

# Ictus

## Music Journal

Vol. 15 | N° 1 | 2021

ISSN 1516-2737 | 2238-6599



# Ictus

## Music Journal

Vol. 15 Nº 1 - Junho de 2021



### 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. 15 Nº 1 - Junho de 2021

## **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 Charkioulakis, 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 - Ribeirão 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

<b>E</b> ditorial	9
<i>Pablo Sotuyo Blanco</i>	
<b><i>Ai, se eu te pego!</i></b>	
<b>Viroses, contaminação, canção e instantaneidade midiática</b>	11
<i>Heloísa de A. Duarte Valente</i>	
<b>A Harpa de Concerto: estudo de <i>glissandi</i> e de configurações dos pedais com categorização de classes de conjuntos</b>	25
<i>Jamary Oliveira, Ricardo Mazzini Bordini, Marcos da Silva Sampaio</i>	
<b>P</b> esquisa musicológica e acesso à informação	49
<i>Pablo Sotuyo Blanco, Pablo Iglesias Magalhães, Pedro Ivo Araújo</i>	
<b>O Gesto Musical nos 2 Momentos Nordestinos para piano de Calimério Soares</b>	65
<i>Ernesto Hartmann</i>	
<b>Composição musical a partir de Modelagem Sistêmica e Teoria dos Conjuntos</b>	95
<i>Pedro Henrique Carneiro Tavares, Maria Clara de Sousa Tavares</i>	
<b>Somos do Alto do Moura, da terra do artesão: diversidade e resistência na Mazurca Pé Quente – Caruaru/PE</b>	109
<i>Marília Paula dos Santos</i>	

**Improvisação no Quarteto Novo:  
A busca de um novo paradigma para improvisação  
na *música popular instrumental brasileira***

127

*Vinicius Mendes Rodrigues*

**Quatro elementos fundamentais da performance ao trompete:  
uma abordagem conceitual**

137

*Heinz Karl Schwebel*

# EDITORIAL

# Editorial

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

**P**rezado leitor, É com orgulho que lhe apresentamos este novo exemplar do ICTUS Music Journal!

**E**ste primeiro número do 15º volume é evidente resultado do esforço conjunto da nossa equipe e dos autores participantes, a pesar das contínuas e crescentes limitações e provações que o presente contexto (atípico, desafiador, incerto) nos coloca todo dia. Nesse sentido, muito nos orgulha termos conseguido resistir e avançar na disseminação do conhecimento produzido pela pesquisa em música. Nesta ocasião incluímos textos de autores que transitam em importantes setores do nosso logos em música, com abordagens ancoradas tanto na musicologia sistemática, quanto na histórica, etnomusicológica ou sociomusicológica, com ênfase no estudo de práticas musicais, tanto composicionais quanto performáticas, de transmissão e/ou recepção, dentre outras.

**N**o entanto, enquanto encaramos o maior desafio coletivo do século XXI, precisamos deixar para atrás as efemérides canônicas e render homenagem àqueles músicos, compositores e/ou produtores musicais cujas vidas findaram no meio à crise sanitária presente no Brasil e no mundo. Assim, este primeiro semestre nos coloca a imperiosa necessidade de empatia e solidariedade com familiares e amigos daqueles que faleceram, muitos dos quais devido a COVID-19, cuja extensa lista inclui Genival Lacerda (1931-2021); Liber Gadelha (1957-2021); Zezinho Corrêa (1951-2021); Telmo de Lima Freitas (1933-2021); Cláudio Petraglia (1930-2021); Aginaldo Timóteo (1936-2021); Cassiano (1943-2021); Luís Vagner (1948-2021); MC Kevin (1998-2021); Nelson Sargento (1924-2021); Dominginhos do Estácio (1941-2021); Firmino de Itapoan (1943-2021); Berenice Azambuja (1952-2021); Flaviola (1953-2021); Raul de Souza (1934-2021); Reynaldo Rayol (1944-2021); Laíla (1943-2021); Mestre Mug (1949-2021); Bráulio de Castro (1942-2021); e João Gonçalves (1936-2021), dentre outros.

Em nível mais local, precisamos lembrar daqueles que nesses mesmos tempos nos deixaram (por COVID-19 ou não), dentre os quais destacamos os Drs. Roberto Santos e Germano Tabacoff (ex-Reitores da UFBA), Aída Zollinger Coelho e Herman Coppens (docentes aposentados da EMUS-UFBA), José Bernardino de Santana (servidor aposentado da EMUS-UFBA), Fernando Teixeira e Manassés Barros Aragão (ex-alunos da EMUS-UFBA), Clara Mascarenhas (aluna de violoncelo da nossa colega Suzana Kato), Elvidia Giacometti Albano (avó da nossa colega Flávia Albano), Davi Perrone (irmão da nossa colega Conceição Perrone) e Wellington Nunes dos Santos (filho da nossa colega EretuzaBorges Nunes).

**U**m minuto de silêncio por todos e cada um deles... e boa leitura.

# ARTIGOS

# *Ai, se eu te pego!* Víruses, contaminação, canção e instantaneidade midiática<sup>1</sup>

*Heloísa de A. Duarte Valente*

Universidade Paulista / Universidade de São Paulo | Orcid: 0000-0002-3250-6722

## **Resumo:**

Este texto aborda os processos de difusão e nomadismo da canção, a partir de circunstâncias tais como elementos notadamente musicais, de imaginário, semânticos, mecanismos de difusão da canção de sucesso e o papel das diversas mídias, sobretudo a internet, a fim de garantir sua longevidade. Parte-se do conceito de “canção das mídias” para caracterizar a natureza da canção em análise, apoiada pelo instrumental teórico desenvolvido por R. Murray Schafer (2011), os conceitos de *performance* (ZUMTHOR, 1997) e considerações de Sacks sobre *vermes de ouvido* (2007). Como estudo de caso, tomo a canção *Ai, se te pego!*, interpretada pelo cantor Michel Teló, estabelecendo uma analogia metafórica entre megassucesso e pandemia.

**Palavras-chave:** Canção das mídias, Nomadismo, Memória da mídia, Performance, Michel Teló.

## ***Oh! If I Catch You! Viruses, Contamination, Song, and Media Instantaneity***

### **Abstract:**

This text analyzes the processes of broadcasting and nomadism of song, under circumstances such as particular musical elements, the imaginary, semantic constructions, diffusion mechanisms of *hit* song and the function of media, especially the Internet, to ensure its longevity. The departing point are the concepts of “media song” to characterize the nature of the song under consideration, supported by the theoretical apparatus developed by R. Murray Schafer (2011), the concepts of *performance* (Zumthor, 1997) and reflections about *earworms*, by Sacks (2007). As a case study case, I take the song “Ai, se eu te pego!” performed by singer Michel Teló, establishing a metaphorical analogy between *mega hit* and pandemia.

**Keywords:** Media song, Nomadism, Media memory, Performance, Michel Teló.

## ***Ay! Si yo te agarro! Virus, contaminación, canto y instantaneidad mediática***

### **Resúmen:**

Este trabajo aborda los procesos de difusión y nomadismo de la canción, a partir circunstancias, tales como determinados elementos musicales de imaginario, relaciones semánticas, mecanismos de difusión de la canción *hit* y el papel de los medios de comunicación, especialmente la Internet, para garantizar su duración. Partiendo del concepto de “canción de los medios” para caracterizar la naturaleza de la canción en cuestión, apoyados en herramientas teóricas desarrolladas por R. Murray Schafer (2011), los conceptos de *performance* (ZUMTHOR, 1997) y aportes de Sacks (2007) sobre los *gusanos del oído* (2007). Como estudio de caso, tomo la canción “Ai, se te pego!”, interpretada por el cantante Michel Teló, estableciendo una analogía entre la pandemia y suceso musical.

**Palabras Clave:** Canción de los medios, Nomadismo, Memoria de los medios, Performance, Michel Teló.

1 A versão inicial deste texto foi publicada no CISC 20 anos: comunicação, cultura e mídia, organizado por Diogo Andrade Bornhausen, Jorge Miklos, Mauricio Ribeiro da Silva. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2012. O que ora apresento traz algumas novas reflexões sobre o imaginário do “vírus” e sua propagação, tendo em conta a pandemia gerada pelo COVID -19.

# 1. Sobre micróbios, aderências e vínculos

*Viralizou?* O verbo já se popularizou e se refere, a princípio, a qualquer tipo de informação, verdadeira ou falsa, que se alastra instantaneamente. Ocorreu-me retomar um estudo em que as ideias de vínculo de afeto<sup>2</sup>, hábito e aderência se relacionavam de modo similar ao que se verifica desde os primeiros meses de 2020 e que não para de se multiplicar, desdobrando-se em variantes, sem trégua, há mais de um ano – a despeito do surgimento de vacinas: Uma pandemia sem precedentes. Em fins de 2011 e começos de 2012, foi a eclosão do vírus H1N1, portador da gripe suína. Anos antes, em 2003, o Coronavírus SARS, antecessor do doravante designado COVID 19<sup>3</sup>, colocava o mundo em polvorosa e as autoridades médicas permaneceram em estado de atenção<sup>4</sup>.

Encontrei semelhanças entre a forma de disseminação da virose e o sucesso da canção de autoria de Michel Teló *Ai, se te pego!* Tivesse Teló lançado sua canção não na eclosão do vírus H1N1, mas em 2020, poder-se-ia traçar o mesmo paralelo? No que diz respeito à disseminação da informação, certamente a resposta é afirmativa. A natureza de redes de comunicação digital se ampliou, assim como a quantidade de usuários que, por sua vez, põem-se em comunicação ininterrupta. Ademais, mecanismos da inteligência artificial atuam no sentido de fazer com que os dados circulem, a despeito das intenções do usuário.

É fato que a música e os músicos que a praticam são capazes de estabelecer fortes vínculos não apenas de natureza comunicativa, mas também afetiva. Destaca o teórico Norval Baitello Jr. que a palavra vínculo tem sua raiz etimológica no latim *vinculum*, designando laço, liame, algemas, prisão, ganhando outras acepções mais abrangentes e abstratas, ao longo da história, designando ligação, elo, relação. Nos termos da semiótica da cultura – sobre a qual se assenta este trabalho-, vínculo pode ser entendido como “o resultado de ações (inatas ou aprendidas) do ser vivo que o aproximam do outro ou reforçam e alimentam uma proximidade já existente” (BAITELLO JUNIOR, 2009, p. 458).

Ao retomar o vultuoso sucesso de Michel Teló e comparar a sua forma de alastramento ao processo de propagação viral, algumas coincidências – que, de acordo com a leitura, podem ser consideradas ofensivas, até – revelam-se particularmente interessantes, se as analisarmos à luz dos conceitos da semiótica da cultura e da mídia.

Antes de prosseguir, vale destacar que, para além da linguagem figurada, o ato de “pegar” o vírus está infalivelmente ligado à imunidade biológica. No caso de “ser pego” por uma peça musical, concorrem elementos inerentes ao funcionamento do cérebro, que ocorrem de maneira não-intencional, mas também podendo ocorrer deliberadamente. “Pegar” também se aproxima da ideia de “aderência”, capacidade de fixação. No caso do COVID-19, sabe-se que depende das espículas de proteína de sua capa externa para penetrar na célula humana e daí, então, poder se replicar. O micróbio é, pois, grudento, pegajoso... Essa forma de existência que parasita outros seres vivos, reduz a humanidade e outras espécies à servidão – assim como, sob certo aspecto, as *majors* e suas estratégias agressivas. Ao fim e

2 A palavra adota concepções distintas. Para fins deste estudo, entendemos relações de sentimento - as paixões - quer de aproximação ou repulsa – as diversas nuances entre amor e ódio.

3 O Coronavírus ocasiona à síndrome respiratória aguda grave (SARS-CoV ou SARS-CoV- 1), a síndrome respiratória aguda grave (SARS, conhecida como SRAG, em português). Fonte: Wikipedia.

4 O portal G1 publica pesquisa da Agência Estado, que contabiliza 120 mortes em aproximadamente seis meses (G1, 2012)

ao cabo, observam-se mudanças contundentes na paisagem sonora<sup>5</sup>.

## 2. *Ai, se eu te pego... Vírus ou vermes?*

No dia 26 de março último, o crítico e biógrafo Ruy Castro voltava a escrever para a sua habitual coluna da página dois do jornal *Folha de S. Paulo*. Sob o título *Ameaças virais*, inicia o texto abordando as diversas acepções que vêm sendo aludidas ao termo *viral*. Ele mesmo, convalescente de uma encefalite que o deixou afastado do trabalho por algumas semanas, não se furta de comentar o sucesso retumbante do cantor Michel Teló e seu *hit Ai, se eu te pego*. Procede, então, a uma gênese do que seriam as últimas *campanhas virais* - “algo que se espalha pelas redes sociais, como um vírus de gripe que se pega no ar e também atinge milhões<sup>6</sup>” (CASTRO, 2012, p. 2). Ao publicar o texto o colunista enumerava, uma marca de 80 000 000 de *acessos* à canção, pela internet, logo depois de *descoberta* pelo craque lusitano Cristiano Ronaldo. Ao final, da coluna, pontifica: “Hoje, não há mais celebridades boas ou más, há apenas celebridades-, provocando confusão” (CASTRO, 2012, p. 2).

Embora todas as transposições metafóricas que se façam a músicas que “penetram na cabeça, tocando sem parar” de maneira contínua e implacável sejam relativas aos vírus e bactérias, em termos médicos a associação acabou sendo atribuída aos vermes. Em termos de imaginário, é difícil avaliar qual das referências ganha em provocar repugnância ou medo: de um lado, os vírus, invisíveis, propagados pelo ar, rapidamente; de outro, seres rastejantes, muitas vezes visíveis ao olho nu; palpáveis, gosmentos, grudam na pele. Imaginá-los no interior do cérebro é aterrador... Como observaremos adiante, as alusões à propagação da informação sonora (música, ou trechos dela, em geral) adotarão pelo senso comum a metáfora do micróbio que se difunde pelo ar, que contamina multidões, ao passo que a música se aloja individualmente no cérebro humano, terá, como correspondente, os viscosos vermes.

O fenômeno de repetição incessante de um fragmento musical que existe somente na memória ultrapassa o exercício de paciência, atingindo, em algumas vezes, um viés patológico. São geralmente uns três ou quatro compassos, que *martelam* os ouvidos, por dias seguidos. Os *jingles* publicitários são concebidos para, desse modo, atuarem no cérebro: “(...) a indústria da música cria-os justamente para ‘fisgar’ os ouvintes, para ‘pegar’ e ‘não sair da cabeça’, introduzir-se à força pelos ouvidos ou pela mente como uma lacraia”, adverte o neurologista Oliver Sacks (2007, p. 51). Segundo ele, a expressão surgiu inicialmente em alemão (*ohrwurm*), em 1980, tendo-se estendido à língua inglesa (*earworm*)<sup>7</sup> (2007, p. 52).

5 A expressão paisagem sonora (adaptação do neologismo *soundscape*) refere-se ao meio-ambiente acústico, não importan do sua natureza (SCHAFER, 2001).

6 As outras campanhas virais difundidas na internet foram um filme de trinta minutos sobre o terrorista ugandense Joseph Kony, *postado* no YouTube e a saga de Luísa, aquela que foi ao Canadá, sabe-se lá para o que fazer...Ironiza, a seguir, o crítico: “Não me surpreenderá se uma próxima campanha viral envolver o casamento de Luísa com Cristiano Ronaldo ou o sequestro de Michel Teló por Joseph Kony para fins imorais” (CASTRO, 2012, p. 2).

7 De acordo com Sacks, James Kellaris, pesquisador de Marketing da Universidade de Cincinnati, popularizou o conceito. A ideia, porém, é antiga: “Já na década de 1920, Nicholas Slonimsky, compositor e musicólogo estava deliberadamente inventando formas ou frases musicais que pudessem fisgar a mente e forçá-las à imitação e à repetição. E em 1876 Mark Twain escreveu um conto (...), depois reintitulado *Punch, Brothers, punch*, no qual o narrador se vê indefeso diante de algumas ‘rimas bem cadenciadas’ (...) Dois dias depois, o narrador encontra um velho amigo, um pastor, e inadvertidamente o *infecta* com a música” (2007, p. 52-53).

Diagnostica-se um verme de ouvido pela sua forma de ação e de contágio, que se dá de acordo com o grau de exposição à peça musical que afeta a *vítima*. Elementos repetitivos, renitentes na obra facilitam uma replicação sucessiva: são os *antígenos* provocadores do estado de desestabilidade orgânica. Some-se a isso o fato de que o contágio pode-se dar de maneira fortuita. Lembra Sacks:

Os *brainworms* costumam ser estereotipados e invariáveis. Tendem a ter certa expectativa de vida, atuando a todo vapor durante horas ou dias e depois desaparecendo, com exceção de alguns ‘espasmos’ residuais. No entanto, mesmo quando parecem ter sumido, tendem a manter-se à espreita: permanece uma sensibilidade exacerbada, de modo e que um ruído, uma associação, uma referencia a ele pode tornar a desencadeá-los, às vezes anos depois. E são sempre fragmentários. Todas essas qualidades são familiares para muitos epileptologistas, pois elas lembram acentuadamente o comportamento de um pequeno foco epletogênico de início súbito que irrompe, convulsiona-se e por fim se aquieta, mas fica sempre pronto para reanimar-se (SACKS, 2007, p. 55).

O que o estudo dos vermes ou vírus musicais tem de instigante é, justamente o modo como as relações entre memória e música se estabelecem, no cérebro humano. O que a semiótica da música prega, conceitualmente, pode assim ser explicado, pela neurologia:

Alguns atributos das imagens mentais musicais e da memória musical não têm equivalentes na esfera visual e esse fato pode nos dar um vislumbre do modo fundamentalmente diferente de como o cérebro trata a música e a visão. Essa singularidade da música talvez se deva, em parte, à necessidade que temos de *construir* um mundo visual para nós, daí resultando que um caráter seletivo e pessoal impregna nossas memórias visuais desde o início. As músicas, em contraste, já recebemos construídas. Uma cena visual ou social pode ser construída ou reconstruída de inúmeros modos distintos, mas a recordação de uma música tem de assemelhar-se ao original. É claro que ouvimos seletivamente, com diferentes interpretações e emoções, mas as características musicais básicas de uma composição – o tempo, o ritmo, os contornos melódicos, e até mesmo o timbre e o som- tendem a ser preservados com notável exatidão (SACKS, 2007, p. 56)

No caso de uma canção de grande sucesso, ou em uma peça publicitária, as associações que a música estabelece com o objeto ao qual se relaciona (a própria música, um produto a ser vendido etc.) vinculam-se diretamente às emoções e sentimentos. Dependendo da natureza destes vínculos, os mecanismos de reiteração, a longevidade da obra musical tende a ser mais efetiva.

No caso dos *vermes musicais* pode-se mesmo dizer que a despeito da inconveniência, há pessoas que tenham se interessado no assunto, mesmo como gracejo, deleite ingênuo de alguns. Exemplo disso é a página na internet “O verme musical do dia”.<sup>8</sup>

8 <http://earwurm.com>. A página inclui um “Guia definitivo dos vermes de ouvido”, com um amplo leque de verbetes. Consulta em 27 mar 2012. Uma nova consulta remete a outras fontes explicativas (<https://creativehero.es/earwurm/>), mas a página citada não pôde ser localizada. Com a crescente preferência pelo plataforma Youtube, verificam-se várias coletâneas, organizadas por DJ Earworm: Time of Our Lives: Songs from EVERY YEAR (1970-2020), compiladas em 17 dez. 2020, com 13.000 consultas; DJ Earworm Mashup - United State of Pop 2020 (Something to Believe In. <https://www.youtube.com/watch?v=9zQXAAGhZVQ>), com 19 000 consultas. Dados colhidos em 9 mai. 2021

### 3. Assim, você me mata? A contaminação sógnico-musical.

Em uma revista recente, cujo tema central aborda as relações entre as catástrofes do mundo contemporâneo e os processos comunicacionais, chama especial atenção o texto de Kátia Lerner e Pedro Gradella. Utilizando-se da noção de *discurso* – este entendido como “(...) conjunto de textos articulados numa prática discursiva”, processo comunicativo e, ao mesmo tempo, prática social (LERNER; GRADELLA, 2011, p. 34) – os autores analisam como se construíram as narrativas na imprensa carioca, desde o aparecimento do vírus Influenza H1N1, sua propagação até sinais mais contundentes de alerta, durante o ano de 2009. O artigo identifica como sentimentos de insegurança e medo foram paulatinamente urdidos, em face de uma ameaça de pandemia, atitudes tomadas pela população e pelo poder público; os sentidos e o sentimento de ameaça, perigo, diante do *novo*. De fato, a desinformação parece constituir o maior motivo de preocupação e insegurança, uma vez que a luta se trava com o desconhecido. Nestas condições, o trampolim para o temor é iminente.

Segundo a Organização Mundial de Saúde, desde o surgimento de uma nova doença, seu pico – a epidemia, ou pandemia- até a sua erradicação, há algumas fases, assim caracterizadas:

- Fase 1: Nenhum novo subtipo de vírus de gripe foi descoberto em humanos.
- Fase 2: Nenhum novo subtipo de vírus de gripe foi descoberto em humanos, mas uma doença, variante animal ameaça os humanos.
- Fase 3: Infecção (humana) com um subtipo novo mas nenhuma expansão de humano para humano.
- Fase 4: Pequeno(s) foco(s) com transmissão de humano para humano com localização limitada.
- Fase 5: Maior(es) foco(s) mas expansão de humano para humano ainda localizado.
- Fase 6: Pandemia: aumenta a transmissão contínua entre a população geral.

**Fonte:** Wikipedia<sup>9</sup>

A ignorância gera sentimentos de impotência e leva muita gente a adotar mecanismos de proteção, como os *escudos* os mais diversos (das máscaras respiratórias, unguentos e geleias) até a clausura, o encastelamento em seus lares. Assepsia, desinfecção, distanciamento físico estão algumas das medidas que, a princípio, poderiam conter o avanço do mal que, impiedosamente, acomete suas vítimas sem lhes possibilitar qualquer defesa. Trata-se, pois, de uma *guerra* do mundo dos micróbios contra os gigantes e desamparados seres humanos. ..

Ao se mencionar doenças que ganharam o mundo de forma arrasadora, nos últimos cem anos, vem logo à mente a alcunhada gripe espanhola, que acometeu o hemisfério norte todo durante a primavera de 1918 e em particular, as pessoas jovens<sup>10</sup>. Durante a Primeira Guerra, os acampamentos militares foram alvos fáceis: o ato de juntar vários soldados

9 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia>. Último acesso em 9 mai. 2021.

10 A Primeira Guerra ainda não havia acabado. A doença, que não ultrapassava os três dias rapidamente desapareceu, retornando em agosto, em escala mundial. O que tinha de diferente: não acometia os mais fracos (crianças e velhos), mas jovens entre vinte e trinta anos. Afora os sintomas de praxe, a face ficava roxa, resultado das secreções nos pulmões. O doente acabava afogado nos próprios fluidos. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gripe\\_espanhola](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gripe_espanhola), acesso em 9 mai. 2021.

numa só tenda, propiciou a contaminação em larga escala.<sup>11</sup> Ao longo do século XX, outras doenças colocariam o mundo em pânico, tais como a gripe asiática (1957–1958), a gripe suína (1976; 2009), também conhecida como Influenza A H1N1, objeto de estudo do citado texto de Lerner e Gradella. O efeito devastador e letal das doenças transmitidas pelos micróbios levou à criação de analogias com o mundo computacional, como os *vírus* de computador e sua *profilaxia*, com *vacinas* (programas de remoção). Transmitidos geralmente pela rede de computadores, tornaram-se um dos motivos de ansiedade e preocupação do cidadão comum desde final do século XX, uma vez que a comunicação pela *web* tornou-se indispensável para a maioria das atividades cotidianas.

Não obstante toda a simbologia negativa relacionada à transmissão de doenças e, mais ainda à ideia de *contaminação*, percebe-se não raro, em alguns setores, uma acepção contrária, que lhe confere um *status* altamente favorável: são os gritos e as *coqueluches* que importam as novidades da moda, as formas de comportamento social e... musical. Aqui entra, pois, o estudo de caso: O *hit* de Michel Teló e sua transmissão *pandêmica* pela mídia, trazendo, assim, um problema interessante aos estudos musicológicos e comunicativos.

E como isso funciona? De certa maneira, a fórmula já é conhecida: promoção pela gravadora, anúncios, temporadas de *shows* no Brasil e no exterior, entrevistas nos canais de televisão, matérias na imprensa etc. No presente caso, uma eficiência na utilização das denominadas mídias sociais demonstra otimizar a eficiência comunicativa: *blog* atualizado, vídeos no Youtube, *postagens* no Twitter. Um exemplo disso é a ideia de, antes de entrar em cena, no *Domínio do Faustão*, seu intérprete ter lançado uma mensagem no *microblog* avisando o momento exato. O uso das mídias sociais de modo muito bem planejado revela seu potencial na disseminação da informação e, no caso, no alastramento do sucesso da canção- especialmente numa típica *canção das mídias* (VALENTE, 2003).<sup>12</sup>

O uso das mídias sociais também se retroalimenta, à medida que se transpõe para o próprio conteúdo das composições: a referência a situações comunicativas corriqueiras quando do uso do telefone celular e outros companheiros eletrônicos portáteis da juventude, no próprio ambiente dos *shows*, tal é o caso da canção *Beijo, me liga* – algo que Teló ouviu das espectadoras.

#### 4. *Ai, se eu te pego... Por que me escapas? (A movência da canção).*

A disseminação da canção *Ai, se eu te pego* espalhou-se em escala planetária: seu histórico é de muitas transformações, processos de *movência*. Antes de prosseguir, vale elucidar que o conceito, elaborado pelo erudito Paul Zumthor (1997), refere-se aos processos de tradução e (re)apropriação dos signos poéticos; no processo de suas camadas semânticas sucessivas, o signo (no caso, musical), garante a sua longevidade. Para conhecer um pouco acerca dos antecedentes da obra até seu sucesso na mídia cabe uma breve digressão a respeito de sua gênese. Permito-me citar o antropólogo Hermano Vianna, que revela conhecer todos

11 Segundo estimativas, a gripe espanhola matou entre 20 e 100.000.000 de pessoas. Comparativamente ao número de mortos da 1ª Guerra cerca de 9.200.000 em combate, 15.000.000 no total, a 2ª Guerra Mundial exterminou 16.000.000 de vidas. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gripe\\_espanhola](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gripe_espanhola). Acesso em 9 mai. 2021.

12 O conceito aqui se refere às canções que já foram concebidas para circular pelas mídias as mais diversas, como também aquelas que podem adaptar-se a elas, da canção composta para o sucesso às tradicionais, árias de ópera etc.

os meandros desta canção perambulante.

Tudo começou no Axé Moi, de Porto Seguro, local descrito em seu próprio *site* como ‘complexo de lazer’, ou ‘a maior estrutura de praia do Brasil’. (...) Pois bem, o Axé Moi produz espetáculos para entreter os turistas que visitam Porto Seguro. Sharon Acioly foi durante muito tempo a sacerdotisa da diversão no complexo, com várias funções, de cantora a animadora. Seu papel ali não era ser protagonista de uma obra de arte; ela precisava manter o público brincando sem parar. Para isso inventava jogos. Um deles virou febre nacional anos atrás. Sharon ‘pegou’ uma brincadeira trazida para o litoral sul da Bahia por turistas universitários paulistas e mineiros e popularizou a ‘dança do quadrado’.

A seguir, Vianna descreve como de *brincadeira* a quase composição se transformou numa peça funk e como ela foi transformada pelo produtor Antônio Dyggs:

(...) ela [Sharon Acioly] criou um funk para funcionar como trilha sonora do momento em que as turistas sobem ao palco para conferir de perto, pele a pele, os dotes dos dançarinos. (...) De passagem por Porto Seguro, Antônio Dyggs, produtor de baladas de Feira de Santana, foi conferir a animação do Axé Moi. Ficou com o ‘ai se eu te pegou’ na cabeça e resolveu transformar o funk num forró para ser gravado pela *Os Meninos do Seu Zeh* (...) Apesar de ter ritmo arrastado, a música fez sucesso em várias cidades baianas, chamando a atenção de outras bandas de forró, que lançaram imediatamente suas regravações, cada vez mais animadas. Michel Teló só conheceu seu futuro hit mundial quando ele já fazia parte do repertório da Cangaia de Jegue e da Garota Safada (só para citar as mais conhecidas), botando o povo para dançar e cantar por todo o Nordeste. (VIANNA, 2012).

O relato de Vianna aponta para um processo de transformação constante e ágil, de modo que a canção, sempre fugidia, resiste a uma versão definitiva. Não se consegue *pegá-la...* Hoje, pode-se até brincar de inventar a mais nova versão da canção... Elas se encontram à disposição do espectador-ouvinte nas mais variadas maneiras paródicas, sérias ou brejeiras, em produções amadoras na internet.

Nesse contexto, não se pode deixar de mencionar interesses de outra natureza, como financeiros podem contribuir para um estancamento no processo de movência, tal ocorre com os autodenominados coautores, ou auto-postulados *legítimos autores* a cobrar os seus direitos intelectuais<sup>13</sup>. Como o sucesso parece ainda não ter chegado ao final, é muito possível que novos coautores ou “verdadeiros autores” ainda se venham dar a conhecer.

## 5. *Telofonia?*

A esta altura, já parece chacota tentar mais um jogo de palavras... O sobrenome italiano Teló é parônimo do grego *telos* (τέλος), que significa alvo, fim, objetivo. A telefonia, teleologia, telepatia nada mais são que vocábulos que agregam em seu sentido a ideia de distância atingida. Michel Teló atingiu o mundo inteiro, maciçamente e de maneira veloz. Os relatos de pessoas cantando o *hit* são numerosos e, assim que convidei colegas a partici-

13 Tal é o caso das estudantes paraibanas Marcella Quinho de Ramalho, Maria Eduarda Lucena dos Santos e Amanda Borba Cavalcanti, que se dizem coautoras da música. Tendo ingressado com ação contra Teló, obtiveram liminar favorável pelo juiz Miguel de Brito Lyra Filho. Em caso de vitória das reclamantes, elas terão direito a participação nos lucros desde que a música foi gravada até hoje. (O TEMPO, 2012)

parem da pesquisa<sup>14</sup>, contribuições não cessam de chegar. A título de ilustração, menciono alguns deles. A musicóloga Barbara Alge me enviou o seguinte relato, no dia 6 de março:

Encontrei um vendedor de bilhetes para concertos da Orquestra Mozart (vestido como o próprio Mozart e com peruca) em Viena ouvindo Michel Teló no seu mp3. Ele me falou que era um *hit* na Itália e na Áustria. Quando voltei para Alemanha no dia 2 de Janeiro de 2012, o hit ainda não tinha chegado aos *media* da Alemanha, mas duas semanas mais tarde os meus alunos confirmaram a minha previsão: Michel Teló se ouvia na rádio e nas discotecas... e até hoje nenhuma festa sem Teló aqui em Rostock (Norte da Alemanha)

O pesquisador brasileiro Cássio Barth me disse a respeito da repercussão da peça no México, onde reside atualmente: “O interessante é que a música virou tema de introdução para conversas cotidianas para mim aqui no México... ‘Tú que eres brasileño, ¿qué significa *nossa?*’ ¿Qué es ‘ai se te pego’? E assim por diante...” Acrescenta que grupos como Calor Norteño e Os Fara Fara já haviam feito suas adaptações, com a letra em espanhol.<sup>15</sup>

A jornalista Juliana Doretto, que vive na República Tcheca, indica-me um filme registrado em seu *blog* em que crianças cantam e dançam a peça, incluindo o texto em português (sem conhecer o real sentido das palavras...)<sup>16</sup>

Marcello Gabbay, doutorando em estágio de doutorado-sanduiche, apresentou mais que um testemunho auditivo:

Sobre o Michel Teló, posso te garantir que, no Pará, capital e interiores (territórios ainda ferozmente pautados pelo rádio e pela TV), ele estourou sim! Voltei do sanduiche na França em janeiro agora e tenho permanecido na Ilha de Marajó, onde o *hit* ainda é repetido nas rádios com boa intensidade! Recentemente fui a um aniversário infantil, e a canção do dito cujo foi a mais aclamada entre as crianças de 5 a 10 anos. (...) Mais uma: amigo meu paraense que vive em Israel, também me relatou a ocorrência de “Ai se eu te pego” em inglês e português nas baladinhas locais. Por fim, nos meus últimos dias em Paris, vi no Facebook de um amigo, a versão em francês feita por jovens brasileiros que residem na França, mas esta era meramente amadora e *internáutica*.<sup>17</sup>

Pelo que mostram as diversas fontes disponíveis na internet, a adesão à canção de Teló é mundial. É possível encontrar versões as mais diversas, das mais caseiras às mais elaboradas, com produção cuidada: o grupo mexicano El Cielito, o cantor português José Malhoa,

14 Encaminhei a várias listas de discussão o pedido, no dia 1º de março de 2012: gostaria de saber como o fenômeno se deu, nas diversas localidades nacionais e internacionais. Cito alguns dos nomes de colegas que amavelmente me responderam: Fabiano Lacombe, Juliana Doretto, Marcello Gabbay, Tacyana Arce, Nair Prata, Diego da Rocha, Cássio Barth, Barbara Alge, Evandro Higa, Martha Ulhôa, Álvaro Neder, Wander Nunes Frota, Julio Mendívil, Ayêska Paulafreitas, Camila Bonfim, Carlos Palombini, Sergio Basbaum, Ana Lúcia Moreira.

15 Lista de discussão [etnomusicologiabr@yahoogrupos.com.br](mailto:etnomusicologiabr@yahoogrupos.com.br), 1 mar 2012, 21h12

16 A matéria assim dispõe: “Parece que a ‘praga’ chegou à República Tcheca. E atingiu as crianças. Uma professora tcheca, Lucie Tvrdoňová (especializada em Zumba, um programa intenso de ginástica com dança), resolveu criar uma coreografia para seus alunos a partir da canção brasileira. Na apresentação, meninos e meninas esticam os braços e os trazem juntos ao corpo, ao som de Michel Teló proferindo a frase “ai, se eu te pego”. E, no final, os garotos e as garotas cantam, em bom português, “Delícia, delícia. Assim você me mata...”. “Na República Tcheca, ‘Ai se eu te pego’ vira coreografia infantil. Originalmente publicado em: <http://cidadesdaeste.com/2012/01/02/na-republica-tcheca-ai-se-eu-te-pegovira-coreografia-infantil/>. Acesso em 1º mar 2012. Disponível, atualmente, <http://filosomidia.blogspot.com/2012/04/entrevista-com-michel-telo-e-noticia.html>. Acesso em 9 de mai 2021.

17 Comunicação por e-mail, 1º mar 2012, 12h41.

a versão infantil de Jaciara Gardin, as versões em russo, chinês, japonês... e até pelo Pato Donald! E não será em todos os casos que o texto será compreensível. O que sugere que a música, por si só, já se basta para agradar a um público que extrapola a língua portuguesa.

### **6. *E passou a menina mais linda, Tomei coragem e comecei a falar...***

Como relatam as diversas fontes que têm surgido sobre o tema, parece ter sido a *dancinha* do craque Cristiano Ronaldo que catapultou o (já) grande sucesso de Michel Teló. Como e porque se deu o fato, há várias especulações, mais ou menos cuidadosas. O que se pode afirmar, com segurança é que, não residindo no Brasil, o craque tomou conhecimento da canção por outro meio, quiçá pela internet, alguma aparição na televisão ou, mesmo, o vídeo em DVD (ou *blue ray*). Havia um conhecimento de natureza visual, porque ele *sabia* os passos da coreografia. Essa situação curiosa foi repetida por outros astros esportivos e não apenas restritos ao futebol: os tenistas Novak Djokovic, Rafael Nadal, dentre muitos outros, comemorariam suas vitórias com a dança.

