinha trabalhando em seus outros álbuns sem a presença de um instrumento harmônico (uma diferença identificada em comparação à instrumentação mais usual do jazz), optou nessa ocasião por usar um duplo quarteto com a formação de dois baixos (Scott LaFaro e Charlie Haden), duas baterias (Billy Higgins e Ed Blackwell), dois trompetes (Don Cherry e Freddie Hubbard), o próprio Coleman no sax alto e Eric Dolphy no clarinete baixo. A inovação presente nesse álbum se expressa principalmente pela improvisação coletiva e experimentação timbrística:

Em alguns aspectos a abordagem de Coleman no Free Jazz seguia as convenções do estilo jazzístico do período, usando um material composto pequeno para separar os solos improvisados pelos membros sobre um complexo mais ainda pulso regular. Por outro lado, a instrumentação do álbum, um duplo quarteto sem piano, com duração de 37 minutos e muitas passagens longas de alta energia, improvisação dissonante grupal e inesperadas audições. (KERNFELD, 2003, p. 1)¹⁷

Além disso, como comentamos anteriormente no caso de Braxton, os músicos se preocupavam em organizar “sistemas” de composição ou improvisação que legitimassem seu processo criativo. É nesse contexto que surge a teoria de Ornette Coleman.

Harmolodic

Harmolodic trata-se de um sistema para improvisadores, dentro do escopo do gênero do Free Jazz, no qual o objetivo é proporcionar igualdade no processo criativo para cada integrante de um grupo durante a performance. Esse conceito de igualdade está diretamente relacionado à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.¹⁸

Como dito anteriormente, a última “revolução” feita no campo do jazz havia sido o Bebop, porém, por mais liberdade e ousadia que o estilo oferecesse, ainda trazia consigo certas características que colocavam os músicos em um contexto de hierarquia, como por exemplo a questão do acompanhamento em função do solista e a harmonia tonal. O sistema *Harmolodic* surge justamente como uma possibilidade para improvisadores tocarem em um

17 “In some respects, Coleman’s approach on Free Jazz followed Jazz conventions of the period, using brief composed melodic material to separate improvised solos by members of the group over a complex yet regular pulse. In other ways, the album’s instrumentation, a piano-less “double quartet,” its 37-minute length, and the many extended passages of high energy, dissonant group improvisation all unsettled listener expectations.”

18 Não nos aprofundaremos neste aspecto, e, para tal, recomendamos a leitura dos livros *This Is Our Music* (ANDERSON, 2007), *Ornette Coleman: a Harmolodic Life* (LITWEILER, 1992), que tratam de forma profunda a relação do Free Jazz com os direitos civis.

contexto de igualdade entre si e dentre os parâmetros musicais. De acordo com Stephen Rush, “*Harmolodic* é sobre improvisação coletiva. Se assume que os músicos devem ter a mesma importância.” (RUSH, 2016, p. 8)¹⁹ Além disso, *Harmolodic* também sugere que exista igualdade em harmonia, ritmo e melodia. Portanto, um músico ao tocar sob o sistema de Coleman pode utilizar o material sonoro, seja harmônico, melódico e/ou rítmico da forma que achar viável.

Rush define algumas abordagens gerais sobre o sistema de Coleman:

- Uso proposital de alcance para organizar a estrutura de uma improvisação;
- Referências a tonalidades dentro e fora do tom de início da composição durante a improvisação;
- Manipulação astuta do comprimento de frase
- Equilíbrio entre *inside*²⁰ e *outside*²¹
- Uso lúdico de características semelhantes ao folksong, a saber: valores de notas mais longos, frases antecedentes, fortes referências à home key ou home keys (tonalidades)
- A extrapolação dos principais centros declarados ou implícitos no tema
- O jogo estratégico e equilibrado entre a tensão harmônica e rítmica e a simplicidade
- Audição detalhada e flexibilidade pelos músicos do grupo para criar estruturas em grande escala
- O uso do timbre como ferramenta expressiva; e
- O uso de referências de groove pop dentro de uma composição Free Jazz
- A referência clara ao gênero de blues e fraseado. (RUSH, 2016, p. 8)²²

Portanto, pode-se perceber que o *Harmolodic* trata de uma ruptura das estruturas tradicionais da música improvisada, uma vez que não existe hierarquia entre os improvisadores nem nos parâmetros musicais.

Para compreendermos melhor a teorização de Rush, utilizaremos exemplos de sua própria análise da peça *Peace* contida no livro *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman*.

Rush inicia a análise com o seguinte texto:

“‘Peace’, do *The Shape of Jazz to Come*, é um clássico *Harmolodic*. Com seu ritmo descontínuo no tema e sua politonalidade gritante, essa composição é

19 *Harmolodic* is about collective improvisation. It posits that equal considerations should be given to each player.

20 Uso de notas que se encontram dentro da harmonia vigente na escala musical na qual a composição está estruturada.

21 Antagônico ao *inside*, ou seja, o uso de notas fora da escala vigente na composição.

22 "Purposeful use of range to organize the structure of an improvisation

· references to keys within and without the home key of the composition during the improvisation

· the artful manipulation of phrase length balance between 'inside' and 'outside' a playful use of folksong-like characteristics, to wit, longer note values, antecedent-consequent phrasing, strong references to the 'home key' or 'home keys' the extrapolation of key centers stated or implied by the head

· the strategic and balanced play between harmonic and rhythmic tension and simplicity

· detailed listening and flexibility by the bandmates to create large-scale structures

· the use of timbre as an expressive tool

· the use of Pop groove references within a Free Jazz Composition

· clear reference to blues modality and phrasing"

um perfeito exemplar de uma balada *Harmolodic*, incluindo uma espantosa sessão de solo tipo Free Bop” . (RUSH, 2016, p. 174),²³

Nesse breve trecho da introdução de Rush já há a indicação de referências aos parâmetros que ele estabelece como característicos do sistema *Harmolodic*. Entretanto, a análise de Rush foca especificamente na interação entre Coleman e Haden. Isso pode ter ocorrido pelo fato de que a performance de Billy Higgins em *Peace* é de certa forma convencional ao jazz, em se tratando de uma balada. O tema na Figura 1, foi transcrito por Rush.

Figura 1. Transcrição baixo e saxofone de "Peace" de Ornette Coleman

Fonte: Rush (2016, p. 24)

O improviso de Coleman demonstra, nessa faixa, algumas características da abordagem harmolodic. A relativização da tonalidade, que se dá por meio do que Rush chama de “Equilíbrio entre *Inside* e *Outside*”, e “O Jogo estratégico e equilibrado entre a tensão harmônica e rítmica e a simplicidade” é visível por exemplo nos primeiros segundos do improviso de Coleman (Figura 2)

Nesse caso Haden toca um *double stop*²⁴ em Mib, reconfigurando um pouco a rítmica do ostinato tradicional, enquanto Coleman se mantém dentro da tonalidade de Ré#.

23 “Peace’, from *The Shape of Jazz to Come*, is a Harmolodic Classic. With its discontinuous groove in the head and its blatant polytonality, this composition it’s the perfect exemplar of a Harmolodic ballad, including an astounding session of Free Bop soloing.

24 Esta técnica consiste em tocar duas notas ao mesmo tempo, em intervalos diversos em instrumentos de cordas, mais especificamente cordas friccionadas.

Por um período de tempo a improvisação e interação entre Coleman e Haden se manterá baseada nessa tonalidade. Portanto nesse caso podemos dizer que o centro tonal é Mib ou Ré# mas em certo momento o que Rush classifica de “A extrapolação dos principais centros declarados ou implícita pelo tema” acontece em alguns momentos no improviso de Coleman como pode ser visto na Figura 3.

Figura 2. Cont. da transição de baixo e saxofone a partir do comp. 15 de “Peace” de Ornette Coleman

Fonte: Rush (2016, p. 246)

Figura 3. Cont. da transição de baixo e saxofone a partir do comp. 20 de “Peace” de Ornette Coleman

Fonte: Rush (2016, p. 247)

Na Figura 3, de acordo com o próprio Rush, há uma extrapolação desse centro tonal pois Coleman abandona a tonalidade declarada para fazer uso de uma escala uma terça menor acima, a saber, G, enquanto Haden utiliza D. Logo depois, os dois músicos invertem esse processo Haden passa a tocar G e Coleman passa a tocar D. Podemos perceber também o parâmetro “Manipulação astuta do comprimento de frase”. Em vários momentos do seu improviso, Coleman utiliza de frases longas com rítmicas mais densas demonstrando essa característica citada por Rush. Segue abaixo um exemplo, na Figura 4.

Figura 4. Continuação de “Peace”



Fonte: Rush (2016, p. 248)

Essa frase, além de utilizar do tamanho como estratégia, utiliza também recursos harmônicos, nos quais é possível perceber Coleman utilizando escalas cromáticas sobre a suposta harmonia evidenciada por Haden.

Além dos parâmetros citados, é possível perceber, na peça analisada por Rush no livro *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman* (2016), todas as características desse sistema, detalhadamente analisadas. Diferentes perspectivas geralmente consideradas como pertencentes ao Free Jazz foram exploradas por outros músicos, como o pianista Cecil Taylor que desenvolveu processo criativo improvisatório à qual deu o nome de *Unit Structures*.

Unit Structures

Trata-se de um sistema para improvisadores, assim como o Harmolodic do Coleman, e, portanto, também considerado Free Jazz, desenvolvido por Cecil Taylor que grava em 1966 o álbum homônimo (Blue Note Records, 1966). Especula-se que nesse álbum Taylor utiliza este sistema em suas composições. De acordo com Joe Morris “Considerando a confiança na improvisação aberta e quase total na música de Cecil Taylor, o material temático que ele compõe deve funcionar de uma maneira que alimenta a natureza construtiva da improvisação” (MORRIS, 2012, p. 78).²⁵ O material temático no sistema de Taylor, ainda de acordo com Joe Morris, funciona como um template, um modelo que pode ser composto previamente ou pode surgir durante a improvisação.

A partir dos estudos de Morris, podemos classificar o sistema de Taylor em considerando as seguintes características:

- Liberdade harmônica (Shifting Tonal Centers): o sistema de Taylor não trabalha com um centro tonal fixo, mas cada nota apresentada no material temático pode servir como centro tonal, o que implica muitas vezes num contexto atonal ou dissonante, pois os músicos são livres para escolher como trabalhar o material sonoro harmonicamente;

25 “(...) considering the reliance on open and near total improvisation in Cecil Taylor’s music, the thematic material he composes must function in a way that fuels the constructive nature of the improvisation”.

- Igualdade de importância no material temático (Template/Cell): o menor ou maior material temático apresentado tem igual importância sendo que ambos irão se desenvolver a partir da improvisação ou em função da improvisação;
- Liberdade rítmica (Rhythmic Displacement/Collective Rubato/Tempo Changes): Não há uma prescrição rítmica no sistema de Taylor. Ainda que haja um material pré-concebido harmonicamente, ritmicamente ele pode ser livremente manipulado; e
- Ausência de compassos (*Phrase Lengths vs. Bar Lines*): Em Unit Structures o uso do compasso como elemento organizador não é priorizado. Isso pode, portanto, implicar em variações contínuas do pulso rítmico.

Tais parâmetros definidos por Morris como estruturais do Unit Structures podem ser entendidos a partir da análise que Ekkehard Jost faz em seu livro do fonograma de título homônimo à metodologia ora em comento. O que se seguirá são alguns exemplos da análise de Jost que corroboram com as ideias de Morris. Por exemplo, podemos considerar que é um Template a frase que Taylor apresenta no piano aos 00:57 minutos (peça *Unit Structures* do álbum de mesmo nome).

Figura 5. Transcrição de *Unit Structures*. Modelo melódico inicial



Fonte: Free Jazz (JOST, 1974. p. 79)

Jost descreve essa frase como um “modelo melódico inicial” e como “uma simples escala menor de cinco notas em fá sustenido” (JOST, 1974, p. 79).²⁶ Tal frase, entretanto, será utilizada/manipulada pelo sax alto Jimmy Lyons aos 01:02 minutos que não só varia harmonicamente como também ritmicamente, e nesse caso pode-se relacionar tanto com o *Shifting Tonal Centers* e *Template* quanto com o *Rhythmic Displacement*:

Figura 6. *Unit Structures*: os parâmetros *Shifting Tonal Centers*, *Template*, *Rhythmic Displacement*



Fonte: Jost (1974. p. 79)

O exemplo notado é legendado com o seguinte texto: “Jimmy Lyons pega a frase, transpondo isso uma terça menor abaixo e a variando ritmicamente” (JOST, 1974, p. 79)²⁷.