A canção acabou por transformar-se em *brincadeirinha* para comemorar a vitória nos jogos, em diversas situações, tal como folguedo infantil. Aqui, as semelhanças não são casuais, já que, nessas brincadeiras são comuns vozes ditando palavras de ordem, instruções, indicando movimentos ou gestos a serem realizados pelo grupo, como bater palmas, dar voltas, pronunciar frases ou interjeições etc. Apesar de alguns movimentos notadamente alusivos ao coito, a grande maioria dos gestos descreve ações mímicas estereotipadas, acompanhando o texto que, por sua vez, é muito breve e direto; o coloquialismo da letra não despreza os já comuns erros de português (erros comuns de concordância verbal). Desse modo, muito se aproxima das cantigas de roda folclóricas das séries escolares iniciais.

E o que dizer da repercussão ante a imagem de certos astros, midiáticos, como o exitoso Neymar? Dançar a coreografia reitera o seu aspecto juvenil, ao somarem-se à imagem do jovem craque do futebol a molecagem do garoto em idade escolar com o atrevimento adolescente, que sinaliza alguns gestos e micagens de natureza obscena. (A despeito de tudo isso, o craque mostrou-se encabulado e retraído na sua participação no Programa Hebe Camargo, em que dividia o sofá com Michel Teló...)

### **7. *Sábado, na balada...***

Atualidade de Michel Teló, intérprete e produtor de sua imagem, reside não apenas na demanda social que atende, mas também na maneira como se vale dos recursos midiáticos. O repertório de Teló tem clima de festa, entretenimento da juventude urbana; ademais, seu repertório passou a ser incorporado ao gosto de outras camadas da sociedade que antes rejeitavam gêneros advindos de estratos sociais desfavorecidos monetariamente. Em extensa matéria publicada pela Revista Época, conduzida por Humberto Maia Jr. e Luís Antônio Giron (2012), destaca-se o depoimento do cantor e compositor Marcos Valle:

Essa mesma aproximação aconteceu no mundo do samba com o surgimento do pagode. Muitos sambistas viam aquilo como uma decadência do ritmo, mas depois puderam ver que os pagodeiros ajudaram o samba a chegar a ambientes a que nunca havia chegado, renovando e aumentando o público (2012, p. 56).

No entender de Heloísa Buarque de Hollanda, estudiosa em cultura contemporânea brasileira, Teló representa um nicho da sociedade que antes não era facilmente percebido e que foi legitimado pela elite, declara à reportagem da Revista: “O interior do Brasil e a periferia urbana – o lugar de chegada de pessoas do campo – ascenderam. Eles influenciam a estética e o consumo de toda a sociedade”, fenômeno que repete o que sucedeu com o funk e o pagode. (2012, p.56).

Seguindo esse raciocínio, pode-se encontrar, na canção *Ai, se eu te pego*, uma espécie de retrato da sociedade contemporânea. Maia Jr. e Giron, para a Revista Época relatam bem a situação:

O sertanejo universitário rompeu as barreiras sociais, popularizou o estilo nas classes A e B e chegou aos bairros chiques das grandes cidades do país. Ninguém teve tanto sucesso em traduzir os valores populares para os jovens de elite quanto Teló. Tome o exemplo da universitária Stela Medeiros, de 18 anos, moradora de São Paulo. Ela gostava de Lady Gaga e Beyoncé. Passou a ouvir sertanejo depois que a amiga Giovana Volpato, de 17 anos, moradora do Morumbi, bairro nobre de São Paulo, lhe mostrou as músicas de Michel Teló. ‘Sempre achei aquela coisa de dor de cotovelo e bota uma coisa muito cafona’, diz Stela. ‘O estilo do Michel é mais próximo do meu, e a música é de balada.’ Também a carioca Isabela Aragão Coutinho, de 17 anos, filha de advogados e moradora de Laranjeiras, Zona Sul do Rio de Janeiro, divide a memória de seu iPod entre Coldplay, Kate Perry e Teló. ‘Ele é supercool’, afirma. ‘Suas letras são picantes e divertidas, não tem como não gostar dele. Na balada, todo mundo se levanta quando começa a tocar Michel Teló.’ (2012, p. 54).

Como justificativa parcial para o ruidoso sucesso, acrescentaria, ainda, o fato de que a população vem crescendo sem o contato com outro tipo de música não-comercial de maior complexidade composicional (vide-se o abandono, por largos anos, da disciplina Educação Musical no ensino básico). Em assim sendo, o repertório de Teló e seus sucedâneos atende à demanda de maneira satisfatória.

Sob o aspecto musical, pode-se afirmar que, embora não complexa, enquanto composição musical, a obra passa por vários processos de *movência*, como já mencionado anteriormente. Os mecanismos que constroem e (re)alimentam o sucesso de Michel Teló são vários. Vale tomar alguns desses referenciais, a fim de poder discernir algumas das razões que justificam o imponente sucesso. Como gênero musical, quase sempre entabulado na categoria *sertanejo universitário*<sup>18</sup>, o *hit* escapa a esse atrelamento de maneira direta.

Primeiramente, ressalte-se a confusão que se criou acerca das distinções entre música *caipira* e *sertaneja*. O etnomusicólogo Evandro Higa ressalta<sup>19</sup>, a esse respeito, que existe uma distinção que passa, antes de qualquer coisa, pelo crivo comercial. Apoiando-se nos

18 De acordo com o historiador Exedito Silva, o forró universitário surgiu a partir de 1975, reestruturando-se no decorrer da década de 1990. O objetivo era promover uma fusão do forró tradicional com o pop e o rock. Para tanto, valeu-se de instrumentos eletrônicos. Aquilo que se designou como *forró universitário* propriamente dito, despontou na década de 1980, representado por grupos musicais nem sempre do meio universitário, mas ligados ao entretenimento destes. Na década seguinte, uma nova geração tenta uma reproximação ao forró tradicional, retomando os instrumentos tradicionais. O espectro é amplo, e inclui desde formações como a *Banda Falamansa*, *Banda Mafuá*, *Trio Virgulino*, *Cascabulho*, *Mestre Ambrósio* (dentre outros) no âmbito do Projeto Espaço Cultural Equilíbrio (SILVA, 2003, p.103-104).

19 Os comentários feitos pelo pesquisador surgiram na lista de discussão da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular- Seção Latino-americana: ([iaspm-al@googlegroups.com](mailto:iaspm-al@googlegroups.com)) no dia 7 mar. 2012, a partir de uma consulta minha, a respeito das repercussões regionais e internacionais da canção *Ai, se eu te pego*.

estudos do sociólogo José de Souza Martins, Higa identifica a música caipira como sendo “a música sertaneja transformada em mercadoria, perdendo (ou transformando) sua função social ligada ao trabalho, lazer, religiosidade, etc.”. A denominada “música caipira de raiz”, gravada e comercializada deixaria de ser caipira para se tornar sertaneja.

O sertanejo migrará para a periferia das grandes metrópoles e consumirá não apenas a estética musical, bem como os seus produtos correlatos (vestuário, eventos etc.), à medida que o poder aquisitivo dos receptores cresce, entre as décadas de 1980-90. Parte da burguesia denominará este subgênero como *sertanejo*. O denominado *sertanejo universitário* representa a retomada de “reminiscências da cultura caipira com a cultura jovem globalizada”, legitimando “uma música onde o interior do país parece se reconhecer sem culpas e os paradigmas da modernidade parecem se hibridar a uma ruralidade real e/ou recordada”, adverte, uma vez mais, Evandro Higa. Essa modalidade terá, dentre seus inúmeros expoentes Luan Santana, a dupla João Bosco e Vinícius, Maria Cecília e Rodolfo e... Michel Teló.

Mas, ao que tudo indica, *Ai, se eu te pego* não pertence ao forró, nem à balada sertaneja. Trata-se de uma mistura de vários componentes, agregados de maneira bem estudada. A canção é um compósito de várias outras: há traços do vaneirão, dança de salão gaúcha derivada da *habanera*<sup>20</sup>, que migrou para o centro-oeste brasileiro, junto com os sulistas que para a lá migraram, a fim de desenvolver atividade agropecuária (Teló pertence a uma dessas famílias migrantes). Outro aspecto não menos relevante é o cuidado de Teló, ao selecionar os seus músicos acompanhantes.<sup>21</sup> (É de se supor mesmo que sua formação musical tenha contribuído técnica e intelectualmente no processo de escolha). Como derivado do vaneirão, conserva o destaque para o acordeão, nas passagens de uma estrofe a outra (*pontes*) e na introdução. A presença do instrumento não é casual: enquanto tocou no Grupo Tradição<sup>22</sup>, Michel Teló era um executante bastante desenvolvido, com amplo domínio no seu instrumento.

Ainda a respeito do acordeão – muitas vezes denominado *gaita*, entre os gaúchos – é de se lembrar que se trata de um instrumento muito frequente nas músicas populares tradicionais e folclóricas de muitos países, em várias regiões do planeta, sobretudo rural. Dessa forma, poderia atuar como um elemento de memória cultural (musical) de tempos anteriores ao surgimento das mídias (e, quem sabe, de um outrora passado rural e feliz, deixado para trás, em tempos de industrialização...)

Por fim, uma última observação: o sucesso *Ai, se eu te pego* mistura de vaneirão gaúcho e forró nordestino, num arranjo que inclui a instrumentação da canção pop costumeira. Dança gingada que normalmente leva à fama internacional cantores e dançarinos com traços fisionômicos e corporais acentuadamente mestiços, afrodescendentes. Michel Teló, alourado, claro, revela bem os traços dos italianos do norte, bastante presentes no sul do Brasil mas que não costumam atingir os píncaros da glória midiática – ao menos no campo da canção midiática. Representa, de algum modo, uma nova feição da brasilidade *for export*.

20 Vaneirão (ou vanerão), assim como a vaneirinha são danças derivadas da habanera, ou havaneira e possui o característico modelo rítmico sincopado (colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia, colcheia).

21 Um dos músicos acompanhantes de Teló era destacado pianista, cuja aptidão, reconhecida imediatamente por Teló, resultou num convite para integrar o seu grupo. Agradeço à professora Ana Lúcia Moreira pelas informações coletadas (comunicação pessoal, em 14 mar. 2012).

22 Sobre o grupo, consta da sua página na web: “A história do inconfundível *batidão* do Tradição começou em outubro de 1995, com a criação do grupo pelo então músico e, depois, empresário Wagner Hildebrand. A ideia era formar um grupo capaz de misturar ritmos como chamamé, rasqueado e vanera à música sertaneja e criar algo contagiante, alegre e dançante”. Disponível em: <http://www.grupotracao.com.br/historia/>. Acesso em: 27 mar. 2012.

## Como enfrentar os vermes de ouvido e outros vírus musicais altamente resistentes, como o COVID -19 e suas novas cepas? *Finale (sem fade out)*

Em finais de março de 2012, encerrava a primeira versão deste texto, o *hit* de Teló permanecia “na boca do mundo”, em português (bem ou mal pronunciado) ou traduzido. Os noticiários não deixavam de trazer notas a respeito do sucesso. O boletim independente Wikinotícias, datado de 3 de janeiro de 2012, revelava que, até aquela época, o número de visitas no Youtube já havia ultrapassado os 94 000 000. A revista Forbes classificava o *hit* como “fenômeno na Internet”, equiparando-o ao ídolo juvenil Justin Bieber<sup>23</sup>. Mais que um grande sucesso, a canção de Teló apoderou-se de muitas cabeças, não deixando de poupar uma grande parcela da população mundial. Tornou-se um verme de ouvido que se propagou pelo mundo, tal como uma pandemia midiática. Em se tratando de quase uma *patologia* na *paisagem sonora* (SCHAFER, 2001) parece razoável que algo seja feito para que o universo acústico possa retomar a sua *melodiversidade* - se assim podemos inventar uma outra nomenclatura.

Em tempos em que um vírus toma o planeta de assalto, qualquer comentário em tom irônico e mordaz relacionando música e contaminação com poder letal corre o risco de ser mal interpretado, tomado como falta de respeito face aos mais de 420 000 mortos, apenas no Brasil e tantos sobreviventes que lutam a cada dia para recuperar a saúde.

De outra parte, é preciso ter especial atenção com relação às dificuldades particulares dos artistas - os primeiros a saírem de cena e os últimos a voltarem - o que somente será possível quando a rotina cotidiana retomar o seu ciclo. Ainda que sob condições bastante adversas, muitos são deles recorrem a novas formas de criação poética e de comunicação com o seu público. Mais que entretenimento, passatempo, diversão para aqueles que aceitaram trancar-se em casa, os artistas estabelecem e sustentam importante vínculo (comunicativo, afetivo) capaz de fazer com que as pessoas que se encontram isoladas possam encontrar maneiras de preservar a saúde física e mental. São sobretudo os certames, os shows que, por meio das plataformas midiáticas transmitem, pelas redes sociais, conteúdos novos que vêm a promover o espírito crítico, o entusiasmo, a força para seguir adiante.

Além destas possibilidades, há o serviço de fornecimento de música remotamente, pelas infovias pelo sistema de *streaming*. Quase sempre há um oferecimento de um conjunto de repertórios que, segundo algoritmos e grupos classificatórios atende, supostamente, aos gostos pessoais do ouvinte. Ocorre que trilhas musicais de todo tipo tomem a paisagem sonora sem pedir licença, transformando-se em *Moozak* (música ambiente), até “viralizar na *playlist*”, tornando-se “vermes musicais” ... Como mesmo adverte Sacks (2007), as músicas que *grudam* na memória são persistentes. Em períodos de vida confinada e em espaços subdimensionados (ou superdimensionados) podem reiterar a sensação de sufocamento e angústia. É quando se faz necessário pôr em prática: a “clariaudiência”, conforme preconiza Schafer (2001).

23 [http://pt.wikinews.org/wiki/M%C3%BAsica\\_%22Ai,\\_Se\\_Eu\\_Te\\_Pego%22\\_de\\_Michel\\_Tel%C3%B3\\_%C3%A9\\_sucesso\\_fora\\_do\\_Brasil](http://pt.wikinews.org/wiki/M%C3%BAsica_%22Ai,_Se_Eu_Te_Pego%22_de_Michel_Tel%C3%B3_%C3%A9_sucesso_fora_do_Brasil). Último acesso em 9 mai. 2021. *Michel Teló passa de 100 milhões de acessos no Youtube com 'Ai, se Eu te Pego'* <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/michel-telo-passa-de-100-milhoes-de-acessos-no-youtube-com-ai-se-eu-te-pego>. Último acesso em 9 mai. 2021.

## Referências

- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.
- \_\_\_\_\_. Vínculo. In: MARCONDES FILHO, Ciro. (org.). **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 458.
- CAMPOS, Rogério de. Exposição traz ao Brasil de J. Carlos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 abr. 1991. Ilustrada, p.1.
- DORETTO, Juliana. Entrevista com Teló é notícia mais vista em telejornal para crianças da Holanda **Cidades do Leste**. In: SILVA, Leopoldo N. (Leo Nogueira Paqonawta). **Filosomidia**. Disponível em: <http://filosomidia.blogspot.com/2012/04/entrevista-com-michel-telo-e-noticia.html>. Acesso em 9 mai. 2021.
- LERNER, Kátia; GRADELLA, Pedro. Mídia e pandemia: Os sentidos do mendo na cobertura de Influenza H1N1 nos jornais cariocas. **Revista ECO- Pós**. Rio de Janeiro, v.14, nº 2, pp.;33-54 2011
- MAIA Jr., Humberto; GIRON, Luis Antonio. Ai, se eu te pego... Com melodia fácil e letras que falam ao público jovem, o cantor paranaense bateu recordes na internet e traduziu os valores da cultura popular para todos. **Época**. São Paulo, 2 jan 2012, pp. 50-61.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinção do mundo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- SILVA, Expedito L. **Forró no asfalto – mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume, 2003.
- VALENTE, Heloísa. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.
- VIANNA, Hermano. “Talvez ninguém mais consiga ter carreira longa e estável fazendo/ tocando música”. In **O Globo**. <http://sergyovitro.blogspot.com/2012/01/hermano-vianna-cibercondicao.html> Acesso em 1º mar. 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.

### Outras fontes

- O TEMPO. <http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=2341&IdNoticia=198240>. Acesso em 14 mar 2012.
- PROGRAMA HEBE CAMARGO. Apresentado por Hebe Camargo. São Paulo: Rede TV, 21 3 nov. 2011 22 h. Duração 90 min. Entrevista com Michel Teló e Neymar.

SARS-CoV. In: Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/SARS-CoV>. Acesso em 9 mai. 2021.

Gripe suína já matou mais que em todo o ano de 2011. In: **G1**- Brasil. Disponível em : <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/07/gripe-suina-ja-matou-mais-que-em-todo-o-ano-de-2011.html>. Acesso em 9 mai. 2021.

# A Harpa de Concerto: estudo de *glissandi* e de configurações dos pedais com categorização de classes de conjuntos

*Jamary Oliveira, Ricardo Mazzini Bordini, Marcos da Silva Sampaio*

Universidade Federal da Bahia | (*in memoriam*)

Universidade Federal do Maranhão | Orcid: 0000-0002-4832-0199

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0001-8029-769X

## Resumo

Neste artigo estudam-se as possibilidades de dispor os pedais da Harpa de Concerto para a execução de *glissandi* conforme os exemplos encontrados nos tratados de orquestração. Estudam-se os princípios envolvidos nas disposições possíveis dos pedais usando-se o sistema numérico de base três para a notação e, enfocam-se as possíveis coleções de notas pela teoria dos conjuntos de classes de notas com um tratamento estatístico. O objeto é prover compositores, harpistas e estudantes de música com informações coligidas de várias fontes para elaboração de material pré-compositivo ou para pesquisa.

**Palavras-chave:** Harpa de concerto, Configuração de pedais, Tratados de orquestração

## The Concert Harp: study of *glissandi* and pedal configurations with categorization of sets classes

### Abstract

In this paper, Concert Harp pedal settings for performing *glissandi* are studied, according to the examples found in orchestration treatises. Principles involved in the possible pedal arrangements are studied using base-three numerical system for notation, and the possible notes collections are addressed by pitch class set theory with a statistical treatment. Main purpose is to provide composers, harpers and music students with information gathered from various sources for preparation of pre-composition material or research.

**Keywords:** Concert Harp, Pedal Setup, Orchestration Treatises

## El Arpa de Concierto: estudio de *glissandi* y configuraciones de pedales con categorización de clases de conjuntos

### Resumen

En este artículo se estudian las posibilidades de arreglar los pedales del Concierto Arpa para la interpretación de *glissandi*, según los ejemplos encontrados en los tratados de orquestación. Estudiamos los principios involucrados en la posible disposición de los pedales utilizando el sistema numérico de base tres para la notación, y nos enfocamos en las posibles colecciones de notas por la teoría de conjuntos de clase de notas con un tratamiento estadístico. El objetivo es proporcionar a compositores, arpistas y estudiantes de música información recopilada de diversas fuentes para la preparación de material de recomposición o para la investigación.

**Palabras Clave:** Arpa de concierto, Configuración de pedal, Tratados de orquestación

Recebido: 2021-06-11 | Aprovado: 2021-06-20

# 1. Introdução

Este artigo foi elaborado em cumprimento ao Projeto para o Edital Equipamentos Multiusuário da FINEP através do qual a UFBA adquiriu uma Harpa *Lyon & Healy* Stile 26. O Projeto foi elaborado por Ricardo Mazzini Bordini enquanto Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA em 2006. O trabalho colaborativo apresentado aqui resulta da orientação do Prof. Dr. Jamary Oliveira,<sup>1</sup> da revisão bibliográfica de tratados de orquestração coligida pelo Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini (UFMA) e de estudo estatístico elaborado pelo Prof. Dr. Marcos da Silva Sampaio (UFBA).

A revisão deteve-se em dez tratados de orquestração de reconhecida importância enfocando especificamente uma das principais características da harpa de concerto que é o *glissando*, realizado com diferentes configurações de pedais que por via de enarmonias, resulta em coleções de notas com diferentes cardinalidades.

A harpa de concerto, harpa de pedais ou harpa de ação dupla, é um instrumento diatônico que pode produzir cromatismos pela ação de pedais que modificam cada uma das sete notas simultaneamente em todas as oitavas (com exceção de algumas cordas mais graves ou muito agudas, a depender do modelo, sobre as quais os pedais não atuam). Os sete pedais podem ser fixados por encaixes em três posições diferentes: bemol (posição mais elevada),<sup>2</sup> natural (posição média) e sustenido (posição mais baixa). Ao mover-se os pedais de uma posição mais alta para outra mais baixa, um mecanismo de tração estica todas as cordas homofônicas modificando sua afinação e, no sentido contrário, as vai afrouxando. Devido a essa característica peculiar do instrumento, os pedais podem ser configurados de modo que, por enarmonia, a execução de *glissandi* resulte em quatro sons diferentes no mínimo e no máximo, sete. É importante ressaltar que a harpa pode executar *glissandi* reais de um ou dois semitons cromáticos, quer dizer, com cada corda isoladamente. Entretanto, o termo *glissando* neste trabalho se refere ao efeito produzido pelo deslizar dos dedos sobre parte ou todas as cordas do instrumento.

Embora os autores de tratados de orquestração apresentem a distribuição dos pedais de acordo com a ênfase que queiram dar, seja à disposição radial deles em torno da harpa seja em relação à ordem em que as notas aparecem nos exemplos, neste trabalho apresentaremos sempre os pedais em ordem escalar partindo do Dó para facilitar a comparação entre os exemplos. Como todas as notas devem mostrar alterações, seus nomes serão suprimidos e apenas a sequência das alterações, iniciando sempre com Dó, será mostrada, excetuando-se casos em que, por clareza, seja necessário nomeá-las.

## 2. Tratados de Orquestração

Os autores dos tratados que alimentam esta pesquisa estão indicados no Quadro 1 onde estão listados em ordem cronológica de publicação da primeira edição com o título na língua em que se consultou a fonte (as edições utilizadas estão nas referências).

1 O Prof. Dr. Jamary Oliveira faleceu em 29 de março de 2020. Fica registrado aqui o nosso agradecimento e a nossa mais respeitosa e sincera homenagem.

2 Nesta posição a corda está solta, ou seja, sem a ação do mecanismo de tracionamento que a estica. Para afinar a harpa, os pedais são colocados todos na posição bemol e, portanto, a harpa é afinada em Dó bemol maior.

Mostra-se também uma breve descrição do que se encontra na seção sobre *glissandi*.

**Quadro 1:** autores, tratados, ano de publicação e resumos

Autor(es)	Tratado	Publicação	Generalidades
Berlioz (Strauss)	<i>Treatise on Instrumentation</i>	1843 ou 1844	Denomina as enarmonias de sinônimos; dá exemplos de configurações que resultam em 4 sons diferentes.
Forsyth	<i>Orchestration</i>	1914 [rev. em 1935]	Denomina as enarmonias como homófonos; apresenta as 9 enarmonias possíveis e 18 configurações que resultam em 4 sons.
Rimsky-Korsakov	<i>Principios de Orquestacion</i>	1922	Não traz exemplos; comenta a possibilidade de executar vários tipos de acordes de sétima e todas as escalas maiores e menores.
Koehlin	<i>Traité de l'orchestration</i>	1954-59 [escrito em 1941]	Apresenta um estudo abrangente de possibilidades de acordes de sétima que podem e que não podem ser executados; cromatismos com 3 semitons; traz muitos exemplos da literatura.
Casela e Mortari	<i>La Técnica de la Orquesta Contemporanea</i>	1948	Aborda técnicas mais recentes como <i>tremolo</i> eólico (Salzedo) e <i>glissando</i> junto com harmônicos (Ravel).
Kennan e Granthan	<i>The Technique of Orchestration</i>	1952	Discute alguns problemas de acordes e a impossibilidade de fazer <i>glissando</i> com 3 sons apenas; traz exemplos mais recentes e particularmente o <i>glissando</i> com as costas das unhas (Salzedo).
Piston	<i>Orchestration</i>	1955	Bastante sucinto, traz alguns exemplos, particularmente um de Roussel.
Del Mar	<i>Anatomy of the Orchestra</i>	1981	Analisa as diferentes notações para indicar <i>glissandi</i> e dá exemplos de passagens cromáticas muito difíceis; traz alguns exemplos analisados, particularmente um de Strauss para duas harpas.
Adler	<i>The Study of Orchestration</i>	1982	Bastante sucinto, não aborda muitos exemplos de <i>glissandi</i> .
Stiller	<i>Handbook of Instrumentation</i>	1985	Também sucinto, dedica-se mais à questão dos pedais e só traz um exemplo de <i>glissando</i> .

Fonte: Elaborado pelos autores.

As obras que esses tratados apresentam para ilustrar o *glissando* estão listadas no Quadro 2. O compositor mais citado é Debussy e depois Strauss seguido por Lizst, Rimsky-Korsakov e Ravel. As obras mais citadas são *Scheherazade* e o *Prelúdio para o Entardecer de Um Fauno*.

**Quadro 2:** Lista de obras e compositores que ilustram o glissando nos tratados

Tratados	Obras	Compositores
Berlioz (Strauss)	<i>Sinfonia Dante</i>	Liszt
Forsyth	<i>Valsa de Mefisto</i> <i>Don Quixote</i> (Variação VII)	Liszt Strauss (Richard)
Rimsky-Korsakov	–	–
Koechlin	<i>Oratório de Natal</i> <i>Scheherazade</i> (3 exemplos) <i>Prelúdio para o Entardecer de Um Fauno</i> <i>Péleas e Melisande</i> (cena da gruta)	Saint-Saëns Rimsky-Korsakov Debussy Debussy
Casela e Mortari	Concerto para Piano e Orquestra	Ravel
Kennan e Granthan	<i>Dafne e Cloé</i> <i>Ameriques</i> <i>Pássaro de Fogo</i> <i>Canção na Noite</i>	Ravel Varése Stravinsky Salzedo
Piston	<i>Printemps</i> (2 exemplos) <i>La Mer</i> <i>Bacchus et Ariane</i> (2 exemplos) Concerto para Violino	Debussy Debussy Roussel Bartók
Del Mar	<i>Feuersnot</i> <i>Os Planetas</i> (“Neptune”) <i>Scheherazade</i> <i>Also Sprach Zarathustra</i> Sinfonia No. 2	Strauss Holst Rimsky-Korsakov Strauss Elgar
Adler	<i>Prelúdio para o Entardecer de Um Fauno</i>	Debussy
Stiller	–	–

Fonte: Elaborado pelos autores.

O tratado de Berlioz publicado de forma completa em 1844 (revisado e ampliado por Richard Strauss em 1904) discute as dificuldades da harpa de ação única em Mi bemol,<sup>3</sup> predecessora das atuais harpas de ação dupla, comentando já as modificações no mecanismo dos pedais introduzidas por Erard<sup>4</sup> e terminando aquela seção do tratado justamente com a propriedade de poder armar os pedais com notas duplas (por enarmonia) a que dava o nome de “sinônimos”.<sup>5</sup> O exemplo citado é constituído da seguinte configuração dos pedais: ♯, ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯ (quatro sons: acorde de sétima diminuta). Adverte ele que não é possível ter quatro “sinônimos” ao mesmo tempo pois como a escala diatônica só tem sete sons [cordas] para formar quatro enarmônicos seriam necessárias oito cordas. Strauss expande as observações de Berlioz com um exemplo da *Sinfonia Dante* de Liszt em que os

3 Trata-se de uma harpa afinada em Mi bemol provida de pedais capazes de alterar as cordas apenas um semitom ascendente (daí o termo: ação única).

4 Sébastian Erard (1752-1831) famoso construtor de harpas nascido em Estrasburgo mudou-se para Londres onde desenvolveu o sistema de dupla ação dos pedais (consolidado em 1811).

5 No tratado de Berlioz, na tradução em inglês, encontra-se o termo “synonims” (Berlioz, 1991, p. 142) associado à propriedade da Harpa de configurar cordas duplas por enarmonia, como Si♯ e Dó♭ ou Ré♯ e Mi♭.

pedais são assim armados para produzir um acorde de sétima diminuta: ♭, ♯, ♭, ♯, ♭, ♭, ♯ (a mesma configuração do exemplo de Berlioz).

Forsyth, em seu *Orquestração*,<sup>6</sup> inicia a seção sobre a harpa com uma introdução histórica ao instrumento e expande a discussão sobre a antiga harpa de ação única em Mi bemol já citada por Berlioz. Apresenta também as nove enarmonias possíveis de serem obtidas: Si♯-Dó♭, Dó♯-Ré♭, Ré♯-Mi♭, Mi♭-Fá♭, Mi♯-Fá♭, Fá♯-Sol♭, Sol♯-Láb, Lá♯-Si♭, Si♭-Dó♭ (às quais ele se refere como homófonos [cf. a linguística]).<sup>7</sup> Exemplifica em seguida dezoito configurações todas de quatro sons para serem tocadas como *glissandi*, sendo 5 de sétimas de dominante, 3 de sétimas diminutas, 5 de sétimas meio-diminutas (que ele chama de “partes de nonas maiores”) e 5 de acordes menores com sétima menor (que ele chama de “partes de décimas primeiras”).<sup>8</sup> (Quadro 3)

Cita logo em seguida três “combinações engenhosas” de Widor: 1) ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭ (sete sons); 2) ♭, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♭ (sete sons); e 3) ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♭, ♭ (sete sons). Os exemplos musicais provêm da *Valsa de Mefisto*, de Liszt: ♭, ♭, ♯, ♭, ♯, ♭, ♭ (quatro sons: sétima diminuta) e dois da Variação VII do *Don Quixote*, de Strauss: 1) ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭ (sete sons: escala de Fá maior) e 2) ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭ (sete sons: escala de Dó maior).

Nos *Princípios de Orquestração*,<sup>9</sup> Rimsky-Korsakov discorre brevemente sobre os *glissandi* referindo-se apenas à possibilidade de executar diferentes acordes de sétima além de todas as escalas maiores e menores diatônicas. Enfatiza que os *glissandi* com acordes de sétima e de nona não tem as mesmas restrições causadas por *glissandi* com escalas diatônicas (devido à “cacofonia” provocada pela duração das vibrações das cordas). Não apresenta exemplo algum, comentando apenas a quantidade de harpas que utilizou em algumas de suas obras.

6 A primeira edição é de 1914. Foi revisada em 1935. A edição da Dover é de 1982.

7 O seguinte texto encontrado no tratado de Forsyth merece atenção: “These nine enharmonic-unisons are frequently called homophones (= same sounds). They have also been christened synonyms, but a more inaccurate word could scarcely be found, for synonyms are essentially “things of the same name,” and this is exactly what the strings are not. They are strings of different names tuned to what is practically the same sound. The word homophone is convenient and accurate. The longer expression, enharmonic unison, is perhaps better as an explanation.” (Forsyth, 1914, pp. 465-466). Esses nove uníssonos-enarmônicos são frequentemente chamados homófonos (= mesmo som). Eles também foram batizados de sinônimos, mas uma palavra mais inadequada dificilmente poderia ser encontrada, já que sinônimos são essencialmente “coisas com o mesmo nome”, e isso é exatamente o que as cordas não são. Elas são cordas de nomes diferentes afinadas ao que é praticamente o mesmo som. A palavra homófono é conveniente e acurada. A expressão mais longa, uníssonos enarmônico, é talvez melhor como uma explicação (Tradução nossa.)

8 Faz uso de uma notação peculiar: mínimas representam duas notas enarmônicas e semínimas uma corda. Assim, cada “acorde” têm 3 mínimas e 1 semínima pois, para produzir 4 sons com 7 cordas, 3 deverão ser enarmonizadas.

9 Iniciado em 1873, mas completado postumamente por Maximilian Steinberg em 1912; a primeira edição em Russo data de 1922.

**Quadro 3:** Dezoito *glissandi* conforme Forsyth (1914)

	Armação dos pedais	Sonoridade resultante
1	b, #, b, #, #, b, b, b, b	Acorde de sétima de dominante
2	#, b, #, #, b, #, #, b, b	
3	b, b, b, #, b, #, #, b, b	
4	#, b, b, #, #, #, #, b, #	
5	b, #, #, b, #, #, #, b, #	
6	#, b, b, b, b, b, #, #, b	Acorde de sétima diminuta
7	b, b, #, #, b, #, #, b, b	
8	b, #, #, b, #, #, b, b, #	
9	#, b, b, b, b, #, #, #, b	Acorde de sétima meio-diminuta*
10	b, #, #, b, #, #, #, #, #	
11	b, b, #, #, b, #, #, b, #	
12	b, #, #, #, b, #, #, b, b	
13	#, b, #, #, b, b, #, #, b	
14	#, b, #, #, b, #, #, #, b	Acorde perfeito menor com sétima menor
15	#, b, b, b, b, #, #, b, b	
16	#, #, b, #, #, b, #, #, b	
17	b, #, #, #, b, #, #, b, #	
18	b, #, b, #, #, #, b, b, b	

\* O leitor iniciante deve tomar cuidado pois as notas escritas não correspondem aos pedais já que o autor está formando acordes por terças superpostas (o que nem sempre corresponde à disposição dos pedais: assim, nesse exemplo, o pedal que está armado como Sol# aparece escrito como Láb, mas o pedal do Lá está armado como Lá conforme se deduz da notação peculiar do autor). Situações semelhantes ocorrem em alguns outros exemplos.

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

Koechlin, no primeiro dos quatro volumes do *Tratado de Orquestração*,<sup>10</sup> logo no início da seção sobre a Harpa, comenta sobre as onze possibilidades de obter três notas cromáticas simultaneamente e duas que não são possíveis, conforme mostra o Quadro 4.

Mais adiante refere-se à utilização dos “sinônimos enarmônicos” dando dois exemplos de acordes de quatro sons: 1) b, #, b, #, #, b, b, # (quatro sons: sétima diminuta) e 2) #, b, b, b, #, #, b (quatro sons: sétima meio-diminuta). Segue um pequeno exemplo de *glissando* duplo em sextas extraído do *Oratório de Natal* de Saint-Saëns: #, #, b, #, #, #, b (sete sons: escala de Si Maior);<sup>11</sup> depois duas configurações oriundas de *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov: 1) b, b, b, b, b, b, b (sete sons) e 2) b, b, b, #, b, b, b (sete sons: escala lídio-mixolídia).

Em seguida exemplifica doze tétrades de sétima diminuta que podem ser executadas a partir de qualquer nota do baixo, como se pode ver no Quadro 5.

10 O primeiro volume foi publicado em 1954 e os demais subsequentemente até 1959.

11 No exemplo dado não é possível saber qual a posição do pedal do Sol, mas conferindo a partitura vê-se que é: Sol#.

**Quadro 4:** Onze cromatismos simultâneos possíveis e 2 impossíveis em Koechlin (1954-59)

	Armação dos pedais	Resultantes
1	Si $\flat$ -Dó $\flat$ -Ré $\flat$	possíveis
2	Si $\sharp$ -Dó $\sharp$ -Ré $\flat$	
3	Dó $\sharp$ -Ré $\flat$ -Mi $\flat$	
4	Ré $\flat$ -Eb-Fáb	
5	Ré $\sharp$ -E $\flat$ -Fáb	
6	Mi $\flat$ -Fáb-Sol $\flat$	
7	Mi $\sharp$ -Fá $\sharp$ -Sol $\flat$	
8	Fá $\sharp$ -Sol $\flat$ -Láb	
9	Sol $\sharp$ -Láb-B $\flat$	
10	Láb-B $\flat$ -Dó $\flat$	
11	Lá $\sharp$ -B $\flat$ -Dó $\flat$	
12	Sol $\flat$ -Sol $\sharp$ -Láb	impossíveis
13	Sol $\flat$ -Láb-Láb	

Fonte: Koechlin (1954-59)

**Quadro 5:** Doze acordes de sétima diminuta em Koechlin (1954-59)

	Armação dos pedais
1	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat, \sharp$
2	$\sharp, \flat, \flat, \flat, \flat, \sharp, \flat$
3	$\flat, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat$
4	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat, \sharp$
5	$\sharp, \flat, \flat, \flat, \flat, \sharp, \flat$
6	$\flat, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat$
7	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat, \sharp$
8	$\sharp, \flat, \flat, \flat, \flat, \sharp, \flat$
9	$\flat, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat$
10	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat, \sharp$
11	$\sharp, \flat, \flat, \flat, \flat, \sharp, \flat$
12	$\flat, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat$

Fonte: Elaborado pelos autores.

Após constatar que todos os acordes de sétima diminuta são possíveis de serem executados em *glissando*, observa que os de sétima meio-diminuta “não são todos possíveis”: pode-se executar esse:  $\sharp, \flat, \flat, \flat, \sharp, \sharp, \flat$  (quatro sons: sétima meio-diminuta), que é o primeiro *glissando* no início do *Prelúdio para o Entardecer de Um Fauno*, de Debussy, mas que não se pode realizar esse:  $\sharp, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat, ?$ , pois o Si não pode ser armado nem como Lá nem como Dó sustenido. Passa então a apresentar exemplos de acordes de sétima que “não podem ser feitos” sendo: sete acordes de sétima meio-diminutas (que ele chama de sétima menor), sete acordes menores com sétima menor, sete acordes de sétima de dominante e

oito acordes maiores com sétima maior. Volta então a exemplificar outros acordes de sétima que podem ser executados, sendo cinco exemplos de sétimas meio-diminutas, cinco de acordes menores com sétima menor, cinco de acordes de sétima de dominante e quatro de acordes maiores com sétima maior que estão todos listados no Quadro 6. Encerra a seção com dois exemplos de tons inteiros: 1)  $\sharp, \flat, \flat, \natural, \natural, \natural, \natural$  (seis sons) e 2)  $\natural, \natural, \natural, \sharp, \flat, \flat, \flat$  (seis sons) e um exemplo de pentatônica (que ele chama de “defectiva”:  $\sharp, \flat, \flat, \sharp, \flat, \flat, \flat$  (pentatônica – teclas pretas do piano).

**Quadro 6:** Acordes de sétima em Koechlin (1954-59)

	Armação dos pedais	Tipo
1	$\sharp, \flat, \sharp, \natural, \natural, \sharp, \flat$	Sétima meio-diminuta
2	$\sharp, \flat, \natural, \flat, \sharp, \sharp, \flat$	
3	$\natural, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat$	
4	$\natural, \natural, \sharp, \natural, \sharp, \flat, \sharp$	
5	$\flat, \sharp, \flat, \natural, \sharp, \flat, \sharp$	
1	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \sharp, \flat, \natural$	Menor com sétima menor
2	$\sharp, \flat, \sharp, \natural, \sharp, \flat, \flat$	
3	$\sharp, \flat, \natural, \flat, \sharp, \flat, \natural$	
4	$\sharp, \flat, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat$	
5	$\natural, \sharp, \flat, \natural, \sharp, \flat, \sharp$	
1	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \natural, \natural$	Sétima de dominante
2	$\sharp, \flat, \sharp, \natural, \sharp, \flat, \natural$	
3	$\flat, \natural, \natural, \flat, \sharp, \flat, \natural$	
4	$\sharp, \flat, \natural, \sharp, \flat, \sharp, \flat$	
5	$\natural, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \flat, \sharp$	
1	$\natural, \flat, \sharp, \natural, \sharp, \flat, \sharp$	Maior com sétima maior
2	$\flat, \sharp, \natural, \flat, \sharp, \flat, \natural$	
3	$\sharp, \flat, \sharp, \natural, \flat, \sharp, \flat$	
4	$\flat, \sharp, \flat, \sharp, \flat, \sharp, \natural$	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Entre outros exemplos musicais, mais adiante, há um exemplo de *glissando* extraído de *Péleas e Melisande* (cena da gruta) de Debussy:  $\sharp, \flat, \flat, \flat, \flat, \flat$  (cinco sons: pentatônica - o mesmo exemplo citado anteriormente). No terceiro volume, na subseção específica sobre a harpa, há apenas um exemplo de *glissando* extraído da literatura musical: *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov:  $\natural, \sharp, \flat, \natural, \sharp, \sharp$  (quatro sons: acorde menor com sétima menor).<sup>12</sup>

A obra de Casella e Mortari, *A Técnica da Orquestra Contemporânea*,<sup>13</sup> apresenta na seção sobre *glissandi* para a harpa um exemplo com a seguinte disposição:  $\natural, \sharp, \flat, \natural, \sharp, \flat,$

12 Interessante observar um exemplo que Koechlin apresenta; ainda que não soe exatamente como um *glissando*, sugere uma abordagem peculiar:  $\text{Dó}\flat, \text{Rê}\natural, \text{Mi}\sharp, \text{Fá}\flat, \text{Sol}\natural, \text{Lá}\natural, \text{Si}\sharp$ . Observe-se que o  $\text{Mi}\sharp$  soa  $\text{Fá}$  e o  $\text{Fá}\flat$  soa  $\text{Mi}$ , assim também o  $\text{Si}\sharp$  soa  $\text{Dó}$  e o  $\text{Dó}\flat$  soa  $\text{Si}$  (a corda precedente soa mais aguda que a subsequente); soa:  $\text{Dó}, \text{Ré}, \text{Fá}, \text{Mi}, \text{Sol}, \text{Lá}, \text{Dó}, \text{Si}$ .

13 A primeira edição é de 1948.

♭ (pentatônica) para exemplificar a possibilidade de *glissandi* duplos ou triplos (este com a escala de Dó bemol maior) e logo em seguida oferece nove combinações para os pedais, mostradas no Quadro 7.

**Quadro 7:** Nove sonoridades em Casella e Mortari (1950)

	Armação dos pedais	Tipo
1	♯, ♭, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯	Diatônica
2	♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯	Diatônica
3	♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯	Diatônica
4	♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♭	Sétima diminuta
5	♯, ♯, ♭, ♯, ♯, ♭, ♯	Sétima de dominante
6	♯, ♭, ♭, ♯, ♭, ♭, ♭	Pentatônica (teclas pretas)
7	♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯	Tons inteiros
8	♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♭, ♯	Menor com sétima menor
9	♯, ♯, ♯, ♭, ♭, ♭, ♭	Tons inteiros

Fonte: Elaborado pelos autores.

Outras configurações são apresentadas que não estão diretamente relacionadas com *glissandi*, mas com efeitos provenientes do *Estudo Moderno da Harpa*, de Salzedo: 1) *tremolo* eólico: ♯, ♯, ♭, ♯, ♭, ♯ (quatro sons: sétima diminuta); 2) acordes eólicos ascendentes: ♯, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♭ (seis sons)<sup>14</sup>; e 3) acordes eólicos descendentes: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♭ (seis sons). Uma combinação de *glissandi* junto com harmônicos, retirada do Concerto para Piano e Orquestra de Ravel exemplifica a seguinte disposição dos pedais: ♯, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♭ (sete sons).

No livro de Kennan e Grantham, *A Técnica da Orquestração*,<sup>15</sup> lê-se que as únicas notas que não têm equivalentes enarmônicos são o D, o G e o A (todos naturais). Refere-se também ao fato de que o *glissando* pode consistir em escalas ou acordes sendo que as escalas não apresentam problemas específicos de configuração dos pedais, mas o mesmo não acontece com os acordes. Cita o caso de um acorde de nona de dominante sugerindo essa configuração: ♯, ♯, ♯, ♭, ♯, ♯, ♭ (cinco sons: acorde de sétima de dominante com nona maior). Em seguida, sugere essa disposição para um acorde de sétima diminuta: ♯, ♯, ♭, ♯, ♭, ♯ (quatro sons; essa disposição também aparece em um exemplo de notação para *glissandi* mais adiante). Outro problema discutido refere-se ao *glissando* de acordes perfeitos (três sons), caso em que duas notas serão “estranhas” ao acorde já que não há como dispor os pedais para obter apenas três sons por enarmonia (cita o acorde de sol maior em que soarão necessariamente as notas A e E (e F♭) que não pertencem ao acorde. Os exemplos da literatura musical ilustrados são de *Dafne e Cloé*, de Ravel: ♭, ♯, ♯, ♯, ♭, ♯, ♯ (cinco sons: pentatônica); *Ameriques*, de Varèse: ♯, ♯, ♯, ♯, ♭, ♭, ♭, ♭ (seis sons: tons inteiros); e a suíte *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (sete sons: escala de Si maior). Outra configuração interessante é exemplificada ao discutir o *glissando* com as costas das unhas que aparece na peça *Canção na Noite*, de Salzedo: ♯, ♯, ♭, ♯, ♯, ♭, ♯ (seis sons).

14 O fá suspenso está indicado nos pedais, mas não está notado na partitura do exemplo nem na armadura.

15 A primeira edição é de 1952.

Ao tratar da notação para os pedais, Piston, em seu livro: *Orquestração*,<sup>16</sup> apresenta a seguinte configuração: ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♭ (cinco sons: acorde de sétima de dominante com nona menor). Os exemplos de *glissandi* retirados da literatura musical são: dois da obra *Printemps*, de Debussy: 1a) ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♭ (quatro sons: acorde de sétima diminuta) e 1b) ♯, ♭, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯ (seis sons);<sup>17</sup> mais dois (duas harpas) da segunda suíte de *Bacchus et Ariane*, de Roussel: 2a) ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♯ (cinco sons: sétima de dominante e nona maior) e 2b) ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♯ (seis sons);<sup>18</sup> dois do Concerto para Violino, de Bartók: 3a) ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (sete sons: escala de Lá maior) e 3b) ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (sete sons: escala de Si maior); e finalmente, para demonstrar *glissandi* com acordes de três sons, mais um exemplo (duas harpas com a mesma disposição) de *La Mer*, de Debussy: 4) ♯, ♭, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯ (seis sons: tons inteiros).

Norman Del Mar em seu livro: *Anatomia da Orquestra*,<sup>19</sup> dedica uma subseção para tratar de *glissandi* na harpa. Inicialmente aborda questões de notação: Mahler, Sinfonia No. 6 onde há apenas uma linha diagonal acrescida da abreviatura *gliss.* entre as notas Mi (primeira linha suplementar inferior da clave de Fá) e outro Mi (terceira linha suplementar superior da clave de Sol) indicando um *glissando* diatônico (pois não há armadura nem indicação de configuração de pedais). Seguem dois exemplos técnicos, um geral com a seguinte configuração: ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (sete sons) e outro de *Feuersnot*, de Strauss, com a seguinte arrumação: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (sete sons: escala de Si maior). Cita logo em seguida uma configuração de pedais extraída de “Neptune”, de *Os Planetas*, de Holst, assim: ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♭, ♯ (quatro sons: acorde menor com sétima menor). Exemplos com excertos de partitura compreendem: *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov: ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (quatro sons: acorde de sétima diminuta);<sup>20</sup> *Also Sprach Zarathustra*, de Strauss, com duas harpas configuradas diferentemente: 1a) ♭, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯ (quatro sons: acorde de sétima diminuta) e 2) ♯, ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯ (idem) sendo que enquanto a segunda toca, a primeira harpa reconfigura seus pedais assim: 1b) ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♯ (idem);<sup>21</sup> e a Sinfonia No. 2 de Elgar: ♯, ♯, ♭, ♯, ♯, ♯, ♯ (sete sons: escala de Dó menor natural).

Adler, no seu *O Estudo da Orquestração*,<sup>22</sup> cita um exemplo do *Prelúdio para o Entardecer de Um Fauno*, de Debussy, para exemplificar a notação para as configurações dos pedais: ♯, ♭, ♯, ♭, ♯, ♯, ♯ (quatro sons: acorde de sétima meio-diminuta). Seu único exemplo

16 A primeira edição é de 1955.

17 Outro exemplo difícil para o leitor iniciante pois a notação confunde (no segundo exemplo, por exemplo, o pedal do Ré está bemol, mas no *glissando* está escrito Ré sustenido (correspondendo ao Mi bemol armado nos pedais).

18 Na indicação dos pedais o Ré está bemol, mas nas notas escritas na partitura está natural (o original tem natural).

19 A primeira edição é de 1981.

20 Nesse exemplo as cordas sustentam numa fermata longa o acorde de Dó sustenido maior com sétima e nona menores, porém a harpa executa *glissandi* com o acorde de Mi sustenido com sétima diminuta. No excerto dado por Del Mar a disposição dos pedais não está mostrada e pode confundir o leitor. O original pode ser encontrado no segundo movimento, três compassos antes da letra de ensaio Q na edição Dover de 1984 (a indicação dos pedais está na página anterior da partitura).

21 Esse exemplo permite que Del Mar comente um aspecto particular da notação de *glissandi* usado por Strauss: tomando o acorde mostrado em 1a) ele escreve articulação dupla nas notas Si, Ré, Fá e Lá, subentendendo que as enarmônicas serão tocadas também, evidentemente. Para o leitor iniciante pode ser difícil encontrar as notas enarmônicas pois Strauss escreve apenas as notas do acorde com articulação dupla (sem as enarmonias).

22 A primeira edição é de 1982.

ao tratar dos *glissandi* é: #, #, ♭, #, #, #, ♭ (sete sons: escala de Si maior).

No *Manual de Instrumentação*<sup>23</sup> elaborado por Stiller, após comentar a disposição circular dos pedais,<sup>24</sup> vê-se um diagrama mostrando a seguinte disposição dos pedais: #, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭ (seis sons). Mais adiante comenta rapidamente sobre *glissandi* de escalas pentatônicas, acordes de sétima diminuta e de nona de dominante sem ilustrar com exemplos. Enfatiza apenas que os uníssonos enarmônicos reforçam a potência de algumas notas.

A partir dos exemplos recolhidos dos tratados de orquestração, elaboraram-se os seguintes quadros,<sup>25</sup> organizados por quantidade de enarmonias. As seguintes abreviaturas serão usadas para identificar os tipos de acordes: M<sup>7M</sup> (maior com sétima maior), M<sup>7m</sup> (maior com sétima menor: sétima de dominante), m<sup>7m</sup> (menor com sétima menor), 7<sup>o</sup> (sétima meio-diminuta), 7<sup>O</sup> (sétima diminuta), 9m (nona menor) e 9M (nona maior), TI<sub>0</sub> e TI<sub>1</sub> para as duas formas da escala de tons inteiros. Escalas tradicionais foram identificadas pelo nome e quando não usuais pela classe de conjuntos.

O Quadro 8 apresenta os exemplos coligidos que contém quatro sons apenas. Dentre os cinquenta e quatro exemplos há: quatro de acordes maiores com sétima maior, doze de acordes menores com sétima menor, onze de acordes maiores com sétima menor (sétima de dominante), dezesseis de acordes de sétima diminuta e onze de acordes de sétima meio-diminuta. Os exemplos compreendem apenas cinco tipos de acordes de sétima. Observa-se que muitos dos exemplos de Koechlin são iguais aos de Forsyth.

**Quadro 8:** Compilação de configurações com três enarmonias, quatro sons diferentes

No.	Tratado de: Compositor	Armação dos pedais	Tipo
01	Forsyth	♭, ♭, ♭, ♭, #, ♭, ♭	M <sup>7m</sup>
02	Koechlin		
03	Forsyth: Lizst	♭, ♭, #, ♭, #, ♭, ♭	7 <sup>o</sup>
04	Forsyth		
05	Koechlin (4 vezes)		
06	Del Mar: Rimsky		
07	Del Mar (2): Strauss		
08	Koechlin	♭, #, ♭, ♭, #, ♭, #	7 <sup>o</sup>
09	Forsyth	♭, #, ♭, #, ♭, ♭, ♭	M <sup>7m</sup>
10	Koechlin		
11	Koechlin	♭, #, ♭, #, ♭, #, ♭	M <sup>7M</sup>
12	Forsyth	♭, #, ♭, #, #, ♭, ♭	m <sup>7m</sup>
13	Koechlin		
14	Koechlin	♭, #, ♭, ♭, #, ♭, ♭	M <sup>7M</sup>

23 A primeira edição é de 1985.

24 Três pedais do lado esquerdo: Ré, Dó e Si (sendo Ré o mais afastado) e quatro do lado direito: Mi, Fá, Sol e Lá (esse o mais distante). Circulando da esquerda para a direita e começando no mais afastado têm-se: Ré, Dó, Si, Mi, Fá, Sol e Lá. Assim, as notas que são mais comumente alteradas ficam mais próximas do harpista.

25 Nos quadros ordenou-se a sequência por bemóis, bequadros e sustenidos para cada pedal. Quando há mais de uma configuração igual, empregou-se a ordem cronológica de publicação dos tratados.

15	Forsyth	b, #, #, b, #, b, b	7°
16	Koechlin	b, b, #, b, #, b, #	M <sup>7M</sup>
17	Forsyth	b, b, #, b, #, b, #	7°
18	Koechlin		
19	Koechlin (2): <sup>+</sup> Rimsky	b, #, b, b, #, b, #	m <sup>7m</sup>
20	Koechlin	b, #, b, #, b, b, #	M <sup>7m</sup>
21	Berlioz: Lizst	b, #, b, #, b, b, #	7°
22	Forsyth		
23	Koechlin (5 vezes)		
24	Casella		
25	Kennan		
26	Del Mar: Strauss		
27	Koechlin	b, #, b, #, b, #, b	7°
28	Forsyth	b, #, b, #, b, #, #	7°
29	Forsyth	b, #, b, #, #, b, #	M <sup>7m</sup>
30	Casella		
31	Forsyth	b, #, #, b, #, #, b, #	m <sup>7m</sup>
32	Casella		
33	Koechlin	#, b, b, #, b, #, b	m <sup>7m</sup>
34	Forsyth	#, b, b, b, b, #, b	7°
35	Koechlin (4 vezes)		
36	Casella		
37	Piston: Debussy		
38	Del Mar: Strauss		
39	Adler: Debussy	#, b, b, b, #, b, b	7°
40	Forsyth	#, b, b, b, #, #, b	m <sup>7m</sup>
41	Koechlin		
42	Del Mar: Holst		
43	Forsyth	#, b, b, b, #, #, b	7°
44	Koechlin (3): Debussy		
45	Forsyth	#, b, b, #, #, b, #, b	M <sup>7m</sup>
46	Koechlin		
47	Koechlin	#, b, #, b, b, #, b	M <sup>7m</sup>
48	Forsyth	#, b, #, b, #, #, b	7°
49	Koechlin		
50	Koechlin	#, b, #, b, #, #, b, b	m <sup>7m</sup>
51	Forsyth	#, b, #, b, #, #, b	M <sup>7m</sup>
52	Koechlin		

53	Forsyth	♯, b, ♯, ♯, ♯, ♯, b	m <sup>7m</sup>
54	Forsyth	♯, ♯, b, ♯, b, ♯, b	m <sup>7m</sup>

Fonte: Elaborado pelos autores.

No Quadro 9, os exemplos que contêm cinco sons são de apenas três tipos: quatro de escala pentatônica, um de escala de tons inteiros incompleta (sem F♯), dois de sétima de dominante com nona maior e, um de sétima de dominante com nona menor.

**Quadro 9:** Compilação de configurações com duas enarmonias, cinco sons diferentes

No.	Tratado de: Compositor	Armação dos pedais	Tipo
55	Kennan: Ravel	b, ♯, ♯, ♯, ♯, b, ♯, ♯	Pentatônica
56	Piston	b, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, b, b	M <sup>7m</sup> e 9m
57	Kennan	♯, ♯, ♯, b, b, ♯, ♯, b	M <sup>7m</sup> e 9M
58	Casella	♯, ♯, b, ♯, ♯, ♯, b, b	Pentatônica
59	Piston: Roussel	♯, ♯, ♯, b, b, ♯, ♯, b	Tons inteiros (-Fá♯)
60	Koechlin	♯, b, b, ♯, b, b, b	Pentatônica
61	Casella		
62	Piston: Roussel	♯, b, ♯, b, ♯, ♯, ♯	M <sup>7m</sup> e 9M

\* Como o objetivo de Koechlin é mostrar que qualquer nota pode estar no baixo de um acorde de sétima diminuta, há várias repetições da mesma configuração pois as inversões resultam iguais quando dispostas em forma escalar como aqui. Em outros casos, o mesmo exemplo aparece em mais de um lugar.

Fonte: Elaborado pelos autores.

O Quadro 10 contém as sonoridades de seis sons sendo seis de tons inteiros e as outras cinco com configurações únicas (contêm diferentes configurações envolvendo semitons).

**Quadro 10:** Compilação de configurações com uma enarmonia, seis sons diferentes

No.	Tratado de: Compositor	Armação dos pedais	Tipo
63	Casella	♯, ♯, ♯, b, b, b, b	TI <sub>0</sub>
64	Koechlin	♯, ♯, ♯, ♯, b, b, b	TI <sub>0</sub>
65	Kennan: Varése	♯, ♯, ♯, b, b, b, b	TI <sub>0</sub>
66	Stiller	♯, b, b, b, ♯, ♯, ♯	6-Z49 (013479)
67	Koechlin	♯, b, b, ♯, ♯, ♯, ♯	TI <sub>1</sub>
68	Piston: Debussy		
69	Kennan: Salzedo	♯, ♯, b, ♯, b, ♯, b	6-Z44 (012569)
70	Piston: Debussy	♯, b, b, ♯, ♯, ♯, ♯	6-33 (023579)
71	Casella: Salzedo	♯, b, ♯, ♯, ♯, ♯, b	6-15 (012458)
72	Casella: Salzedo	♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, b	6-27 (013469)
73	Casella	♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯	TI <sub>1</sub>

Fonte: Elaborado pelos autores.

No Quadro 11 estão os exemplos com sete sons diferentes, ou seja, sem enarmonias. De configurações variadas, observam-se cinco exemplos da escala de Si maior. Considerando que a harpa produz sons com maior potência quando os pedais estão na posição bemol, ou seja, com as cordas soltas, a enarmonia de Si maior com Dó bemol maior resultaria mais eficaz. Observa-se também duas instâncias de 7-22 (0125689) com configurações diferentes dos pedais.

**Quadro 11:** Compilação de configurações sem enarmonia, sete sons diferentes

No.	Tratado de: Compositor	Armação dos pedais	Tipo
74	Forsyth: Widor	b, b, b, b, b, b, b	7-26 (0134579)
75	Casella		
76	Koechlin	b, b, b, b, b, b, b	7-22 (0125689)
77	Casella: Ravel	b, b, b, b, b, b, b	7-32 (0134689)
78	Del Mar: Elgar	b, b, b, b, b, b, b	Dó menor natural
79	Forsyth: Strauss	b, b, b, b, b, b, b	Fá maior
80	Forsyth: Strauss	b, b, b, b, b, b, b	Dó maior
81	Koechlin	b, b, b, b, b, b, b	Lídio-mixolídia
82	Forsyth: Widor	b, b, #, #, #, #, b	7-28 (0135679)
83	Casella		
84	Forsyth: Widor	b, #, b, #, b, #, b	7-22 (0125689)
85	Casella		
86	Piston: Bartók	#, b, b, #, #, b, b	Lá maior
87	Koechlin	#, #, b, #, #, #, b	Si maior
88	Piston: Bartók		
89	Kennan: Stravinsky		
90	Del Mar: Strauss		
91	Del Mar	b, #, b, b, #, b, b	7-7 (0123678)
92	Adler	#, #, b, #, #, #, b	Si maior

Fonte: Elaborado pelos autores.

O Quadro 12 totaliza os noventa e dois exemplos coligidos, dos quais cinquenta e quatro são de quatro sons,<sup>26</sup> oito apenas de cinco sons, onze de seis sons e dezenove de sete sons.

**Quadro 12:** Totais gerais

Cardinalidade	Quantidade			%
	(54)	Tipo	%	
4	3	M <sup>7M</sup>	5,5	58,7
	12	M <sup>7m</sup>	22,2	
	12	m <sup>7m</sup>	22,2	
	11	7 <sup>o</sup>	20,4	
	16	7 <sup>o</sup>	29,7	
5	8			8,7
6	11			11,9
7	19			20,7

Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3. Mapeamento das configurações dos pedais

As combinações de pedais da harpa podem ser obtidas pela operação matemática de produto cartesiano. O produto entre dois conjuntos quaisquer  $A$  e  $B$  é dado por  $A \times B = \{(a,b) \mid a \in A \text{ e } b \in B\}$ . Por exemplo, o produto cartesiano de dois conjuntos dados  $A = \{1,2,3\}$  e  $B = \{4,5\}$  é  $A \times B = \{(1,4), \{1,5\}, \{2,4\}, \{2,5\}, \{3,4\}, \{3,5\}\}$ . O produto cartesiano pode ser generalizado para  $n$  conjuntos. Por exemplo, o produto dos três conjuntos  $A = \{1,2,3\}$ ,  $B = \{4,5\}$ ,  $C = \{6,7\}$  é  $A \times B \times C = \{(1,4,6), \{1,4,7\}, \{1,5,6\}, \{1,5,7\}, \{2,4,6\}, \{2,4,7\}, \{2,5,6\}, \{2,5,7\}, \{3,4,6\}, \{3,4,7\}, \{3,5,6\}, \{3,5,7\}\}$ .

O conjunto das possíveis combinações dos sete pedais da harpa equivale ao produto cartesiano dos conjuntos de possíveis posições de cada um dos pedais:  $P_1 \times P_2 \dots P_6 \times P_7$ . Como o conjunto de possíveis posições é o mesmo para todos os pedais,  $P = \{b, \sharp, \flat\}$ , o conjunto das possíveis combinações de pedais da harpa é dado pelo produto das 7 instâncias de  $P$ :  $P_1 \times P_2 \times \dots \times P_6 \times P_7 = \{ \{b, b, b, b, b, b, b\}, \{b, b, b, b, b, b, \sharp\}, \dots, \{ \sharp, \sharp, \sharp, \sharp, \sharp, \sharp, \sharp\}, \{ \sharp, \sharp, \sharp, \sharp, \sharp, \sharp, \flat\}, \dots, \{ \flat, \flat, \flat, \flat, \flat, \flat, \flat\} \}$ . Dessa forma, são possíveis 2187 configurações diferentes de pedais,<sup>27</sup> resultado da operação  $3^7$ .

Essas combinações podem ser facilmente obtidas com o auxílio do computador. Embora esta operação possa ser implementada em qualquer linguagem de programação, ou mesmo em uma planilha eletrônica, neste trabalho optamos pela linguagem interpretada Python, pela sua clareza, simplicidade, disponibilidade, facilidade para criação de pequenas rotinas e disponibilidade de uso *web*, sem necessidade de instalação e configuração.<sup>28</sup>

A função *product*,<sup>29</sup> da biblioteca nativa de iteração *itertools*, retorna o produto cartesiano de  $n$  conjuntos dados como entrada. Por exemplo, o produto de dois conjuntos  $A$  e  $B$  é calculado por *product(A, B)*. O argumento opcional *repeat* permite calcular o produto de  $m$  repetições de um conjunto dado. Dessa forma, dado o conjunto  $P = [b, \sharp, \flat]$ , o

27 A informação sobre o número de configurações de pedais está presente na literatura sobre o instrumento, tal como se pode observar em Gotham e Gunn (2016).

28 Tal como ocorre com outras linguagens de programação, há diversos ambientes em Python disponíveis *online*, que permitem rodar rotinas sem necessariamente instalar e configurar na máquina. Por exemplo, <https://www.online-python.com/> e [https://www.tutorialspoint.com/execute\\_python\\_online.php](https://www.tutorialspoint.com/execute_python_online.php).

29 Maiores informações na documentação da biblioteca, disponível em <https://docs.python.org/3/library/itertools.html#itertools.product>.

comando `product(P, repeat=7)` retorna o produto de 7 conjuntos  $P$ , com todas as combinações de pedais da harpa. O código abaixo retorna a lista de combinações como uma lista `[('b', 'b', 'b', 'b', 'b', 'b', 'b'), ('b', 'b', 'b', 'b', 'b', 'b', 'q'), ...]`.

1. **from** `itertools` **import** `product`
2. `list(product(["b", "n", "#"], repeat=7))`

Para retornar uma lista enumerada com os nomes das notas, pode-se abstrair os nomes das notas e dos acidentes em variáveis e usar funções nativas para enumerar e concatenar.

3. **from** `itertools` **import** `product`
- 4.
5. `acidentes = ['b', 'n', '#']`
6. `notas = 'Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si'.split()`
7. `lista = []`
- 8.
9. **for** `i, d` **in** `enumerate(product(acidentes, repeat=7))`:
10. `configuracao = ', '.join(a + n for a, n in zip(notas, d))`
11. `lista.append('{{ - }}'.format(str(i + 1), configuracao))`
- 12.
13. **print**`("\\n".join(lista))`

Este código retorna como resultado:

```
1 - Dób, Réb, Mib, Fáb, Solb, Láb, Sib
2 - Dób, Réb, Mib, Fáb, Solb, Láb, Siq
3 - Dób, Réb, Mib, Fáb, Solb, Láb, Si#
...
2185 - Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#, Sib
2186 - Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#, Siq
2187 - Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#, Si#
```

## 4. Mapeamento das configurações dos pedais

A representação numérica das configurações de pedais de 1 a 2.187 não tem grande significado musical. Do ponto de vista numérico, não há relações ou diferenças entre as configurações 100, 300 ou 1.000, por exemplo. O sistema numérico ternário se mostra mais adequado para identificar as configurações de pedais do que o de base decimal (ver sistemas numéricos em Knuth (1981, p. 178)). Neste sistema, a representação dos valores de 0 a 10, por exemplo, seria 0, 1, 2, 10, 11, 12, 100, 101, 102, 110.<sup>30</sup> Com esse sistema, a configuração Dób, Réb, Mi, Fáb, Solb, Láq, Siq, por exemplo, teria representação (ou índice) 0000011, ou simplesmente 11. Embora este índice considere a configuração em formato

30 Donald Knuth (1981, p. 191), apresenta um sistema ternário balanceado com valores -1, 0 e 1, ao invés de 0, 1, 2. Apesar das vantagens apresentadas por Knuth, decidimos pelo sistema não balanceado pela sua simplicidade de operação.

escalar (Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si), o formato radial também poderia ser igualmente utilizado (RÉDóSi|MiFáSolLá). Neste caso, a representação da configuração Ré<sup>b</sup>, Dó<sup>b</sup>, Si<sup>‡</sup>, Mi<sup>b</sup>, Fá<sup>b</sup>, Sol<sup>b</sup>, Lá<sup>‡</sup>, equivalente à anterior, teria representação 0010001, ou simplesmente 10001.<sup>31</sup>

A geração do índice exibido na seção anterior demanda apenas uma função adicional de conversão de base decimal para ternária<sup>32</sup> e o incremento manual do índice.

```

1.     from itertools import product
2.
3.     def conversor(n):
4.         if n == 0:
5.             return '0'
6.         v = ''
7.         while n > 0:
8.             v = str(n % 3) + v
9.             n //= 3
10.        return v
11.
12.        acidentes = ['b', 'n', '#']
13.        notas = notas = 'Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si'.split()
14.        lista = []
15.
16.        i = 0
17.        for d in product(acidentes, repeat=7):
18.            configuracao = ', '.join(a + n for a, n in zip(notas, d))
19.            i3 = conversor(i)
20.            lista.append('{} - {}'.format(i3, configuracao))
21.            i += 1
22.
23.        print('\n'.join(lista))

```

Este código retorna como resultado:

```

0 - Dób, Réb, Mib, Fáb, Solb, Láb, Sib
1 - Dób, Réb, Mib, Fáb, Solb, Láb, Si‡
2 - Dób, Réb, Mib, Fáb, Solb, Láb, Si#
...
2222220 - Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#, Sib
2222221 - Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#, Si‡
2222222 - Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#, Si#

```

31 As configurações de pedais, seus índices e respectivos conjuntos de notas estão disponíveis para acesso em <https://github.com/msampaio/music-research-data/tree/master/harpa>.

32 Função de conversão inspirada na pergunta de MSSantana no StackOverflow, disponível em <https://pt.stackoverflow.com/questions/401653/convertendo-bases-em-python>.

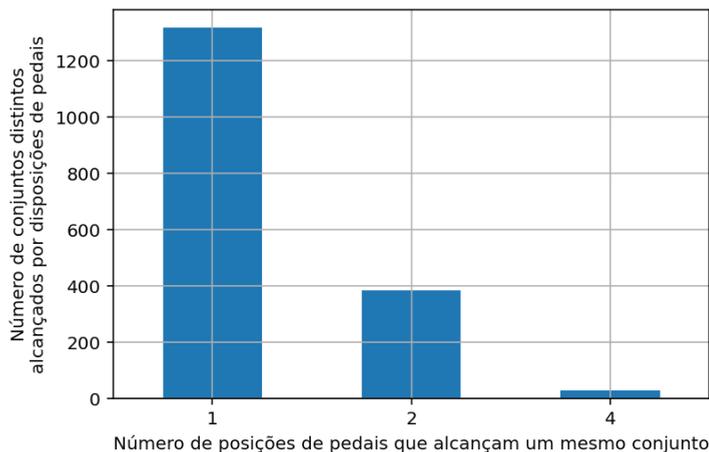
## 5. Conjuntos de classes de notas resultantes das configurações dos pedais

Mark Gotham e Iain Gunn (2016) apresentaram estudo sobre possibilidades de uso da harpa, com observações sobre predominância e cardinalidade de conjuntos e subconjuntos de classes de notas, criação de um espaço de configurações de pedais e estudos sobre as distâncias entre essas configurações. Além disso, apresentam tabelas de classes de conjuntos e guia interativo das configurações de pedais.

Apesar do trabalho de Gotham e Gunn contemplar o estudo exaustivo dos conjuntos de alturas possíveis pelas configurações de pedais, percebemos espaço para realizar uma análise das configurações dos pedais da harpa com base em ferramentas estatísticas de média, desvio padrão e visualização de distribuição em *boxplot*.<sup>33</sup>

As 2.187 configurações dos pedais resultam em 1.724 conjuntos distintos de classes de notas. Destes conjuntos, 1.315 podem ser alcançados, cada um, por apenas uma configuração de pedais, de forma que não há configuração alternativa para alcançá-los. Um total de 382 conjuntos podem ser alcançados por duas configurações de pedais cada um e 27 por quatro configurações de pedais diferentes (Figura 1). Observa-se que há poucos conjuntos alcançados por mais de uma configuração.

**Figura 1:** Posições dos pedais que alcançam um mesmo conjunto de notas.



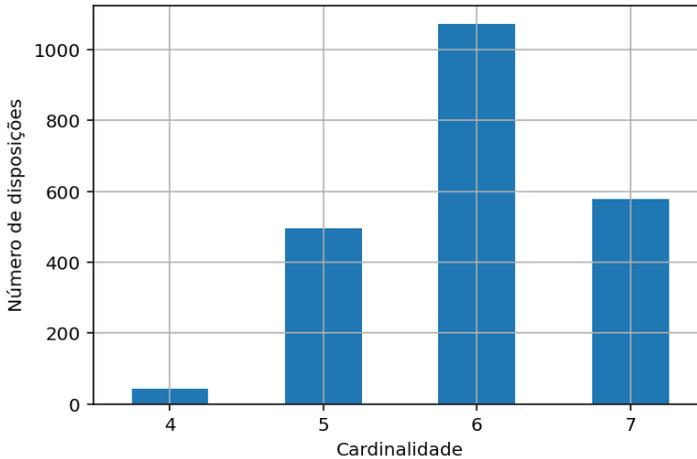
**Fonte:** Elaborado pelos autores.

As configurações de pedais possíveis resultam em hepta, hexa, penta e tetracordes. Os hexacordes são os mais numerosos, com 1.071 configurações, representando 48,9% do total (ver Figura 2). Os heptacordes e pentacordes ocorrem em menor número, com 26,4% e 22,6%, respectivamente, e os tetracordes têm ocorrência muito menor. São apenas 42, representando 1,9% do total. É importante observar que os heptacordes não têm presença

<sup>33</sup> O gráfico *boxplot*, ou diagrama de caixa, representa a distribuição dos valores de uma variável. A linha verde representa a mediana da distribuição, as linhas azuis, o primeiro e terceiro quartis, os traços pretos, os limites de valores discrepantes e os círculos, os valores discrepantes (ver Figura 3). Os quartis são valores que segmentam uma coleção de valores em quatro partes. Metade dos elementos de uma coleção estão no intervalo entre o primeiro e terceiro quartis. Para maiores informações, ver Triola, 2013.

de enarmonia, os hexacordes têm uma enarmonia, os pentacordes duas, e os tetracordes, três. Dessa forma, esses valores podem ser usados para o estudo relacionado às enarmonias.