Para exemplificar o parâmetro *Phrase Lengths vs. Bar Lines*, tomaremos como ponto de partida o seguinte comentário de Jost:

O tema termina com uma nota longa nos metais e um rulo de bateria de Cyrille. Após uma breve pausa, Taylor estabelece um andamento rápido,

26 "initial melodic model"; "a simple five notes f# minor scale".

27 "Jimmy Lyons take up the phrase, transposing it a minor third down and varying it's rhythm."

tocando apenas algumas notas em movimento descendente. O resto se une a princípio com conflituosos acentos rítmicos e então encontra um denominador rítmico comum. O ritmo de condução dessa *Unit Structure* apresenta um contraste marcante com o tempo livre do tema. A assimetria dessa *Unit Structure* aponta para a típica “curva de energia” de Taylor. (JOST, 1974, p. 79-80. Grifos do autor)²⁸

A partir da descrição de Jost e com a referência do fonograma, podemos perceber que nesse momento não há fórmula de compasso estabelecida de modo que não é adequado, portanto, estruturar ritmicamente tal contexto sonoro. Nesse caso, entretanto, os músicos chegam, como o próprio Jost diz, em um denominador rítmico comum que é notado como:

Figura 7. *Unit Structures* modelo rítmico



Fonte: Jost (1974. p. 80)

Interessante observar que a transcrição de Jost nesse trecho se mostra de acordo com a proposta do conceito de Phrase Lengths vs. Bar Lines, pois verifica-se que não há uso de barras de compassos a fim de organizar a rítmica.

Assim como os excertos citados, a análise de Jost é significativa para entender como funciona estruturalmente o sistema de Taylor.²⁹

Portanto, o sistema *Unit Structures* tem como resultado a manipulação de objetos sonoros corroborando a favor da improvisação. Uma vez que há uma liberdade harmônica, rítmica e temática, pode-se concluir que o sistema de Taylor funciona de maneira similar ao de Coleman numa improvisação coletiva.

Não apenas Cecil Taylor mas também outros artistas do movimento criaram suas possibilidades de performance e de fusão da música com outras artes, assim como Taylor fez – o que proporciona uma nova forma de diálogo para com o universo Jazzístico como, por exemplo, a experiência entre música e literatura no caso do álbum do grupo New York Art Quartet, na música *Black Dada Nihilisms* (1967), com poema de Leroi Jones, e as performances do grupo Art Ensemble of Chicago que incluíam poemas, além de performance visual e teatral.

O músico Bill Dixon (trompete) promove em 1964 um festival denominado *October Revolution in Jazz*, no qual realizam quatro dias de apresentações no Cellar Café em Nova Iorque, com aqueles que foram considerados os músicos emergentes da cena do Free Jazz:

Pela primeira vez um grande público poderia ouvir os saxofonistas tenores Archie Shepp, Albert Ayler, o pianista, compositor e regente Sun Ra, o percussionista Milford Graves e o multi-instrumentista Giuseppe Logan. Dixon havia recentemente fundado o United Jazz Society e trabalhou com o grupo

28 The theme ends with a sustained sound in the horns and a drum-roll from Cyrille. After a short pause, Taylor sets up a fast “tempo” by playing just a few down-ward-moving notes. The rest join in, at first, with conflicting rhythmic accents, and then find a common rhythmic denominator. The driving rhythm of this structural unit presents a marked contrast to the free tempo of “theme”. Its asymmetry points to the typical Taylor “energy curve”.

29 Toda a análise da estrutura criada por Taylor está presente no livro *Free Jazz* de Ekkehard Jost (1974, p. 66-83), em seu capítulo 4, intitulado “Cecil Taylor”.

de Shepp The New York Contemporary Five. Depois de uma discussão com o pianista de Free Jazz, Cecil Taylor, ele fundou o Jazz Composers Guild no qual os membros incluíam Dixon, Shepp, Taylor, os pianistas Paul e Carla Bley, o compositor Mike Mantler, o sax alto John Tchicai, Sun Ra e o trombonista Roswell Rudd (MAZZOLA; CHERLIN, 2009, p. 3).³⁰

A partir da década de 60, com a utilização de diferentes estilos musicais como a música erudita, o rock e a música oriental, levam progressivamente ao abandono do termo Free Jazz pelos músicos que fizeram parte da gênese desse estilo. Um termo que possivelmente passa a ser usado no lugar é o Creative Music. O também trompetista Wadada Leo Smith, em seu livro *Notes (8 pieces) source a new world music: creative music*, busca explorar uma definição para o termo cunhado:

A Música Criativa é dedicada à desenvolver uma elevada consciência da improvisação como uma forma de arte - eu sinto que a Música Criativa da Afro América, Índia, Bali e Pan-islamismo tem feito muito nessa linha e está também criando um reequilíbrio na cena da música do mundo (África, Ásia, Europa, Euro América, Afro América) e que esta música eventualmente eliminará o domínio político da Euro América quando fizermos reformas políticas significativas no mundo: o modo de nossas vidas, a política, o modo como nossas vidas são tratadas (SMITH, 1973).³¹

Entretanto, o processo de surgimento do Free Jazz se inicia duas décadas antes. Em 1949, Tristano começa a experimentar novas possibilidades sonoras do jazz além de sua estrutura de tema-improviso-tema, para uma forma mais fluida entre improvisação e composição, modelo este amplamente utilizado por Sun Ra posteriormente. Outros músicos, como Eric Dolphy (saxofone, flauta, clarone), Bill Dixon (trompete), Archie Shepp (saxofone) também exploraram formas musicais não comuns à prática do jazz até então. Portanto, quanto à forma musical, o Free Jazz apresenta uma nova relação entre composição e improvisação, algumas vezes sobrepondo uma à outra e outras diluindo suas barreiras, como abolindo o tema para partir imediatamente à improvisação.

Podemos concluir, portanto, que o Free Jazz compõe-se, como música improvisada, de certas características capazes de definir o estilo, apesar da sua multiplicidade, a saber:

- Improvisação coletiva: não há mais um músico solista no sentido de que o grupo toca em função dele, mas todos improvisam igualmente e com a mesma importância;
- Quebra de estruturas harmônicas e rítmicas: o Free Jazz expande os conceitos harmônicos e rítmicos. A ausência de pulso e de centro tonal são uma novidade

30 "For the first time a larger public could hear tenor saxophonists Archie Shepp, Albert Ayler, pianist, composer, and conductor Sun Ra, percussionist Milford Graves, and multi-instrumentalist Giuseppi Logan. Dixon had recently founded the United Nations Jazz Society and had worked with Shepp's group The New York Contemporary Five. Following a discussion with free Jazz pianist Cecil Taylor, he founded the Jazz Composers Guild whose members included Dixon, Shepp, Taylor, pianists Paul and Carla Bley, composer Mike Mantler, alto saxophonist John Tchicai, Run Ra, trombonist Roswell Rudd."

31 "Creative Music is dedicated to developing a heightened awareness of improvisation as an art form-I feel that the creative music of afro-america, India, Bali and pan-islam has done much along these lines, and is also creating a balance in the arena of world music (Africa, Asia, Europe, Euro-america, Afro-america) and that this music will eventually eliminate the political dominance of euro-america in this world when this is we make meaningful political reforms in the world: culture being the way of our lives; politics, the way our lives are handled".

- em relação aos movimentos jazzísticos anteriores;
- Novas possibilidades instrumentais: os músicos trazem para a performance do Free Jazz o uso de técnicas estendidas, como ruídos, buscando explorar ao máximo a capacidade sonora de seus instrumentos; e
- Material temático manipulável: nesse caso, o material temático que podemos chamar de composição não deve ser preservado, mas antes manipulado de acordo com a vontade do músico.

Free Improvisation

O campo da improvisação é vasto. Existem diversos tipos de improvisações, como a idiomática: jazz, choro, rock e blues; e a improvisação livre também chamada por alguns músicos de Creative Music ou Creative Improvisation. O autor Roger Dean (1989, p. 15) em seu livro *Creative Improvisation* nos diz que improvisar “tem sido definido como a arte de pensar e tocar música simultaneamente”. Entretanto, o próprio autor entende ser melhor adequada a definição de Solomon que define a improvisação como “a descoberta e invenção de música original enquanto performance sem formulação pré-concebida, partitura ou contexto”. (Ibid). Ainda de acordo com essa definição, Cannone elucida:

A improvisação designará, então, atividades musicais às vezes criativas que não levam à produção de obras (porque são produtos efêmeros, evanescentes e que não têm uma dimensão normativa), às vezes às atividades musicais de ordem interpretativas que não estão situadas - ou não inteiramente - em um ideal de fidelidade ao texto, em particular porque os objetos que instanciam permanecem relativamente indeterminados sob alguns de seus aspectos estruturais. (CANNONE, 2016, p. 19)³²

A improvisação se distancia da composição na medida em que são dois sistemas que funcionam de formas diferentes. Na composição, por mais que a obra dê abertura ao intérprete, existe um campo de exigências por parte do compositor que determina a ação do músico. Já na improvisação o músico tem por ideal a construção da composição em tempo real. Essa construção pode ser uma variação do tema ou a fuga total dele com a concepção de linhas melódicas sobre a harmonia pré-estabelecida, ou a desconstrução da harmonia a partir de ideias rítmicas e melódicas. No caso da improvisação livre, a atividade é livre de territórios e exigências pré-concebidas. Dessa forma, a improvisação se opõe a interpretação na medida em que a interpretação supõe uma prática fiel à obra. (CANNONE, 2016, p. 19).

O tempo é um fator relevante para a improvisação, isso porque, diferentemente da composição que foi criada antes de ser interpretada, a improvisação é criada e interpretada em tempo real ou no momento em que é feita: “A improvisação é uma forma de arte usada por músicos criativos para transmitir uma expressão ou pensamento musical no instante em que sua ideia é concebida”. (SMITH, 1973)³³ No caso da improvisação idiomática

32 L'improvisation désignera alors tantôt les activités musicales créatives qui n'aboutissent pas à la production d'œuvres (parce que ce sont des produits éphémères, évanescents et qui ne possèdent pas de dimension normative), tantôt les activités musicales d'ordre inter-prétatif qui ne se situent pas - ou pas entièrement - dans un idéal de fidélité au texte, notamment parce que les objets qu'elles instancient restent relativement indéterminés sous certains de leurs aspects structurels.

33 "Improvisation is an art form used by creative musicians to deliver an expression or musical thought at the very instant that their idea is conceived."

existem caminhos que coincidem, tais como frases melódicas e rítmicas e a existência de *licks*.³⁴ Ainda assim uma improvisação dificilmente será igual.

De acordo o guitarrista e improvisador Derek Bailey (1993, p. 83), a música livremente improvisada é uma atividade que facilmente engloba diferentes instrumentistas, diferentes atitudes para com a performance e diferentes conceitos do que é improvisação. Sendo assim, a improvisação livre é uma prática musical em que a “diversidade é a característica mais consistente” (BAILEY, 1993, p. 83). Essa diversidade torna, por sua vez, a improvisação livre uma prática que trata da desconstrução de territórios e idiomatismos, uma vez que ao abarcar a diversidade biográfica dos integrantes envolvidos, cria um plano estilístico próprio a partir da confluência de linguagens diversas: “A livre improvisação, que se dá numa espécie de negação de territórios ou a partir de uma sobreposição (colagem, raspagem e transbordamento) de idiomas, é, como já mencionado anteriormente, uma possibilidade histórica contemporânea” (COSTA, 2016, p. 14).

Alguns autores como Mike Heffley e Joe Morris, consideram que a improvisação livre teve início na década de 60 na Europa num contexto em que os músicos buscavam expandir os conceitos sobre música improvisada influenciados pelo movimento do Free Jazz. Segundo alguns autores, a improvisação livre é um desdobramento dos acontecimentos do Free Jazz e de outras vanguardas musicais. Poderíamos tomar como exemplo a peça *Treatise* do compositor Cornelius Cardew, e técnicas composicionais como música aleatória, indeterminada, obra aberta, entre outros: “A improvisação livre aparece na Alemanha e na Inglaterra no final dos anos 60 como um desdobramento natural do Free Jazz, da música contemporânea de vanguarda e os experimentos musicais que alcançaram também algumas músicas folclóricas.” (ALONSO, 2008, p. 36)³⁵

Sob outra perspectiva a improvisação livre também é considerada como justamente uma tentativa de desvencilhar a música improvisada europeia das amarras do Free Jazz:

Essas comunidades de músicos muitas vezes são categorizadas erroneamente como sendo parte do “jazz” e do “Free Jazz”. E, enquanto estes idiomas tiveram influência de muitos desses músicos - e alguns realizados dentro dessas linguagens - a estética, plataforma e metodologia operacional da improvisação livre europeia são diferentes e, portanto, mostram que ela se mantém sozinha como uma disciplina da música livre. (MORRIS, 2012, p. 98)³⁶

De uma forma geral, o processo pelo qual passaram os improvisadores europeus foi similar, em alguns aspectos, com alguns acontecimentos relacionados ao Free Jazz. Segundo Jost (2012, p. 227), os improvisadores europeus que acompanhavam as mudanças e desenvolvimentos do Free Jazz ocorridas durante a década de 1960, introduziram modificações nos esquemas métrico-harmônicos, dissolvendo o pulso em uma série de acentos irregulares e com uma concentração nos timbres ao invés de uma improvisação voltada para as linhas melódicas. Posteriormente, os europeus se afastam dos modelos norte-americanos e desen-

34 De acordo com Richard Middleton, *lick* é um tipo de padrão de ação ou frase musical. (MIDDLETON, 2002, p. 137).

35 “La improvisación libre aparece en Alemania e Inglaterra a finales de los años sesenta, como una desembocadura natural del free Jazz, de la música contemporánea de vanguardia y de los experimentos musicales que alcanzaron también a algunas músicas folclóricas.”