**Figura 2:** Quantidade de configurações dos pedais para cada cardinalidade dos conjuntos.



**Fonte:** Elaborado pelos autores.

Entre os tetracordes, as 42 configurações possíveis são transposições de apenas seis classes de conjuntos: 4-26 (0358), 4-27 (0258), 4-28 (0369), 4-20 (0158), 4-19 (0148) e 4-24 (0248).

## 6. Classes de conjuntos de classes de notas resultantes das configurações dos pedais

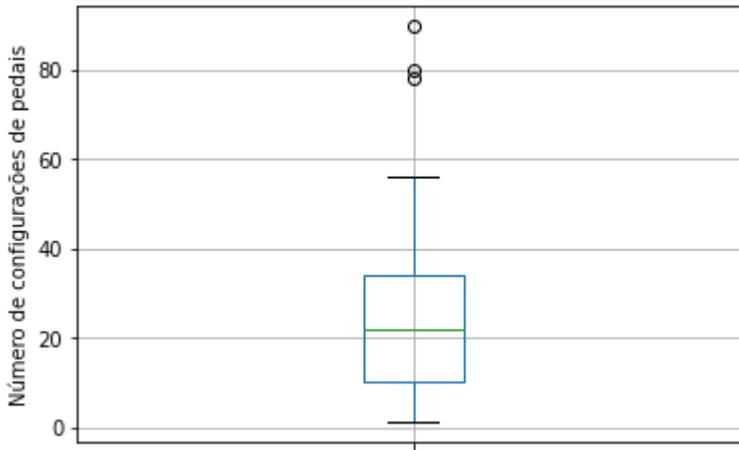
Conforme previsto por Gotham e Gunn, considerando as classes de conjuntos de classes de notas, as 2.187 configurações de pedais da harpa resultam em 93 classes distintas. Cada uma dessas classes é alcançada, em média, por 23,52 configurações de pedais, com desvio padrão de 17,31. Nos extremos desses valores, há uma única classe de conjuntos alcançada por 90 configurações diferentes de pedais e quatro classes, cada uma delas alcançada por uma única configuração (ver detalhamento adiante).

A distribuição do número de configurações de pedais que alcançam cada uma das classes de conjuntos tem maior concentração de valores entre 10 e 34 configurações de pedais (vide Figura 3). Estes dois valores representam o primeiro e terceiro quartis da distribuição. Um total de 50 das 93 classes de conjuntos estão concentradas entre esses quartis. Além disso, esta distribuição contém três valores discrepantes (*outliers*) superiores.<sup>34</sup> As classes de conjunto 6-34 (013579), 6-33 (023579) e 6-31 (014579) são alcançadas por 90, 80 e 78 e configurações de pedais, respectivamente. A classe 6-34, mais numerosa entre as configurações, é conhecida como Acorde Místico de Scriabin.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> São considerados valores discrepantes superiores todos aqueles maiores que  $aiq * 1.5 + q3$ , onde  $aiq$  é a amplitude entre o primeiro e terceiro quartis, e  $q3$  é o terceiro quartil.

<sup>35</sup> Conforme o *Grove Music Online*.

**Figura 3:** Distribuição do número de configurações dos pedais que resultam em uma mesma classe de conjuntos de classes de notas



**Fonte:** Elaborado pelos autores.

Considerando o escore padronizado, há 72 classes de conjuntos alcançadas por valores distantes da média (23,52 configurações) em uma unidade de desvio padrão, ou seja, alcançadas por 6,21 a 40,83 configurações. Das 21 classes restantes, 9 são alcançadas por um número de configurações maior que 40,83 (Tabela 1 e Figura 4), e 12, por um número menor que 6,21 (Tabela 2 e Figura 5).

**Tabela 1:** Classes alcançadas por uma quantidade de configurações afastadas da média em um desvio padrão (superior)

Classe	Quantidade
6-34 (013579)	90
6-33 (023579)	80
6-31 (014579)	78
5-32 (01469)	56
6-47 (012479)	50
5-35 (02479)	45
5-29 (01368)	44
5-31 (01369)	44
6-44 (012569)	44

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

**Tabela 2:** Classes alcançadas por uma quantidade de configurações afastadas da média em um desvio padrão (inferior)

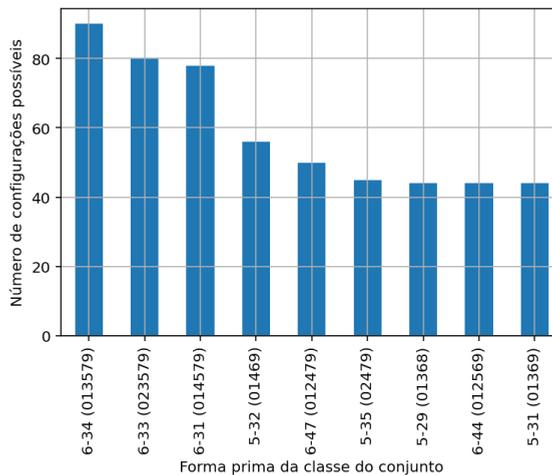
Classe	Quantidade
7-17 (0124569)	5
4-19 (0148)	4
5-17 (01348)	4
4-28 (0369)	3
7-6 (0123478)2	2
7-10 (0123469)	2
7-9 (0123468)	2
5-13 (01248)	2
6-37 (012348)	1
7-12 (0123479)	1
4-24 (0248)	1
7-8 (0234568)	1

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

Entre as classes alcançadas por números elevados de configurações estão a 6-44, conhecida como Hexacorde de Schoenberg (hexacorde em que uma de suas transposições produz algumas letras do seu sobrenome na nomenclatura alemã)<sup>36</sup> e a 5-35, escala pentatônica.

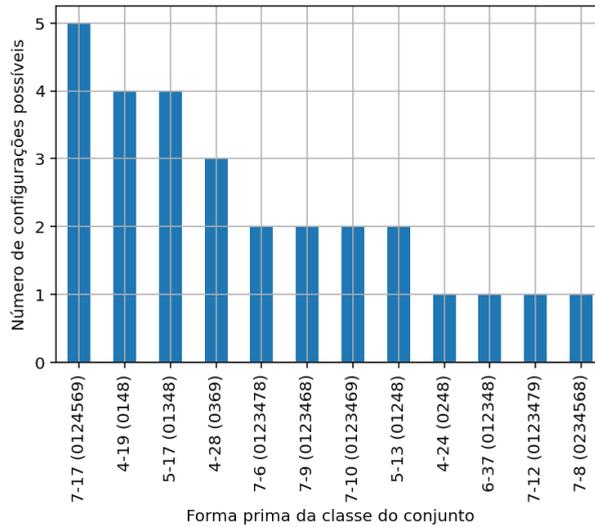
Entre as classes alcançadas pelo menor número de configurações há as classes 7-12 (0123479), 6-37 (012348), 7-8 (0234568), e 4-24 (0248) que são alcançadas apenas por uma configuração cada. Ainda entre essas classes estão a 4-19, téttrade menor com sétima maior, a 5-17, conhecida como *Farben Chord*, de Schoenberg, a 4-28, téttrade diminuta, e a 4-24, téttrade aumentada com sétima menor.

**Figura 4:** Classes alcançadas por um número de configurações afastada da média em um desvio padrão (superior)



**Fonte:** Elaborado pelos autores.

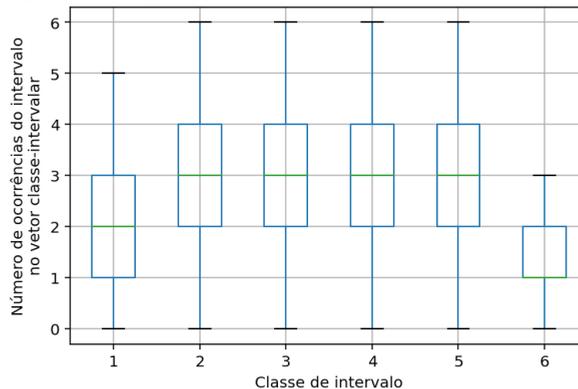
36 Ver em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Schoenberg\\_hexachord](https://en.wikipedia.org/wiki/Schoenberg_hexachord)

**Figura 5:** Classes alcançadas por um número de configurações afastada da média em um desvio padrão (inferior)

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

## 7. Classes intervalares e configurações de pedais

A observação dos valores do vetor classe-intervalar das configurações de pedais possíveis revela que as configurações de pedais com a presença de semitons são menos frequentes do que as demais. A Figura 6 contém as distribuições do número de ocorrências de cada classe intervalar nas configurações de pedais. Em comparação às classes intervalares 2 a 5, a classe intervalar “1” tem valor de mediana menor, concentração do número de ocorrências entre 1 e 3, contra 2 e 4 das classes mencionadas. Os valores da classe intervalar “6” demandam cuidado na observação, por serem contabilizados em sua metade no vetor classe-intervalar (ver Straus 1990).

**Figura 6:** Distribuição das ocorrências de cada classe intervalar nos vetores classe-intervalares dos conjuntos resultantes das configurações possíveis dos pedais

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

A média das distribuições de ocorrências corrobora a menor incidência da classe intervalar “1” (Tabela 3). Enquanto esta classe tem média 2,15, as classes 2 a 5, têm média entre 2,67 e 3,06. Considerando unicamente as médias, há um ligeiro destaque para a classe 5, com média 3,06.

**Tabela 3:** média e desvio padrão das ocorrências de cada classe intervalar nos vetores classe-intervalares dos conjuntos das configurações possíveis dos pedais

	1	2	3	4	5	6
<b>Média</b>	2.15	2.67	2.96	2.96	3.06	1.48
<b>Desvio padrão</b>	1.11	1.19	1.10	1.19	1.14	0.78
<b>Mediana</b>	2.00	3.00	3.00	3.00	3.00	1.00

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

## Considerações finais

A última orientação do Prof. Dr. Jamary Oliveira foi investigar as possibilidades de configurações com duas harpas, que resultam em 4.782.969 pares de configurações de pedais possíveis, e 3 harpas, em 10.460.353.203. Com duas harpas disponíveis, o total cromático pode ser obtido com 21.696 pares de configurações de pedais.

O estudo do repertório compilado nos tratados de orquestração sugere um aprofundamento, expandindo-se para a literatura musical de vários períodos da história da Música, para verificar a prevalência de configurações num escopo mais amplo. Da análise preliminar do repertório coligido, observa-se que os exemplos com sétimas diminutas são mais prevalentes do que os de sétima meio-diminuta, o que confirma a prática de uso daqueles tanto no modo maior quanto no menor (do qual ele é nativo) por empréstimo modal. Prevê-se, por exemplo, que se encontrará mais acordes com sétima diminuta em períodos pré-românticos enquanto os de sétima meio-diminuta estariam mais presentes no impressionismo; escalas não tradicionais no Século XX etc.

O repertório encontrado nos tratados apresenta apenas uma parcela mínima das possibilidades de configuração dos pedais considerando as 2.187 configurações possíveis, o que abre caminho para a exploração de novas possibilidades para este instrumento *sui generis*. Como exemplo, das 42 configurações possíveis para obter tetracordes, apenas 29 configurações foram encontradas nos exemplos que, embora analisados em quantidades reduzidas, indicam que ainda há algo a explorar.

Os dados obtidos com o estudo estatístico também podem auxiliar na busca de configurações menos (ou mais) utilizadas, na tomada de decisões para composição e mesmo para exploração de combinações novas. Os dados completos que podem embasar futuras pesquisas, incluindo todas as configurações de pedais, seus índices e respectivos conjuntos de classes de notas estão disponíveis para acesso em <https://github.com/msampaio/music-research-data/tree/master/harpa>.

## Referências

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 2a. ed. New York: W. W. Norton, 1989.
- BERLIOZ, Hector. *Treatise on Instrumentation*. Richard Strauss, acresc. e rev. Theodore Front, trad. New York: Edwin Kalmus, 1991. [Replicação da edição original da Kalmus de 1948; a primeira edição é de 1843 ou 1844 e reimpressa em 1855.]
- CASELA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. A. Jurafsky, trad. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- DEL MAR, Norman. *Anatomy of the Orchestra*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1983. [A primeira edição é de 1981.]
- FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. London: MacMillan & Co., 1914.
- GOTHAM, Mark R. H.; GUNN, Iain A. D. “Pitch Properties of the Pedal Harp, with an Interactive Guide.” *Music Theory Online* 22 (4): 1–21, 2016.
- KENNAN, Kent; GRANTHAN, Donald. *The Technique of Orchestration*. 3a. ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1983.
- KNUTH, Donald E. *The Art of Computer Programming: Volume 2 - Seminumerical Algorithms*. 2a ed. Reading, Mass., 1981.
- KOECHLIN, Charles L. E. *Traité de l'orchestration*. 4 vols. Paris: Max Eschig, 1954-59 [escrito em 1941 e publicado postumamente em 4 vols].
- “Mystic chord.” Grove Music Online. Acessado 30 mai. 2021. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019504>, 2001.
- RENSCH, Rosalyn. *Harp & Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 1998 [a primeira edição é de 1989.]
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolay. *Principios de Orquestacion: com ejemplos sacados de sus propias obras*. Maximilian Steiberg, red., Jacobo Ficher e A. Jurafsky, trads. 2 vols. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946. [Ed. original: Edition Russe de Musique, 1922, 2 vols.]
- PERONE, James E. *Orchestration Theory: A Bibliography*. Westport, CT: Greenwood, 1996.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton, 1955.
- STILLER, Andrew. *Handbook of Instrumentation*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1985.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.
- TRIOLA, Mario F. *Elementary Statistics*. 10th ed. Boston: Pearson Addison Wesley, 2013.

# Pesquisa musicológica e acesso à informação

*Pablo Sotuyo Blanco, Pablo Iglesias Magalhães, Pedro Ivo Araújo*  
 Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-3987-2944  
 Universidade Federal do Oeste da Bahia | Orcid: 0000-0001-5590-3889  
 NEMUS-UFBA | Orcid: 0000-0001-7551-7184

## Resumo

A partir das pesquisas e ações musicológicas desenvolvidas pelo Núcleo de Estudos Musicológicos da Universidade Federal da Bahia (NEMUS-UFBA), apresentaremos algumas considerações relativas às inevitáveis relações entre a Lei de Acesso à Informação (Lei Nº 12.527, de 18 de novembro de 2011) e a pesquisa no campo das Ciências Humanas e Sociais (aplicadas ou não), sobretudo no que diz respeito às formas em que as instituições de ensino superior (em diante IES) propiciam o cumprimento dessa lei visando garantir o direito cidadão, não apenas de simples acesso ao corpo informacional vinculado à pesquisa, mas também de efetivar eventuais corroborações dos resultados oportunamente apresentados. Nesse sentido, serão também apresentadas ao público, novas ferramentas desenvolvidas pelo NEMUS-UFBA durante 2020, no intuito de fortalecer tanto a pesquisa musicológica quanto a sua transparência.

**Palavras-Chave:** Ciências Humanas e Sociais, Pesquisa em música, Acesso à informação.

## Musicological research and access to information

### Abstract

Based on the research and musicological actions developed by the Center for Musicological Studies of the Federal University of Bahia (NEMUS-UFBA), we will present some considerations regarding the inevitable relations between the Access to Information Law (Law No. 12,527, of November 18, 2011) and research in the field of Human and Social Sciences (applied or not), especially with regard to the ways in which higher education institutions (hereinafter HEI) provide compliance with this law in order to guarantee the citizen's right, not just simple access to the body of information linked to the research, but also to carry out any corroboration of the results presented in due course. In this sense, new tools developed by NEMUS-UFBA during 2020 will also be presented to the public, in order to strengthen both musicological research and its transparency.

**Keywords:** Humanities and Social Sciences, Music research, Access to information.

## Investigación musicológica y acceso a la información

### Resumen

A partir de las investigaciones y acciones musicológicas desarrolladas por el Núcleo de Estudios Musicológicos de la Universidad Federal de Bahía (NEMUS-UFBA), presentaremos algunas consideraciones sobre las inevitables relaciones entre la Ley de Acceso a la Información (Ley N ° 12.527, de 18 de noviembre). , 2011) y la investigación en el campo de las Ciencias Humanas y Sociales (aplicadas o no), especialmente en lo que respecta a las formas en que las instituciones de educación superior (en adelante IES) dan cumplimiento a esta ley con el fin de garantizar el derecho ciudadano, no solo de acceso al cuerpo de información vinculado a la investigación, sino también para realizar cualquier corroboración de los resultados presentados en su momento. En este sentido, también se presentarán al público las nuevas herramientas desarrolladas por el NEMUS-UFBA durante 2020, con el fin de fortalecer tanto la investigación musicológica como su transparencia.

**Palabras Clave:** Ciências Humanas y Sociales, Investigación em música, Acceso a la informação.

Recebido: 2021-06-12 | Aprovado: 2021-06-24

## I ntrodução

A partir da experiência adquirida e do conhecimento acumulado no campo da musicologia e da ciência da informação aplicada em música, pretende-se discutir aqui quais os caminhos possíveis para resolver (ou mesmo evitar) alguns dos problemas detectados na realização, divulgação e necessária corroboração dos resultados de pesquisas em musicologia e, por extensão, nas ciências sociais.

De início, deve-se esclarecer que, no que diz respeito às áreas do conhecimento identificadas pelas agências brasileiras (notadamente a CAPES<sup>1</sup> e o CNPq<sup>2</sup>), a musicologia (no seu sentido mais abrangente) não existe, nem como campo nem como disciplina. Nem Não existe sequer como pesquisa em música. No âmbito que ela deveria estar inserida, as Ciências Humanas e Sociais, isto é, aquela área de conhecimento que estuda o homem enquanto ser gregário (seja social, cultural, etc.), não a encontramos.

A música (ou melhor dito, o fazer musical, técnico e eventualmente artístico, porém não explicitamente científico, musicológico) aparece junto com outras artes (cênicas e visuais), mas não todas.<sup>3</sup> Uma singela e indireta referência à pesquisa em artes parece transparecer no âmbito dos Fundamentos e Crítica da Artes. No entanto, essa denominação (incluindo as três disciplinas na qual ela se desdobra<sup>4</sup>) parece estar mais próxima das artes visuais do que das outras artes.

Nesse mesmo descompasso, porém em sentido oposto, se encontra a pesquisa em História, já que ela não apenas tem sua própria área devidamente identificada, mas perpassa as mais diversas áreas como disciplina aplicada, desde o Direito, Sociologia, Economia, Arquitetura, Urbanismo, Psicologia Educação e Teologia.

Como veremos, essa falta de consistência e coerência na organização brasileira do conhecimento gera uma série de problemas (e, conseqüentemente, vícios correlatos) fundamentalmente pelo seu efeito contrário: o desconhecimento do que é pesquisa, tanto em geral quanto especificamente em música, notadamente musicológica, seja pelo seu viés teórico, cultural, histórico, antropológico, cognitivo, ou pedagógico, dentre outros. Dentre as conseqüências que tais carências acarretam para a área, pode-se incluir uma série de falhas de natureza diversa que, no passado e no presente, atingiram (e alguns ainda atingem) a nossa produção científica e que podem ser reunidas em três grupos: a) as processuais; b) as intelectuais; e c) as comportamentais. (Quadro 1)

1 Disponível em <<https://www.gov.br/capes/pt-br/ acesso-a-informacao/acoes-e-programas/avaliacao/instrumentos/documentos-de-apoio-1/tabela-de-areas-de-conhecimento-avaliacao>>.

2 Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/documents/11871/24930/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf/d192ff6b-3e0a-4074-a74d-c280521bd5f7>>

3 As referidas tabelas também não identificam explicitamente as artes literárias (poesia, romance, dramaturgia, por exemplo), embora a organização da área de Letras, ao se estruturar em torno da diversidade do seu objeto de estudo (línguas e literaturas) pareça ter resolvido os problemas que a pesquisa em música enfrenta.

4 Teoria da Arte, História da Arte, Crítica da Arte. (cf. BRASIL, 2021a).

**Quadro 1** – Relação das falhas nas Ciências Humanas e Sociais

NÍVEL	TIPO
Processual	Desatualização em revisão bibliográfica
	Inconsistência processual investigativa (teórica, metodológica, analítica)
Intelectual	Equívocos relativos aos campos de pesquisa e suas epistemês
	Desconhecimento de taxonomias e tipologias (documentais, por exemplo)
	Distorção de conceitos oriundos de outras áreas, campos e/ou disciplinas
Comportamental	“Caudilhismo” profissional e exclusivismo da pesquisa
	Reserva de mercado intelectual, ideológica e profissional
	Colecionismo e fetichismo ontológicos (fontes documentais)
	Construção de discursos (enviesados) sem fundamento
	Manipulação de resultados e ocultação de fontes
	Outros problemas éticos na prática profissional

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

Com relação a alguns dos problemas e falhas acima relacionados, desde finais do século XX, as ciências humanas e sociais vêm tentando superar algumas dessas questões problemáticas, tanto em nível (multi)disciplinar quanto das classes profissionais envolvidas. Tais processos dizem fundamentalmente respeito à questões de nível comportamental, assim tentando resolver:

1. O “caudilhismo” profissional e o exclusivismo das pesquisas. As grandes figuras individuais (e por vezes, individualistas) do passado vem sendo gradualmente substituídas por grupos de pesquisa mais cooperativos, promovendo um número cada vez maior de publicações em coautoria, assim fomentando a integração do campo, eliminando o velho e ultrapassado sentimento da propriedade exclusiva das pesquisas.<sup>5</sup>
2. A reserva de mercado intelectual, ideológica e profissional (com manifestações e resultados encampados no favorecimento, na corrupção e no patrimonialismo particular, não institucional), prática que busca favorecer pesquisas e pesquisadores associados a determinado grupo, ignorando propositadamente pesquisas, fontes e resultados, também isolando pesquisadores por motivação pessoal, intelectual ou ideológica (criando assim verdadeiros “currais” de referências), práticas facilmente vinculáveis ao acima mencionado caudilhismo e seus autodenominados “herdeiros”.<sup>6</sup> Em casos extremos, essa prática leva à apropriação do patrimônio e à corrupção, com vistas à ascensão de carreiras de coligados, em detrimento da legislação e do princípio de isonomia. Corrupção e favorecimento são difíceis de se combater em ambiente acadêmico, na medida em que “a legislação [do país] não deve tentar incluir sanções à corrupção acadêmica individual, seja de aluno, seja de docente” (HEYNEMAN, 2014). Para confrontar essas práticas tóxicas, parte da

5 cf. CASTAGNA, 2008; COTTA, 2000; 2009.

6 Isso se enquadra no conceito definido por Pierre Bourdieu como “Circulação Circulante”. Por meio de suas redes pessoais e institucionais, os acadêmicos produzem bens simbólicos, incluindo estudos, com o objetivo de serem consumidos (e citados) por seus próprios pares, sendo, ao mesmo tempo, produtores e consumidores dos próprios bens e dos bens dos outros, induzindo com que os pesquisadores dependam do reconhecimento pelos seus colegas (BOURDIEU, 1974, p. 108).

- nova geração de pesquisadores vem estimulando uma maior interação crítica entre os autores, promovendo sérios debates acadêmicos no âmbito das mídias sociais, assim como fomentando a prática de resenhas (embora ainda incipiente) publicadas no crescente parque editorial científico no Brasil.
3. O colecionismo e fetichismo documentais por parte de pesquisadores, geralmente acompanhados por desnecessários deslocamentos documentais (em prol de coleções particulares ou privadas), assim como de importante grau de desvios na prática profissional por parte dos responsáveis pelo acesso às fontes, quando em âmbitos institucionais.<sup>7</sup> Tanto a crescente tendência à patrimonialização institucional pública dos acervos documentais privados quanto a gradativa renovação dos quadros profissionais nas CHS quanto das ciências sociais aplicadas, resultaram não apenas na atualização dos marcos regulatórios que definem os processos de incorporação institucional de acervos documentais (garantindo a preservação e o livre acesso aos mesmos – inclusive os musicais), mas também no fomento de condutas profissionais, nas instituições de custódia desses acervos, muito mais imparciais e transparentes com relação ao acesso às fontes documentais.<sup>8</sup>
  4. É mister considerar também que boa parte dessas mudanças vem sendo promovida, sustentada e realizada não apenas no nível institucional acadêmico, mas também no nível das associações de classe profissional, tais como Associação Nacional de História (ANPUH), Associação Brasileira de Antropologia (ABA), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), dentre outras. Esse processo alcança também as Ciências Sociais Aplicadas, enquanto campo de conhecimento interdisciplinar, voltado para os aspectos sociais das diversas realidades humanas, dentre cujas disciplinas afetadas pelas iniciativas acima referidas se incluem a Biblioteconomia e a Arquivologia (notadamente quando aplicadas à música).

No entanto, com relação às falhas ainda presentes, sobretudo no âmbito das instituições de ensino, cabe perguntar: o que fazer? Como prevenir ou evitar as falhas processuais, intelectuais ou comportamentais? Nesse sentido, observamos que o desenvolvimento e efetivação de políticas institucionais proativas, promovendo a atualização na capacitação docente (incluindo seus aspectos técnicos e jurídicos correlatos), visando uma formação melhorada dos estudantes (assim objetivando prevenir as referidas falhas), junto com o fortalecimento de ações estruturantes e infraestruturais já em andamento, incluindo a promoção e ampliação do diálogo no âmbito da Comissão Nacional de Ética na Pesquisa (CNEP) se apresentam como alternativas claras, efetivas e muito eficazes.

Nesse contexto em transformação nas Ciências Humanas e Sociais junto às Sociais Aplicadas (em diante CHSSA), pode-se observar que a pesquisa musicológica (isto é, toda e qualquer pesquisa relativa à música desenvolvida nas suas diversas e múltiplas subáreas) não diverge, em geral, de outros tipos de pesquisa. Ela costuma tanto reunir documentos preexistentes (durante a coleta de dados) quanto produzir documentos novos, sobretudo durante o processamento e análise crítica dos dados constantes nos documentos anteriores,

---

7 cf. GREENHALGH, 2014.

8 cf. COTTA, 1997; 2000; 2007; 2011.

assim como na disseminação dos seus resultados de pesquisa. Ambos conjuntos documentais podem incluir documentos textuais, musicográficos, audiovisuais, sonoros e iconográficos, isto é, praticamente todos os gêneros documentais segundo definidos pela Ciência da Informação.<sup>9</sup>

A fim de evitar as falhas acima apontadas (e outras que eventualmente possam vir a acontecer), precisamos fortalecer os mecanismos de controle social da pesquisa, sobretudo aquele exercido por pares acadêmicos. Somente o fortalecimento da transparência na pesquisa permitirá promover o reconhecimento (nacional e internacional) das CHSSA. Para poder atingir tais objetivos é necessário poder checar as pesquisas e os dados processados; para isso, deve-se ter acesso aos documentos, tanto os preexistentes quanto os produzidos pela pesquisa. Consequentemente, essa documentação deve ficar disponível para consulta.

Nesse sentido, existem dispositivos no Brasil que, de início, podem ajudar nesta situação para o bem das ciências humanas, notadamente a desenvolvida nas instituições de ensino superior em território nacional. Nos referimos aos diversos marcos regulatórios aplicáveis à pesquisa em CHSSA no país.

### **Marcos regulatórios aplicáveis à pesquisa em CHSSA no Brasil**

Falando em termos amplos, além dos necessários marcos teóricos, metodológicos e técnicos previstos e necessários em qualquer pesquisa, o Brasil conta com um conjunto de marcos regulatórios relativos a diversos aspectos da vida social, que poderiam (e deveriam) ser mais frequentemente aplicados à pesquisa no país. (Quadro 2)

No entanto, caberia observar em que grau eles são reconhecidos, atendidos e aplicados nos âmbitos das instituições de ensino superior. Segundo tudo indica, em termos gerais, as referidas instituições com certeza reconhecem ditos marcos regulatórios, porém, nem todos são devidamente aplicados e/ou atendidos e, quando o são, tais eventos não constituem prática corriqueira. Isto é... Nem todos, nem sempre... Notadamente nas instâncias em que a pesquisa é promovida, desenvolvida e disseminada, seja na iniciação científica vinculada à graduação ou nos programas de pós-graduação, dentre outros.

Dentre os marcos arrolados no Quadro 2, é preciso nos debruçarmos sobre os mecanismos de transparência controlada previstos na Lei de Acesso à Informação que, em nosso parecer, pode auxiliar fortemente no objetivo de garantir a corroboração e verificação da pesquisa em CHSSA.

---

9 cf. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018; ARQUIVO NACIONAL, 2005.

**Quadro 2** – Relação dos marcos regulatórios aplicáveis à pesquisa e sua corroboração

ETAPA	MARCO REGULATÓRIO	OBSERVAÇÕES
PREPARAÇÃO	Marcos Teóricos e Metodológicos	Adequados aos objetivos
	CNEP/CONEP (2012) e CEPH (e seus diversos termos)	No caso de pesquisas com seres humanos vivos (ex. entrevistas, etc.)
DESENVOLVIMENTO	Constituição Federal (1988)	Marco geral
	Lei de Direitos Autorais (n. 9.610 - 1998)	Marco geral e patrimonial
	Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (n. 13.709 de 2019)	No caso de pesquisas com seres humanos vivos e desenvolvimentos informáticos online
DIVULGAÇÃO	Marcos técnicos	Oriundos da Biblioteconomia, Arquivologia e TICs
	Declaração de Berlim (2003)	Brasil assinou em 2006
	Constituição Federal (1988)	Marco geral
	Lei de Direitos Autorais (n. 9.610 - 1998)	Marco geral e patrimonial
	Lei Acesso à Informação (n. 12.527 - 2011) e Decreto n. 7.724 (2012)	Marco de transparência controlada
	Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (n. 13.709 de 2019)	No caso de pesquisas com seres humanos vivos e desenvolvimentos informáticos online

**Fonte:** Elaborado pelos autores.

## A Lei de Acesso à Informação: auxílio à transparência em pesquisa

O direito à informação consta no Artigo 5º da Constituição Federal de 1988, tanto no seu inciso XIV quanto no inciso XXXIII, no qual inequivocamente declara que “todos têm direito a receber dos órgãos públicos informações de seu interesse particular, ou de interesse coletivo ou geral, que serão prestadas no prazo da lei, sob pena de responsabilidade” (BRASIL, 1988). No entanto, esse direito fundamental de todos os brasileiros ficou sem a devida regulamentação durante 23 anos, até 2011, quando a Lei 12.527 foi promulgada. Segundo Resende (2019)

As políticas de transparência pública e, em especial, a Lei de Acesso à Informação, são uma das inovações mais importantes do Estado brasileiro nos últimos anos. Todavia, poucos trabalhos buscaram explicar sua origem e desenvolvimento. Há maior ênfase nos interesses, estratégias e cálculos dos atores políticos envolvidos, agindo no interior do Estado. Outros estudos, por sua vez, enfatizaram a influência de grupos e organizações da sociedade civil nacional e internacional nesse processo. Considerando o longo histórico da cultura (ou do paradigma) do sigilo relacionado aos assuntos de Estado no Brasil, a pesquisa [de Resende] explora a questão sob outra perspectiva, visando compreender como, nas últimas décadas, ideias relacionadas ao direito à informação pública em seus múltiplos significados foram mobilizadas por atores envolvidos com o tema, e como convergiram para demandas por maior acesso da sociedade à informação detida pelo Estado brasileiro. Isso contribuiu para construir novas políticas e instituições relacionadas à transparência governamental.

Embora bastante utilizado quando a pesquisa está dirigida a dados gerados no âmbito governamental (cf. AZEVEDO; MAIA, 2019), ele parece ser completamente desconhecido (ou até ignorado) pela comunidade acadêmica quando da corroboração da pesquisa se trata. Em virtude dessa falta de compreensão dos possíveis alcances reguladores da Lei de Acesso à Informação Nº 12.527 de 2011 (em diante LAI), nos assistindo generosamente na necessária corroboração da pesquisa em CHSSA, faremos uma descrição detalhada e comentada dos seus diversos aspectos, da forma mais didática possível.

## 1. Alcance institucional, diretrizes e objeto da LAI

No alcance das Disposições Gerais da LAI, o Artigo 1º do seu Capítulo I declara: “Esta Lei dispõe sobre os procedimentos a serem observados pela União, Estados, Distrito Federal e Municípios, com o fim de garantir 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.” (BRASIL, 2011a). Nesse sentido, o texto da LAI ainda informa:

Parágrafo único. Subordinam-se ao regime desta Lei:

I - os **órgãos públicos** integrantes da administração direta dos Poderes Executivo, Legislativo, incluindo as Cortes de Contas, e Judiciário e do Ministério Público;

II - as **autarquias**, as **fundações** públicas, as **empresas** públicas, as **sociedades** de economia mista e demais **entidades** controladas direta ou indiretamente pela União, Estados, Distrito Federal e Municípios.

Art. 2º - Aplicam-se as disposições desta Lei, no que couber, às entidades privadas sem fins lucrativos que recebam, para realização de ações de interesse público, recursos públicos diretamente do orçamento ou mediante subvenções sociais, contrato de gestão, termo de parceria, convênios, acordo, ajustes ou outros instrumentos congêneres. (BRASIL, 2011a. Grifos nossos)

Esse âmbito institucional tão amplo e, ao mesmo tempo, precisa e claramente definido, segundo informa o artigo 3º, é exigido de desenvolver práticas condizentes com os objetivos da lei, incluindo publicidade, divulgação e fomento da cultura da transparência e do controle social.

Art. 3º Os procedimentos previstos nesta Lei destinam-se a assegurar o direito fundamental de acesso à informação e devem ser executados em conformidade com os princípios básicos da administração pública e com as seguintes diretrizes:

I - observância da publicidade como preceito geral e do sigilo como exceção;

II - divulgação de informações de interesse público, independentemente de solicitações;

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, 2011a)

Assim, a LAI visa não apenas garantir o direito de acesso à informação produzida ou acumulada no âmbito institucional por ela definido, mas também promover a consciência dos seus benefícios entre os cidadãos. Ainda, ela define claramente alguns marcos conceituais para uma melhor compreensão do seu alcance, segundo exposto no artigo 4º, do qual citamos apenas os três conceitos mais relevantes ao tema aqui proposto, dentre os nove que o integram.

Art. 4º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - informação: dados, processados ou não, que podem ser utilizados para produção e transmissão de conhecimento, contidos em qualquer meio, suporte ou formato;

II - documento: unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato; [...]

V - tratamento da informação: conjunto de ações referentes à produção, recepção, classificação, utilização, acesso, reprodução, transporte, transmissão, distribuição, arquivamento, armazenamento, eliminação, avaliação, destinação ou controle da informação; [...] (BRASIL, 2011a. Grifos nossos)<sup>10</sup>

## 2. Das formas de acesso ao objeto da LAI

As informações e dados acima referidos, processados ou não, registrados em documentos e tratados de diversas maneiras, constituem aquilo ao que se precisa ter acesso a fim de corroborar qualquer pesquisa. O alcance desse acesso consta bem explicado no seu artigo 7º.

Art. 7º O acesso [...] compreende, [...] os direitos de obter:

I - orientação [sobre procedimentos e local da informação almejada];

II - informação contida em registros ou documentos [...];

III - informação produzida ou custodiada por pessoa física ou entidade privada decorrente de qualquer vínculo com seus órgãos ou entidades, mesmo que esse vínculo já tenha cessado;

10 O artigo 4º inclui, dentre outros conceitos relativos (tais como disponibilidade, autenticidade, integridade e primariedade), especificações sobre tipos de informação – sigilosa ou pessoal – as quais são regulamentadas tanto pelo Decreto nº 7.724, de 16 de maio de 2012, quanto pela Lei nº 13.709, de 14 de agosto de 2018 respectivamente, assim como eventualmente protegidas por termos e anuências específicos, principalmente emigidos na avaliação dos projetos de pesquisa no âmbito do CNEP.