36 “These communities of musicians are often wrongly categorized as being part of “Jazz” and “free Jazz”. And while these idioms had influence of many of these musicians - and some performed within those idioms - the aesthetics, platform, and operational methodology of European free improvisation are different and therefore show that it stands alone as free music discipline.”

volem seus próprios padrões estruturais. É nesse contexto que acontece a emancipação da música improvisada europeia em relação ao Free Jazz norte-americano.

Dentre os aspectos principais mencionados comumente pelos pesquisadores da improvisação livre, podemos elencar os seguintes: a influência da música erudita de vanguarda europeia, que naquele momento explorava a aleatoriedade, indeterminação e uma valorização do timbre:

Nesse caso, é importante enfatizar as outras linhas de força que concorrem para possibilitar o advento daquilo que hoje conhecemos como livre improvisação, dentre as quais podemos destacar os recentes avanços tecnológicos e a gradativa valorização do som que ocorreu na história da música “erudita” ocidental. Por isso, também é importante saber em que medida os livres improvisadores se contaminam pelas ideias musicais que emanam da composição contemporânea (e vice-versa). (COSTA, 2016, p. 8-9).

Nomes como Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur, entre outros, trouxeram para a música de concerto uma maior experimentação sonora, e requisitaram a presença do intérprete no ato criativo, englobando, na performance, elementos composicionais e de improvisação. Segundo Umberto Eco, este é um dos aspectos que caracteriza o conceito de “Obra Aberta”:

A peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 2013. p. 37).

A execução dessas obras envolve um processo de criação colaborativa entre compositor e intérprete, uma prática que não era comum nesse contexto histórico. Esse processo de criação colaborativa pode ser comum também nas performances de improvisação livre coletivas, nas quais aspectos da criação acontecem simultaneamente com participação de todos os indivíduos do grupo. Além destes compositores, o surgimento da música concreta e dos estudos de Pierre Schaeffer sobre a escuta reduzida e o objeto sonoro também contribuíram significativamente para a improvisação livre.

Ainda segundo Jost (2012, p. 282), a improvisação livre tem ainda como característica uma estratégia musical relacionada à fase chamada de *Kaputt-Playing*: a composição reduzida ao mínimo da forma, em que os músicos muitas vezes não faziam uso de um material temático em suas performances, mas era comum apenas o uso de *riffs* curtos como material a ser trabalhado em conjunto. Exemplos deste tipo de operação estão presentes em gravações como o álbum *Machine Gun* (BROTZMAN, 1968), e o álbum *Globe Unity* (SCHLIPPENBACH, 1966). Outra característica desta primeira fase, que remete à ampliação do escopo timbrístico, se manifesta na opção que os improvisadores fazem em atuarem como multi-instrumentistas.

A altura de notas definida como elemento organizacional na performance musical também é abandonada na improvisação livre: "A altura de nota definida como o elemento estável da organização musical é abandonada em favor de padrões de sons instáveis. Uma distinção estrutural é alcançada principalmente através de variações coletivas na densidade e volume do som." (JOST, 2012, p. 282)³⁷

37 "Definite pitch as the stable element of musical organization is abandoned in favor of unstable sound patterns. A structural distinction is achieved mainly through collective variations in the density and volume of the sound."

Essas práticas alargam os limites entre o som musical e o ruído. Nos parece que esta questão se tornou intrínseca ao estilo devido ao fato de que é recorrente neste contexto o uso de técnicas não ortodoxas de performance que têm o intuito de tornar ambígua a distinção entre som e ruído. Como consequência, estas experiências trazem o desenvolvimento de técnicas específicas, particulares e muitas vezes inovadoras, que passam a ser “assinaturas” sonoras destes músicos.

Os improvisadores europeus tendem a encaminhar suas performances mais no sentido de desmanchar a aparência de um solo (como performance individual), e muitas vezes isso é obtido através de uma sonoridade misturada, difusa. No intuito de desmanchar a linha melódica de um solista, os improvisadores europeus dão à improvisação coletiva um certo patamar de importância em suas performances:

Na Europa, todavia, a improvisação coletiva e mais igualitária permaneceu como principal modelo de organização, algo que pode estar relacionado a elementos não inerentes à música, mas fora dela; considerando que nos Estados Unidos, comparativamente com poucas exceções, o modelo de líder e acompanhador nunca desapareceu (nos cartazes e nas propagandas dos jornais de Nova York, frequentemente é inútil tentar encontrar os nomes dos músicos que acompanham a “atração principal” anunciada), os conjuntos europeus funcionam predominantemente como grupos cooperativos, com igual remuneração e publicidade para todos os envolvidos. (JOST, 2012, p. 297)³⁸

A citação acima confirma a tendência europeia de descentralizar a figura do solista, deixando dúbia sua existência (e, portanto, de uma linha melódica com função temática), sob a perspectiva da coletividade, acaba por reconfigurar estruturas musicais estandardizadas no que se pode chamar de composição, ou pelo menos, questionar a necessidade da existência de estruturas musicais pré estabelecidas.

Portanto, poderíamos elencar como características principais da improvisação livre:

- ·Composição reduzida ao mínimo;
- ·Atenção especial ao uso do timbre (uso de múltiplos instrumentos e técnicas inesperadas e expandidas);
- ·Distanciamento das notas com alturas definidas;
- ·Pulso irregular;
- ·Uso do ruído como som musical;
- ·Prevalência de improvisações coletivas (a fim de evitar o destaque de individualismos como um solista líder); e
- ·Confluência idiomática como desterritorialização.

Conclusão

A partir das observações nos dois gêneros (*Free Jazz* e *Free Improvisation*) que, apesar de alguma distancia no que se refere aos mecanismos usados para impulsionar

38 "In Europe, however, collective improvisation between equal partners has remained the dominant organizing principle, something that may stem from elements not inherent to the music but outside it; whereas in the United States, with relatively few exceptions, the star system of leader and sidemen never really disappeared (on posters and in New York newspaper advertisements, one would often search in vain for the names of the musicians backing the announced “main attraction”), European ensembles worked predominantly in cooperative groups, with equal pay and publicity for all concerned."

o improvisador, no caso, o Free Jazz com as duas metodologias *Harmolodic* e *Unit Structure*, utilizando processos composicionais e a *Free Improvisation* reduzindo todo o material composicional como ideal, ambos os gêneros são responsáveis por uma considerável expansão no que se refere à quebra de paradigmas da música improvisada. As novas concepções sobre sonoridade, utilização do ruído, as novas formas, a descentralização do solista no contexto da improvisação, são parâmetros sonoros exponencialmente desenvolvidos pelos estilos estadunidense e europeu. Há de se considerar, portanto, que é pouco possível que haja alguma dicotomia relevante entre os dois estilos, considerando que, quantitativamente, os aspectos sonoros (e até mesmo filosóficos) são muito próximos e talvez tenha havido uma troca cultural entre os dois gêneros, ainda que sejam independentes em vários aspectos.

Bibliografia

- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in Music*. 1 ed. Massachusetts: Da Capo Press, 1993.
- KERNFELD, Barry. *The New Grove Dictionary Of Jazz*. 2 ed. Vol 2. London. Oxford University Press, 2003.
- ALONSO, Chefa. *Improvisacion libre: la composicion en movimiento*. 1 ed. Espanha: Dos Acordes, 2008.
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Gunther. *The Jazz book: from ragtime to the 21st century*. Transl. H. Bredigkeit. 1 ed. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009.
- BORGO, David. *Sync or swarm: improvising music in a complex age*. 1 ed. New York: Bloomsbury Academic, 2005.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções Musicais. A Música Contemporânea depois de 1945*. 1 ed. Lisboa. 1990
- BOTIEF, D. Jane. *Flute Extended Techniques: A Practice Guide and Analytical Study of Hatching Aliens* by Ian Clarke. 2015, Pg. 13
- CANONNE, Clément. Improvisation collective libre et processus de création musicale: création et créativité au prisme de la coordination. *Revue de Musicologie*, Paris, v. 98, n. 1, p. 107-148, Jan./dez. 2012.
- CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean-louis. *Free Jazz: black power*. 1 ed. Porto: Grafica firmeza, 1976.
- COHEN, Norm. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241135?q=folk+musi>> Acesso em 10 de Dezembro de 2020, às 13:47 h.
- COSTA, Rogerio. *Música errante: O jogo da improvisação livre*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- DEAN, Roger. *New structures in Jazz and improvised music since 1960*. 1 ed. Melksham: Open University Press, 1992.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HEFFLEY, Mike. *Northern sun southern moon: Europe's reinvention of Jazz*. 1 ed. United States. Cambridge University Press, 2005.
- JOST, Ekkehard. *Free Jazz*. 1 ed. Vienna. Da Capo Press, 1994.
- LEWIS, George. *A Power Stronger Than Itself: the AACM and American experimental music*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press. 2007.

- MAZZOLA, Guerino; CHERLIN, Paul B. *Flow, gesture, and spaces in free Jazz: towards a theory of collaboration*. 1 ed. Minnesota: Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2009.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press 1 ed, p. 137.
- MONSON, Ingrid. *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- MORRIS, Joe. *Perpetual Frontier: the properties of free music*. 1 ed. New York: Riti Publishing, 2012.
- NAZÁRIO, Zé Eduardo. *Grupo Um – Marcha Sobre a Cidade 1980 – Brasil Jazz*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6oSXqzsJ1zs>> Acesso em: 22 jul. 2019 às 11:38h.
- NAZARIO, Zé Eduardo. *Trajatória/Grupo Um*. Disponível em: <http://www.zeeduardo-nazario.com/port/traj_g1.htm> Acesso em: 23 jul. 2019 às 12:02h.
- NAZARIO, Lelo. *Grupo Um | A Vanguarda do Jazz Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.lelonazario.com.br/page3/page3.html>> Acesso em: 23 jul. 2019 às 12:02h.
- RUSH, Stephen. *Free Jazz, Harmolodics, and Ornette Coleman*. 1 Ed. London: Routledge. 2016.
- SATURN ARCHIVES. *Art Ensemble of Chicago - A Jackson In Your House (1969) FULL ALBUM*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-t2ETem8t-Q&t=720s>> Acesso em 22 jul. 2019 às 12:59h.
- SCHULLER, Gunter. *Walking Bass*. 2019. Disponível em: <<https://www.oxfordmusic-online.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000470600>> Acesso em 22 jul. 2019 às 13:30 h.
- SHIN, Eummi. *Lennie Tristano: his life in music*. 1 ed. Michigan: The University Of Michigan Press, 2007.
- SMITH, Wadada Leo. *Notes (8 pieces) source a new world music: creative music*. 1 ed. Chicago: The Renaissance Society at University of Chicago, 2015.
- STEINBECK, Paul. *Message to our folks: The Art Ensemble of Chicago*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- TRAMARADIOLA. *Hermeto Pascoal - Arquivo - Trama/Radiola*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D1WBGsBNL54>> Acesso em: 22 jul. 2019 às 10:52h. (Até o momento não conseguimos maiores informações desta entrevista).
- VILLAVICÊNCIO, Cesar. *The Discourse of Free Improvisation: A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music (2008)*. Tese apresentada para obtenção de título de doutorado em música pela School of Music, University of East Anglia. UK. 2008.

Novas ações musicológicas em prol do patrimônio musical no Brasil¹

Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0001-7551-7184

Resumo

Em 2018, defendi minha tese de doutorado que teve como objetivo a identificação e discussão dos problemas relativos ao patrimônio documental musical, confrontando-os com ferramentas de catalogação e pesquisa: as bases de dados RISM-Brasil e RiDIM-Brasil. Tais ferramentas, desenvolvidas no decurso da tese, tem como propósito resolver o desconhecimento tanto em termos quantitativos quanto qualitativos do nosso patrimônio, subsidiando a decisão política de investimentos financeiros em prol da salvaguarda do referido patrimônio. O objetivo deste artigo é apresentar o desenvolvimento de ações empreendidas pós doutoramento, visando resguardar nossa memória musical e melhorar o acesso às fontes documentais relativas à música. Vale ressaltar que essas ações foram realizadas em parceria com o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA (ADoHM-UFBA), no âmbito do Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA (NEMUS-UFBA).

New Musicological Actions in Defense of Brazilian Musical Heritage

Abstract

In 2018, I defended my dissertation which had the objective of identifying and discussing problems related to musical documental heritage, confronting those with two specific catalog and research tools, the RISM-Brasil and RiDIM-Brasil databases. Such tools, developed during the course of the thesis, aim to solve the problem of the unawareness of our heritage, both in quantitative and qualitative terms, thus providing subsidies for political decision for the appropriate financial investments for the sake of safeguarding the musical documental heritage. This article aims to present the development of actions undertaken in post-doctorate to safeguard our musical memory and improve access to music-related documental sources. It is noteworthy that these actions were carried out in partnership with the *Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA* (ADoHM-UFBA), within the scope of the *Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA* (NEMUS-UFBA).

Nuevas acciones musicológicas en defensa del patrimonio musical brasileño

Resumen

En 2018 defendí mi tesis doctoral que tenía como objetivo identificar y discutir los problemas relacionados con el patrimonio documental musical, enfrentándolos con dos herramientas de catalogación e investigación: las bases de datos RISM-Brasil y RiDIM-Brasil. Tales herramientas, desarrolladas en el transcurso de la tesis, tienen como objetivo resolver el problema del desconocimiento tanto en términos cuantitativos como cualitativos de nuestro patrimonio, auxiliando a la decisión política de oportunas inversiones financieras a favor de la salvaguarda del referido patrimonio. El objetivo de este artículo es dar a conocer el desarrollo de acciones realizadas tras el doctorado, que objetivan salvaguardar nuestra memoria musical y mejorar el acceso a sus fuentes documentales. Cabe destacar que estas acciones se realizaron con apoyo del Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA (ADoHM-UFBA), en el ámbito del Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA (NEMUS-UFBA).

1 Esta é uma versão revisada de parte do segundo capítulo da minha tese, sendo ampliada com novas ações surgidas e realizadas após o doutorado.

I ntrodução

Nesse texto, consideraremos o patrimônio como o legado que herdamos dos nossos antepassados e que transmitimos para gerações futuras, seja ele um bem ou um conjunto de bens, que podem ser de natureza material (prédios, monumentos, conjuntos urbanos, artefatos, documentos musicográficos, instrumentos, obra de arte etc.) ou imaterial (saberes, práticas, formas de saberes, forma de expressão, cerimônias e festas religiosas, danças, músicas, lendas, contos, costumes etc.). De acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988,

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I- as formas de expressão; II- os modos de criar, fazer e viver; III- as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRÁSIL, 1988, p. 120)

Sendo o documento um registro de informações, independente do seu gênero ou suporte, com uma função corrente e podendo ter um valor para a memória coletiva da sociedade, podemos então considerá-lo como patrimônio material, visto que se trata de bens tangíveis. Nesse sentido, incluímos a música como patrimônio documental musical, nos apoiando também na concepção de Cotta (2006a, p. 26) que afirma que a música, enquanto patrimônio, possui duas dimensões: uma imaterial e fenomenológica (registrada em documentos iconográficos, sonoros e/ou audiovisuais) e outra material de caráter linguístico e semiológico (registradas em documentos musicográficos). Cotta (2006b, p. 42) ainda ressalta que por muito tempo a noção tradicional de patrimônio cultural esteve ligada ao conceito de patrimônio material, não deixando um espaço definido para a música no patrimônio cultural, nem tão pouco no documental, tendo como consequência a falta de políticas públicas para a preservação dos acervos de música.

As iniciativas para a salvaguarda do patrimônio documental musical, no Brasil, foram empreendidas principalmente por musicólogos, como, por exemplo, as conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (SLAM) no ano de 1999, em Curitiba, que apresentou diretrizes para a preservação e acesso à memória musical latino-americana (III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999). Tais ações foram refletidas tanto nas conclusões do IV Encontro de Musicologia Histórica (EMH) no ano de 2000, em Juiz de Fora, com considerações para a promoção de ações ligadas à preservação, ao acesso e à difusão do patrimônio musical brasileiro (IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 2000), quanto na carta de agosto de 2016, produzida durante o XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em Belo Horizonte, pelos seus associados. Nessa última, eles solicitam a atenção dos sistemas de governo, instituições e responsáveis pela gestão do patrimônio público, para a salvaguarda, tratamento e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA,

2016). Não obstante, o processo histórico nem sempre foi favorável à preservação do patrimônio documental musical.

Panorama da situação dos documentos musicais

A situação em que se encontra atualmente o patrimônio documental musical no Brasil denuncia o grau de negligência que os nossos acervos de música sofreram ao longo de séculos por parte de indivíduos e instituições que pareciam (e, por vezes, ainda parecem) ignorar completamente o valor histórico e cultural da documentação por eles possuída. Para uma melhor compreensão dos problemas que o nosso patrimônio ainda sofre, separamos eles em duas categorias: **problemas inerentes**, ou seja, aqueles que estão intrinsecamente ligados ao suporte; e os **problemas históricos**, surgidos por uma questão cultural, política-institucional ou mesmo territorial.

Dentre os problemas inerentes, destacam-se a **degradação do suporte**, que pode se dar **por meio de agentes internos** (ou seja, pelo tipo de material que constitui o suporte); **físico-químicos** (que são os poluentes, temperatura, umidade relativa do ar e radiação da luz natural ou artificial); e **biológicos** (insetos, roedores, fungos, bactérias e o próprio homem). E, no caso dos documentos eletrônicos, a **obsolescência**, diminuição da vida útil e da integridade da informação devido ao progresso técnico ou avanço da tecnologia.

Com relação aos problemas históricos, observamos cinco itens:

1. **Deslocamento de fundos**, como, por exemplo, a documentação jesuítica deslocada do Brasil para a Europa (HOLLER, 2006, p. 79), grande parte dos manuscritos do acervo da Biblioteca Real deslocados do Brasil para Portugal (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2014, [n.p.]), a coleção privada de Guilherme de Melo – deslocada de Salvador para o Rio de Janeiro –, toda documentação histórica do norte e nordeste da Ordem do Carmo, as obras de Ernst Widmer e parte da produção musical de Nikolau Kokron (SOTUYO BLANCO, 2006, p. 59).
2. **Colecionismo e fragmentação de fundos**, prática de colecionar manuscritos musicais, implicando a seleção de documentos sob um determinado critério, resultando na fragmentação dos arquivos, destruição documental e prejuízos em termos de informação (COTTA, 2006a, p. 25).
3. **Fetichismo**, a valorização do documento como um “objeto de culto”, resultando na inacessibilidade da informação do documento (COTTA, 2000, p. 16).
4. **Destruição física** ocasionada, dentre outros motivos, quando o detentor do acervo não tem mais relação afetiva com o mesmo. Quando o compositor, regente ou músico morre, a família geralmente preserva seu acervo por ter um vínculo afetivo com o que a documentação representa. Entretanto, nas gerações posteriores, esse afeto vai se perdendo, até que a documentação nada mais representa. Então ela passa a ser considerada apenas como “papéis velhos” e, conseqüentemente, destruída (COTTA, 2000, p. 12-13) ou gravemente danificada (LIMA, 2004).
5. **Finalmente**, a **segurança**, a **falta de difusão**, de **acessibilidade**, a **má gestão** e, com ela, o **tratamento, manuseio e acondicionamento inadequados**, junto à **infraestrutura muitas vezes inexistente ou inadequada**. Como exemplos,

podemos citar o caso do incêndio do apartamento do marchand e colecionador de arte Jean Boghici, em Copacabana, Rio de Janeiro, destruindo obras como “Samba” de Di Cavalcanti (G1, 2012); o inadequado tratamento proposto para o acervo do Padre João Mohana, localizado no Arquivo Público do Maranhão, no âmbito do curso de biblioteconomia da UFMA (REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA II, 2017); ou, dentre muitos outros, o caso dos manuscritos do músico paranaense José da Cruz encontrados numa usina de reciclagem de papel em Curitiba, Paraná (OTTO, 2015, p. 28).

A produção de documentação relativa à música na historiografia

Do século XVI ao XIX, foram produzidos no Brasil diversos documentos relativos à cultura musical. Até o século XVII, as fontes eram geradas principalmente por estrangeiros que tinham como intuito investigar o novo mundo. Podemos citar como exemplos as cartas dos jesuítas, os fragmentos de documentos musicográficos (melodias indígenas) deixados pelo viajante Jean de Léry e as xilografuras (documentos iconográficos) do alemão Hans Staden (Cf. ARAUJO, 2018, p. 104-106). Embora essa produção tenha sido intensa, o fato de terem sido produzidas por exploradores pode ter sido um vetor que dificultou a sobrevivência e/ou permanência de tais fontes no país.

No século XVII, apesar de alguns autores confirmarem alguns tipos documentais produzidos nesse período, como os textos de Gregório de Mattos e livros de canto de órgão, cartapácios e papéis de música (cf. BUDAZ, 2006, p. 19; TRINDADE; CASTAGNA, 1996, p. 16), tais fontes musicais parecem ter ficado perdidas no tempo e espaço.

Já no século XVIII, embora tenham surgidas informações mais detalhadas sobre a prática musical no Brasil, registradas em documentos textuais e iconográficos, produzidos por viajantes e expedidores (cf. KIEFFER, 1996, p. 136), ainda apresenta inúmeras lacunas em termos de documentação musical.

A partir do século XIX, com o decreto de abertura dos portos às nações amigas, promulgado em 1808 pelo Príncipe Regente de Portugal, Dom João de Bragança, viajantes europeus passaram a visitar o Brasil com mais frequência, com o objetivo de descrever detalhadamente ao seu país de origem, o Novo Mundo. Esses viajantes acabaram por nos fornecer documentos iconográficos, musicográficos e textuais.

Só no início do século XIX é que os viajantes nos fornecem testemunhos em maior quantidade: relatos, iconografia e música grafada, esclarecimentos importantíssimos para a reconstituição, principalmente, da música popular e de salão do período e para a interpretação de partituras análogas de fins do século XVIII (KIEFFER, 1996, p. 136).

Conforme Kieffer (1996, p. 137), as 20 modinhas portuguesas (Joaquim Manoel da Câmara) e as Cantigas populares Brasileiras e Melodias Indígenas (Spix e Martius), são “os principais documentos recolhidos pelos viajantes na primeira metade do século XIX”.

No final do século XIX, surgem os primeiros registros sonoros em fonógrafo, aparelho inventado pelo francês Charles Cross e construído por Thomas Alva Edison em 1877 (PICCINO, 2005, p. 3). De acordo com Tinhorão (1981, p. 16), a notícia do periódico *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, em novembro de 1889, fora um fato importante para a “história das gravações no Brasil”.

Hontem, às 7 horas da noite, houve no Palácio Isabel experiencias phonographicas, a que assistirão Suas Altezas a Princeza Imperial, o Sr. Conde d'Eu e seus augustos filhos os Principes Grão-Pará e D. Augusto, acompanhados de seus professores o Barão de Ramiz Galvão e o tenente-coronel Dr. Manoel Peixoto Cursino do Amarante. Antes que começassem as experiencias, o Sr. commendador Carlos Monteiro, a pedido do tenente-coronel Amarante, explicou aos jovens Principes a parte technica do phonographo. Forão reproduzidos em seguida pelo aparelho diversos phonogrammas de canto e de instrumentos de musica, e o de S. M. o Imperador, a que nos referimos ao dar noticia das experiencias feitas no paço da cidade e no qual tambem fallarão SS. AA. a Princeza Imperial, o Sr. Conde d'Eu e Principe D. Pedro Augusto. Os Principes do Grão-Pará e D. Augusto declararão que haviam reconhecido perfeitamente as quatro vozes. Em seguida o Principe do Grão-Pará falou e o Principe D. Augusto solfejou, sendo logo depois reproduzido este phonogramma com toda a nitidez. Retirarão-se os jovens Principes e continuarão as experiencias com diversos phonogrammas de fala, de canto e de instrumentos de musica. Nessa occasião ouviu S. A. a Princeza Imperial um phonogramma, mandado de Londres pelo Dr. Beltrão, secretario ali da legação brasileira. Achavão-se no Palacio Isabel os Srs. Barão e Baroneza de Muritiba, Baroneza de Suruhy e suas filhas, tres filhas do Sr. Visconde da Penha, o Sr. tenente-coronel Lassance, o estatuario Bernardelli e outras pessoas. Forão muito apreciados todos os phonogrammas, com especialidade os de canto e de instrumentos de musica. As experiencias terminarão às 10 horas. Amanhã o Sr. commendador Carlos Monteiro apresentará o phonographo no palacio do Sr. Principe D. Pedro Augusto; e brevemente, na casa n. 133 da rua do Ouvidor, serão feiras experiencias para a imprensa fluminense. (JORNAL DO COMMECIO, 1889, p. 1)

Apesar da ampliação observada dos tipos documentais relativos à música, produzidos nos períodos mencionados acima, as fontes musicais são pouco conhecidas. A Tabela 1 inclui os gêneros documentais relativos à cultura musical no Brasil.