IV - informação primária, íntegra, autêntica e atualizada;

V - informação sobre atividades exercidas [...];

VII - informação relativa: a) à implementação, acompanhamento e resultados dos programas, projetos e ações [...]; (BRASIL, 2011a. Grifos nossos).

Ainda, o artigo 9º estabelece algumas das formas básicas de garantir o acesso à informação, seja pela “criação de serviço de informações” ou pela “realização de audiências ou consultas públicas, incentivo à participação popular ou a outras formas de divulgação.” (BRASIL, 2011a. Grifos nossos)

Por sua vez, a Seção I do Capítulo III - Do procedimento de acesso à informação, estabelece nos seus artigos 10º a 14º as condições e características do pedido de acesso e seu atendimento.

**Art. 10. Qualquer interessado** poderá apresentar pedido de acesso a informações aos órgãos e entidades referidos no art. 1º desta Lei, por qualquer meio legítimo, devendo o pedido conter a identificação do requerente e a especificação da informação requerida.

§ 1º Para o acesso a informações de interesse público, a identificação do requerente não pode conter exigências que inviabilizem a solicitação.

§ 2º Os órgãos e entidades do poder público devem viabilizar alternativa de encaminhamento de pedidos de acesso por meio de seus sítios oficiais na internet.

§ 3º São vedadas quaisquer exigências relativas aos motivos determinantes da solicitação de informações de interesse público.

**Art. 11. O órgão ou entidade pública deverá autorizar ou conceder o acesso imediato à informação disponível.**

§ 1º Não sendo possível conceder o acesso imediato, na forma disposta no caput, o órgão ou entidade que receber o pedido deverá, [...] [agendar consulta, explicar motivos e, se for o caso, orientar o usuário] [...]

Art. 12. O serviço de busca e fornecimento da informação é gratuito, [...]

Art. 13. Quando se tratar de acesso à informação contida em documento cuja manipulação possa prejudicar sua integridade, deverá ser oferecida a consulta de cópia, com certificação de que esta confere com o original.[...]

Art. 14. É direito do requerente obter o inteiro teor de decisão de negativa de acesso, por certidão ou cópia. (BRASIL, 2011a. Grifos nossos)

Assim estabelecidos os marcos e recursos principais da LAI, resta perguntar: o que as IES e demais instituições de pesquisa correlatas fazem com relação a tudo isto? Além da implementação dos recursos básicos e “Acesso à informação” nos diversos portais, no que diz respeito à possível corroboração da pesquisa em CHSSA, concordamos com Azevedo e Maia, quando observam que os recursos são insuficientes, equivocados e, por vezes, até

intimidatórios gerando assim diversos obstáculos para os usuários. Segundo Azevedo e Maia (2019), os principais obstáculos encontrados pelos usuários, incluem:

- 1) localização da aba, ícone ou menu que direcione ao “acesso à informação” nos portais estaduais, que em muitas vezes apresentam excessos de informação institucional ou se confundem com o menu “transparência”;
- 2) realização do cadastro dos dados pessoais do requerente em todos os órgãos selecionados para a pesquisa, em que a finalização do cadastro está condicionada ao preenchimento de diversos campos obrigatórios, tais como: nome de usuário, senha de acesso, nome completo, CPF, RG, órgão expedidor, data de nascimento, e-mail, telefone fixo, celular, todos os campos de endereço, profissão, instituição, dentre outros;
- 3) dificuldades no processo de solicitação de informação, no qual o usuário não possui orientações sobre qual órgão está subordinado à instituição de interesse;
- 4) inoperabilidade dos sistemas e-Sics,<sup>11</sup> ouvidorias e formulários, que em alguns casos não geram números de protocolos nem finalizam o registro; e
- 5) retorno e notificação das respostas oficiais dos órgãos.

Perante essa situação, novamente indagamos: o que as instituições em questão fazem com isso? Reconhecem, com certeza... No entanto, nem sempre se encontram dispostas a aplicar a LAI em toda a sua extensão, tendendo a relegar as diversas responsabilidades nos pesquisadores (de quem são parceiros). Ainda alegam falta de meios para custodiar as fontes documentais que sustentam as pesquisas, embora nem sempre seja questão de recursos financeiros, especificamente.

A simples invocação da LAI pelo interessado, obriga às instituições a garantir a guarda e disponibilização para consulta dessa documentação, assim como garantir o acesso não apenas aos resultados publicados, mas a totalidade da documentação correlata (preexistente e produzida) que deu sustento e base às pesquisas produzidas.

### **3. Da negativa do acesso à informação e das responsabilidades**

O que implicaria não atender à LAI? Não dar acesso às informações relativas à pesquisa significa muito mais do que apenas cercear um direito fundamental dos cidadãos e não permitir a verificação e/ou corroboração das mesmas. Significa minar a credibilidade e transparência do campo científico, comprometer a idoneidade da pesquisa e da instituição a ela vinculada, assim como, em última instância, atentar contra a cidadania sociocultural da população vinculada (direta ou indiretamente) à pesquisa, socavando a sua identidade, autoestima e potencial de crescimento.

Mas... Quem controla a aplicação da LAI nas instituições de pesquisa em CHSSA? Segundo o texto da lei estabelece no seu artigo 40º, “o dirigente máximo de cada órgão ou entidade da administração pública federal direta e indireta designará autoridade que lhe seja diretamente subordinada” (BRASIL, 2011a) para, no âmbito do respectivo órgão ou

11 Refere ao Sistema Eletrônico de Informações ao Cidadão (e-SIC) desenvolvido no âmbito da LAI em conjunto com as de governança eletrônica no Brasil.

entidade, exercer as seguintes atribuições:

I - **assegurar o cumprimento** das normas relativas ao acesso à informação, de forma eficiente e adequada aos objetivos desta Lei;

II - **monitorar a implementação** do disposto nesta Lei e apresentar relatórios periódicos sobre o seu cumprimento;

III - **recomendar as medidas** indispensáveis à implementação e ao aperfeiçoamento das normas e procedimentos necessários ao correto cumprimento do disposto nesta Lei; e

IV - **orientar as respectivas unidades** no que se refere ao cumprimento do disposto nesta Lei e seus regulamentos. (BRASIL, 2011a. Grifos nossos)

Por sua vez, segundo o Artigo 41º “O Poder Executivo Federal designará órgão da administração pública federal responsável [...] III - pelo monitoramento da aplicação da lei no âmbito da administração pública federal” (BRASIL, 2011a. Grifos nossos) que, logicamente recai atualmente no Ministério da Transparência, Fiscalização e Controladoria-Geral da União. Finalmente, a instância do controle social é, evidentemente, exercida pela cidadania interessada.

No simples caso de negar o acesso à documentação requerida sem fundamentação devida, a LAI inclui expressas advertências, tipificações, enquadramentos e as correspondentes sanções, em diversos artigos. Assim, os artigos 7º e 8º adiantam algumas advertências.

Art. 7º [...]

§ 4º A negativa de acesso às informações objeto de pedido formulado aos órgãos e entidades referidas no art. 1º, quando não fundamentada, sujeitará o responsável a medidas disciplinares, nos termos do art. 32 desta Lei.

§ 5º Informado do extravio da informação solicitada, poderá o interessado requerer à autoridade competente a imediata abertura de sindicância para apurar o desaparecimento da respectiva documentação. [...]

Art. 8º É dever dos órgãos e entidades públicas promover, independentemente de requerimentos, a divulgação em local de fácil acesso, no âmbito de suas competências, de informações de interesse coletivo ou geral por eles produzidas ou custodiadas. [...]

§ 2º Para cumprimento do disposto no **caput**, os órgãos e entidades públicas deverão utilizar **todos os meios e instrumentos** legítimos de que dispuserem, sendo obrigatória a divulgação em sítios oficiais da rede mundial de computadores (internet). (BRASIL, 2011a. Grifos nossos)

Por sua vez, os artigos 32º e 33º expõem claramente as responsabilidades e sanções previstas em caso de recusa, ocultamento, uso ou classificação indevida, ou até mesmo de destruição da informação, dolo ou má-fé.

Art. 32. Constituem condutas ilícitas [...]:

I - recusar-se a fornecer informação requerida [...], retardar o seu fornecimento ou fornecê-la intencionalmente de forma incorreta, incompleta ou imprecisa;

II - utilizar indevidamente, bem como subtrair, destruir, inutilizar, desfigurar, alterar ou ocultar, total ou parcialmente, informação que se encontre sob sua guarda ou a que tenha acesso ou conhecimento em razão do exercício das atribuições de cargo, emprego ou função pública;

III - agir com dolo ou má-fé na análise das solicitações [...];

V - impor sigilo à informação para obter proveito pessoal ou de terceiro, ou para fins de ocultação de ato ilegal cometido por si ou por outrem;

VI - ocultar da revisão de autoridade superior competente informação sigilosa para beneficiar a si ou a outrem, ou em prejuízo de terceiros; e

VII - destruir ou subtrair, por qualquer meio, documentos [...]

Art. 33. A pessoa física ou entidade privada que detiver informações em virtude de vínculo de qualquer natureza com o poder público e deixar de observar o disposto nesta Lei estará sujeita às seguintes sanções:

I - advertência;

II - multa;

III - rescisão do vínculo com o poder público;

IV - suspensão temporária de participar em licitação e impedimento de contratar com a administração pública por prazo não superior a 2 (dois) anos [...] (BRASIL, 2011a. Grifos nossos).

## **Proposições em prol da corroboração de pesquisas em CHSSA**

Segundo previsto, dentre as diversas iniciativas e marcos normativos ligados à transparência, duas grandes tendências se destacam: a) a transparência ativa, com proposições de divulgação proativa (sem necessidade de solicitação) em sítio eletrônico; e b) transparência passiva, que estabelece regras para solicitações de informação à instituição em questão.

Nesse sentido, as instituições às quais este texto e a LAI contemplam, participam com ações concretas nessas duas tendências, porém com resultados diferentes. Em termos gerais, pode-se afirmar que praticamente todas elas contam com arquivos e bibliotecas onde as boas práticas dominam o fazer técnico e profissional. Muitas desenvolveram políticas de divulgação dos resultados de pesquisa (seja através dos diversos programas editoriais ou dos repositórios institucionais, dentre outras estratégias), enquanto várias promovem a

instalação de acervos especializados.<sup>12</sup> No entanto, quase nenhuma conta com políticas de recolhimento documental (nem sempre devidamente formalizadas e efetivadas) dos fundos acumulados durante as pesquisas.<sup>13</sup>

Por sua vez, dentre as diversas proposições cabíveis em prol da promoção da corroboração de pesquisas desenvolvidas em âmbitos institucionais previstos na LAI, dentre as quais se incluem as IES, destacamos aqui aquelas que, quando efetivadas, poderão auxiliar na transformação positiva da atual situação:

- Informar, orientar e (ré)educar todos os recursos humanos a ela vinculados, incluídos pesquisadores, docentes, técnicos e estudantes;
- Promover a identificação e classificação adequada dos tipos documentais (preexistentes e produzidos na pesquisa) a serem guardados e preservados nos devidos processos correspondentes, fortalecendo assim a presença e participação de técnicos e pesquisadores profissionalmente atualizados, nos processos de gestão e recolhimento documentais, devidamente adaptados aos gêneros, espécies e tipos documentais a serem processados; e
- Definir e garantir condições mínimas e suficientes de infraestrutura (alocando espaços adequados e desenvolvendo a tecnologia requerida), junto aos recursos humanos necessários, disponíveis e a ela destinados.

Nesse sentido, no campo da pesquisa em música, dentre as propostas em desenvolvimento e construção coletiva, em prol da melhoria das condições gerais nos diversos níveis aqui observados, cabe referir as seguintes:

- Proposta de um código de ética e atividade profissional, apresentado na ANPPOM em 2006 e presentemente em desenvolvimento no âmbito da ABMUS;
- Aprovação das Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público, aprovadas pelo Conselho Nacional de Arquivos em 2018 (cf. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018);
- Promoção de iniciativas internacionais em prol da identificação, indexação e pesquisa de fontes documentais relativas à música em solo brasileiro, tais como o RILM-Brasil (que lida com fontes musicográficas, estabelecido em 2005); RIDIM-Brasil (que lida com iconografia musical, estabelecido em 2008); e o capítulo brasileiro da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação em Música (IAML-Brasil, estabelecida em 2009) No compasso de todas essas iniciativas, o NEMUS-UFBA desenvolve e promove projetos de alcance nacional, dentre os quais podem-se destacar a construção e manutenção de bancos de dados e outras ferramentas online de disseminação da informação musical e relativa à música.<sup>14</sup>

12 Exemplos disso podem ser encontrados na UFBA (ADoHM; Memorial de Dança), na UFMG (com o Acervo Curt Lange), na UFPel (e seu Centro de Documentação Musical), na UNICAMP (CIDDIC e CDMC), assim como na UnB, UCSAL, UFRJ, dentre muitas outras.

13 No âmbito da UFBA, o ADoHM vem promovendo a instalação, no fundo correspondente ao PPGMUS-UFBA, da série documental “Memória da pesquisa em música”, que atualmente guarda importante conjunto de dossiês contendo a documentação resultante de projetos de pesquisa em musicologia em nível de mestrado e doutorado.

14 Mais informação cf. <http://www.nemus.ufba.br/>

## Considerações finais

No encerramento deste texto, considerando os tempos que nos toca viver, é mister frisar a necessidade (e nosso empenho) de fortalecer a transparência e credibilidade dos campos científicos aqui em discussão, como mais uma forma de ratificar e enaltecer a idoneidade das pesquisas em CHSSA (particularmente em musicologia) e das instituições de ensino superior a elas vinculadas.

Nesse sentido, acreditamos ter ressaltado a importância da LAI como mais uma ferramenta no controle social da pesquisa em CHSSA e, em particular, em música. Para isso, é preciso que as IES:

- Instruam seus pesquisadores, técnicos e alunos nos requerimentos consequentes à LAI, sobretudo no que diz respeito à guarda, preservação e recolhimento documental
- Se comprometam na implementação plena da LAI em todo o seu alcance, incluindo a ampliação e atualização dos seus planos de gestão documental e disponibilização possível (classificação/descrição)
- Construam/desenvolvam condições para a preservação da memória da pesquisa, e
- Visem o atendimento satisfatório dos usuários solicitantes.

Essas quatro ações, acreditamos, constituem os pilares sobre os quais a LAI pode ser plenamente aproveitada como instrumento válido de fomento da cidadania sociocultural, sua identidade e autoestima. Afinal, parafraseando Emília Viotti da Costa... Um povo sem memória é um povo sem história... Não apenas carece de identidade e autoestima... carece de lugar na história...

## Referências

- ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p. (Publicações Técnicas, 41) Disponível em: [www.conarq.arquivonacional.gov.br](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br).
- AZEVEDO, Rodolfo Almeida de; MAIA, Hemmilys Karolinne de Sousa. Reflexões sobre a utilização da Lei de Acesso à Informação para a pesquisa científica. **Ciência da Informação**. v. 48 n. 3 (2019): Suplemento: Trabalhos apresentados na 10ª Conferência Luso-Brasileira de Ciência Aberta – ConFOA. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/4752>>. Acesso em 5 abr. 2021.
- BATALHONE, Vitor; SANTOS, Evandro. (org.) Dossiê História e Ética – múltiplas e complexas dimensões de um problema historiográfico. **História e Cultura**, vol. 6, n. 3, Dezembro 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BRASIL, **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011**. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 18 dez. 2011a.
- \_\_\_\_\_, Controladoria-Geral da União. **Acesso à Informação Pública: uma introdução à Lei n. 12.527/2011**. Brasília: Imprensa Nacional, 2011b. Disponível em: <<http://www.acaoainformacao.gov.br/central-de-conteudo/publicacoes/cartilhaacaoainformacao-1.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2021.
- \_\_\_\_\_. **Decreto n. 7.724, de 16 de maio de 2012**. Regulamenta a Lei n. 12.527, de 18 de novembro de 2011, que dispõe sobre o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do caput do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição.
- \_\_\_\_\_, Ministério da Transparência, Fiscalização e Controladoria-Geral da União. **Aplicação da Lei de Acesso à Informação na Administração Pública Federal**. 2ª ed. Revista, atualizada e ampliada. Brasília, 2016. Disponível em <[https://www.gov.br/acaoainformacao/pt-br/central-de-conteudo/publicacoes/arquivos/aplicacao\\_lai\\_2edicao.pdf](https://www.gov.br/acaoainformacao/pt-br/central-de-conteudo/publicacoes/arquivos/aplicacao_lai_2edicao.pdf)>.
- \_\_\_\_\_, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). **Tabela de Áreas do Conhecimento**. [Brasília: CNPq, 2021a]. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/documents/11871/24930/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf/d192ff6b-3e0a-4074-a74d-c280521bd5f7>>. Acesso em 20 mai. 2021.
- CASTAGNA, Paulo Augusto. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, v. 1, p. 32-57, 2008.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Diretrizes para a Gestão de Documentos**

**em Conjuntos Musicais do Âmbito Público.** Rio de Janeiro: CTDAISM-CO-NARQ, 2018. Disponível em:[http://conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes\\_musicais\\_completa.pdf](http://conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf). Acesso em 04 abr. 2021.

COTTA, André Guerra. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. In: LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Ruy Vieira (coords.) **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime. repertórios, práticas e representações.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. p. 29-58.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o direito de acesso às fontes primárias para a pesquisa musicológica. In: **Anais do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997.

\_\_\_\_\_. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. **Liinc em Revista**, v. 7, p. 466-484, 2011.

\_\_\_\_\_. O Palimpsesto de Aristarco: Considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. **ICTUS** Periódico do PPGMUS-UFBA, v. 2, p. 07-36, 2000.

\_\_\_\_\_. História da Coleção Francisco Curt Lange. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009. <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11504>

GREENHALGH, Raphael Diego. Segurança contra roubo e furto de livros raros: uma perspectiva sob a ótica da economia do crime e da teoria da dissuasão. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) Universidade de Brasília, Brasília, 2014. 2 v. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17800>

HEYNEMAN, Stephen P. Corrupção acadêmica coloca ensino superior em risco. in: **International Higher Education.** Publicação trimestral do Center for International Higher Education / Boston College, n.75, 2014, pp.56-58.

RESENDE, João Francisco. A história das políticas de transparência no Brasil. **Nexo.** 24 de abr de 2019 (atualizado 30/04/2019 às 17h27). Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/academico/2019/04/24/A-hist%C3%B3ria-das-pol%C3%ADticas-de-transpar%C3%A2ncia-no-Brasil>>. Acesso em 14 mai 2021

SILVA, Anna Carollyna de Bulhões Moreira; GARCIA, Joana Coeli Ribeiro. Lei de Acesso à Informação: a conduta ética e social sob o olhar das atribuições profissionais do arquivista. **Archeion Online**, João Pessoa, v.4, n.2, p.03-24, jul./dez. 2016. <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/archeion>

# O Gesto Musical nos *2 Momentos Nordestinos para piano* de Calimério Soares

*Ernesto Hartmann*

Universidade Federal do Espírito Santo | Orcid: 0000-0002-9452-5806

## Resumo

Investigo neste trabalho o Gesto Musical, conceito elaborado por Robert Hatten e suas relações com a corporalidade e o significado na obra *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981) do compositor mineiro Calimério Soares. Após o reconhecimento dos Gestos Musicais na obra, discute-se as suas implicações e como elas interagem com o processo composicional. Conclui-se que os Gestos Musicais primordiais de ataque e de técnica expandida deflagram e sustentam não só os processos de produção da forma, mas, sobretudo, as incursões textuais sugestivas do nacionalismo inscritas no título.

**Palavras-chave:** Gesto Musical; *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981); Calimério Soares.

## The Musical Gesture in the *2 Momentos Nordestinos for Piano* by Calimério Soares

### Abstract

In this paper I investigate the Musical Gesture as proposed by Robert Hatten and its relations with the corporeal component in Calimério Soares' *2 Momentos Nordestinos for Piano* (1981). After identifying the Musical Gestures present in the work I discuss their implications and how they interplay with the compositional process. As a conclusion it becomes clear that the primary Musical Gestures made of a simple attack and the use of extended technique for piano not only trigger and support the shaping of musical form, but also their title's textual incursions that suggests a nationalistic aesthetical.

**Keywords:** Musical Gesture, *2 Momentos Nordestinos for Piano* (1981), Calimério Soares.

## El Gesto Musical en los *2 Momentos Nordestinos para piano* de Calimério Soares

### Resumen

En este trabajo investigo el Gesto Musical, concepto elaborado por Robert Hatten y sus relaciones con la corporeidad y el significado en la obra *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981) del compositor minas Gerais Calimério Soares. Tras el reconocimiento de los Gestos Musicales en la obra, se discuten sus implicaciones y cómo interactúan con el proceso compositivo. Se concluye que los gestos musicales primordiales de ataque y de técnica expandida desencadenan y sostienen no solo los procesos de producción de la forma, sino, sobre todo, las incursiones textuales sugerentes de nacionalismo inscritas en el título. Resumen

**Palabras Clave:** Gesto Musical; *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981); Calimério Soares.

Recebido: 2020-05-22 | Aprovado: 2021-05-11

## I ntrodução

Motivado pelo estudo da obra e suas consequências em diversas performances, fui instigado a indagar quais as relações e implicações dos gestos necessários à performance dos *2 Momentos Nordestinos* de Calimério Soares e a sua constituição temática, enquanto discurso musical. Adjacente a esta indagação, emergiu a problematização da estética nacionalista, que advém e é naturalmente acentuada em virtude da incursão textual promovida pelo próprio nome da obra.

Se por um lado o conceito de Janelas Hermenêuticas de Lawrence Kramer, e mesmo o modelo cognitivo de Lawrence Zibkovsky, enquanto ferramentas, nos permitem construir inúmeras associações válidas entre o conteúdo narrativo da obra (inclusive seus processos composicionais compreendidos como procedimentos) extraindo deles possíveis significados de grande auxílio para a construção do universo imaginário do intérprete, por outro, a sua realização física – esta fatalmente materializada em cada performance – parecia fadada a limitar-se à compreensão meramente mecânica dos movimentos, logo, restrita ao estudo do mecanismo, este, via de regra, apenas rudimentarmente imbricado à interpretação – os estudos de técnica pianística.

Desta forma, um abismo, a princípio, intransponível, se interpunha, disciplinando estas áreas do conhecimento, que, em uma situação real e cotidiana de performance desta obra, demonstravam-se estranhamente (a partir da perspectiva desta segmentação) unificados e, sobretudo, coesos. Durante a performance não havia nenhum traço de divisão entre estes campos do saber, ao contrário, harmoniosamente estavam eles absolutamente unos, dentro de uma mesma ação com o mesmo propósito final.

Justamente na reflexão sobre esta ação (conjunto de movimentos com o mesmo propósito, em si, a própria definição de gesto) que emergiu a ideia de se pensar esta obra no sentido de movimento, de gesto, resgatando a sua corporeidade excluída de forma sumária dos estudos analíticos que até então se apresentavam. Surgiu assim, após uma pesquisa que buscou uma ferramenta analítica apropriada à essas demandas, a possibilidade de se aplicar o conceito proposto por Robert Hatten de *Gesto Musical*, para tanto ampliar o mencionado universo imaginário para a performance (tal qual qualquer outra ferramenta analítica o faria) como, simultânea e prioritariamente, resgatar o componente corporal perdido em algum momento na história da construção dos discursos sobre música da tradição ocidental. Isso tornou-se necessário, ou mesmo imperativo, em particular para esta obra (o que ao mesmo tempo a justifica como objeto para este estudo), dado o componente visual e performático que o uso – ainda que mesclado à técnicas tradicionais da técnica expandida – promove.

Sendo assim, esse trabalho tem o conceito de Robert Hatten – Gesto Musical – como sua principal referência teórica ao qual soma-se a revisão da literatura sobre Aboio e Baião que tem como autores referenciais Oneyda Alvarenga, Evan Megaro, Mário de Andrade, Adriano Mendes, Câmara Cascudo e César Guerra-Peixe. A partir deste referencial identifiquei qual ou quais Gestos Musicais estão presentes e como eles se operacionalizam no objeto investigado de forma a articular a obra (com consequências diretas na performance), como quão são capazes de produzir significados que possam se correlacionar com a incursão textual proposta pelo autor em seu título: *Nordestinos*.

O trabalho, inicialmente, apresenta uma breve biografia do compositor Calimério Soares, uma pequena descrição da obra investigada, revisa o referencial teórico acerca dos

conceitos de Gesto, Gesto Musical, Aboio e Baião, analisa e, a partir dos dados e de questões levantadas nesta análise, discute quatro pontos essenciais para compreensão do modo de operação do Gesto na obra.

## Sobre o compositor Calimério Soares

Calimério Soares nasceu em 1944 na cidade de São Sebastião do Paraíso/MG e faleceu aos 66 anos em 2011 na cidade de Uberlândia/MG. Graduiu-se pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em 1976 tanto como Bacharel em piano como Licenciado em Música, tendo estudado composição com Estêrcio Marquez Cunha. Contava também com uma sólida formação em cravo e órgão, tendo estudado cravo com Helena Jank no Brasil e, posteriormente, no País de Gales, com Andrew Wilson-Dickson, além de órgão com Mallory Bransford nos Estados Unidos, o que lhe permitiu ao longo de sua carreira organizar e dirigir diversos conjuntos tanto de Música Antiga como de Música Contemporânea. Seu Doutorado foi realizado na Universidade de Leeds na Inglaterra (1996), tendo estudado, entre outros, com David Cooper.

Foi docente do Departamento de Artes Cênicas e Música da UFU e, além de sua atuação como compositor e diretor de grupos musicais, teve uma expressiva atuação na área acadêmica, publicando regularmente artigos, resenhas de livros e CDs sobre órgão e cravo em importantes revistas acadêmicas e periódicos musicais no Brasil e no exterior. Em Junho de 2003 recebeu da Câmara de Vereadores de Uberlândia o título de Cidadão Honorário.

## 2 Momentos Nordestinos

Os *2 Momentos Nordestinos* de Calimério Soares são duas pequenas peças compostas para piano em 1981 com características contrastantes e cujas inclusões textuais<sup>1</sup> indicam uma opção por uma estética nacionalista (talvez, pela data, até mesmo neo-nacionalista).

Maria Helena Pozzo tece alguns breves comentários sobre esta obra em seu trabalho sobre a indeterminação e o acaso na música brasileira para piano. Para a autora, em linhas gerais, o *Lamento* “contrapõe dois elementos principais no encordoamento (percussão dos bordões com a lateral da mão esquerda e *glissandi* em vários registros) com uma melodia modal no registro médio e agudo do teclado, produzindo um efeito timbrístico característico” (POZZO, 2007, p. 292). A peça apresenta uma estrutura métrica com certo grau de liberdade, sem divisão de compasso, sendo construída através da sucessão alternada dos três eventos citados acima. Por sua vez, a *Dança* “se divide em seções bem delineadas, concatenadas sucessivamente sem a presença de procedimentos de elaboração” (POZZO, 2007, p. 292).

De fato, na partitura constam as instruções para a apropriada execução das técnicas expandidas (*clusters* no registro grave do instrumento, *glissandi* nas cordas e percussão na madeira do piano), inclusive com alternativas para sua realização em pianos verticais. Além

1 “Inclusões textuais – incluem textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e eventualmente até mesmos sinais de expressão. Ao lidar com estes materiais é relevante lembrar – especialmente a respeito dos textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o interprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. A mesma observação se aplica aos outros dois tipos” (KRAMER, 1996, p. 9).

do manuscrito existe uma edição de boa qualidade digitalizada e editada pela Universidade Federal de Uberlândia.

Carvalho e Heuser (2005) apontam para a influência da composição organística medieval na obra de Calimério Soares, particularmente na década de 1980, década de composição dos *2 Momentos Nordestinos*. Em analogia com algumas técnicas composicionais utilizadas já no século XX por compositores franceses como Debussy, Eliana Monteiro da Silva destaca o paralelismo de intervalos e acordes diatônicos, superposição de acordes emulando micro-regiões politonais ou mesmo tétrades arquetípicas. Porém, a autora indica o estudo do período medieval como mais determinante para a concepção do estilo de Calimério Soares na década de 1980 do que o seu estudo de compositores Franceses, particularmente os impressionistas (naturalmente com ênfase em Debussy)

Em *2 Momentos Nordestinos*, pode-se notar a presença do paralelismo no uso de melodias em sextas e oitavas, no primeiro movimento, e na sobreposição de arpejos à distância de 9ª menor no segundo. É o paralelismo que garante a coerência entre os dois momentos (ou movimentos) da obra de [Calimério] Soares, além do uso de arpejos sobre acordes de sétima, ritmos sincopados e clusters (SILVA, 2014, p. 222).

Esses procedimentos – representativos do processo de acumulação e adensamento característico do Baião – são essenciais na estruturação harmônica da *Dança* como podemos ver nas figuras 1 a 4 abaixo, posto que todos os quatro elementos temáticos principais da peça ou são adensados ou são harmonizados com dobramentos/paralelismo.

**Figura 1** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dança*, c.1-6. Primeiro elemento temático. Processo de adensamento progressivo por acréscimo de segundas

Vivo - ♩ = 100 Calimério Soares (1981)

Piano

Com Pedal - a) Com a mão fechada, bater o ritmo na madeira do instrumento.  
Knock the rhythm on the instrument's wood.

4

cresc

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 2** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dansa*, c.10-15. Segundo elemento temático - superposição de intervalos consonantes perfeitos resultando, ora em dissonâncias por tritono (c.14) ora em estruturas cordais arquetípicas como a tétrede de LáB Maior com 7<sup>a</sup> Maior (c. 13)

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 3** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dansa*, c. 25-27. Terceiro elemento temático. Dobramentos em 3<sup>as</sup> diatônicas (exceto a última) e por movimento contrário

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 4** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dansa*, c. 47-49. Quarto elemento temático. Acorde em Quartas deflagrando movimentos contrários até sua resolução em uma tríade estável. Camada sobreposta a um bordão de 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, elemento típico do Baião

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Contudo, a oposição binária presente no par *Lamento e Dança* (até mesmo como consequência do gesto musical deflagrado pelo *Lamento*), em seu sentido, tal qual proposto por Derrida, também promove a unidade da peça enquanto gesto musical em si, questão de certa forma reconhecida pela autora ao aproximar o modelo binário a um arquétipo Barroco: O Prelúdio e Fuga. Por si, o arquétipo do par Prelúdio e Fuga nos remete ao instrumento de teclas, dentre os quais, naturalmente o órgão. Procedimentos de dobramentos estão presentes na própria constituição do instrumento, assim como no cravo e no alaúde, através dos diversos manuais e do uso de cordas de dobramento de oitavas. Neste repertório, que incorpora esta linguagem, destacam-se os compositores do norte da Alemanha e Dinamarca, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbell e, principalmente J. S. Bach, cujos procedimentos, naquela época considerados arcaizantes, remetem às técnicas de paralelismo associadas ao aprofundamento da linguagem tonal (particularmente J. S. Bach), “a forma em dois movimentos com o caráter escolhido por [Calimério] Soares remete-nos ao tradicional Prelúdio (do caráter mais livre e improvisatório) seguido de Fuga – ou melhor, neste caso, de Tocata, usado no período Barroco” (SILVA, 2014, p. 222).

Por fim, Silva também aponta para a utilização da técnica expandida, sonoridade e recurso de fundamental relevância estrutural da obra,

além do paralelismo, os *2 Momentos Nordestinos*, relacionam-se com a obra para órgão dos anos 80 de [Calimério] Soares pela variação timbrística e textural, em função da qual o compositor usa o acesso direto ao encordoamento do piano, bem como batidas na caixa de madeira, para substituir o uso da pedaleira do Órgão (SILVA, 2014, p. 222)

posto que é a partir dela que se constitui o primeiro gesto musical da peça no *Lamento* – um *cluster* nos bordões do instrumento com uma reprodução do *glissando* descendente típico do Aboio nas cordas do piano, assim como também se inicia o processo de adensamento da *Dança* a partir da percussão na madeira do instrumento com o ritmo típico do Baião.

## O Gesto

Como sua primeira definição do conceito de Gesto Musical, “*Shapping in time*” (HATTEN, 2004), Hatten imediatamente nos convoca a repensar a mencionada divisão entre corpo e mente. Se *Shapping* é um delineamento, uma maneira de se moldar, eis então a própria natureza do gesto, uma ação corporal intermodal<sup>2</sup> que traduz o projeto de Hatten de reintegração entre corpo e mente e, possivelmente, (talvez de forma controversa) uma terceira instância: O intelecto (independente do conceito patrístico de alma<sup>3</sup>) representado pela linguagem<sup>4</sup>. Ao advogar esta integração, Hatten se distancia de uma musicologia exclusivamente centrada na crítica cultural (claramente se posicionando desta forma nas diversas críticas à Susan McClary presentes no texto), sem promover um mero retorno a uma musicologia denunciada por Kerman, já na década de 1980, como “positivista”. A performance, agora faz parte do universo analítico da obra promovendo uma dimensão

2 Visual, Auditivo, Tátil, etc...

3 Contrariando Santo Agostinho que profere: *A mente e o espírito não tem significação relativa, mas demonstram a essência.*

4 Trata-se de uma constatação, não sendo do escopo deste trabalho discutir as questões desta separação em detalhe.

concreta cujas metodologias e o discurso musical vigentes (inclusive o da crítica cultural) tenham até então opacado, posto que é nela (contudo, não exclusivamente nela) que se materializa a fisicalidade do gesto.

Hatten destaca que é fundamental para nossa existência “a habilidade de reconhecer o significado de um delineamento energético através do tempo<sup>5</sup>”, (HATTEN, 2004, p. 94) em si, o próprio conceito seminal de gesto. A fisicalidade e corporeidade do gesto e suas implicações significativas enquanto ação significativa permitem sustentar toda uma rede de perspectivas e discursos sobre a música que admita seu potencial significativo, posto que é possível a existência do Gesto sem a música, porém, o contrário é falso enquanto afirmação.

Hatten enumera as competências cruciais para a materialização e interpretação do gesto humano em geral:

1. Coerência funcional (a subsunção de múltiplas ações em direção a um único objetivo ou propósito, concebido dentro de sistemas dinâmicos e de uma reconhecida estrutura cognitiva),
2. Intermodalidade (a capacidade de representação análoga através de todos os sentidos e do sistema motor),
3. Integração perceptiva (a habilidade de sintetizar múltiplas sensações em objetos e eventos que apresentam continuidade),
4. Intersubjetividade (um termo aplicado ao desenvolvimento inicial da motivação comunicativa, a ação e o caráter emotivo atribuído ao gesto).

Essas competências interativas sustentarão a demonstração da quase inevitável interpretação gestual da música, mesmo quando a organização simbólica de um determinado estilo impuser demandas mais elevadas nas competências interpretativas dos ouvintes do que puderem ser explicadas somente pelas perspectivas biológica, psicológica e desenvolvimentista<sup>6</sup> (HATTEN, 2004, p. 97).

De um modo geral, o protótipo de gesto é uma *Gestalt* de duração relativamente curta em relação à experiência temporal do sujeito (aproximadamente 2 segundos) e almeja atuar em duas das principais formas de representação do cérebro: a imediata ou imagística e a sequencial ou temporal. A primeira é crucial para a identificação de símbolos e emblemas (imagens) a segunda para reconhecimento de indivíduos e objetos a partir do movimento que eles desempenham.