Tabela 1. Gêneros documentais relativos à música do século XVI ao XIX

PERÍODO	GÊNERO DOCUMENTAL
Século XVI	Textual (cartas dos jesuítas) Musicográfico (fragmentos Jean de Léry) Iconográfico (xilogramas Hans Staden)
Século XVII	Textual (Gregório de Mattos) Musicográfico (livros de canto de órgão, cartapácios e papéis de música) Iconográfico
Século XVIII	Textual (viajantes e expedidores) Musicográfico Iconográfico
Século XIX	Textual (viajantes europeus) Musicográfico Iconográfico Sonoro (final do século XIX)

Fonte: Araújo (2018, p. 107)

Após analisarmos em quais circunstâncias a documentação musical surgiu na historiografia da música no Brasil, iremos expor a maneira como os historiadores da música no

Brasil lidavam com as fontes documentais para fundamentar seus textos, durante o período de desenvolvimento de uma Musicologia ainda de forma incipiente no país.

Guilherme de Mello

Entre os livros que tratam sobre história da música no Brasil (ou brasileira), *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república* (1908) de Guilherme de Mello é considerado o primeiro livro do gênero entre os musicólogos brasileiros. Publicado em 1908, na cidade de Salvador, Bahia, o livro se apresenta no cenário da pesquisa musicológica brasileira como referência para autores que se ocupam do tema. Mello (1947, p. ix) revela ter feito seu trabalho com base na pesquisa documental realizada no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e no Real Gabinete Português de Leitura de Salvador. Para Bromberg (2011, p. 435), “o trabalho de Mello é exemplo da preocupação com o documento, pelo esforço da análise objetiva e do trabalho de arquivo”. Entretanto, Leoni afirma que, Mello não deixa claro, no decorrer de sua narrativa, de onde vêm as fontes, não dando, muitas vezes, as devidas referências.

É um tanto difícil perceber no livro de Guilherme de Melo quais ideias são suas e quais são repetidas de outros autores. A absoluta falta de notas e referências bibliográficas impedem que se identifique como chegou às suas afirmações. De maneira um tanto velada ele indica que a biografia do padre José Maurício havia sido feita por Araújo Porto Alegre. Depois, sem deixar isso claro, incorporou ao seu texto páginas inteiras do artigo “Iconografia brasileira” do mesmo autor, sem alterar uma vírgula sequer (LEONI, 2010, p. 104)

De acordo com Benetti (2016, p. 262), Mello é considerado na literatura musicológica crítica contemporânea um “provinciano, sem critérios claros de periodização, além de apresentar discussões irrelevantes, inatuais e descontextualizadas”. O autor ainda ressalta que Mello “tende a ser apontado pela falta de academicismo, por emitir argumentos contraditórios e de pouco embasamento, por ocupar-se de temas de relevância questionável no contexto nacional e, ainda, pela parcialidade nos julgamentos de valor” (Idem, p. 163). Entretanto, Benetti (2015, p. 15) também afirma que há algumas tendências e ideologias da época que precisam ser ponderadas para contextualizar a obra. Além disso, apesar das críticas, o livro de Mello foi influência para muitos dos livros mais difundidos nas décadas seguintes à publicação.

Vincenzo Cernicchiaro

Em 1926 surge o livro *Storia della Musica nel Brasile* do italiano Vincenzo Cernicchiaro, publicado em Milão. Conforme Bromberg (2011, p. 425), Cernicchiaro aborda “variadas formas das atividades musicais”, como biografias de compositores e músicos, o ensino musical, as instituições como orquestras e associações musicais, o movimento operístico e os concertos nacionais e estrangeiros no Brasil. Para Azevedo (1956, p. 379), a obra de Cernicchiaro é “de cunho eurocentrista”. Azevedo (2014, p. 61) ressalta que o livro deve ser lido com precaução, pois muitos dos eventos descritos pelo autor tiveram sua participação ativa como músico profissional, não sendo, portanto, parcial na sua história.

O livro está organizado pela superposição de cortes cronológicos (1549-1763, 1844-1889, por exemplo) e cortes por especialidade musical (cantores, pianistas, violinistas, compositores de música lírica, sinfônica e de câmara, por exemplo). O livro de Cernicchiaro está crivado de imprecisões: datas, erradas, lugares confundidos, nomes redigidos de forma criativa (VERMES, 2011, p. 334)

Cernicchiaro relata que suas fontes foram documentos, notícias e fragmentos históricos que pesquisou em arquivos.

Quando empreendi o trabalho deste livro, [...] trabalho realizado sem pouco esforço, me dando lugar para recolher documentos, notícias, fragmentos históricos, procurados nos arquivos do passado e, ainda mais, na memória de uma longa formação de vida artística, eu sabia que esta terra quente e fecunda, que se tornou querida para mim por tantos laços afetivos, tinha filhos ilustres na arte da música, muitos dos quais estavam escondidos no túmulo do anonimato. (CERNICCHIARO, 1926, p. 3)²

Segundo Manuel Veiga (2010, p. 14), “Cernicchiaro chega ao ponto de fazer erros de tradução na leitura de Mello e daí criar gente que nunca existiu e multiplicar canções”. Como consequência, os erros foram disseminados sendo encontrados em “dicionários e enciclopédias de onde dificilmente sairão”.

Renato Almeida

No mesmo ano da obra de Cernicchiaro, é lançado o livro *História da Música Brasileira* (1926), de Renato Almeida, publicado cerca de vinte anos após o livro de Guilherme de Mello (BROMBERG, 2011, p. 418). Formado em Direito, Almeida colaborou com a historiografia da música no Brasil com periódicos (em sua maioria não musicais). No prefácio de seu livro, Almeida nos informa que seu trabalho consistia num resumo das impressões e dados históricos que lhe permitiriam concluir pela afirmação de uma música brasileira (ALMEIDA, 1948, p. xi). Conforme Leoni (2010, p. 105), Almeida considera José Maurício Nunes Garcia como o marco histórico e identitário da música no Brasil, fazendo uma divisão aristocrática entre o popular e o erudito, entendendo que o popular não influenciava o erudito.

De acordo com Bromberg (2011, p. 424), o trabalho de Almeida foi documentado com transcrições de melodias e textos sobre elas, fornecidos por “pessoas de reconhecida autoridade” (ALMEIDA, 1948, p. xi). Almeida também compilou uma vasta bibliografia de autores como “Alfredo Brandão, Artur Cesar Reis, especialista na Amazônia e membro do IHGB e Luis da Câmara Cascudo, além de figuras como o médico baiano Armando Sampaio Tavares reconhecido por sua grande erudição em literatura”. Segundo Andrade (2013, [n.p.]), em 1942, o livro de Renato de Almeida foi reeditado, reordenando os acontecimentos de forma mais clara e com uma visão mais equilibrada e lógica.

2 Original: *Quando intrapresi il lavoro de questo libro, trattando della Storia della Musica nel Brasile, lavoro condotto a termine con non lievi fatiche, dandomi dovunque a raccogliere documenti, notizie, frammenti storici, ricercati negli archivi del passato e più ancora nella ricordanza di un lungo tirocinio de vita artistica, sapevo che questa calda e feconda terra, a me divenuta cara per tanti legami de affeti, aveva avuto dei figli illustri nell'arte musicale, molti dei quali rimasero occulti nel sepolcro degli anonimi.*

Mário de Andrade

Por sua vez, Mário de Andrade realizou importantes publicações sobre a história da música no Brasil. Entre essas publicações, pode-se destacar o *Compêndio de História da Música Brasileira* (1929), que foi reeditado posteriormente com o título *Pequena História da Música* (1942).

Na primeira edição, Andrade resumiu “impressões” e “dados históricos” que afirmavam a “existência de uma música brasileira” (ANDRADE, 1933, p. xi). Segundo o autor, as fontes eram ainda escassas e somente na segunda edição do compêndio pôde ampliar sua pesquisa juntando documentos textuais e musicográficos. Andrade relata que

as conclusões e as ideias gerais da primeira edição se mantêm mais ou menos intactas [na segunda edição, sendo inédito apenas] a construção, as dimensões, a matéria nele contida, as pesquisas feitas e o material colhido, compilado e verificado (ANDRADE, 1933, p. xi).

De acordo com Contier (1994, p. 33), Mário de Andrade priorizava “a pesquisa do folclore” pois esta era a “principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira”.

Maria Luiza de Queiroz Amancio dos Santos

Maria Luiza de Queiroz Amancio dos Santos, conhecida também como Iza Queiroz Santos, publicou no ano de 1961 o livro *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. O livro é dividido em duas partes, a primeira relacionada à história da música em Portugal e uma segunda sobre a música no Brasil. A autora fez um grande levantamento de fontes documentais, incluindo reproduções de manuscritos musicais, ilustrações de instrumentos, imagens de fotografias de compositores, entre outros. Entretanto, muitas vezes a autora não menciona a origem da fonte.

Francisco Acquarone

No ano de 1948, o artista plástico Francisco Acquarone escreveu o livro *História da Música Brasileira*, que segundo o próprio Acquarone (1948, p. 7), não apresenta uma análise técnica da música (compositores ou períodos), apenas uma biografia musical do Brasil. O autor dispensa em seu livro citar nome de autores e de livros.

sempre impliquei com tais demonstrações de erudição fácil. Que adianta, realmente, ao leitor uma lista numerosa de autores, cuja citação nem sempre serve para autenticar a veracidade do que está escrito? As “bibliografias” trazem-me à lembrança o hábito de certos conversadores que insistem em afirmar: “Asseguro-lhe que não estou mentindo. Se você duvida, pode perguntar a fulano ou beltrano...” (ACQUARONE, 1948, p. 11-12).

Apesar do que foi dito anteriormente, o autor nos informa em seu livro que Luiz Heitor e Henrique Foreis foram grandes referências para o seu trabalho, além de artistas, compositores, virtuosos, dançarinos etc., que facilitaram o acesso e uso dos arquivos (públi-

cos e privados) cedendo-lhe também elementos para as ilustrações do livro, lhe conferindo valor iconográfico musical. A obra se encontra repleta de iconografias (fotos e desenhos), das mais simples às mais sofisticadas, que ilustram cada passagem relatada pelo autor, cuja análise e discussão ultrapassa os limites deste trabalho.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, autor do livro *150 Anos de Música no Brasil* (1800- 1950) (1956), defendeu a busca das origens para a legitimação da música brasileira, onde obras de um mais remoto passado “pudessem criar um elo, formando uma linhagem de antecedentes até as obras atuais” (BROMBERG, 2011, p. 425).

A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. Pelo menos até agora nossos conhecimentos de um mais remoto passado musical não permitem ao estudioso, salvo exceções inexpressivas, compulsar documentação que o habilite a julgar, segundo o seu critério, as produções dos mestres que o ilustraram. (AZEVEDO, 1956, p. 18)

Sua obra está estruturada em duas partes (século XIX e XX) e faz uma cronologia organizando em seu texto as obras e seus respectivos compositores, visando, conforme Bromberg (2011, p. 425), “criar uma relação de causa e efeito entre elas”. Luiz Heitor pontua em seu texto a importância da documentação para reconstituir a música dentro do panorama geral da música no Brasil (AZEVEDO, 1956, p. 18).

Bruno Kiefer

Bruno Kiefer em seu livro *A História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976), sugere uma longa abordagem do tema organizando cronologicamente os capítulos e a nomeação de personagens. Kiefer ressalva no preâmbulo de seu livro a dificuldade de encontrar “obras didáticas atualizadas, em dia com as pesquisas mais recentes, da falta de partitura, de gravações” (KIEFER, 1976, p. 7). A partir do preâmbulo, pode-se concluir também que seu trabalho se valeu de informações e fontes documentais fornecidas tanto pela Biblioteca Nacional assim como por musicólogos como Francisco Curt Lange, Cleofe Person de Mattos, Olivier Toni, Régis Duprat, Mozart de Araújo e Ênio de Freitas e Castro.

Devemos também gratidão pela colaboração valiosa a Mercedes Reis Pequeno, chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional; a Cleofe Person de Mattos, autora de monumental obra sobre o Pe. José Maurício Nunes Garcia; a Olivier Toni que nos forneceu dados preciosos sobre a Escola Mineira; a Régis Duprat, musicólogo de primeira qualidade; a Francisco Curt Lange, pelo material fornecido; a Mozart de Araújo e Ênio de Freitas e Castro por indicações preciosas e material cedido (KIEFER, 1976, p. 8)

Vasco Mariz

A História da Música no Brasil (1981) escrita por Vasco Mariz, sob encomenda do então diretor-presidente da editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, tinha “a motivação de preencher o vazio criado pela ausência de uma obra global, já que o notável livro de Renato Almeida, publicado em 1942, está esgotado há muito e não foi reeditado” (MARIZ, 1994, p. 23). Segundo Mariz, o objetivo do seu livro era servir fundamento para estudos futuros.

No período de sua pesquisa para o livro, Mariz residia em Israel, o que dificultou um pouco seu trabalho. Porém, Mariz (1994, p. 24) relata que conseguiu organizar uma forma de reunir suas informações através de “correspondência com amigos residentes no Rio de Janeiro e São Paulo”. Além disso, esteve algumas vezes “em Paris conversando com Luiz Heitor, consultando sua esplêndida biblioteca e tirando cópias de inúmeros documentos, artigos e até livros inteiros”. Podemos então concluir que, apesar da dificuldade da distância em que o autor se encontrava, pôde reunir alguns documentos relativos à música que serviram de alicerce ao seu trabalho. Por já existir outras publicações sobre o tema, Mariz teve uma melhor condição de recursos bibliográficos sobre a Música no Brasil.

A atividade musicológica no Brasil

Até a década de 1940 a atividade musicológica no Brasil consistia na produção de textos sobre a música no país. Foi, portanto, a partir da publicação do Tomo VI do *Boletín Latino-Americano de Música* (em diante BLAM), realizado em 1946 por Curt Lange, que a Musicologia brasileira passou a ter um enfoque mais científico, preocupando-se também com outras áreas afins. O musicólogo Curt Lange foi o principal destaque deste período, sendo o primeiro pesquisador a levantar o patrimônio histórico documental musical brasileiro. Neste mesmo período, Curt Lange passou a dedicar-se à pesquisa sobre a música brasileira do período colonial, reunindo centenas de antigos manuscritos musicais, realizando pesquisa de campo e fazendo contato com bandas e famílias de músicos nas cidades do interior de Minas Gerais. O trabalho de Lange fez reviver a memória de uma atividade musical dos séculos XVIII e XIX (SOTUYO BLANCO, 2004, p. 93; COTTA, 2006c, p. 76).

Para Castagna (2008, p. 35), os métodos de Curt Lange “foram principalmente ligados à pesquisa arquivística, à arquivologia e à edição musical e, até pelo menos o final da década de 1950, não houve no Brasil outro pesquisador que desenvolvesse trabalho semelhante”. Entretanto, tais métodos estavam longe de serem condizentes com a arquivologia. Em entrevista com o jornalista Luís Antônio Giron, Curt Lange relatou que “recolheu” cerca de 800 manuscritos musicais em arquivos relativamente conservados em casas de família, todas compradas (GIRON, 1994). De acordo com Cotta (2000, p. 20), Curt Lange também trabalhou na “transcrição e estudo de documentos administrativos das corporações religiosas e das instituições políticas das vilas coloniais”. Contudo, este método de coleta realizado pelo musicólogo consistiu na seleção dos documentos sob um determinado critério científico ou artístico, desprezando, assim, outros documentos, quebrando laços orgânicos e contribuindo para sua destruição. Lange também teve a ideia de criar uma instituição no Brasil que tomasse conta do patrimônio musical por ele detectado. Entretanto, sua ideia

não foi concretizada (COTTA, 2009, p. 107). As pesquisas de Curt Lange estenderam-se até 1980, reunindo centenas de antigos manuscritos musicais e comprovando a existência de uma prática musical no período colonial do Brasil (notadamente em Minas Gerais).

A partir da década de 1960, a tradição da Musicologia histórica no Brasil passou a apoiar-se de forma mais criteriosa em conceitos e metodologias científicas, tendo interesse notadamente na crítica e revisão de fontes, embora ainda estivesse enraizado nos princípios positivistas (SOTUYO BLANCO, 2004, p. 94). Castagna (2008, p. 38) afirma que, neste período, os musicólogos brasileiros passam a utilizar a música preservada em manuscritos antigos como objeto de estudo e pesquisa, valorizando mais o estudo a partir das obras musicais.

Nesse mesmo período, Curt Lange inicia, o que parece ser, o primeiro curso de Musicologia na Universidade de São Paulo (USP) (COTTA, 2009, p. 289-290). Não obstante ao anterior, Bastos (1990, p. 66) afirma que o primeiro curso de graduação universitária em Musicologia no Brasil aconteceu no departamento de música da UnB, sob a direção de Regis Duprat. Entretanto, o autor não menciona nenhuma fonte para sustentar tal afirmação.

Por sua vez, Duprat desenvolveu pesquisas “cujo plano global integrava o levantamento, em fontes primárias, de parte considerável do passado musical paulista dos séculos XVII e XVIII” (DUPRAT, 2011, [p. 1]). Entre seus trabalhos destacam-se: o acervo das obras de André da Silva Gomes (1752-1844); as peças de Mogi das Cruzes “compostas e/ou copiadas em torno da principal figura de músico” (DUPRAT, 1999, p. ix), o mestre de capela de Mogi em 1729, Faustino do Prado Xavier³; e os motetos de Taubaté (São Paulo). Ele procurou firmar o resgate da música do passado como um dos principais objetivos da musicologia, defendendo a necessidade de se incorporar a música colonial à cultura brasileira, assim como a Europa fez com seus compositores – Machaut, Vivaldi, Haendel, entre outros. Em seu trabalho, Duprat relata que além de utilizar manuscritos musicais antigos, outros documentos (Inventários e Testamentos; Diários de Governação; Cartas Régias; Genealogias; Pastorais; etc.) também permitiram novas conclusões. Assim nos informa “sobre a riqueza e abrangência geográfica das atividades musicais integradas nos ofícios religiosos em época recuada da história da Capitania” (DUPRAT, 2011, [p. 1]).

Duprat documentou também partes de obras profanas numa série de cinco LPs, onde tenta reproduzir as peças, adaptando alguns instrumentos por já estarem em desuso na época. Essa forma de editar música foi também pioneira para a documentação musical, visto que, “os produtos da música popular brasileira do final do século XIX e inícios do século XX eram editados e popularizados a partir de edições originais circunscritas às reduções para piano” (DUPRAT, 2011).

Pelo seu lado, José Maria Neves (1943 – 2002) dedicou seu trabalho musicológico à preservação e divulgação do fazer musical da região do Campo das Vertentes, mais especifica-

3 Trindade e Castagna (1996, p. 19) levantam a hipótese de Faustino do Prado Xavier ser o copista dessa obra e não o autor: “A documentação do Grupo de Mogi das Cruzes compõe-se de 29 folhas, manuscritas por 10 a 15 copistas diferentes, três dos quais identificados nas próprias cópias: Faustino do Prado Xavier, Angelo do Prado Xavier e Timóteo Leme que, como vimos, não são necessariamente os autores das músicas. Por análises realizadas no papel e na caligrafia dos originais, supomos que a maior parte dos manuscritos teria pertencido, em data anterior a 1748, ao arquivo pessoal de Faustino do Prado Xavier (1708-1800), mestre de capela de Mogi das Cruzes entre 1729-1733 e cônego da Catedral de São Paulo na segunda metade do séc. XVIII.” Tal hipótese é confirmada pelo musicólogo Ivan Moody que localizou, em Lisboa, a obra *Ex tractatu* assinada pelo compositor Manuel Cardoso (ca. 1566-1650) (Cf. COTTA, 1999, p. 205).

mente sobre a Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em S. João del-Rei em Minas Gerais⁴.

Por ocasião do concurso para professor titular, apresentou um estudo intitulado *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em S. João del-Rei*. Através de levantamento bibliográfico sobre a cidade de S. João del-Rei em que aborda seus aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais; revisão de documentos dos arquivos religiosos e civis; entrevistas formais e informais com antigos músicos da cidade; e consultas a coleções de jornais sanjoanenses dos séculos XIX e XX, José Maria apresenta uma visão sumária da música colonial no Brasil; traça um panorama da história e da vida política, econômica e cultural da vila e da cidade de S. João del-Rei e de suas relações com os organismos de apoio e estímulo à produção cultural; focaliza a prática musical sanjoanense dos séculos XVIII e XIX e momentos do século XX; e, finalmente, estuda com maior profundidade a Orquestra Ribeiro Bastos e suas características de corporação tradicional. (GANDELMAN, 2003, p. 10).

Segundo Almeida, “a obra do musicólogo José Maria Neves [...] tem como fontes fundamentais a imprensa local, para o século XIX, e documentos oficiais como cartas pastorais, para o século XVIII” (ALMEIDA, 2009, p. 1).

José Maria Neves (assim como outros autores de sua geração) chamou à atenção da comunidade musicológica brasileira sobre a urgência de preservar e recuperar os acervos musicais. Para Neves (2000, p. 180), os musicólogos precisavam ter “uma atitude mais profissional e menos preconceituosa [, que tenha um] aprofundamento mais amplo e comparativo do repertório, uma avaliação qualitativa da formação musical dos compositores e da produção teórica latino-americana do passado”.

No que diz respeito a Vicente Salles, pode-se afirmar que foi um importante pesquisador, antropólogo e folclorista que contribuiu para a musicologia no Brasil. Ele destacou-se trabalhando com o resgate da música no Pará e na Amazônia, coletando e organizando documentos relativos à música que datam dos séculos XIX e XX (Cf. MONTEIRO, 2014; VIEIRA, 2012, p. 2520; OLIVETO; CASTRO, 2006, p. 985). A Academia Brasileira de Música (em diante ABM), considera a obra “A música e o tempo no Grão-Pará” (1980) de Vicente Salles “a grande contribuição que o pesquisador, antropólogo e folclorista deu à musicologia brasileira” (BELÉM, 1980 apud OLIVETO; CASTRO, 2006, p. 985).

O musicólogo Vicente Salles publicou, provavelmente graças a esse material coletado e organizado, várias obras sobre a música no Pará, mas muito especialmente um dicionário biográfico de músicos que ali viveram (VIEIRA, 2012, p.2520)

De acordo com Monteiro (2016, [n.p.]), “cerca de sete mil títulos entre discos, fitas cassetes, fitas de rolo, vinis, CDs, livros e partituras” podem ser encontrados na Coleção Vicente Salles, que hoje se encontra sob a custódia da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Estas fontes são consideradas por Vieira (2012, p. 2520) de grande importância para a pesquisa da história da música paraense.

Em 1981, aconteceu em São Paulo o I Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”, realizado pelo Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa em 1981. De acordo com Castagna (2008, p. 61), o Simpósio, ao contrário de resultar em publicações de atas ou anais, iniciou um levantamento de “elementos da prática e da produção musical religiosa no Brasil ao longo de sua história” e nele foi estabelecida a Sociedade Brasileira de Musicologia (em diante SBM), “um marco no desenvolvimento

4 Disponível em <<https://www.acervocompositores.com.br/>>. Acesso em: 27 de dez. de 2020.

da musicologia no Brasil, considerando-a o primeiro passo para a institucionalização desse tipo de atividade no país” (CASTAGNA, 2008, p. 41).

No ano de 1987, a SBM promoveu o I Congresso Brasileiro de Musicologia cujo objetivo era discutir o panorama da situação das pesquisas e dos estudos musicológicos no Brasil (BISPO, 1992, [n.p.]), que segundo Castagna (2008, p. 62), teve o intuito de torná-lo o principal evento brasileiro de Musicologia. Para Castagna, “as dimensões do Congresso, seu impacto e o número de trabalhos apresentados foram realmente inovadores no Brasil”. Entretanto, os problemas com a distribuição dos anais inviabilizaram a centralização pretendida com o evento.

a distribuição dos anais, impressos na Alemanha, foi limitada aos seus participantes, que ainda assim teriam de desembolsar o valor correspondente a US\$ 50,00 para a obtenção de um exemplar, procedimento que sinalizou a inviabilidade do papel centralizador que se pretendeu para esse evento. (CASTAGNA, 2008, p. 62)

Este foi um reflexo da má gestão por parte da SBM que, embora ainda tenha realizado, em 1992, o II Congresso Brasileiro de Musicologia, acabou não se sustentando e, desde a década de 1990, veio atuando cada vez menos até se extinguir.

A década de 1990 marca o surgimento de uma nova musicologia no Brasil que começou a questionar a prática musicológica da geração anterior, buscando superar as limitações que a musicologia brasileira trazia, repensando seus métodos, propósitos e observando “a relação entre os pesquisadores e seus objetos de pesquisa, além da própria relação entre os musicólogos” (CASTAGNA, 2008, p. 64).