---

5 The ability to recognize the significance of energetic shaping through time.

6 The following competencies are crucial to the performance and interpretation of human gesture: (1) functional Coherence (the subsuming of multiple actions toward a single goal or purport, conceived within a dynamic systems and event cognition framework), (2) intermodality (the capacity for analogous representation across all the senses and motor systems), and (3) perceptual integration (the ability to synthesize multiple sensations into objects and events that have continuity). I will also explore the expressive origins of gesture in (4) intersubjectivity, a term applied to the early, interactive development of the communicative motivation, agency, and emotive character attributable to gesture. These interactive competencies will be shown to support the near-inevitability of meaningful gestural interpretation of music; even as the further symbolic organization of a musical style places higher demands on listeners' interpretative competencies than can be explained from biological, psychological, and developmental perspectives alone.

## Gesto Musical

Em relação ao *Gesto Musical*, Hatten preocupa-se imediatamente na introdução à distingui-lo do simples motivo musical,

Apesar do Gesto Musical frequentemente ser constituído e identificado por sua articulação específica, dinâmica, e obter seu contorno singular pelo potencial sistemático do ritmo e da métrica, da textura, e do timbre, ele não pode ser satisfatória e completamente descrito sem referência aos níveis mais sintáticos da estrutura musical e do processo em jogo. Esses níveis sintáticos são moldados pelas imbricações dos conteúdos de harmonia, condução de vozes, fraseologia e morfologia e, em muitos casos, até mesmo pela variação em desenvolvimento<sup>7</sup> (HATTEN, 2004, p. 1),

e por esta problematização reincorporar a fisicalidade do gesto musical, convocando o intérprete a sentir-se participante e, primordialmente, reconhecendo-o como parte da própria obra, tanto a partir de suas decisões interpretativas sobre os parâmetros que, frequentemente, são inerentes ao gesto, mas que, via de regra, são considerados secundários na tradição analítica que privilegia a forma e os parâmetros de altura e duração (não coincidentemente, os mais visíveis no plano cartesiano da partitura em notação tradicional), quanto por sua ação de tocar propriamente dita.

é preciso distinguir o Gesto Musical das típicas concepções do motivo e da *Grundgestalten*, que são frequentemente definidas em termos da estruturação das alturas (células gerativas) e padrões rítmicos, em detrimento da articulação, dinâmica e andamento. Quando se trabalha em uma perspectiva gestual, esses elementos [parâmetros] negligenciados podem assumir uma posição de destaque como constituintes essenciais de um específico delineamento energético no tempo [gesto]. Uma perspectiva gestual pode então promover esses elementos que são, de um modo geral, subestimados pelos teóricos ou meramente considerados como nuances expressivas superficiais da performance. Idealmente, uma abordagem gestual pode unir teóricos e intérpretes na medida em que eles compartilham suas perspectivas sobre as diversas tradições estilísticas<sup>8</sup> (HATTEN, 2004, p. 3).

A associação musicista/intérprete-corpo é, mais adiante, novamente reiterada, desta vez de forma mais assertiva,

Os Gestos Musicais podem ser inferidos da notação musical dado o conhecimento do estilo musical, sua relevância e cultura. Mesmo sem acesso à informação cultural e estilística, musicistas buscarão encontrar movimentos

7 although musical gestures are often made distinctive through specific articulations, dynamics, and pacing or timing – and given unique shape by systematic potential of rhythm and meter, texture, and timbre – they cannot be fully described without reference to the more “syntactic” levels of musical structure and process. These syntactic levels are shaped by the overlapping disciplines of counterpoint, harmony, voice-leading, phrase structure and form, and in many cases, motivic development variation.

8 One must distinguish the gestural from typical assumptions about motive and Grundgestalten, which are often defined in terms of pitch structure (generative cells) and rhythmic patterns, to the neglect of articulation, dynamics, and temporal pacing. When one works from a gestural perspective, these neglected elements may move to the foreground as essential constituents of a characteristic energetic shaping through time. A gestural perspective can thus lend significance to elements that are often overlooked by theorists or relegated to surface expressive nuance by performers. Ideally a gestural approach can bring theorists and performers closer together as they share perspectives on various stylistic traditions.

corporais expressivos correspondentes ao conteúdo musical em questão, talvez acomodando-o ao estilo de expressão do seu próprio corpo<sup>9</sup> (HATTEN, 2004, p. 94),

assim como sua associação entre gesto e significado por meio da corporalidade,

Os Gestos Musicais têm um significado que é tanto complexo quanto imediato, e, geralmente, motivados por movimentos básicos e expressão humana. Eles transcendem o texto [partitura] para incorporar o intrincado processo de moldagem dos movimentos que tenham direto sentido biológico e social para os seres humanos<sup>10</sup> (HATTEN, 2004, p. 94).

É possível que o gesto musical seja tematizado<sup>11</sup>, e mesmo aventa-se a possibilidade de que haja Gestos formados de Gestos (Gestos compostos ou Hipergestos)<sup>12</sup>. Todavia, caso ele seja tematizado, o que permite sua investigação mais sistemática em uma determinada obra, tal como proponho neste trabalho, Hatten (2004, p. 123) recomenda que ele não seja abstraído de suas motivações gestuais. Ao contrário, ele deve ser generalizado como um motivo. Ele também sugere que seus modos de desenvolvimento não se limitem nem resultem nas calculadas formas de fragmentação, inversão, transposição, técnicas governadas pelos processos composicionais, mas mais pelo seu desdobramento expressivo de seus significados gestuais. E, por fim, que suas características possam ser inferidas sem necessariamente serem exclusivamente perceptíveis somente na performance, não obstante seja ela decisiva enquanto meio heurístico de comprovar a riqueza da nuance expressiva.

Através de uma abordagem, definida pelo próprio autor como tanto estruturalista – por reconstruir as correlações do gesto com o significado, como hermenêutica – por interpretar os significados gerados pelo próprio *Gesto Musical*, Hatten busca resgatar uma síntese negligenciada pela tradição da teoria musical e do discurso sobre a música, particularmente o analítico. Gestos envolvem sínteses cujas interpretações emergentes não podem ser compreendidas somente *a posteriori*, tal qual um detalhe analítico. Tampouco podem estas interpretações serem reconstruídas de alguma forma quase que voluntariamente na mente do ouvinte. Ao contrário, os modos de síntese e emergência dos significados devem estar presentes na própria constituição do discurso sobre a música, no discurso analítico. Interpretação, seja no nível da percepção ou cognição, reside e, ontologicamente depende de categorias sintéticas tais qual o *Gesto Musical*.

Discutidas as condições para a compreensão do Gesto Musical, prossigo definindo dois conceitos de interesse para este trabalho: o Aboio e o Baião.

## O Aboio

Entende-se por Aboio um canto dos vaqueiros, geralmente sem palavras,

9 Gestures may be inferred from musical notation, given knowledge of the relevant musical style and culture. Indeed, even without access to relevant stylistic and cultural information, musical performers will seek to find a suitably expressive gestural embodiment of a musical score, perhaps by accommodating it to their own bodies' expressive styles.

10 Musical Gestures have meaning that it is both complex and immediate, and often directly motivated by basic human expressive movements. They “go beyond” the score to embody the intricate shaping and character of movements that have direct biological and social significance for human beings.

11 Muito provavelmente, dado a esta propriedade, sua compreensível confusão com o motivo.

12 Essa problematização não está presente no texto de Hatten.

vagaroso e entoado em *glissandos* com vogais e que serve para ajudar na condução do gado pelas pastagens ou em direção ao curral. Não obstante, uma suposta direta associação com o folclore nordestino, o Aboio também pode ser observado em outras regiões do país como o Sudeste, o Centro-oeste, e Sul.

O Aboio de trabalho é um exemplo de melodia modal. Nele podemos perceber que o canto é uma estrutura de recorrência sonora ritualizada pelo uso. As oscilações frequenciais das notas musicais que compõem suas melodias não são aleatórias e constituem uma sonoridade tão marcante que nos remete (nós brasileiros) imediatamente a uma “imagem” sonora do nordeste. (MENDES, 2015, p. 64)

Além de uma célere identificação imagética, o Aboio apresenta características monótonas e cíclicas, sem grandes variações melódicas ou rítmicas, propiciando uma atmosfera árida, onde quase podemos sentir o vento quente, as paisagens de caatinga e o caminhar sereno de homens guiando o rebanho. Valendo-se de técnica expandida para o instrumento (essencialmente percussão e *glissando* sobre as cordas), o compositor Calimerio Soares ambienta muito claramente a primeira peça de seus *Dois Momentos Nordestinos*, o *Lamento* a partir de tais traços peculiares, realçando a atmosfera misteriosa, hipnótica e repetitiva que caracteriza de Aboio,

O canto de Aboio de trabalho possui as características musicais sonoras e sensoriais que caracterizam um canto modal: é hipnótico, posto que sua estrutura cíclica “atrai homens e animais” na concepção do imaginário dos aboiadores. É misterioso, e, principalmente, sua estrutura musical não é artificializada pela “correção” física do som que aconteceu na escala diatônica no ocidente (MENDES, 2015, p. 64).

Após sua visita ao Nordeste na década de 1920 e a realização de seu projeto *Missão de Pesquisas Folclóricas* em alguns estados do Sudeste, Nordeste e Norte do Brasil chefiada por Luiz Saia (1938), missão essa onde foram observadas *in loco* e documentadas em registro fonográfico alguns Aboios entoados por vaqueiros locais, Mario de Andrade definiu em duas funções gramaticais distintas o Aboio. Para ele, enquanto substantivo (*As melodias do Boi*) Aboio significa:

um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso final “Oh dá!” também muda para “Êh, boi!”. (ANDRADE, 2002, p. 54).

Como verbo (no infinitivo), definição esta presente no *Dicionário Musical Brasileiro*, Aboiar significaria:

O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando se não por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio” (ANDRADE, 1989, p. 1-2)

Oneyda Alvarenga, em seu livro *Música Popular Brasileira* (ALVARENGA, 1960, p. 259), destaca a relevância dos Aboios enquanto canto de trabalho e como uma das manifestações mais típicas e notáveis desta categoria. Para a pesquisadora, entende-se Aboio por “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas onde entoam-se



Figura 6 – Abôio. Cantos de Trabalho.



Fonte: Alvarenga (1960, p. 263-264)

César Guerra-Peixe também teve algo a dizer sobre o assunto após suas pesquisas no Nordeste na década de 1950. No texto *Variações sobre o Boi*, publicado no Jornal *O Tempo* de São Paulo em 14 de Novembro de 1958 e disponível em sua página oficial, ele chama a atenção para o fato de que no Sertão de Pernambuco, por exemplo, cada fazenda tem um Aboio diferente para que, uma vez domesticados, os animais possam obedecer somente a aquele chamado, minimizando a mistura entre boiadas de distintas procedências. Para Guerra-Peixe, *Abôio*<sup>13</sup>

Vem de abôiar, isto é, de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo abôio, designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil e segundo se pode deduzir, herdamos-lo de Portugal, onde subsiste no Minho. Entretanto, se em algumas das expressões mais vulgares do nosso abôio é notada a sua origem portuguesa, os seus traços melódicos já acusam profunda modificação processada no Brasil (GUERRA-PEIXE, 1954b).

Ainda, ele informa que,

Quando no trajeto, por qualquer circunstância, a boiada se assusta e tendo a se desconjuntar, diz-se que há engalhe, isto é encalhe, estorvo, embaraço. Alguns bois param, outros retrocedem. Para ordená-los, o tangirim encaminha os dispersos, procurando centralizá-los novamente sob a sua direção. Para isso, ele emite sons a uma certa altura escalar [mesmo não sendo intencional, essa altura], sem deixar de observar alguma unidade rítmica ao pronunciá-las: <Ôda!...Ou!...> - sílabas que podem ser proferidas sem determinada ordem (GUERRA-PEIXE, 1954b)

e elucida sobre a questão das formas entoadas e cantadas, sem, contudo, utilizar o termo *Toada*, tal qual proferido por Mendes

No Aboio de trabalho, que são formas de canto e interjeições a fim de estabe-

lecer uma comunicação direta com os animais do rebanho, a palavra aboio se refere às melodias e interjeições feitas de improviso para a condução do gado. A palavra toada se refere a essa manifestação musical quando a mesma possui versos e rimas e tem uma “aura” de produto acabado. Ou seja, são melodias e versos memorizados. É comum, inclusive, duplas de aboiadores cantarem essas toadas a duas vozes em intervalos harmônicos de terças e/ou quartas. Neste sentido, toada difere de aboio (MENDES, 2015, p. 25),

substituindo-o por Grito,

O abôio – cântico também denominado grito, talvez por influência do Coco – contém em si apenas um pequeníssimo texto, muitas vezes repetido. Sirva de exemplo este recolhido em Pernambuco, onde é cantado em Vila Bela e que, diga-se de passagem, é parecido com tantos outros já publicados: Ei-lá, meu boi!... (GUERRA-PEIXE, 1954b).

A partir das características gerais destacadas pelos três primeiros autores, é possível inferir ao Aboio características particulares que podem ser observadas também no exemplo musical apresentado. Já no caso de César Guerra-Peixe parece este autor, muito mais preocupado com um resgate objetivo, “quase científico” da origem dos Aboios do que uma descrição subjetiva das suas características. De qualquer modo, no breve texto ele não se aprofunda em quais são as características da influência portuguesa presente nos Aboios, tampouco quais são as profundas modificações que este sofreu no Brasil.

Não obstante, expressões como “canto melancólico” (Andrade), “coisa séria, velhíssima e respeitada” (Cascardo) e “infinitas e melancólicas” (Alvarenga) estabelecem no imaginário popular (e mesmo acadêmico), a partir da relevante e influente literatura sobre o assunto produzida pelos três autores que citamos, imagens do campo, da vida pastoril, da boiada, do crepúsculo e da solidão das vaquejadas, da conexão com a natureza e os animais, de uma romântica e romantizada tristeza da alma do vaqueiro. Enfim, um sem número de expressões e lugares comuns, e situações que são tanto reais como ficcionais e que podem fomentar a criatividade artística, particularmente a interessada em explorar os valores e a cultura nacional, seja tentando retratá-la ou buscando criar, a partir de um referencial ideológico, uma imagem específica.

## O Baião

A segunda peça dos *Dois Momentos Nordestinos*, intitulada *Dança*, apresenta referências à diversos elementos típicos do baião, “um gênero musical originário do Nordeste do Brasil, influenciado pelas danças folclóricas africanas Lundu, Coco, Calango e Batuque, que chegaram ao país, no século XVI” (MEGARO, 2013, p. 14). De forma geral, a rítmica pontuada e os constantes acentos percussivos realçam as características do Baião, bem como a utilização persistente de repetição de notas em processos de adensamento. Como afirma Megaro,

Um dos recursos composicionais do baião é o emprego de notas repetidas. É muito comum ver grupos inteiros, formados de notas iguais ou, com pelo menos, três ou quatro notas repetidas. [...] No baião, também, se observa o adensamento da textura, onde a melodia pode ocorrer, ao mesmo tempo, no canto e noutros instrumentos, como a sanfona ou o violão, com o mesmo ritmo, mas em intervalos de terças ou sextas (MEGARO, 2013, p. 39-40).

É possível inferir outra camada de significação a partir da conjunção de estruturas rítmicas, melódicas, métricas e articulatórias, que forjam Gestos Musicais alusivos à própria instrumentação típica do baião.

Os instrumentos utilizados nas apresentações do baião são o zabumba, o triângulo e a sanfona. [...] o padrão rítmico principal consiste na sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia e é, normalmente, tocado pelo zabumba e/ou pela sanfona. O pulso é mantido pelo triângulo, a harmonia é tocada pela sanfona ou pelo violão, e a melodia é cantada ou tocada pela sanfona ou por um instrumento de sopro. (MEGARO, 2013, p. 14)

Mais antiga, porém pioneira, e uma das mais relevantes discussões sobre o que é o Baião, de autoria de César Guerra-Peixe, é a que está publicada na *Revista da Música Popular* e disponível no site oficial do compositor. Neste trabalho, Guerra-Peixe destaca a relação de proximidade entre Baião e Baiano além de discriminar outras características desta dança. O autor afirma que há dificuldade em se estabelecer uma estrutura geral para o Baião, quer seja ele como dança ou como música, pois as origens e os aspectos são bastante diversos, aliado a uma escassez de material colhido nas fontes genuinamente populares. Quanto ao nome, Guerra-Peixe recorda Baptista Siqueira que assinala que,

baião” é corruptela de “bailão”, ou melhor, de “baile grande” [Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste, pág. 72]. O autor se apóia [*sic*] em Gustavo Barroso ao explicar o processo de deformação da palavra na voz do povo brasileiro. O vocábulo não nos pareceria distanciado dessa origem se considerássemos os arcaísmos e populismos portugueses sobrevivendo no linguajar nordestino, embora tantas vezes tomando forma nacionalizada ... Por outro lado, acredita-se que “baião” venha a ser corruptela de “baiano”, opinião da qual compartilham alguns dos nossos estudiosos mais autorizados, talvez por se julgar que a dança tenha se originado no lundu – uma forma musical popular que, em certa modalidade, se teria designado lundu-baiano. “Baiano” indicaria, então, a procedência geográfica: Bahia. Não obstante, o processo poderia ter se dado inversamente, quer dizer, de “baião” teria surgido a expressão “baiano”. Tal como o “Maneiro pau” – outra forma de dança popular – que nada tem a ver com Minas, embora seja este o modo pelo qual o nordestino chama o “Mineiro pau”. Ou, como na questão do “fardo português”, que os estudiosos, baseados nos mais antigos registros, afirmam haver sido criado no Brasil Colonial, sem que até hoje haja contestação e muito menos prova em contrário. (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Ao reiterar a grande diversidade desta manifestação, Guerra-Peixe apontou para uma já então presente padronização da indústria fonográfica de forma a uniformizar o modelo do Baião, reduzindo-o à sequências melódicas e rítmicas que não representam nem de longe a totalidade de soluções musicais observadas *in loco*. O elemento da improvisação e sua realização exclusivamente instrumental é destacada quando o autor afirma que

As Bandas-de-pifé de todo o Nordeste executam o seu baião, como música instrumental. Consta de um pequeno tema sobre o qual os pifeiros improvisam infinitas variações. Acredito que essas Bandas executam também o baião cantado, pelo menos quando animam os bailes em que tomam parte. (GUERRA-PEIXE, 1954a)

e, que, “A meu ver, “baião” – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado no Nordeste, que se pode equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de “samba” e “batuque”, correntes em todo o Brasil” (GUERRA-PEIXE, 1954a).

Também neste texto, Guerra-Peixe frisa o caráter geral do Baião, esta sim, uma característica mais universal, posto que o substantivo transformou-se em verbo justamente para conferir ao novo sujeito estas características. Em três momentos no texto o autor enfatiza o tempo e a vivacidade deste gênero.

Do sentido de música “alegre”, “variada” e “apressada”, parece haver surgido, do baião, a aplicação de vocábulos derivados, exatamente para reforçar a indicação desse sentido. Assim, a Banda-de-pife executa uma peça musical ainda mais acelerada que o baião, e que, como este, se compõe de variações sobre um tema: é a “abaianada”... Vimos, assim, que são diversas as manifestações musicais qualificadas de “baião” ou “baiano”, todas ligadas por traços comuns: alegria, variação e vivacidade ... Portanto, a palavra “baião” e suas derivadas traduzem – pelo menos nos exemplos apontados – “alegria”, “variação” e “vivacidade”. É, ainda, “interlúdio”, já que se intercala às falas do Bumba-meu-boi às manobras dos Cabocolinhos e se entremeia à poesia dos cantadores. (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Quanto à estrutura geral do Baião, Guerra-Peixe sugere que a simplicidade harmônica seja uma característica mais marcante, não necessariamente universal. Ele define como uma articulação “primitiva” de base rítmico-harmônica que se adapta aos bordões do instrumento (frequentemente coincidente com os acentos do toque inicial em cada compasso de Azabumba). Fragmentos melódicos a maneira de interlúdio também são elementos possíveis (assim como os bordões) de oposição à linha melódica principal, esta, frequentemente impregnada de repetições de notas.

Guerra-Peixe relembra que Câmara Cascudo indaga se esses Baiões Violeiros não seriam uma “reminiscência dos *Prelúdios* e *Postlúdios* com que os rapsodos gregos evitavam a monotonia das longas histórias cantadas” (Vaqueiros e Cantadores”, pág.142), indagação esta condizente com o progressivo emprego dos instrumentos musicais na cultura ocidental, inicialmente qualificados como

“bordões”, tais como a cornamusa, a musette e outros do gênero, os quais produziam sons graves, prolongados e invariáveis. Adquirindo novos recursos, as melodias se foram tornando mais evoluídas, enquanto eram formados os modos escalares a que os historiadores chamam de “sistema grego”. A par desse desenvolvimento, os instrumentos acompanhantes passaram a intercalar sons intermediários entre os sons das melodias cantadas [como podemos reparar, ainda hoje, ouvindo alguns violeiros], processando uma elementar variação, à maneira das “variantes” que o pesquisador de folclore observa no material comparado” (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Ao realizar esta reflexão, Guerra-Peixe delinea alguns dos elementos mais marcantes na música do violeiro nordestino, a sua forma de cantar, a insistência nos bordões, geralmente sobre o pólo tonal e sua quinta justa superior e a utilização da melodia preferencialmente em um dos modos ou mistura dos mesmos (questão abordada de forma mais ampla que o Baião por José Siqueira na sua proposta de Sistema Trimodal),

Bem, na música do violeiro nordestino, tudo isso é evidente: a maneira de cantar, valorizando mais a poética do que a música; o insistente som grave, repetido [em lugar de prolongado] e invariável, executado no bordão da viola, assim como o pequeno interlúdio instrumental fazendo às vezes do ritornelo.

Estes – bordão e interlúdio – caracterizando o baião-de-violão; as escalas dos modos medievais gregos e, não raro, as discretas primitivas variações [ou “variantes”] acompanhando a melodia vocal. Certamente, compreender-se-á que todas essas particularidades tomaram feição própria no Brasil, não lhes cabendo, a rigor, a terminologia tradicional, da qual me vali apenas para favorecer a comparação (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Vale ressaltar, que um dos recursos muito utilizados no Baião padronizado, do qual fala Guerra-Peixe e presente na *Dança dos 2 Momentos Nordestinos* de Calimério Soares é o dobramento em terças da linha melódica. Esta característica não é apontada por Guerra-Peixe como uma das mais marcantes para o Baião, e chega mesmo a ser questionada em alguns trabalhos como autêntica da música nordestina (TEIXEIRA, 2007), não obstante, atualmente, talvez pelas condições de padronização mercadológica mencionadas por Guerra-Peixe, seja ela simbólica deste gênero.

### **Análises: I – Lamento**

O andamento *Lento*, *Seminima* = 40 e a ausência de marcação ou mesmo barras de compasso sugerem nesta peça uma liberdade de agógica, reiterada pela irregularidade dos ataques do baixo e dos *glissandi*. Como já foi demonstrado, é característica do Aboio a liberdade rítmica e agógica, outrossim, neste contexto, a similaridade de procedimentos fortemente indica a representação musical deste tipo de canto.

Essencialmente, a obra se desenvolve em torno de quatro frases que são enunciadas no teclado (técnica convencional), introduzidas e intermediadas pelos *clusters* nos bordões e pelos *glissandi*. Todavia, a análise contrária que considera as frases articuladas no teclado como interlúdios de uma temática centrada na técnica expandida, também é uma interpretação válida e sustentável. Ambas as mencionadas perspectivas em nada alteram a discussão sobre o gesto musical presente na obra.

É nas quatro frases de altura definida que se concentra o material temático que será reelaborado na peça seguinte, projetando ambas como uma única entidade pela continuidade da coerência deste material e, sobretudo, por meio do Gesto Musical. Esse Gesto tem como um dos seus componentes, porém não exclusivo, a técnica expandida, que inicia a segunda peça, mas quase que imediatamente após o sexto compasso é abandonada para não mais retornar. Destarte, posteriormente demonstrarei que o Gesto Musical nesta obra se desenvolve, primordialmente, a partir de outros processos, esses sim capazes de projeção temporal e responsabilizando-se pelo sentido de continuidade e necessidade da contraposição ao *Lamento*, no caso a *Dança*.

As frases do *Lamento* não se definem de forma inequívoca em nenhum modo escalar específico, não obstante ser possível determinar as coleções de Mi<sup>b</sup> Lídio e Dó Dórico, e até mesmo, uma breve polarização na terceira frase com o uso de uma cadência melódica típica após a peroração da frase (Figura 7)

**Figura 7** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos – Lamento*. Superposição de modos  $Mi^b$  Lídio (Clave de Sol) e  $Dó$  Dórico (Clave de Fá)

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

O Gesto Musical presente aqui se define claramente através da técnica composicional empregada continuamente: o paralelismo e suas diversas variantes (inversão, movimentação contrária e dobramentos) e, sobretudo, o processo de adensamento/rarefação que, apesar da liberdade rítmica, melódica e formal do *Lamento*, pode ser percebido de forma bastante nítida.

A proximidade (não a precisão) de número de ataques presentes em cada uma das quatro frases notavelmente assemelha-se à série de Fibonacci (5-8-15-9 em comparação aos termos da série: 5-8-13-8) delineando um arco de adensamento que condiz com o processo de harmonização, construção melódica e progressiva complexidade. A primeira frase é apresentada em solo e apenas delimita um espaço textural de sons definidos (o primeiro da peça) no âmbito ambíguo de um Trítono ( $Lá^3-Mi^b4$ ), não admitindo nenhuma percepção inequívoca de algum modo escalar.

A segunda, em dobramento de 8ª Justa, poderia indicar a coleção Lídia de  $Mi^b$ , mas falha, justamente, em sua última nota, onde articula um  $Re^b$  após um arpejo da Tríade de  $Mi^b$  Maior, que, dentro do contexto, admite a sugestão de uma polarização do  $Mi^b$ , porém, com uma mistura de modos ainda não muito clara (ambígua entre o Lídio e o Mixolídio); a terceira apresenta dobramento de 6ªs compostas.

Estabelece-se, então, uma expectativa para a definição do modo na terceira frase, que também representa o ponto culminante desta peça e das quatro frases. Calimério novamente engana o ouvinte fixando o modo com uma coleção diatônica mais clara, porém, em duas alturas e registros distintos mas simultâneos. Sobrepondo  $Dó$  Dórico e  $Mi^b$  Lídio, o compositor mantém a ambiguidade permitida pela total correspondência das coleções entre estes dois modos e alturas em particular, ao mesmo tempo em que prossegue com seu processo de adensamento. Sendo um dobramento em 6ªs, e não mais em Uníssono ou 8ª Justa, ele aproveita para inverter o direcionamento da frase (as duas primeiras realizavam um arco de cima para baixo) e, pela sua maior dimensão, apresentar duas células rítmicas que serão utilizadas na Seção  $B^{14}$  da *Dança* que se segue (Figura 8).

14 De acordo com a análise da *Dança* que será apresentada em seguida.

**Figura 8** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Lamento. Células da Dança presentes na terceira frase do Lamento

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Por fim, a quarta frase (Figura 9), que representa um retrocesso no processo de adensamento, elimina os dobramentos, mas instaura mais indefinição no que diz respeito a percepção do polo principal da peça. Ao utilizar a coleção 5-19<sup>15</sup> (Dó, Ré<sup>b</sup>, Mi<sup>b</sup>, Fá<sup>#</sup>, Sol), indica um modo sintético que se polariza no Dó, somente pela trajetória do arco melódico e seu posicionamento rítmico, mais concentrados (nove ataques, inclusive com ornamentação) que se articulam em apenas três semínimas. Essa polarização momentânea que finaliza as ações com alturas definidas do *Lamento* se contrapõe ao direcionamento até então, simultaneamente, sugerido e protelado pelo compositor de polarização em alguma coleção diatônica, seja Mi<sup>b</sup> Lídio ou Dó Dórico, e, cujo resultado deste gesto musical implica no sentido de continuidade, fato que, efetivamente, se dará na *Dança*.

**Figura 9** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Lamento. Concentração rítmica e melódica na quarta frase do Lamento

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

## Análises: II – Dança

Também é possível admitir um certo grau de ambiguidade formal, essencialmente nas funções específicas de cada Seção (estas claramente delineadas na *Dança*, tanto motivica como texturalmente). O problema se dá em como interpretar (classificar) a primeira estrutura, uma estrutura de adensamento (c.1-8), cujo processo realiza o gesto musical presente na obra (processo de adensamento e paralelismo). Essa estrutura pode

ser compreendida como Seção A, contudo, para este trabalho, defino-a como Introdução. Essa decisão levou em consideração a sua textura continua e sem articulação cadencial, e, sobretudo, sua repetição parcial, onde está ausente um dos componentes mais marcantes e que poderia reivindicar para si a condição de tema – a percussão na madeira pelo pianista (c. 32 à 45).

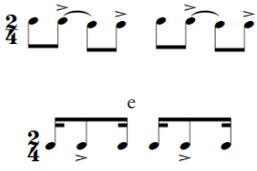
Sendo assim, foram escolhidos os compassos 9-23 como Seção A apesar de sua disfarçada, porém, factual assimetria métrica, denominando os oito compassos iniciais como uma estrutura auxiliar da forma – Introdução, e sua reprise variada (c. 32-45) de Transição, também outra estrutura auxiliar da forma. Desse modo, a peça se apresenta com a seguinte forma: Introdução, A, B, Transição, C, A.

A tabela 1 ilustra os processos empregados em cada uma das Seções e os motivos rítmicos (quase que repetidos obsessivamente em cada Seção). Não há desenvolvimento dos motivos, sendo eles apresentados em oposição. Não obstante, no aspecto textural, e no uso das articulação tanto para a confecção dos motivos, como para sua contextualização harmônica, o processo de adensamento e paralelismo está onipresente, sendo a força geradora da obra e em si o próprio gesto musical cujas consequências definem a estrutura dos *2 Momentos Nordestinos*.

**Tabela 1** – Processos presentes na II - Dança de Calimério Soares

Seção	Dimensão	Processo		Âmbito total do Espaço Textural	Rítmica básica
Introdução	8 compassos (c.1-8)	Adensamento a cada dois compassos desde a batida na madeira até o pentacorde 5-23 (0,1,3,8,T)	Uso exclusivo do movimento contrário de ampliação do espaço textural	Quinta Justa (Lá <sup>b</sup> 2 – Mi <sup>b</sup> 3)	
A	15 compassos (c.9-23)	[0,1,7,6,8] (5-7); movimento direto ascendente para [0,7,3,8]; movimento contrário para [2,3,7,T] (ambos 4-20-tétrade X <sup>ma7</sup> ); movimento direto descendente (ampliado – sonoridade 3-8) para 4-26 [0,2,5,9]	Mistura de movimento direto com contrário como elemento articulador das estruturas cadenciais	Quatro Oitavas e uma Sexta Maior (Fá-1 – Ré5)*	

\* No compasso 31 um tetracorde de ligação [2,3,6,T], 4-19 (Mi<sup>b</sup>m<sup>Maj7</sup>) é articulado em um registro distinto (Mi<sup>b</sup>1-Ré2) da estrutura em questão.

B	8 compassos (c.24-31)	Movimento contrário em terças – 2 Frases quadradas. A primeira usando a coleção diatônica (sugerindo Fá Lídio) indo em direção ao tetracorde [0,5,8,9] (Fá maior/menor), a segunda, deslocada metricamente por uma semínima com bemolização do Si, Mi e do Lá (sugerindo Fá Dórico) indo ao mesmo tetracorde.	Uso exclusivo do movimento contrário de contração textural	Duas Oitavas e uma Quinta Justa (Fá2 – Dó5)	
Transição	14 compassos (c.32-45)	Adensamento a cada dois compassos (7 eventos) desde a altura [9] progressivamente ao nonacorde 9-8 (0,1,2,3,4,6,8,9,T) (dobramento de [6])	Uso exclusivo do movimento contrário de ampliação textural	Uma Oitava e uma Sexta Maior (Dó3 – Lá4)	
C	8 compassos (equivalentes a 16 de 2/4) (c.46-53b)	Miniaturização do movimento contrário – Compasso expandido para 4/4	Uma Acorde de Quartas é ornamentado com bordaduras em suas extremidades e resolve em sua tríade consonante vizinha	Três Oitavas e uma Quinta Justa (Sol-1 – Ré 4)	
A'	15 compassos (c.54-68)	[0,1,7,6,8] (5-7); movimento direto ascendente para [0,7,3,8] – c.12; movimento contrário para [2,3,7,T] – c.16 (ambos 4-20-tétrade X <sup>maj7</sup> ); movimento direto descendente (ampliado – sonoridade 3-8) – c.20-22 para 4-26 [0,2,5,9] – c.23	Mistura de movimento direto com contrário como elemento articulador das estruturas cadenciais. Finalização com claro movimento contrário e expansão máxima do espaço textural.	Quatro Oitavas e uma Sétima Maior (Fá-1 – Mi5)	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após o exame da tabela acima, sobre o processo de adensamento e paralelismo, é possível afirmar que:

- No Espaço Textural (Seções A e A1 apresentam grande amplitude textural, em contraste com a Introdução, Transição, e as Seções B e C. Mais do que mero elemento de contraste, o processo de ampliação/redução é parte inerente do Gesto Musical primordial desta obra).
- A organização métrica demonstrada na tabela permite concluir que as Seções B e C são quadradas, assim como a Introdução. A Transição poderia ser também quadrada por analogia à Introdução (não obstante com maior densidade harmônica), porém, ela sofre diminuição, justamente por não apresentar o que poderia ser considerado um motivo essencial na obra – os dois compassos de percussão na madeira que inauguram o movimento, e que, aqui, estão ausentes.
- A sonoridade do Nonacorde 9-8<sup>16</sup>, por seu posicionamento na seção áurea da peça, através de sua negação, paradoxalmente afirma um símbolo da música nordestina, o tricorde 3-8, fragmento mais relevante do acorde de X<sup>7</sup>, sonoridade típica do modo Mixolídio (aqui representado por Sol, Si, Fá). Essa sonoridade aparece apenas duas vezes na obra, porém, de forma ornamental, como passagem na Seção A ou parte da bordadura na Seção B. No segundo caso há um bordão em pedal que obscurece a sonoridade desse acorde. Vale lembrar que a ambiguidade de modo foi atingida no *Lamento* (especificamente na segunda frase) justamente pela alternância entre as notas Ré e Ré<sup>b</sup> após a enunciação de um arpejo da Tríade de Mi<sup>b</sup> maior. A primeira sonoridade resultante, mais característica do modo Lídio de Mi<sup>b</sup>, resulta no Tetracorde 4-20, seminal para a Seção A da *Dança*, conquanto a segunda, resulta no Tetracorde 4-27 (X<sup>7</sup>), este virtualmente ausente da peça e só presente em sua “ausência”, pela propriedade de complementariedade<sup>17</sup> do Nonacorde 9-8, esta potencializada pela articulação do Nonacorde na posição estratégica de ponto culminante e por ser ele a estrutura harmônica (verticalização) mais densa de toda a obra. A representação simbólica associada ao modalismo da Tétrade Maior com Sétima Menor (especificamente quando não há resolução de seu Trítone em uma Tônica Quarta Justa abaixo) se faz então pela ausência e não pela presença. Eis o ápice de um processo de adensamento resultante do Gesto Musical, cuja culminância por justaposição de sons não seria apropriada ao emprego de um pouco denso Tetracorde, mas totalmente pertinente ao uso simultâneo de uma agregação sonora de nove sons.
- A Introdução, a Transição, e as Seções A e A' são construídas com diferentes variantes da pulsação constante em semicolcheia, em oposição às Seções B e C que são mais diversificadas nas durações. Não obstante, o processo de acréscimo ao grau de complexidade é quase que linearmente seguido. Os contrastes entre as movimentações apontam para o uso sucessivo de movimento direto, movimento contrário em ampliação, movimento contrário em contração e em C movimento contrário em um extrato da textura sobreposto ao bordão (superposição de

16 Conforme informado na tabela anterior composto por (0,1,2,3,4,6,8,9,T), que tem como seu complementar a Tríade 3-8 (5,7,11), esta última subconjunto da coleção da Tétrade de V7.