No ano de 1997, surgiu o SLAM que buscava unificar a musicologia da América Latina colocando os musicólogos hispano-americanos e brasileiros em contato. Na terceira edição do SLAM, em 1999, foi publicado um documento coletivo manifestando uma política de acesso democrático dos pesquisadores aos acervos musicais e por um desenvolvimento da musicologia histórica no Brasil.

Poder público e sociedade: políticas, ações, possibilidades

Na legislação brasileira, as leis de arquivo, de acesso à informação, de direitos autorais e de imagens são exemplos de aplicações políticas do poder público em prol de uma melhor condição para o patrimônio documental. Entretanto, é necessário verificar seus efeitos no âmbito da música.

A Lei de Arquivo, nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, além de dispor sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, estabeleceu o CONARQ, órgão responsável pela definição de políticas nacionais de arquivos. Nos últimos anos, o CONARQ tem sido um importante agente na criação de políticas e ações direcionadas aos documentos musicais, tendo integrado, em suas câmaras técnicas, profissionais competentes no campo da musicologia e documentação musical como será exposto mais adiante.

Com relação à Lei de Acesso à Informação (em diante LAI), nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, esta visa a assegurar o direito fundamental de acesso à informação, apresentando cinco pontos como diretrizes a serem garantidas:

- I – observância da publicidade como preceito geral e do sigilo como exceção;
- II – divulgação de informações de interesse público, independente de solici-

tações; III – utilização de meios de comunicação viabilizados pela tecnologia da informação; IV – fomento ao desenvolvimento da cultura de transparência na administração pública; V – desenvolvimento do controle social da administração pública (BRASIL, 2011, [n.p.]).

O artigo 6º da LAI, explicita que os órgãos e entidades do poder público são responsáveis por assegurar a gestão transparente da informação, propiciando amplo acesso a ela e sua divulgação, a proteção da informação, garantindo sua disponibilidade, autenticidade e integridade, e a proteção da informação sigilosa e da informação pessoal, que além de garantir o mesmo da anterior, soma-se, também, a eventual restrição de acesso. Entretanto, as condições em que se encontram os arquivos no Brasil não são condizentes com as orientações postas nesta lei.

A Lei de Direitos Autorais, nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, regula os direitos de autores de obras intelectuais (literárias, artísticas ou científicas). Conforme seu artigo 7º tais obras são criações registradas em qualquer suporte (tangível ou intangível), como por exemplo:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; III - as obras dramáticas e dramático-musicais; IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V - as composições musicais, tenham ou não letra; VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII - os programas de computador; XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual (BRASIL, 1998, [n.p.]).

Sotuyo Blanco (2010, p. 86) alerta sobre problemas na organização interna (como os meios de disseminação, tipos de obras e os formatos e agentes) e na terminologia utilizada no texto da referida lei, “sobretudo quando olhada e aplicada a questões musicais”.

É importante mencionar também os direitos de imagem, garantidos no artigo 20º do código civil:

salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais (BRASIL, 2002, [n.p.]).

Criado em 2005 e reconhecido pelo Repertório Internacional de Fontes Musicais (RISM) em 2006, o grupo de trabalho RISM-Brasil, iniciado pelos musicólogos André Guerra Cotta, Beatriz Magalhães Castro e Pablo Sotuyo Blanco, conta hoje com um número crescente de colaboradores profissionais tanto do campo da Musicologia quanto da Ciência da Informação e Tecnologia da Informação e Comunicação nos diversos estados brasileiros (SOTUYO, 2007, p. 5).

Em 2012, Guerra Cotta organizou o I Seminário do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais, “destinado à formação e multiplicação de catalogadores de acervos musicais e membros do grupo [RISM-Brasil]”. O evento promoveu oficina prática de catalogação de fontes musicográficas com base na normativa RISM, conferências de cunho histórico sobre o projeto RISM Internacional e suas seções no Brasil e na América Latina, mesas-redondas de caráter teórico e técnico visando à discussão da norma RISM Internacional e sua aplicação no âmbito ibero-americano, assim como mostras de trabalho (RISM-BRASIL, 2012, [n.p.]).

Segundo já foi referido acima, no ano de 2008, foi fundado o RIDIM-Brasil que, embora reconhecido oficialmente pelo RIDIM-Internacional, é independente dele (BALDASSARE, 2008). O RIDIM-Brasil é um projeto nacional cujo objetivo é indexar, catalogar, pesquisar e divulgar o patrimônio iconográfico musical localizado em território brasileiro, lidando com métodos e princípios de catalogação de obras e documentos de interesse iconográfico musical. Desde então, o projeto vem juntando esforços de pesquisadores, profissionais e técnicos para identificar, catalogar e disponibilizar as informações relativas à iconografia musical e pensar em todo esse processo aplicado no país (RIDIM-BRASIL, 2008).

Por sua vez, a CTDAISM, criada pela Portaria nº 90 de 27 de maio de 2010, tem como objetivo propor, a partir de estudos e discussões, normas e procedimentos relacionados com a terminologia, organização, tratamento técnico, guarda, preservação, acesso e uso de fontes documentais audiovisuais, iconográficas, sonoras e, mais recentemente, musicográficas. A documentação musicográfica foi inserida na discussão da CTDAISM em 2011, com o argumento de que ela não podia ser pensada exclusivamente como sonora ou como parte da audiovisual, possuindo características e definições próprias (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2011, p. 1-2). Entre os avanços trazidos pela CTDAISM podemos incluir:

- a Resolução nº 41 que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, visando à sua preservação e acesso;
- o Glossário de Termos Técnicos;
- oficinas técnicas;
- visitas e orientações técnicas;
- eventos e publicações de caráter científico;
- as Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público.

Além da CTDAISM, podemos também fazer referência aqui à Seção Brasileira da Associação Internacional de Bibliotecas e Arquivos de Música (AIBM/IAML-Brasil), estabelecida em 2009, com os seguintes objetivos:

- promover uma melhor compreensão da importância cultural das bibliotecas de música, arquivos e centros de documentação, nacional e internacionalmente;
- disponibilizar todas as publicações e documentos relacionados à música, inclusive o intercâmbio internacional;
- apoiar o desenvolvimento de normas internacionais e nacionais para a catalogação, conservação e disponibilidade dos materiais de música;
- promover a educação e a formação profissional na área fortalecendo e valorizando o trabalho profissional especializado.

Embora ainda incipiente, vale também ressaltar a Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), criada em 2012 com o objetivo de consolidar a área de Musicologia no Brasil (MAGALHÃES CASTRO, 2012). A ABMUS realizou seu primeiro congresso em 2016 tendo como tema de discussão a Musicologia no Brasil, agregando também subtemas relacionados ao ensino e à produção acadêmica em Musicologia, Música e áreas afins. Seu segundo congresso, realizado em 2017, teve como temática geral “Musicologia e práticas musicais comunitária”.

Não obstante todo o acima comentado, o Projeto de Lei (em diante PL) 7.920/2017⁵ (antigo PLS 146/2007) e os PLs a ele apensados, também conhecido como PL da “Queima de Arquivo”, pretende legalizar a destruição dos documentos originais, após estes serem digitalizados e arquivados em meio digital (sem garantia da sua preservação digital), pon-do em risco assim o patrimônio documental arquivístico brasileiro. Se prosperar, poderia atingir a documentação musicográfica em âmbito público também. O CONARQ, em seu manifesto contra o referido PL, menciona seus flagrantes equívocos, tais como a confusão entre autenticação e autenticidade, o equívoco de considerar a digitalização como alternativa de preservação e da assinatura digital como elemento que garante a autenticidade do documento, que foi regulado apenas para os documentos nascidos digitalmente (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2016).

Redes de informação no Brasil

Atualmente, vivemos numa sociedade em que o poder da economia é a informação e o conhecimento – a Sociedade da Informação, concretizada, segundo Tomaél (2005, p. 1), a partir da associação da informação e do conhecimento com as TICs.

Para Ferreira (2003, p. 36), essa sociedade traz consigo novas responsabilidades aos seus atores sociais, que devem provisionar um fluxo constante de informações que gerem novos conhecimentos e auxiliem a tomada de decisões nas várias instâncias da sociedade.

Conforme Tomaél (2005, p. 3), as “redes de informação reúnem pessoas e organizações para o intercâmbio de informações”. Elas vêm consolidando ações como intercâmbio de materiais informacionais; união de catálogos; catalogação cooperativa; serviços de indexação e resumos; acesso ao texto completo de documentos em Ciência e Tecnologia; acesso às informações disponíveis na internet; apoio informacional à inovação; entre outras.

No Brasil, apesar da recente e infeliz virada na política de intensa inclusão digital e de forte apoio ao *software* livre, que durou 13 anos (2003–2016), e que permitiu um significativo aumento do acesso à grande rede de computadores no país⁶, a opção pelo *software* livre e a fonte aberta continuam sendo as melhores opções pelo seu baixo custo, robustez e segurança.

Com relação às bases de dados e sistemas de informação musicais, diversos projetos musicológicos têm a difusão e o acesso aos documentos de acervos de música como objetivos (LANZELOTTE et al., 2004, p. 8). Podemos citar como exemplos:

5 Cf. BRASÍLIA, 2017.

6 Iniciada pelo presidente Luis Inácio Lula da Silva com a publicação do Decreto de 29 de outubro de 2003 que instituiu comitês técnicos para a adoção do software livre no âmbito do governo federal, recebendo maior institucionalização na presidência de Dilma Rousseff pelo Decreto 8.638 de 15 de janeiro de 2016, ditas ações se encontram ameaçadas desde a ruptura do governo e o impeachment da referida presidente em agosto de 2016.

- Projeto de Difusão e Restauração de Partituras do acervo do Museu da Música de Mariana (disponível *online*, embora atualmente a página esteja indisponível).
- Catálogo de manuscritos musicais, obras dos séculos XVIII, XIX e XX, presentes no acervo do maestro Vespariano Gregório dos Santos (disponível em CD-ROM, também esteve online por certo período).
- Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional (disponível *online*, com acesso parcial aos documentos).
- Acervo musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (disponível *online*).
- Acervo de compositores: acervo virtual de partituras, que reuni biografias e obras de compositores mineiros, dos séculos XVIII, XIX e XX (disponível *online*).
- Projeto Música Brasilis (edições de partituras disponíveis *online*).
- Base de dados Acorde da Biblioteca da Escola de Comunicação e Arte da USP – ECA-USP (disponível *online*).
- Base de dados NEMUS de partituras impressas na Bahia (disponível *online*).
- Base de dados Música em Periódicos Oitocentistas, contendo notícias e comentários sobre música garimpados em periódicos do século XIX (disponível *online* para pesquisa).
- Biblioteca digital da Escola de Música da UFRJ (disponível *online*, com acesso parcial aos documentos).

Apesar do crescente investimento intelectual para a divulgação do patrimônio documental musical, os resultados ainda são escassos, acrescentando a isso a inexistência de uma integração entre as bases de dados e sistemas, para que seja possível o intercâmbio da informação de âmbito nacional e internacional.

Nesse sentido, foram desenvolvidas, durante a minha tese de doutorado, duas bases de dados: a Base de dados RISM-Brasil para documentos musicográficos (Cf. ARAÚJO, 2018, p. 136-143); e a Base de dados RIdIM-Brasil, que trata das fontes visuais relativas à cultura musical (Cf. ARAÚJO, 2018, p. 144-149). Ambas tratam de fontes localizadas no Brasil. Nesse período, também foi concebida uma aplicação tecnológica para classificação de instrumentos musicais, inicialmente incorporada como uma ferramenta de apoio à base de dados RIdIM-Brasil, mas com a intenção de posteriormente tornar-se uma base organológica independente, que sirva de fonte de informação para pesquisa e possibilite futuros estudos. Vale ressaltar que esta foi a primeira versão completa, traduzida ao português brasileiro, do sistema Hornbostel-Sachs (Cf. ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2018, p. 533-550).

Ações estratégicas musicológicas

Todo o trabalho de pesquisa que desenvolvemos, contou com o apoio de um espaço físico destinado à salvaguarda, tratamento e acesso à memória documental musical e relativa à música (fundamentalmente da Bahia e regiões conexas), que funciona como um espaço laboratorial e de ensino em Musicologia e em Ciência da Informação aplicada à documentação musical, o Acervo de Documentação Musical da UFBA (ADoHM-UFBA). Nele foi possível, além de dar seguimento à manutenção e suporte das bases de dados RISM-Brasil e RIdIM-Brasil, concluir o que tínhamos deixado como perspectivas futuras na tese

de doutorado, como por exemplo o *harvester* “Jalapa Acê-Iça”, apresentado em 2019 no V Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (Cf. ARAUJO, 2019, p. 110).