17 Vide Forte (1973).

movimentos, contrário e oblíquo extratificados pelo contraponto de objetos)  
(Figuras 10 a 14).

**Figura 10** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimento unidirecional na Introdução  
**INTRODUÇÃO (c.1-8)**

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 11** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimentos em A

**A (c.9-23)**

17

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 12** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimentos em B

**B (c.24-31)**

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 13** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimentos em C  
C (46-53b)

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Figura 14** – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimento final de Ampliação ao máximo espaço textural

A' (c.56-70)

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

## Discussão

Durante a análise da obra, algumas questões se destacaram merecendo maior atenção e detalhamento. Enumero as principais:

### a) A liberdade Rítmica e Agógica do Lamento

Calimério trabalha sem alturas definidas nas seções que nos sugerem o canto de Aboio, utilizando dois gestos fundamentais: i) percussão nos bordões, implicando um gesto

performático descendente e pesaroso que, por seu encadeamento sucessivo, nos remete à uma lenta caminhada, aludindo ao vagaroso andar do vaqueiro e seu rebanho; ii) *glissando* sobre as cordas, em um gesto que insinua, musicalmente e performaticamente, a imagem do cálido vento do sertão na paisagem nordestina, bem como o próprio canto de aboio, que em geral se inicia com um *glissando* da frequência grave para a aguda conforme já demonstrado. Na Figura 15, destacam-se estes dois elementos que são apresentados imediatamente, já no início da peça.

Estes dois gestos, que propiciam a atmosfera geral do “*Lamento*”, concatenam-se como uma interlocução entre duas vozes distintas e complementares. Embora cada gesto seja caracteristicamente singular e expressivo, “há um novo significado que emerge do diálogo entre as vozes” (HATTEN, 2004, p. 164), caracterizando-se como gestos dialógicos: “aqueles que parecem responder uns aos outros, ao longo das linhas de uma conversação entre iguais [...], uma oposição dialética de temas, ou uma oposição textural.” (HATTEN, 2004, p. 164). Tais gestos prosseguem continuamente, sendo interpostos apenas em três momentos pela ocorrência de trechos melódicos ao teclado, nos sistemas 2, 4 e 5. Complementando o Aboio, o compositor insere tais linhas melódicas de alturas definidas como provável alusão à Toada, que, por sua vez, apresenta melodia mais claramente delineada.

As pausas figuram como outro gesto expressivo significativo ao longo da breve peça. Elas assinalam sistematicamente as respirações entre as frases, quase como tomadas de fôlego antes de cada verso do Aboio ou da Toada, bem como potencializam o caráter lento, andante e pesaroso do “*Lamento*”.

O *Lamento* é um excelente exemplo do esvaziamento da relação determinante de uma altura definida ou ritmos definidos enquanto parâmetros característicos do motivo. Aqui, é o timbre, e, sobretudo o gesto performático agregado à ele os componentes que definem as características essenciais do motivo, agora, evidentemente, reconhecido enquanto *Gesto Musical*.

Um gesto temático é tipicamente projetado para encapsular o tom e o caráter da obra ou movimento; assim, suas propriedades expressivas ajudam o ouvinte a entender e interpretar o significado musical em níveis mais elevados. O que poderia de outra forma parecer acessório – as articulações, dinâmicas e caráter temporal do motivo – são potencialmente estruturais aqui, por sua incorporação no gesto temático, contribuem para moldar uma trajetória expressiva emergente (HATTEN, 2004, p. 135).

Figura 15 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Lamento

1

**DOIS MOMENTOS NORDESTINOS**  
1 - Lamento

Calimério Soares (1981)

Lento -  $\text{♩}$

Piano

*ppp*

a)

Pedal...

*mf* (Teclado) *p* (Teclado)

*p*

*f* (Teclado)

(Teclado) *dimin*

*rall*

e)

Copyright 1985 by Calimério A. Soares Netto  
All rights reserved

Fonte: Elaborado pelo autor.

## b) A concentração do material temático a ser empregado já no motivo de Toada do Lamento

É no *Lamento* onde melhor observa-se a relação simultânea e a dialógica concorrente e formando uma espécie de Gesto Composto ou *Hipergesto*. Isoladamente, os *glissandi*, somados à percussão nos bordões (sensação de peso) em um contexto de agógica a-métrica não necessariamente representam o Nordeste, posto que, mesmo sua insinuação do ambiente

sonoro do Aboio esteja clara, há Aboios em diversas partes do país conforme já era sabido mesmo por Mario de Andrade. Destarte, a “nordestinidade” da sonoridade resulta da relação de justaposição deste gesto com o processo de adensamento/rarefação e de manipulação das misturas modais na melodia tocada nas teclas (alturas definidas). Aqui estão em jogo dois Gestos que, isoladamente, são capazes de representar o Aboio, e Nordeste, porém, só a sua justaposição é que permite compreender que este Aboio é no Nordeste.

Acrescenta-se a este fato que a Dança subsequente é um Baião, retroativamente ressignificando estes Gestos. É notável que a música fala por si através destes Gestos, uma vez que os títulos específicos da *Dança* em nada apontam para o Nordeste, diferentemente do título geral da obra. Isoladamente *Lamento* e *Dança* não são representativos da cultura especificamente nordestina.

### **C) O emprego do paralelismo e o processo de adensamento/rarefação transversal à obra.**

É o exemplo da ação prolongada e de continuidade do *Gesto Musical* em plena funcionalidade na obra. O processo de adensamento e paralelismo está onipresente, sendo a força geradora da obra e em si, o próprio Gesto Musical cujas conseqüências definem a estrutura dos *2 Momentos Nordestinos*. O Adensamento se manifesta de forma clara no Espaço Textural – na *Dança*, por exemplo, as Seções A e A' apresentam grande amplitude textural, em contraste com a Introdução, Transição, e as Seções B e C. Esse *Gesto Primordial* da obra se apresenta como alicerce para os eventos, como uma entidade multidimensional que potencializa o processo de variação, valendo-se de questões que, como já foram ditas, superam e transcendem os parâmetros de altura e duração, pressupondo uma interação entre elementos articulatórios, dinâmicos, expressivos e performáticos.

Nele, pode-se constatar a pertinência de um simples elemento como fio condutor do discurso na obra: um apoio em região grave na cabeça do tempo, pressupondo um gesto performático descendente e bem marcado, que por ora aparece lento e pesaroso (no *Lamento*), por ora rítmico e articulado (na *Dança*). Embora apresentem naturezas contrastantes, trata-se, essencialmente, do mesmo gesto expressivo caracterizado por um movimento impregnado de força e aspereza, ainda que sofra variações de dinâmica e articulação que os distingua no decorrer da obra. Na Figura 16 tal elemento gestual primordial está destacado em cada uma das peças que compõem a obra.

Figura 16 - Do gesto primordial da obra item c)

1

**DOIS MOMENTOS NORDESTINOS**  
1 - Lamento

Calimerio Soares (1981)

Lento -  $\text{♩}$

Piano

*pp*

Pedal...

2

**DOIS MOMENTOS NORDESTINOS**  
2 - Dança

Calimerio Soares (1981)

Vivo -  $\text{♩}$

Piano

*p*

Com Pedal - a) Com a mão fechada, bater o ritmo na madeira do instrumento.  
Knock the rhythm on the instrument's wood.

44

(piu forte) rall *ff*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Embora este gesto temático seja essencialmente um simples ataque, fica clara a sua dimensão significativa através de seu desenvolvimento. O que à primeira vista pode parecer apenas um ataque, delinea-se nitidamente como gesto primordial com o qual o compositor alicerça o discurso musical e expressivo e cujo processo de adensamento o alçará à condição de Gesto Musical principal dos *2 Momentos Nordestinos*. Ele é fisicamente vivenciado e percebido como tal.

### d) Ambiguidade formal da Obra

Valendo-se frequentemente de estruturas repetitivas na *Dança*, Calimério enfatiza a rítmica de forma constante, formando um Gesto de *ostinato* rítmico quase que incessante. Mesmo em distintas configurações, tal característica rítmica claramente perpassa todo o desenrolar do discurso. Além do recurso de repetição de notas, quase toda ideia ou compasso é repetido uma ou duas vezes durante toda a *Dança*.

Ainda, na *Dança*, Calimério define e delimita três camadas distintas, que poderiam aludir à cada um dos instrumentos representativos do Baião: triângulo, sanfona e zabumba. O gesto oriundo dos grupos de notas repetidas, sempre em registro médio e desenvolvidos

através de adensamento, sugerem o emprego do triângulo, mantendo o pulso com seu timbre peculiar (Introdução e Transição). As seções de arpejos ascendentes e descendentes personificam a utilização da sanfona, com seu movimento de fole característico, conferindo a dimensão harmônica à estas seções – A e A'). Por fim, um grupo marcado por um ataque sustentado na região grave, em fortíssimo, insinuando a participação da zabumba (seção C). Os três grupos apresentados, formados em sua essência por gestos peculiares, se encadeiam sucessivamente no decorrer da peça formando momentos distintos, porém, assegurando a continuidade e projeção temporal do Gesto Musical. A própria estruturação da peça, constituída como uma sucessão de elementos organizados em Seções e a ausência de desenvolvimento corroboram para realçar o caráter popular e pitoresco de dança, bem como o andamento “vivo” sugerido pelo compositor – o Dionisiaco, enfim, o corpo.

Figura 17 – Referência ao triângulo

**DOIS MOMENTOS NORDESTINOS** 2

2 - Dança

Calimerio Soares (1981)

Triângulo

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 18 – Referência à sanfona

Sanfona

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 19 – Referência à zabumba

The image shows a musical score for a piece titled 'Zabumba'. It consists of two systems of staves. The first system has a piano (p) staff on top and a bass (b) staff on the bottom. The second system has a piano (p) staff on top and a bass (b) staff on the bottom. The piano staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The bass staves contain simpler rhythmic patterns, often consisting of single notes or chords. Several of these bass patterns are circled in red, highlighting specific rhythmic motifs. The word 'Zabumba' is written in blue at the bottom center of the score.

Fonte: Elaborado pelo autor.

## Conclusões

Uma perspectiva gestual, conforme advoga Hatten, pode impor novas significâncias ao revigorar e destacar elementos que são pouco valorizados no discurso analítico tradicional. Mais do que isso, a principal contribuição da obra de Hatten se constitui em sua ousadia de proferir um discurso sobre a música que incluísse a corporalidade, problematizando-a, ciente da história da teoria musical ocidental que, em virtude de uma divisão entre o corpo e a alma, entre o físico e o metafísico, consequência de desleituras platônicas e cartesianas, inevitavelmente promoveu esta cisão.

No sentido de conceber a forma enquanto um processo, o Gesto Musical se reintegra como condição primeira para respostas à indagações sobre a obra. Em suma, uma análise nesta perspectiva deve conter respostas que contemplem os movimentos físicos realizados na performance, assim como elucidar o modo como esses movimentos se tematizam e se desenvolvem ao longo do discurso musical. Essa trajetória, ou itinerário do movimento é imbuído pelos significados e os constrói por consequência da própria natureza significativa do gesto humano, do qual, obviamente, o Gesto musical é composto.

No objeto em questão, cada gesto isoladamente concorreu para a formação de um significado que se comprovou coeso à incursão textual proposta pelo compositor no título. O “Nordeste” não se produziu singularmente pelo Aboio/*glissando* - Baião/acento, e sim por todo o significado emergente da interação destes mesmos gestos e suas trajetórias dentro da obra – uma hermenêutica do gesto.

Naturalmente, de posse destas conclusões, não só o universo imaginário do interprete, mas, sobretudo, o seu próprio gesto performático se impregna dessa nova perspectiva sendo re-significado no horizonte de seu próprio alcance, propósito e relevância dentro da obra.

## Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.
- \_\_\_\_\_. *As Melodias do Boi e outras peças*. Preparação e introdução de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- HAUSER, Martin; CARVALHO, Any Raquel. Tendências pandiatônicas na obra para órgão solo de Calimerio Soares. *Per Musi*, n.11, Belo Horizonte, 2005, p. 113-129.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1954.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- GUERRA-PEIXE, César. “Variações sobre o baião”. *Jornal O Tempo*, São Paulo, 15 ago. 1954a.
- \_\_\_\_\_. “Variações sobre o boi”. *Jornal O Tempo*, São Paulo, 14 nov. 1954b.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. University of California Press, 1996.
- MEGARO, Evan Alexander. “A Presença Do Baião Na Música Erudita Brasileira Para Piano Solo: Um Estudo Em Três Obras Dos Compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul.” Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- MENDES, Adriano Caçula. “Aboio No Sertão Paraibano: Um Canto No Trabalho, Um Trabalho No Canto”. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, 2015.
- POZZO, Maria Helena del. “Da forma aberta a indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano.” Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- SILVA, Eliana Monteiro da. “Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de cds compositores latino-americanos”. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (USP), 2014.
- SOARES, Calimerio. *Dois Momentos Nordestinos*. 1981. Musica Brasilis. [http://musica-brasilis.org.br/sites/default/files/partitura/dois\\_momentos\\_nordestinos\\_cs.pdf](http://musica-brasilis.org.br/sites/default/files/partitura/dois_momentos_nordestinos_cs.pdf). Consultado em 19 de Junho de 2017.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. “Torreios Melódicos, a Poesia cantada em Mario de Andrade,” Tese (Doutorado), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2007.

# Composição musical a partir de Modelagem Sistêmica e Teoria dos Conjuntos

*Pedro Henrique Carneiro Tavares. Maria Clara de Sousa Tavares*  
Conservatório Pernambucano de Música | Orcid: 0000-0003-2225-408X  
Instituto Federal do Sertão Pernambucano | Orcid: 0000-0001-7803-687X

## Resumo

O artigo apresenta resultados de projeto de pesquisa com foco na investigação teórico-prática do processo de criação musical a partir do uso associado de modelagem sistêmica e da teoria dos conjuntos. A modelagem sistêmica, que origina-se da convergência das teorias da intertextualidade e dos sistemas composicionais, sendo a priori empregada na geração de parâmetros musicais a partir de um intertexto. A teoria dos conjuntos, tendo origem na teoria matemática, está sendo utilizada na regência da organização dos parâmetros musicais, no âmbito da criação de obras musicais originais.

**Palavras-chave:** Composição musical, Modelagem sistêmica, Teoria dos conjuntos.

## Musical composition using Systemic Modeling and Set Theory

### Abstract

The article presents results of a research project focusing on the theoretical-practical investigation of musical creation process by associated use of systemic modeling and set theory. Systemic modeling, which originates from the convergence of theories of intertextuality and compositional systems, being employed in the generation of musical parameters from an intertext. The set theory, originating in mathematical theory, being used in the organization of musical parameters, within the scope of the creation of original musical works.

**Keywords:** Musical composition, Systemic modeling, Set theory.

## Composición musical a partir del modelado sistémico y la teoría de conjuntos

### Resumen

El artículo presenta los resultados de un proyecto de investigación centrado en la investigación teórico-práctica del proceso de creación musical a partir del uso asociado del modelado sistémico y la teoría de conjuntos. El modelado sistémico, que se origina de la convergencia de teorías de intertextualidad y sistemas compositivos, siendo a priori empleado en la generación de parámetros musicales a partir de un intertexto. La teoría de conjuntos, originada en la teoría matemática, está siendo utilizada en la conducción de la organización de parámetros musicales, en el ámbito de la creación de obras musicales originales.

**Palabras Clave:** Composición musical, Modelización sistémica, Teoría de conjuntos.

Recebido: 2021-01-19 | Aprovado: 2021-05-11

## **I**ntrodução

Assim como muitas áreas do conhecimento, particularmente aquelas ligadas a processos criativos, no campo de composição musical temos a presença dos mais diversos tipos de interações, e inspirações, com outras áreas do conhecimento. Exemplos dessas interações, em procedimentos ligados à criação musical, são bastante variados, porém podemos destacar o diálogo com a linguística e a matemática, dentre outras possíveis. A matemática na música está presente em uma infinidade de elementos, desde relações intervalares a procedimentos utilizados na construção musical, particularmente alguns dos séculos XX e XXI. Relações com a linguística, por exemplo, apresentam-se na organização do discurso musical em frase, períodos, etc.

Neste artigo são apresentados resultados, e discussões, decorrentes de projeto de pesquisa<sup>1</sup>, focado na investigação teórico-prática de aplicações do uso associado de modelagem sistêmica e da teoria dos conjuntos, no processo de criação musical. Tal proposta apresenta um caráter interdisciplinar, envolvendo intertexto, matemática e composição musical. O texto estrutura-se da seguinte maneira: uma breve introdução e fundamentação das teorias previamente citadas; detalhamentos sobre materiais e métodos utilizados, provenientes das teorias em questão; o relato proveniente do desenvolvimento do projeto, ou seja, relato da aplicação prática realizada na elaboração de uma obra musical original; e, por fim, conclusões e considerações finais acerca do trabalho realizado. Serão agora estabelecidos, e fundamentados, os principais conceitos nos quais está baseado o trabalho, modelagem sistêmica e teoria dos conjuntos.

## **M**odelagem sistêmica

Com a finalidade de fundamentar e estabelecer conceitos acerca da modelagem sistêmica, utilizamos os trabalhos desenvolvidos por Liduino Pitombeira, pelo fato do mesmo ser referência quando trata-se da temática. Segundo Pitombeira (2016), a modelagem sistêmica tem origem a partir da convergência entre a teoria da intertextualidade e a teoria dos sistemas composicionais. Inicialmente introduzimos conceitos referentes aos sistemas composicionais, sobre processos intertextuais, e, em seguida, acerca da modelagem sistêmica.

Um sistema composicional pode ser definido como “um conjunto de diretrizes que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros e materiais musicais, com o propósito de produzir obras musicais” (PITOMBEIRA, 2016. p.105), desta maneira podemos afirmar que os sistemas são constituídos por um conjunto de definições, e que tais definições “tratam da utilização de parâmetros musicais, ou seja, definem o perfil genérico dos objetos e suas relações de interconexão” (PITOMBEIRA, 2016. p.105). Podemos afirmar que as referidas definições configuram uma etapa, de caráter parcial, ou inicial, dentro do planejamento para a elaboração de uma obra musical original. A produção de uma obra em si requer uma fase posterior de planejamento composicional, etapa na qual “são atribuídos valores particulares aos objetos e às relações” (PITOMBEIRA, 2016. p.105).

Pitombeira sugere que os sistemas composicionais sejam tipificados em: abertos, semiabertos e retroalimentados.

1 Projeto PIBIC (IFSertão-PE), aprovado pelo edital 67/2019. Desenvolvido entre 01/07/2020 e 28/02/2021.

O sistema aberto apresenta entrada e saída. É o caso dos sistemas que manipulam intertextos, modificando-os através de operações nos parâmetros ou alterando a relação temporal entre os materiais. O sistema semiaberto apresenta somente a saída. É o caso dos sistemas que geram dados através de processos determinísticos ou indeterminísticos (probabilísticos). O sistema retroalimentado tem os dados da saída reintroduzidos na entrada. É o caso dos sistemas dinâmicos não lineares (caos), que são efetivados computacionalmente por processos iterativos. (PITOMBEIRA, 2016. p.106)

O processo de intertextualidade pode ocorrer de diversas maneiras, tais como, por exemplo, citações e transformações de um outro texto. De maneira geral, podemos classificar o processo intertextual em dois tipos: do tipo literal e do tipo abstrato. É importante ressaltar que, tal como em diversas outras classificações, gradações entre os tipos definidos são possíveis. No tipo literal o intertexto “é utilizado literalmente ou sofre transformações que não afetam sua integridade superficial, sendo, portanto, reconhecível” (PITOMBEIRA, 2016. p. 107), dentro deste tipo estão presentes “as transformações motivicas de transposição, inversão, expansão e contração temporal, expansão e contração intervalar, deslocamento pontual de oitava e conversão, bem como a Variação, a Citação, a Paródia e o Pastiche” (PITOMBEIRA, 2016. p. 107-108). No tipo abstrato o intertexto “sofre modificações radicais ou é utilizado somente em seus aspectos estruturais e profundos” (PITOMBEIRA, 2016. p. 108), estão inclusas nas modificações radicais “as transformações motivicas de retrogradação, simplificação/complexificação, fixação paramétrica, filtragem, permutação e fragmentação, bem como as ferramentas de Bloom/Korsyn e Straus” (PITOMBEIRA, 2016. p. 108).

Estabelecidos alguns parâmetros e definições iniciais, sobre sistemas composicionais e sobre intertextualidade, prosseguimos para a modelagem sistêmica. Uma proposta de definição apresentada por Pitombeira é “uma metodologia pré-composicional que consiste no exame dos aspectos estruturais profundos de um intertexto, no intuito de detectar o sistema composicional subjacente que lhe deu origem” (2016. p. 110). Em outras palavras, a modelagem sistêmica “trata basicamente da desmontagem de uma obra musical, a partir de certas perspectivas analíticas, com a finalidade de identificar uma estrutura primordial hipotética denominada sistema composicional” (PITOMBEIRA, 2014. p. 70), este sistema composicional é utilizado para a escrita de uma obra original, ou obras originais.

Ao considerarmos as perspectivas analíticas, trazidas na citação anterior, é importante acrescentar que elas podem ser bastante amplas. A partir de textos tais como Castro-Lima et al. (2018a e 2018b), Chrispin et al. (2019) e Pascale et al. (2020), percebe-se que, muito além de uma simplificação equivocada do que por ventura pode-se pensar ao tratar-se da estrutura interna da obra, assumindo por isso apenas sua estrutura formal e/ou fraseológica, pode-se investigar, também, acerca de diversos parâmetros escolhidos pelo compositor, como, por exemplo, contornos melódicos, classes de notas, texturas, dinâmicas, elementos rítmicos, dentre outros. Assim, assumimos que a obra original será aparentada, ainda que podendo ter maior ou menor grau de abstração, em determinados parâmetros determinados pelo compositor. Nas palavras de Pitombeira:

A modelagem sistêmica, aplicada à composição musical, é uma modalidade de intertextualidade abstrata, na qual se busca identificar o sistema composicional de uma determinada obra com a finalidade de planejar uma nova obra, aparentada com a original somente em alguns aspectos profundos (2016. p. 110).

Pitombeira descreve o processo de modelagem em três etapas: a escolha do(s) parâmetro(s), a análise e a generalização, que “consiste em desprezar os valores particulares dos objetos e concentrar-se somente nas relações” (2016. p. 110). Após este processo passa-se ao planejamento composicional, podendo ser igualmente dividido em três etapas: a particularização dos valores dos parâmetros, a aplicação desses valores no contexto musical de registro e extensão instrumental, e a complementação paramétrica, aonde “parâmetros não especificados no sistema composicional são livremente escolhidos pelo compositor” (2016. p. 111).

## Teoria dos conjuntos

Para estabelecermos nossa base de conhecimento acerca da teoria dos conjuntos iniciaremos pela teoria matemática, a teoria original, e, em seguida, sua aplicação em música, chamada de teoria dos conjuntos de classes de nota. Tavares (2020) cita que o surgimento da teoria remete à discussões acerca de questões conceituais sobre o significado de *número*. Stewart (2014) nos informa que, em 1872, Dedekind apresenta tópicos acerca da questão em sua obra *Stetigkeit und Irrationale Zahlen* (Continuidade e números irracionais), e novamente, em 1888, no trabalho *Was Sind und was Sollen die Zahlen?* (O que são e o que significam os números?), aonde ele “expõe sérias lacunas nas fundações lógicas do conjunto dos números reais” (STEWART, 2014. p. 309). Abordando a questão, Gottlob Frege propõe uma associação de números com o processo de contagem, associação esta que exerceu papel fundamental na elaboração da teoria de Georg Cantor sobre números transfinitos, que basicamente tratam de infinitos de tamanhos diferentes.

Em 1883, Georg Cantor publicou um artigo sobre teoria dos conjuntos. Ele desenvolveu o artigo para abordar as questões matemáticas e filosóficas associadas à teoria dos conjuntos transfinitos. Em 1874, Cantor provou a existência de conjuntos infinitos que têm magnitudes diferentes e distintas. Ele demonstrou como contar conjuntos infinitos, como determinar potências e como definir equivalência<sup>2</sup> (BATCHELOR, 2002. p. 20).

De acordo com Tavares (2020) e Stewart (2014), Cantor é considerado uma referência ao se tratar de teoria dos conjuntos. Ele conceitua um conjunto “como uma coleção de objetos, que são seus membros” (TAVARES, 2020. p. 2), e seu trabalho “levou a progressos importantes, incluindo um sistema coerente, embora não ortodoxo, de números infinitos” (STEWART, 2014. p. 330). Halmos (2017) reafirma que conjuntos são constituídos de elementos e que o principal conceito da teoria dos conjuntos é o de pertencimento, ou seja, se  $x$  pertence a  $A$  logo  $x$  é um elemento de  $A$ . Podemos realizar operações com os conjuntos, tais como união ( $\cup$ ), que de maneira simples podemos definir como a soma de todos os membros presentes nos conjuntos envolvidos, e a interseção ( $\cap$ ), que, igualmente de forma resumida, resulta nos membros que necessariamente encontram-se representados em todos os conjuntos envolvidos.

No campo musical, a teoria aparece como uma ferramenta analítica para músicas atonais. Autores como Kostka (2018) e Tavares (2020) citam Allen Forte como uma re-

2 In 1883, Georg Cantor published a paper about set theory. He developed the paper to address the mathematical and philosophical issues associated with transfinite set theory. In 1874, Cantor had proved the existence of infinite sets that have different and distinct magnitudes. He demonstrated how to count infinite sets, how to determine powers, and how to define equivalence. (BATCHELOR, 2002. p.20). Tradução própria.

ferência no assunto, através de seu trabalho *A estrutura da música atonal*<sup>3</sup>, com primeira publicação em 1973. Por focar sua atenção nas classes de nota, chamamos essa aplicação musical de teoria dos conjuntos de classes de nota. De maneira simples, podemos afirmar que uma nota se refere a uma altura sonora específica, como por exemplo Dó3, enquanto classe de nota remete a um grupo de alturas que compartilham o mesmo nome, ou classe, por exemplo todos as notas com nome Dó. De acordo com Kostka:

Reconheceu-se que a música atonal frequentemente alcançava um certo grau de unidade através do uso recorrente de um novo tipo de motivo. Esse novo tipo de motivo recebeu vários nomes, incluindo célula, célula básica, conjunto, conjunto de notas, conjunto de classes de notas e sonoridade referencial. Pode aparecer melodicamente, harmonicamente ou como uma combinação dos dois.<sup>4</sup> (KOSTKA, 2018. p.171).

Schuijjer (2008. p.4) reforça o exposto por Kostka ao afirmar que a teoria dos conjuntos de classes de notas aborda a noção de coerência musical, ou seja, ela busca coerência nas relações entre várias combinações de notas. O autor complementa a definição acerca da teoria:

A teoria dos conjuntos de classes de notas é uma aplicação musical da teoria dos conjuntos matemáticos. Assim como o último, define um conjunto como uma coleção de coisas e refere-se a essas coisas como elementos do conjunto. (...) um conjunto é definido apenas por seus elementos, não por um arranjo particular desses elementos ou por suas quantidades. (...) O que há de especial na teoria dos conjuntos de classes de notas é o tipo de elemento com o qual ela lida: a classe de nota.<sup>5</sup> (SCHUIJER, 2008. p. 29).

Da mesma maneira que os conjuntos, na matemática, podem ser submetidos a determinadas operações, os conjuntos de classes de nota também podem ser trabalhados a partir de determinadas operações. Dentre as mais comumente encontradas citamos a transposição, inversão e multiplicação. Todas estas três operações citadas encontram-se ilustradas no processo de elaboração da obra original tratada neste trabalho, sendo expostas no tópico “desenvolvimento do processo”, mais adiante neste texto.

## Material e Métodos

Expomos agora acerca de materiais e metodologias utilizados no desenvolvimento do trabalho de elaboração da obra original. Em relação ao material, estabelecemos previamente que a modelagem sistêmica trabalha com processos intertextuais. Tal processo concretiza-se ao utilizar-se uma obra prévia como base para, a partir de análise realizada na mesma, utilizar estruturas e parâmetros da obra como modelo para a elaboração da obra

3 Título original em inglês: *The Structure of Atonal Music*. Tradução própria.

4 It was recognized that atonal music often achieved a certain degree of unity through recurrent use of a new kind of motive. This new kind of motive was given various names, including cell, basic cell, set, pitch set, pitch-class set, and referential sonority. It could appear melodically, harmonically, or as a combination of the two. (KOSTKA, 2018. p. 171). Tradução própria.

5 Pitch-class set theory is a musical application of mathematical set theory. As with the latter, it defines a set as a collection of things, and it refers to these things as the elements of the set. (...) a set is defined by its elements only, not by a particular arrangement of these elements or by their quantities. (...) What is special about pitch-class set theory is the type of element it deals with: the pitch class. (SCHUIJER, 2008. p. 29). Tradução própria.

original. Em outras palavras, como material básico utilizamos uma composição musical preexistente como texto original, para elaborar uma obra original, nosso intertexto, utilizando ferramentas e métodos combinados da modelagem sistêmica e teoria dos conjuntos. A obra musical escolhida como texto de base foi *Vassourinhas*, tradicional frevo de rua composto por Mathias da Rocha e Joana Baptista.

Expomos agora acerca das ferramentas e métodos utilizados, iniciando pela modelagem sistêmica e, em seguida, a teoria dos conjuntos de classes de nota. Como exposto por Pitombeira (2016), o processo de modelagem sistêmica pode ser descrito em três etapas, são elas: a escolha do(s) parâmetro(s), a análise e a generalização. Para melhor compreensão desta utilização da modelagem sistêmica investigamos trabalhos acerca de composições realizadas a partir do uso da mesma, particularmente Castro-Lima et al. (2018a e 2018b), Chrispin et al. (2019) e Pascale et al. (2020). De acordo com os estudos citados, essas três etapas desembocam na elaboração de um modelo sistêmico, ou em outras palavras, um sistema composicional hipotético, o qual serve como base para a etapa posterior de planejamento composicional. Em outras palavras:

Na Modelagem Sistêmica, uma determinada obra é analisada a partir de determinados parâmetros de maneira que se possa propor um modelo do funcionamento da obra de acordo com os parâmetros utilizados. Esse modelo é chamado de Sistema Composicional, e pode ser constituído de uma série de definições ou modelos matemáticos. A partir deste Sistema Composicional são compostas novas obras, em uma fase denominada Planejamento Composicional. (CASTRO-LIMA et al. 2018a. p.1).

Os métodos de análise empregados foram a análise estrutural, abordando os elementos formais e fraseológicos, para o esqueleto estrutural do nosso sistema composicional hipotético, e a análise da coleção de alturas sonoras, para gerar novas alturas a partir do trabalho com a teoria dos conjuntos.

Seguindo para a etapa de planejamento composicional podemos, semelhantemente à modelagem sistêmica, dividi-la em três etapas. De acordo com de acordo com Pitombeira (2016) elas podem ser: a particularização dos valores dos parâmetros, a aplicação desses valores no contexto musical de registro e extensão instrumental, e a complementação paramétrica. É nesta etapa, planejamento composicional, que estamos empregando ferramentas e procedimentos oriundos da teoria dos conjuntos de classes de nota. Inicialmente reorganizamos as coleções de alturas, obtidas da obra analisada, em conjuntos, as colocando na *melhor ordem normal*. De acordo com Kostka (2018) e Tavares (2020) podemos definir a *ordem normal* como uma arrumação das classes de nota a qual abrange o menor intervalo possível, em outras palavras, a mais compacta possível. A *melhor ordem normal* é realizada a partir da comparação do conjunto com seu conjunto equivalente por inversão, inversão do conjunto original, desta forma encontrando a maneira mais compacta possível de apresentar o mesmo. A partir dos conjuntos trabalhamos as alturas de diversas maneiras, dentre as quais destacam-se: a transposição, a inversão e a multiplicação. Para construção das frases e períodos adotamos a mesma metodologia utilizada por Tavares:

Na construção das frases e períodos adotamos o procedimento de que, de cada conjunto utilizado, ao menos uma nota pertencesse também a outro conjunto, desta maneira dentro de cada período fazemos com que todas as notas estejam conectadas. Na transição entre períodos tomamos a liberdade de abandonar tal procedimento, de forma a contribuir para a percepção de uma maior separação entre os mesmos, e assim, contribuindo para nosso discurso musical almejado. (2020. p. 11).

Tal metodologia é adaptada, de forma a se adequar melhor à nossa proposta, cujo foco reside na construção dos motivos. No nosso caso, portanto, a citação anterior pode ser reescrita como: Na construção dos motivos adotamos o procedimento de que, de cada conjunto utilizado, ao menos uma nota pertencesse também a outro conjunto, conectando os conjuntos dentro do motivo. Abandonamos tal procedimento para a transição entre motivos, criando uma maior separação entre os mesmos, e assim, contribuindo para nosso discurso musical almejado.

## Desenvolvimento do processo

Expomos agora detalhamentos acerca das etapas desenvolvidas na elaboração da peça musical original a partir da proposta apresentada. A análise da peça preexistente escolhida, *Vassourinhas*, serviu de base para a criação do sistema composicional hipotético, que desenvolvemos para a escrita de uma composição original, tal qual propõe a modelagem sistêmica. No aspecto formal, e fraseológico, identificamos as seções, frases e motivos, também denominados incisos, a depender do livro ou método adotado como referência. É possíveis mais de um tipo de padrão de identificação, ou de nomenclatura. Optamos pela adoção de letras (a, b, c...) com a utilização do acréscimo de apóstrofos (') a cada nova variante da frase ou motivo, outra opção, a título de exemplificação, seria a utilização de números (1, 2, 3...) ao invés dos apóstrofos a cada nova variante daquela frase, ou motivo. Desta maneira, se temos uma *frase a* que é rerepresentada com variação, identificamos a mesma como *frase a'*. A partitura analisada encontra-se ilustrada a seguir, através da *Figura 1*.

A partir da análise ilustrada na *Figura 1*, temos estabelecidas as primeiras definições no nosso sistema composicional hipotético, são elas:

- Peça tem estrutura formal ternária, seguindo o modelo *A-B-A*.
- Seção A segue a estrutura: Frase a, formada pelos motivos a e b; Frase a, repetida com transposição; Frase a', formada pelos motivos a e c; Frase b, formada pelos motivos b' e b''. Todas as frases desta seção apresentam duração de quatro compassos.
- Seção B segue a estrutura: Frase c, formada pelos motivos d, d', d' e d''; Frase c', formada pelos motivos d''', d''', d''' e d'''''. Todas as frases desta seção apresentam duração de oito compassos.
- Ritmicamente, as notas da seção A são mais rápidas enquanto as da seção B são mais longas.

Quanto a análise da coleção de alturas sonoras, optamos por analisar os conjuntos referentes aos motivos (a, b, c e d). As variações, tal qual a', constituem-se como apresentações retrabalhadas, variadas, dos motivos originais, e, portanto, não são utilizadas como base para este trabalho. Uma exceção encontra-se no trabalho referente ao motivo d, pois todas as aparições do mesmo, exceto a primeira, contém quatro notas, e, neste caso, escolhemos calcular o conjunto considerando-o com quatro notas.

Figura 1: Vassourinhas

**Vassourinhas**  
frego de rua  
Mathias da Rocha e Joana Baptista

**A**

Frase a

a b

Frase a (Transposta)

a b

8

Frase a'

a c

Frase b

b' b''

To Coda

**B**

16

Frase c

a d d' d'

24

Frase c'

d'' d''' d''' d'''

33

d'''' d a

D.S. al Coda

Fonte: Editoração e análise própria a partir de Gomes de Sá (1998)

Na *Figura 2* encontra-se ilustrado o procedimento realizado para encontrar o conjunto de classes de nota do motivo a. O procedimento é idêntico para identificação dos conjuntos remetentes aos demais motivos, ou seja, aos motivos b, c, e d. Foram realizados os seguintes passos, na ordem apresentada: identificação da coleção de alturas presentes no motivo; reorganização das alturas para encontrar a *ordem normal*; inversão do conjunto; comparação para encontrar a *melhor ordem normal*; nome do conjunto de classe de nota resultante.