No ano de 2020, iniciamos dois novos projetos: o Dicionário NEMUS e a Hemeroteca Musical Brasil (HMB). O Dicionário foi inicialmente idealizado pelo professor emérito a UFBA, Dr. Manuel Veiga, como Dicionário de Músicos e Expressões Musicais na Bahia (DEMEM) (VEIGA, 2006, p. 25-30). O projeto, devidamente revisado e renomeado, hoje é desenvolvido pelo Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA (NEMUS-UFBA), e seu desenvolvimento foi organizado em etapas. Na primeira etapa do desenvolvimento técnico e tecnológico o dicionário incluiu os verbetes biográficos relativos à Bahia ou a ele vinculados em algum grau. Nas etapas que seguirão, serão implementadas as ferramentas para inserção de termos e expressões, instrumentos e instituições musicais. Futuramente, outros âmbitos geoculturais brasileiros serão incluídos de acordo com a pesquisa desenvolvida. Assim, a plataforma estará sempre disponível para outros investigadores e grupos de pesquisa que desejarem participar na ampliação do seu escopo geográfico e conteúdo musical e musicológico.

A HMB, ainda em processo de construção, embora já com uma primeira versão disponível, é um banco de dados que reúne registros relativos à música no Brasil de diversos jornais, periódicos e revistas (publicados no Brasil ou em outras partes do mundo). A plataforma tem como objetivo garantir aos pesquisadores e ao público interessado acesso amplo e gratuito para consulta.

Por fim, realizamos, também neste ano de 2020, um encontro com instituições do Chile com o objetivo de trocar experiências profissionais no campo da musicologia computacional aplicada à iconografia musical, como forma de contribuir com soluções tecnológicas para a gestão do patrimônio documental musical.

Referências

- ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1948, 358p.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2ª ed. – Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp. – Editores, 1942, 529p.
- ALMEIDA, Marcelo Crisafuli Nascimento. **A música e suas manifestações populares em São João del Rei**. 1870-1920. ANPUH XV Simpósio Nacional de História. Fortaleza: ANPUH, 2009, pp. 1-13.
- ANDRADE, Mario de. **Compêndio de história da música**. São Paulo: Cupolo, 1929, 197p.
- _____. **Compêndio de história da música**. 2ª ed. – São Paulo: 1933, 211p.
- _____. **Pequena história da música**. Lisboa: Edições 70, 1988, 229p.
- _____. **Música, doce música**. Nova Fronteira, 2013, 264p. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=GVriAAAAQBAJ>>. Acesso em: 13 de novembro de 2014.
- ANDRADE, Ricardo Sodré; SOTUYO BLANCO, Pablo. Conhecimento científico em Música e Open Archives: vantagens de uma aproximação. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** Brasília: ANPPOM, p. 380-385, 2006.
- ARAÚJO, Pedro Ivo. **Patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil**: problemas e soluções. Tese (Doutorado – Música), Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2018, 638p.
- _____. Informação relativa à música em documentos iconográficos na Base de Dados RIdIM-Brasil: dados e metadados em redes. V Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. **Anais...** Salvador: UFBA, p. 101-114, 2018.
- ARAÚJO, Pedro Ivo; SOTUYO BLANCO, Pablo. Discutindo a descrição de fontes iconográficas relativas à música segundo Mayer Brown e Lascelle. III Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. **Anais...** Salvador: UFBA, p. 595-610, 2015.
- _____. O SICIM: uma aplicação tecnológica para uma melhor classificação organológica. IV Congresso Brasileiro de Iconografia Musical e II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. **Anais...** Salvador: UFBA, p. 533-550, 2017.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). **Carta de Belo Horizonte**; sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016, 1p. Disponível em <<http://anppom.com.br/associacao/documentos>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2017.

- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil** (1800 – 1950). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- _____. O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina. **Revista Brasileira de Música**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 53-74, 2014.
- BENETTI, Gustavo Frosi. **Guilherme de Mello revisitado: uma análise da obra a Música no Brasil**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2015, 673p.
- _____. Música e ideologia na obra de Guilherme de Mello: uma análise do texto preliminar de A música no Brasil. SEFIM. **Anais...**, v. 2, n. 2, p. 261-273, 2016.
- BISPO, Antônio Alexandre (Org.). **Primeiras fontes históricas da música indígena** (1981). Forum BRASIL-EUROPA de Leichlingen (1981/2) Série preparatória da Semana AlemanhaBrasil sob o patrocínio da Embaixada do Brasil. Disponível em <<http://www.academia.brasileuropa.eu/Materiais-abe-92.htm>>. Acesso em: 13 de agosto de 2014.
- _____. Pressupostos e objetivos. II Congresso Brasileiro de Musicologia e III Simpósio Internacional. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, v. 5, n. 19. In: BISPO, A. A.; HÜLSKATH, H. **Revista Brasil-Europa**. Disponível em <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM19-01.htm>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2017.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto nº 35.124, de 27 de fevereiro de 1954**. Cria o Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, nos termos da Lei nº 1.310, de 15 de janeiro de 1951. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-35124-27-fevereiro-1954-323012-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.
- _____. Presidência da República. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.
- _____. **Código civil brasileiro e legislação correlata** (2002). 2ª ed. – Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2008, 616p.
- _____. **Glossário de Biblioteconomia e Documentação**. Programa Sociedade da Informação. Rio de Janeiro: Ministério da Ciência e Tecnologia, 2002, 9p.
- _____. **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011**. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm>. Acesso em: 17 de dezembro de 2017.

- _____. Presidência da República. Casa Civil. **Decreto de 29 de outubro de 2003**. Institui Comitês Técnicos do Comitê Executivo do Governo Eletrônico e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/20_03/dnn10007.htm>. Acesso em: 27 de janeiro de 2018.
- _____. **Decreto nº 8.638, de 15 de janeiro de 2016**. Institui a Política de Governança Digital no âmbito dos órgãos e das entidades da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/d8638.htm>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.
- _____. Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Arquivos. **Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014**. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. Diário Oficial da União. Brasília, DF, dez. 2014.
- BRASÍLIA. **Projeto de Lei 7.920/2017**. Altera a Lei nº 12.682, de 9 de julho de 2012, a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), a Lei nº 12.865, de 9 de outubro de 2013, e a Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015 (Código de Processo Civil), para dispor sobre a digitalização de documentos. Disponível em <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2142105>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.
- BROMBERG, Carla. História da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**, n. 43, p. 415-444, 2011. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/inde x.php/revph/article/view/8040>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.
- CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 1, p. 7-31, 2008. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2430>>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**. Milão: Fratelli Ricordi, 1926.
- CONCLUSÕES do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.11-18.
- CONCLUSÕES do IV Encontro de Musicologia Histórica. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, p. 318-322, 2002.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Carta para a preservação do patrimônio arquivístico digital**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, UNESCO,

- 2005, 21p. Disponível em <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Carta_preservacao.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.
- _____. **NOBRADE**: Norma Brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006, 124p. Disponível em <<http://www.siga.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes/nobrade.pdf>>. Acesso em 18 de agosto de 2017.
- _____. **Ata da Reunião em 22 e 23 de março de 2011**, Arquivo Nacional. Disponível em <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism/atas-da-reunioes.html>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2017.
- _____. **e-Arq Brasil**: Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos, versão 1.1. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011, 136p.
- _____. **Ata da Reunião em 15 de maio de 2015**, Arquivo Nacional. Disponível em <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism/atas-da-reunioes.html>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.
- _____. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE). **Glossário**: documentos arquivísticos digitais. Rio de Janeiro: CONARQ, 2016, 42p. Disponível em <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/documentos-eletronicos-ctde/glossario-ctde.html>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.
- _____. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM). **Glossário**. Rio de Janeiro: CONARQ, 2016, 24p. Disponível em <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdaism/glossario_ctdaism_v2_2016.pdf>. Acesso em: 17 de dezembro de 2017.
- COTTA, André Guerra. O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. **Perspect. cienc. inf.**, Belo Horizonte, v. 4, n.2, p. 185-209, 1999.
- _____. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2000, 291p.
- _____. Descrição e Recuperação de Fontes para a Pesquisa Musicológica no Brasil. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, **Anais...**, FUNDARQ, p. 105-120, 2004.
- _____. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 15-37, 2006a.
- _____. Perspectiva de integração do patrimônio musical brasileiro. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 39-56, 2006b.

- _____. Acervo Curt Lange – UFMG: apresentação e perspectivas. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 75-91, 2006c.
- _____. **História da coleção Francisco Curt Lange**. Tese (Doutorado em música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009, 466p.
- _____. Archivología Musical: conceptos, principios, futuro. In: BORDOLLI, Marita Fornaro (ed.). **Archivos y Música: reflexiones a partir de experiências de Brasil y Uruguay**. Montevideo: Comisión sectorial de educación permanente, p. 15-36, 2011.
- DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. **OPUS**, [s.l.], v. 1, p. 32-36, 1989. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/4/8>>. Acesso em 4 de dezembro de 2017.
- _____. **Música Sacra Paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999, 308p.
- _____. A música no Vale da Paraíba e o resgate de um repertório. **Jornal Lince**, n. 40, 2011. Disponível em <<http://www.jornalolince.com.br/2011/ago/pages/historia-musica.php>>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.
- GIRON, Luís Antônio. Arqueologia musical de Minas. **Jornal Folha de São Paulo**, Caderno 6, p. 11. 13 de novembro de 1994. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/13/mais/22.html>>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.
- HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. V. 1. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2006.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.
- KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos Musicais dos Viajantes. **Revista USP**, v.30, p.134-141, 1996. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25913>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.
- LANZELOTTE, Rosana S. G.; ULHOA, Martha Tubinambá de; BALLESTÉ, Adriana Olinto. Sistemas de informações musicais – disponibilização de acervos musicais via Web. **Opus – Revista eletrônica da ANPPOM**, v. 10, p. 7-15, 2004. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/188>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2017.
- LEITE, Serafim S. I. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)**. Porto: Tipografia Porto Médico, 1953. Disponível em <<https://archive.org/details/arteseoficiosdos00leit>>. Acesso em 13 de agosto de 2014.
- MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Ata de criação da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). I Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade de Brasília,

- Música em Contexto**, ano IV, v. 1, p. 121-122, 2012. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/in dex.php/Musica/article/view/8768/6595>>. Acesso em 27 de janeiro de 2017.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, 470p.
- MELLO, Guilherme de. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república**. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908, 366p.
- _____. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947, 362p.
- MONTEIRO, Glauce. Projeto recupera Coleção Vicente Salles. **Jornal da Universidade Federal do Pará**, ano XXX, n. 130, 2016. Disponível em <<http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2009/6-edicao-69/56-projet o-recupera-colecao-vice-salles>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.
- NEVES, José Maria. Alguns problemas da musicologia na América Latina. **Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 175-189.
- OLIVETO, Karta; MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Vicente Salles: perspectivas de um historiador da música no Brasil. **Anais... XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, Brasília, p. 983-987, 2006. Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/11_Pos_Musicologia/11POS_MusHist_08-177.pdf>. Acesso em: 27 de dezembro de 2017.
- PICCINO, Evaldo. Um Breve Histórico dos Suportes Sonoros Analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. **Revista Sonora**, n. 2, 2005, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/626>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2020.
- PHONOGRAPHO. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 316, 13 nov. 1889. Gazetilha, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/doc reader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano%20188&pagfis=23986>. Acesso em: 23 dez. 2020.
- SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amancio dos (Iza Queiroz Santos). **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, 343p.
- SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos. In: SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 17-27. Disponível em

<<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>>.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Diagnóstico, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. **Música Hodie**, v. 4, n. 2, p. 93-102, 2004.

_____. O patrimônio musical na Bahia: diagnósticos, estratégias e propostas. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 57-74, 2006.

_____. A Lei de Direitos Autorais brasileira: uma visão musical. **Música em contexto**, Brasília, n. 4, p. 81-111, 2010. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/7492>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

_____. Documentação musical e musicográfica: em prol de uma terminologia necessária. In: SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 73-116. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>>.

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música Pré-Barroca Luso-Americana: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 1, p. 12-33, 1996. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.2/vol1.2/mogi.html>. Acesso em: 13 de agosto de 2014.

VEIGA, Manuel. **Impressão musical na Bahia**. Salvador, 2003. Disponível em <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em 24 de janeiro de 2018.

_____. Dicionários musicais brasileiros e a perplexidade das províncias. **Claves**, n.2, nov. de 2006, p. 14-30. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2442/1/2714-4174-1-PB.pdf>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2020.

WITTMANN, Luisa Tombini. A música nos primeiros anos de presença jesuítica no Brasil. XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em <<http://www.anpuh.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Luisa%20Tombini%20Wittmann.pdf>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

Revisão e diagramação de textos realizada por



Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo (MEI)

em dezembro de 2020 em Salvador, Bahia sob encomenda do
Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia

© 2020 PPGMUS-UFBA