Os números utilizados seguem o princípio da Teoria Pós-Tonal, tal como exposto por Straus (2013), e, portanto, referem-se ao intervalo entre classes de nota, medido em número de semitons. O nome do conjunto é feito “a partir de números associados a sua melhor ordem normal” (Tavares, 2020. p.6), partimos da classe de nota inicial, como zero, e indicamos as demais de acordo com o número de semitons presentes no intervalo entre a classe de nota inicial e elas.

**Figura 2:** Identificando o conjunto de classes de nota do motivo *a*

The figure illustrates the analysis of motif 'a' through three stages of musical notation:

- Top staff:** Shows the original motif 'a' on a treble clef staff. Brackets below the notes indicate intervals of 11, 10, and 3. Labels above the staff describe the process: 'Coleção de alturas na ordem que são apresentadas' (Collection of pitches in the order they are presented), 'Alturas reorganizadas em forma escalar' (Pitches reorganized in scalar form), and 'ordem normal (forma mais compacta)' (normal order, more compact form).
- Middle staff:** Shows the motif with intervals of 1, 3, 1, 3, 2, and 3. Labels above the staff describe the process: 'Conjunto' (Set), 'Inversão dos intervalos' (Interval inversion), 'Reordenando para ordem normal' (Reordering for normal order), and 'Começando da mesma altura para facilitar comparação' (Starting from the same pitch to facilitate comparison).
- Bottom staff:** Shows the motif with intervals of 1, 3, 2, and 3. Labels above the staff describe the process: 'Conjunto (ordem normal)' (Set, normal order), 'Conjunto equivalente por inversão (ordem normal)' (Equivalent set by inversion, normal order), and 'Melhor ordem normal (mais compacta)' (Best normal order, more compact). To the right, the set is named: 'Nomeando conjunto Conjunto [0;1;3]' (Naming the set Set [0;1;3]).

**Fonte:** Elaboração própria.

De acordo com o exposto, estabelecemos que o motivo *a* trabalha com o conjunto [0;1;3]. Utilizando o mesmo procedimento temos o motivo *b* empregando, igualmente, o conjunto [0;1;3], o motivo *c* com o conjunto [0;1;3;4;6;8;9] e o motivo *d* com o conjunto [0;2;4;7]. Assim chegamos às definições finais para nosso sistema:

- Alturas sonoras do Motivo *a* são construídas a partir do Conjunto [0;1;3].
- Alturas sonoras do Motivo *b* são construídas a partir do Conjunto [0;1;3].
- Alturas sonoras do Motivo *c* são construídas a partir do Conjunto [0;1;3;4;6;8;9].
- Alturas sonoras do Motivo *d* são construídas a partir do Conjunto [0;2;4;7].

Optamos por nomear nossa composição original de *Sombrinha*, com certa referência à peça *Vassourinhas*. A obra foi escrita para guitarra solo, utilizando auxílio da técnica de digitação com as duas mãos, chamada de *Tapping*. A estrutura de peça segue as definições estabelecidas a partir da análise de *Vassourinhas*, assim como os motivos são construídos a partir dos conjuntos definidos anteriormente. Ressaltamos nossa metodologia, previamente citada, de que os conjuntos estejam interligados por ao menos uma nota comum dentro dos motivos, e separados na transição entre motivos.

A *figura 3* ilustra tal procedimento nos compassos iniciais da peça, nela percebemos também que, apesar de compartilhar o mesmo conjunto, [0;1;3], os motivos *a* e *b* foram construídos de maneira a serem contrastantes entre si. Os conjuntos estão destacados com cores diferentes, para facilitar a visualização. Foram utilizadas aqui tanto transposição, iniciar o conjunto a partir de outra altura, como de Lá-Sib-Dó (em azul na *Figura 3*) para Sol-Láb-Sib (em vermelho), quanto inversão, Lá-Sib-Dó guarda a estrutura *1semitom-2semitons* enquanto Fá-Sol-Láb (em verde) guarda a relação *2semitons-1semitom*. Podemos dizer, apenas a título de comparação uma vez que trata-se ainda do mesmo conjunto, que [0;1;3] se apresenta como [0;2;3]. A *frase a* é logo representada utilizando-se de transposição, tal como na peça *Vassourinhas*, igualmente ilustrado na *Figura 3*.



unidade estrutural dentro da seção B. Desta forma a frase c trabalha com quatro motivos, construídos a partir de  $[0;2;4;7]$ , e cada motivo inicia com uma classe, no caso Si-Dó#-Ré#-Fá#, que, juntas, também formam o conjunto  $[0;2;4;7]$ . Trabalho semelhante é realizado na frase c', através do início de cada motivo com as classes Dó#-Ré#-Fá-Sol#. Pode-se observar tal construção, do trabalho com o motivo d, através da Figura 5, que apresenta a partitura analisada da peça composta, *Sombrinha*.

**Figura 5:** Sombrinha – partitura analisada.

## Sombrinha

(+) = Tapping  
 ♩ = 120  
 Clean

Electric Guitar

9

E.Gtr.

15

E.Gtr.

22

E.Gtr.

29

E.Gtr.

Frase a

Frase a

Frase a'

Frase b

Frase c

Frase c'

Fine

1.

2.

Let ring

D.C. al Fine

1.

2.

**Fonte:** Elaboração própria.

## Conclusões

A investigação realizada apresentou caráter interdisciplinar, relacionando diferentes áreas do conhecimento, destacadamente intertextualidade, matemática e composição musical. Nos propomos a estudar a associação de duas teorias, modelagem sistêmica e teoria dos conjuntos, aplicadas ao processo de criação musical. Empregamos a modelagem sistêmica na geração de parâmetros musicais a partir de um intertexto, gerando um sistema composicional hipotético, a partir do qual baseamos a escrita de uma obra original. A teoria dos conjuntos foi aplicada na regência da organização dos parâmetros musicais, destacadamente alturas sonoras, através de trabalho com classes de nota.

A partir dos resultados obtidos, expostos através deste artigo, percebemos uma grande afinidade na combinação das duas teorias. Através do uso combinado das mesmas, elaboramos uma metodologia e construímos uma obra musical original, *Sombrinha*, a partir de uma peça escolhida como intertexto, *Vassourinhas*. Nossos procedimentos metodológicos ilustram apenas uma possibilidade, dentre várias igualmente possíveis, do uso combinado das teorias estudadas.

Aqui foram abordadas relações advindas das áreas já citadas, são elas: a intertextualidade através da qual, somada à atenção dada em questões fraseológicas, dialogam com a linguística; a teoria dos conjuntos como elemento que estabelece relação com a matemática; e a composição musical em si, ou, em outros termos, elementos da área de música. É inegável que a parcela exposta aqui, em termos do que pode ser desenvolvido na interação entre música, linguagem e matemática, é mínima. Quantas outras teorias matemáticas não poderiam servir de base a processos de criação musical? Ou até a operações realizadas dentro da própria teoria dos conjuntos de classes de nota? Quantos elementos linguísticos não oferecem ricas possibilidades para o planejamento estrutural de uma composição musical?

Em si, a relação entre essas três áreas já é bastante rica e oferece espaço de expansão, porém é nosso intuito abranger a interdisciplinaridade de forma ainda mais ampla. O quanto a física poderia oferecer, no sentido de novas opções, para o campo musical? Partimos da hipótese que muito, destacadamente por englobar áreas tão variadas desde a astrofísica, a física clássica de maneira geral, a física quântica, etc. O quanto outras artes podem ainda oferecer ao campo da música? Igualmente supomos que muito, por abarcar tantas manifestações diferentes. Ressaltamos que nos referimos a novas possibilidades, pois casos dessas interdisciplinaridades específicas, física e música ou outras artes e música, já foram efetuadas.

Considerando todo o exposto, esperamos incentivar novas pesquisas não apenas de outras abordagens, no âmbito de música, do uso das teorias desenvolvidas ao longo deste presente trabalho, mas, também, de investigações interdisciplinares das mais diversas formas, que possam se relacionar com música de forma ampla, não apenas na criação musical.

## Referências

- BATCHELOR, John H. **The History and Evolution of the Concept of Infinity**. 2002. Disponível em: [https://www.academia.edu/15202414/The\\_History\\_and\\_Evolution\\_of\\_the\\_Concept\\_of\\_Infinity?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/15202414/The_History_and_Evolution_of_the_Concept_of_Infinity?email_work_card=title). Acesso em: 17/09/2019.
- CASTRO-LIMA, Marcel; PITOMBEIRA, Liduino. Composição de Caldeirão da Santa Cruz do Deserto a partir da Modelagem Sistemica do Ponteio n.26 de Camargo Guarnieri. In: **Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM**. 2018a. Disponível em: [https://www.academia.edu/42077409/Composi%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Caldeir%C3%A3o\\_da\\_Santa\\_Cruz\\_do\\_Deserto\\_a\\_partir\\_da\\_Modelagem\\_Sist%C3%Aamica\\_do\\_Ponteio\\_n\\_26\\_de\\_Camargo\\_Guarnieri](https://www.academia.edu/42077409/Composi%C3%A7%C3%A3o_de_Caldeir%C3%A3o_da_Santa_Cruz_do_Deserto_a_partir_da_Modelagem_Sist%C3%Aamica_do_Ponteio_n_26_de_Camargo_Guarnieri). Acesso em: 19/08/2020.
- CASTRO-LIMA, Marcel; PITOMBEIRA, Liduino. **Planejamento composicional de Quadrilha, para quarteto de cordas, a partir da modelagem sistemica do Ponteio nº 21 de Camargo Guarnieri**. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 2018b. p.175-202.
- CHRISPIM, Leandro; PITOMBEIRA, Liduino. Composição da peça Lauterium de Leandro Chrispim a partir da modelagem sistemica de Urano das Cartas Celestes II de Almeida Prado. In: **Anais do XXIX Congresso da ANPPOM**. 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/42077309/Composi%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_pe%C3%A7a\\_Lauterium\\_de\\_Leandro\\_Chripim\\_a\\_partir\\_da\\_modelagem\\_sist%C3%Aamica\\_de\\_Urano\\_das\\_Cartas\\_Celestes\\_II\\_de\\_Almeida\\_Prado](https://www.academia.edu/42077309/Composi%C3%A7%C3%A3o_da_pe%C3%A7a_Lauterium_de_Leandro_Chripim_a_partir_da_modelagem_sist%C3%Aamica_de_Urano_das_Cartas_Celestes_II_de_Almeida_Prado). Acesso em: 19/08/2020.
- GOMES DE SÁ, Luiz Guimarães. **Songbook de Frevos**. Vol. 1. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife – Secretaria de Cultura e Turismo, 1998.
- HALMOS, Paul R. **Naive set theory**. New York: Dover Publications, 2017.
- KOSTKA, Stefan M; SANTA, Matthew. **Materials and techniques of post-tonal music**. 5.ed. New York: Routledge, 2018.
- PASCALÉ, Rodrigo; USAI, Claudia; KÜHN, Max; PITOMBEIRA, Liduino. Composição de Cinco Mulheres a partir da modelagem sistemica do Prelúdio nº 1 para piano de Claudio Santoro. In: **Anais do 15º Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ**. 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/43648911/Composi%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Cinco\\_Mulheres\\_a\\_partir\\_da\\_modelagem\\_sist%C3%Aamica\\_do\\_Prel%C3%Badio\\_n\\_1\\_para\\_piano\\_de\\_Claudio\\_Santoro\\_1](https://www.academia.edu/43648911/Composi%C3%A7%C3%A3o_de_Cinco_Mulheres_a_partir_da_modelagem_sist%C3%Aamica_do_Prel%C3%Badio_n_1_para_piano_de_Claudio_Santoro_1). Acesso em: 19/08/2020.
- PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistemica no âmbito da composição musical. In: **Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ – Vol.2 – Processos Criativos – p.103-114**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://ppgmufRJ.files.wordpress.com/2016/12/anais-do-coloquio-14-vol-25.pdf>. Acesso em: 08/09/2019.

- PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica do Ponteio N.2, Caderno 1, de Camargo Guarnieri a partir da teoria dos contornos, da teoria da variação progressiva e da análise participial. In: **13º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ.**, 2015. Disponível em: <https://ppgmufrij.files.wordpress.com/2016/06/09-pitombeira-modelagem-sistc3aamica-do-ponteio-no-2.pdf>. Acesso em: 30/08/2020.
- SCHUIJER, Michiel. **Analyzing atonal music:** pitch-class set theory and its contexts. University of Rochester Press, 2008.
- STEWART, Ian. **Em busca do infinito:** Uma história da matemática dos primeiros números à teoria do caos. Tradução de George Schlesinger. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à teoria pós-tonal.** 3.ed. Tradução de Ricardo Bordini. UNESP-EDUFBA, Salvador-São Paulo, 2013.
- TAVARES, Pedro. **Breve introdução a Teoria dos Conjuntos de Classes de Nota.** 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/41907195/Pedro\\_Tavares\\_Breve\\_introdu%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_Teoria\\_dos\\_Conjuntos\\_de\\_Classes\\_de\\_Nota\\_2020](https://www.academia.edu/41907195/Pedro_Tavares_Breve_introdu%C3%A7%C3%A3o_a_Teoria_dos_Conjuntos_de_Classes_de_Nota_2020). Acesso em: 18/08/2020.

# Somos do Alto do Moura, da terra do artesão: diversidade e resistência na Mazurca Pé Quente – Caruaru/PE

*Marília Paula dos Santos*

Universidade Federal de Pernambuco | Orcid: 0000-0003-0043-0863

## Resumo

Esse artigo surgiu a partir do trabalho realizado para o “Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE”, que tem como objetivo fazer o pedido de patrimonialização do Alto do Moura. A arte do barro no Alto do Moura está relacionada com várias expressões culturais/artísticas/tradicionais. Por isso elas também foram registradas. A mazurca é uma delas. Esse artigo tem como objetivo descrever a história da mazurca no Alto do Moura e apontar como ela tem resistido, se modificado e ressignificado diante das várias mudanças. Para isso foram realizadas entrevistas com componentes e ex-componentes da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura. Também utilizamos bibliografia específica sobre a mazurca em Pernambuco.

**Palavras-chave:** Mazurca; Alto do Moura; Mudança; Resistência; Música.

## “Somos do Alto do Moura, da terra do artesão”: diversity and resistance in Mazurca Pé Quente – Caruaru/PE

### Abstract

This paper arose from the work carried out for the “Inventory of craft of artisan of clay of Alto do Moura – Caruaru-PE”, that you fear as an objective to make the request for patrimonialization of the Alto do Moura. Clay art in Alto do Moura is related to various cultural/artistic/traditional expressions. That is why they were also registered. The mazurka is one of them. This paper aims to describe the history of the mazurka in Alto do Moura, and to point out how it has resisted, modified and reframed in the face of various changes. For this we conduct interviews with components and ex-components of Mazurca Pé Quente of Alto do Moura. We also use specific bibliography on mazurka in Pernambuco.

**Keywords:** Mazurka; Alto do Moura; Change; Resistance; Music.

## “Somos do Alto do Moura, da terra do artesão”: diversidad y resistencia en Mazurca Pé Quente – Caruaru/PE

### Resumen

Este artículo surge del trabajo realizado para el “Inventario de la artesanía de los artesanos de la Arcilla del Alto do Moura – Caruaru-PE”, que tiene como objetivo solicitar la patrimonialización del Alto do Moura. El arte de la arcilla en Alto do Moura está relacionado con diversas expresiones culturales/artísticas/tradicionales. Por eso fueron registrados. La mazurca es una de ellas. Este artículo tiene como objetivo describir la historia de la mazurca en Alto do Moura y señalar cómo ha resistido, modificado y reformulado ante diversos cambios. Realizamos entrevistas con componentes y excomponentes de Mazurca Pé Quente del Alto do Moura. También utilizamos bibliografía específica sobre la mazurca en Pernambuco.

**Palabras Clave:** Mazurca; Alto do Moura; Cambio; Resistencia; Música.

Recebido: 2021-06-01 | Aprovado: 2021-06-23

## **I**ntrodução

Esse artigo surgiu a partir do trabalho realizado para o “Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE”, gerido pela Associação dos Artesãos e Artesãs em Barro e Moradores do Alto do Moura (ABMAM). O projeto foi aprovado pelo Edital 2015/2016 do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA) e tem como um dos objetivos solicitar junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o registro do Alto do Moura como Patrimônio Imaterial Brasileiro.<sup>1</sup>

O Alto do Moura, bairro rural situado no município de Caruaru, é conhecido pela sua produção artística e de artesanato no barro, com destaque para a figura de Mestre Vitalino – Vitalino Pereira dos Santos – (1909-1963). Atualmente a arte do barro no Alto do Moura também está relacionada com várias expressões culturais/artísticas/tradicionais. Entendendo a importância dessas expressões, foram realizados seus registros – mazurca, pífano e as bandas de pífanos<sup>2</sup>, bacamarteiros/as<sup>3</sup>, poetas/poetisas, tiradores de versos<sup>4</sup>, compositores, sanfoneiros, violeiros, reisado<sup>5</sup> –, assim como um levantamento sobre suas relações com a arte figurativa do barro, ambos feitos por esta pesquisadora.

A mazurca é uma das expressões frequentemente relacionada à arte figurativa do barro que mais se destaca no Alto do Moura. A partir dela os artesãos e as artesãs do barro criaram um grupo: a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura. Entendendo a importância dessa expressão não somente para a comunidade do bairro no qual ela está situada, mas para o estado de Pernambuco e, de uma maneira mais ampla, para a cultura de tradição oral do Brasil, esse artigo tem como objetivo descrever a história da mazurca no Alto do Moura e apontar como ela tem resistido se modificado e ressignificado diante das várias mudanças. Esse texto também tem como objetivo fazer um registro da mazurca que é praticada no Alto do Moura. Para isso foram realizadas entrevistas com componentes e ex-componentes da “Mazurca Pé Quente do Alto do Moura”. Também foram utilizadas bibliografias específicas sobre a mazurca no agreste de Pernambuco. Iniciaremos contextualizando o Alto do Moura, seguida de uma abordagem geral sobre a mazurca. Posteriormente falaremos sobre a Mazurca Pé Quente, apresentando alguns exemplos gravados pela Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, com breve discussão, apontando para o objetivo desse artigo.

1 O projeto já estava em andamento quando fui convidada para fazer os registros das expressões ligadas à prática da arte e do artesanato do barro no Alto do Moura. Após ter realizado o serviço para o qual fui solicitada – que não havia sido iniciado pelo etnomusicólogo anterior – o coordenador do projeto comunicou que houveram alguns problemas e que por isso não receberam o pagamento pelo FUNCULTURA. Até o momento não recebi o pagamento pelos serviços prestados (durante um ano) como pesquisadora e etnomusicóloga, e nem houve uma explicação acerca da inconclusão do projeto. A ABMAM também nunca fez esclarecimentos.

2 Pífano é uma flauta feita com um tipo de bambu. As bandas de pífanos são grupos formados normalmente por dois pífanos, uma zabumba, uma caixa, um contra surdo e pratos.

3 Pessoas que integram o grupo de bacamarte. É um(a) atirador(a). Bacamarte é também o nome da brincadeira, que consiste em desfilarmos com uma arma (o bacamarte) carregada com pólvora ao som de música tocada ao vivo – por músicos que acompanham o grupo. Os bacamarteiros dão tiros no chão em comemoração às festas e para saudar os santos católicos (entidades religiosas).

4 Diferente de outros poetas, os tiradores de versos seguem uma métrica que se repete quando pensam os seus versos. Normalmente não os registram. Muitos tiradores de versos são analfabetos.

5 Folgado brasileiro, também chamado de Bumba-meu-boi, Folia de Reis, Boi de Reis, Boi-bumbá. Trata-se de uma encenação teatral com música, ligada ao catolicismo.

## Alto do Moura, barro, outras expressões e suas resistências

O Alto do Moura, considerado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) “o maior centro de arte figurativa das Américas”, é um bairro que está localizado a 7km, aproximadamente, do centro da cidade. No local estão concentrada(o)s artistas que produzem arte figurativa no barro (GASPAR, 2011). A arte no barro é bastante conhecida por conta de Mestre Vitalino, principalmente. De acordo com Severino Vitalino – Severino Pereira dos Santos – (1940-2019), artesão entrevistado, seu pai, o Mestre Vitalino, já realizava atividades no barro desde criança, tendo aprendido as primeiras formas com a mãe, que fazia utensílios para vender na feira. Apesar da relação que existe entre o Mestre Vitalino e o Alto do Moura, esse artesão não nasceu neste bairro, mas em outra região rural de Caruaru: o Sítio Campos. Apenas em 1948 é que o mestre do barro e sua família foram viver no Alto do Moura. Isso porque no final da década de 1940 o Alto do Moura era um lugar acessível para comercializar os bonecos<sup>6</sup> e demais utensílios de barro, pois a BR 232<sup>7</sup> passava por ele. Em 1960 a BR 232 foi transferida para outra parte – onde permanece até hoje –, ficando mais próxima ao Sítio Campos (SEVERINO VITALINO, 2018).

De acordo com Gaspar, é possível perceber, através da cerâmica produzida na região até a metade do século passado, que existe uma grande influência de culturas advindas de povos indígenas. Constata-se também a presença de práticas oriundas da influência de povos brancos europeus e de pessoas negras advindas da África. Vale destacar que essa região tem um histórico na confecção de utensílios de barro e que a atividade era responsabilidade das mulheres e das crianças (GASPAR, 2011). Notamos que, com o passar dos anos, com a importância que a produção de utensílios de barro passou a ter, mais especificamente a arte figurativa, pessoas do sexo e gênero masculino foram tendo interesse pela prática. Claro, há um fator econômico envolvido também. Esses utensílios, artesanatos, artes e até mesmo brinquedos de barro eram e são feitos com o objetivo de ser comercializados. Gaspar explica que, no início do século passado a existência da Feira de Caruaru<sup>8</sup> e o desenvolvimento urbano foram importantes para o aumento da produção da cerâmica (ainda era cerâmica) no Alto do Moura, tornando-se um meio de subsistência para os habitantes das zonas rurais. Mas isso não era suficiente para garantir uma renda para que essas pessoas pudessem sobreviver. A sobrevivência da(o)s produtor(a)s dessa cerâmica ainda estava baseada na agricultura. Essas pessoas cultivavam principalmente milho e mandioca. Foi a partir de Mestre Vitalino, afirma Gaspar, que a atividade do barro passou a tornar-se algo realmente lucrativo<sup>9</sup> (GASPAR, 2011).

Além de Mestre Vitalino, Mestre Galdino – Manoel Galdino de Freitas – (1929-1996) também teve grande destaque ao produzir arte figurativa de barro. Ele “foi um dos mais importantes escultores do Brasil do século XX” (OLIVEIRA, 2011). A produção artística

6 Boneco é como as pessoas do Alto do Moura e regiões circunvizinhas chamam a arte figurativa do barro. Quando não é considerada arte, e sim artesanato, feito com formas, chamam de boneca.

7 É uma das rodovias (BR) mais importantes de Pernambuco. Ela interliga a capital do estado ao agreste e sertão. E por isso há um grande tráfego nela. Caruaru fica no agreste de Pernambuco.

8 Considerada pelo IPHAN Patrimônio Imaterial do Brasil desde 2006. É uma das maiores feiras ao ar livre do Brasil.

9 Devemos mencionar que Mestre Vitalino, apesar de ter difundido sua arte, tendo peças em grandes museus do Brasil e até mesmo em museus de outros países como o Louvre, na França, morreu paupérrimo, numa casa simples e minúscula, situada no Alto do Moura, que hoje é a Casa-Museu Mestre Vitalino.

deste é bem diferente de Mestre Vitalino. Segundo Oliveira, os trabalhos que inspiraram o Mestre Galdino foram os de Zé Rodrigues e de Zé Caboclo. Seu trabalho chamou a atenção justamente por ser diferente do dos demais artesãos e artesãs da comunidade local, afirma Oliveira, que continuavam seguindo a mesma linha artística que Mestre Vitalino. O trabalho de Mestre Galdino “caracteriza-se por duas grandes séries: a das figuras hieráticas e alongadas de cangaceiros e das figuras fantásticas, simbioses de humano e animal, de inesgotável invenção e que se tornaram sua marca registrada” (OLIVEIRA, 2011). Um outro artista que teve grande destaque também com a produção da arte figurativa do barro no Alto do Moura foi Manuel Eudócio Rodrigues (1931-2016), que recebeu, em 2009, “o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco” (GASPAR, 2011).

É notável também a presença marcante das mulheres na realização da arte figurativa do barro no Alto do Moura. Destacamos o trabalho de Marliete Rodrigues da Silva (1957), filha caçula de Zé Caboclo – José Antônio da Silva – (1921-1973), que teve contato desde cedo com o amassar do barro. Marliete conta que começou fazendo peças para vender, com o objetivo de conseguir dinheiro para poder comprar o que desejava e necessitava. Atualmente recebe encomendas de várias partes do Brasil e de outros países (MARLIETE RODRIGUES, 2019). Seu trabalho está marcado pelo tamanho minúsculo das peças, bonecos com poucos centímetros apenas, com os mínimos detalhes no barro e na pintura. Para pintar e modelar as peças, Marliete (2019) explica que utiliza a ponta dos espinhos de mandacaru<sup>10</sup>.

Mas a arte figurativa do barro não é a única expressão artística que permeia o Alto do Moura. Na verdade a população do lugar é bastante envolvida (*naturalmente*) com diversos processos artísticos, expressões culturais, brincadeiras e folguedos.<sup>11</sup> Dentre elas podemos destacar a mazurca – a qual abordaremos nesse trabalho –, as bandas de pífanos e demais atividades ligadas às práticas com a utilização desse instrumento, o bacamarte, que é mais frequente durante o período das Festas Juninas<sup>12</sup>, o reisado, pessoas que tiram versos, compositores, poetas, poetisas, violeiros, sanfoneiros. Existe até mesmo a encenação da Paixão de Cristo nos dias que antecedem a Páscoa cristã. E a(o)s componentes de todas essas expressões são, em sua quase totalidade, artesãos e artesãs.

Notamos que a arte figurativa do barro destaca-se atualmente, e já desde meados do século XX, por ser algo que tem um valor comercial, econômico e artístico reconhecido. As demais expressões são frequentemente relacionadas ao lazer. A maioria delas têm a presença da música em suas respectivas constituições. Com as mudanças que foram acontecendo ao longo do século passado e nas duas primeiras décadas do atual, notamos que uma maneira que moradore(a)s do Alto do Moura encontraram para validar, fazer essas expressões resistirem, foi relacioná-las à atividade da arte figurativa do barro. É como se fosse um meio de justificar a existência de tais práticas, que já foram esquecidas, deixadas de ser performatizadas, em vários outros lugares onde eram muito frequentes durante o século XX. Dentre elas está a mazurca.

10 É um tipo de cacto comum na região semiárida do Nordeste do Brasil. Tem grandes espinhos em todas suas extremidades.

11 Brincadeiras e folguedos são festas populares. Algumas pessoas as tratam como sinônimas. Outras chamam de folguedo as festas que têm relações com alguma religião e de brincadeira as demais festas sem relações com culturas religiosas.

12 Também chamadas de São João, são as festas comemoradas no mês de junho. Têm como principais momentos os dias dos santos Antônio, João (feriado na região Nordeste) e Pedro. A cidade e o município de Caruaru comemoram as Festas Juninas durante todo o mês de junho.

## Mazurca: um nome, várias culturas

Ao falar de mazurca devemos pensar no plural, pois mesmo as do agreste de Pernambuco<sup>13</sup>, por mais que se assemelhem, têm singularidades próprias. A mazurca no agreste de Pernambuco é uma dança de roda, na qual o ritmo é definido pela batida dos pés (pisada ou trupé) dos mazurqueiros e das mazurqueiras. A cantoria é puxada, numa forma de pergunta e resposta, por um(a) puxador(a), ou coquista, que, no caso da mazurca do Alto do Moura, fica no meio da roda, marcando o ritmo com um chocalho: o maraco. Para Souza (2015, p. 62), a mazurca, assim como outras brincadeiras presentes no Brasil como a ciranda, o carimbo e o coco, é uma brincadeira de roda.

Pensar a origem da mazurca do agreste de Pernambuco é sempre algo complexo, pois a princípio não é encontrada uma relação musical e de outras características com a mazurca europeia. Sobre a origem europeia, Souza explica que a *mazurka* – palavra escrita por Souza dessa forma – se originou de três danças polonesas: a *mazur*, o *kujawiak* e o *oberek*. Em sua origem europeia, continua o autor, a mazurca estava relacionada com uma dança da realeza e da nobreza polonesa. Depois tornou-se algo praticado pelas pessoas de classes *mais populares*. A parte melódica era bastante importante e enfatizada, sendo tocada por instrumentos como rabecas, flautas e acordeons, que tinham seus ritmos reforçados pelas batidas dos pés de quem dançava (SOUZA, 2015, p. 68-69).

A hipótese apresentada por Souza é a de que esse gênero, de origem polonesa, foi difundido pela Europa no período da Idade Média, hibridizando-se com outras manifestações, como as brincadeiras de camponeses. O que levou ao surgimento de diversas manifestações, inclusive com nomes distintos, porém, sempre num contexto rural. Para o autor, a utilização do nome mazurca, em Pernambuco, tem relação com os imigrantes, que acabaram fazendo *conexões* dos divertimentos dos povos indígenas catequizados e dos negros escravizados com os das pessoas do leste europeu (SOUZA, 2015, p. 69-70).

A mazurca do agreste de Pernambuco “é uma espécie de *pronto-brincadeira*, constituindo-se, numa espécie de ‘ritmo-mãe’ – daí alguns brincantes afirmarem ser o coco de roda o pai de todas as brincadeiras e a mazurca do agreste de Pernambuco, a mãe” (SALES, 2015b, p. 100-101, grifo do autor). Para Souza, uma das principais diferenças rítmicas entre a mazurca polonesa e a do agreste pernambucano é que a primeira tem seu ritmo estruturado em compasso ternário ou composto (circular) e a segunda está em compasso binário (pendular). Além do mais, o padrão que constitui as pulsações da mazurca do agreste é irregular (SOUZA, 2015, p. 71).

Segundo Sales (2015a, p. 21-22), a mazurca do agreste de Pernambuco é uma expressão sem motivo aparente. Para ele, mesmo havendo relações religiosas, sociais e outras, ela sempre foi realizada pela vontade de mazurcar, diversão. Sales enfatiza que houve um tempo em que a mazurca era executada pelas famílias e que isso também acontecia em períodos de bater os pisos das casas.<sup>14</sup> Biu da Associação – Severino Barbosa – confirma esta informação em uma reportagem para a TVPE (SÃO JOÃO TVPE, 2012). Podemos então,

13 Nos referimos sempre à mazurca do agreste de Pernambuco porque não sabemos se há mazurcas em outras partes do Brasil. E se houver, também não temos conhecimento sobre suas características.

14 Muitas pessoas pobres no agreste e no sertão de estados como Pernambuco, residentes em regiões rurais, não tinham condições de fazer pisos em suas casas. Então elas batiam o piso. Usavam instrumentos para bater a terra – provavelmente um tipo específico de terra – de uma forma que esta ficava dura, resistente e não produzia poeira. O piso da casa dos meus avós era assim. Essa informação, assim como outras que constam nesse texto, é oriunda das minhas vivências nesses lugares e espaços.

a partir disto, deduzir que a mazurca do agreste de Pernambuco também se configurou, em parte e num determinado período cronológico, como uma espécie de *canto de trabalho*, ou *ritmo de trabalho*, semelhante aos cantos das lavadeiras e das colheitas. E, se era, como colocou Sales, realizada quando as pessoas iam bater os pisos das casas, isso já não seria um motivo para a sua realização? Além do mais, as mazurcas que aconteciam no Alto do Moura e regiões próximas eram motivo de festejos, fossem eles fixos (datas comemorativas) ou não. Isto não seria um movimento aparente?

Souza explica que a mazurca tem uma relação de emoção, de memória familiar. Ela guarda valores que fundamentam as histórias das pessoas envolvidas. Para o estudioso, a letra na mazurca do agreste de Pernambuco tem uma importância bastante significativa, pois é ela que dá incentivo para que brincantes – ou mazurqueiras(o)s – batam os pés no chão, para que realizem o trupé com vontade. Durante os improvisos, feitos por um(a) puxador(a), os sapateados (os trupés, as batidas) ficam mais vigorosos (SOUZA, 2015, p. 53, 74 e 81). É o pisar, o trupé, que traz uma memória que transcende qualquer tempo e espaço históricos na mazurca do interior de Pernambuco. Para Dona Miúda – Josefa Maria Ferreira – (1954), componente e puxadora da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, que por nós foi entrevistada, a força do trupé mostra a alegria das pessoas que compõem o grupo de mazurca. Quanto mais forte for a pisada, mais felicidade a(o)s integrantes da brincadeira são capazes de transmitir para quem está assistindo à apresentação. A força do trupé também é importante para transmitir felicidade para ela(e)s mesma(o)s: os mazurqueiros e as mazurqueiras (DONA MIÚDA, 2018). As letras cantadas, entoadas, têm relação com os contextos vivenciados pela comunidade na qual o grupo está inserido.

De acordo com Sales, as mazurcas, mesmo próximas, têm características que as diferenciam entre si. Em Agrestina, por exemplo, cidade que fica a menos de 24km da cidade de Caruaru, o(a)s mazurqueiros(a)s dançam solto(a)s. Em Caruaru, de mãos dadas e em pares (SALES, 2015a, p. 47). Nas nossas observações não presenciamos nenhum momento na Mazurca Pé Quente do Alto do Moura em que o(a)s mazurqueiros(a)s estivessem em pares. Em todos os momentos das nossas pesquisas os componentes do grupo estavam em roda, com o puxador no meio e uma quantidade de mulheres superior a de homens (Fig. 1).

**Figura 1.** Mazurca Pé Quente do Alto do Moura.



**Fonte:** Fotografia feita pela autora, (25 jun. 2018).

## Mazurca Pé Quente do Alto do Moura: dos pisos batidos aos palcos

Para saber sobre a história da mazurca no Alto do Moura, suas transformações, ressignificações e resistências, entrevistamos quatro integrantes do grupo atual de mazurca do Alto do Moura: Dona Miúda, Dona Hilda – Hildacir Maria dos Santos Félix – (1959), Cícero Artesão – Cícero José da Silva – (1957) e Manoel Antônio – Manoel Antônio da Silva – (1934), e um ex-componente desse mesmo grupo: Seu Dão – João Ezequiel da Silva – (1930). Todos vivenciaram a mazurca em suas vidas desde a infância. De acordo com ele(a)s, a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura surgiu em 2003, quando o então padre da igreja católica do Alto do Moura, Everaldo Fernandes, sugeriu que a comunidade realizasse o resgate de várias expressões que já haviam feito parte da cultura do bairro e que tinham deixado de ser praticadas ou estavam deixando de acontecer (DONA HILDA; DONA MIÚDA; CÍCERO ARTESÃO; SEU DÃO; MANOEL ANTÔNIO, 2018).

Seu Dão, que veio ao mundo através das mãos de uma parteira chamada Fortunata, como ele gosta de contar, explica que desde criança já via as mazurcas sendo realizadas pelas pessoas adultas. Também esclarece que aprendeu a mazurcar acompanhando, junto com outras crianças, as mazurcas que chegavam no Alto do Moura. Atualmente Seu Dão é a pessoa que tem conhecimento (na memória) da maior parte das letras de mazurca<sup>15</sup> no Alto do Moura, tendo sido o responsável em repassá-las para Cícero Artesão, principalmente, que é o principal puxador e um dos coordenadores da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura. Seu Dão parou de mazurcar em 2017, por conta do seu estado de saúde (SEU DÃO, 2018).

Originalmente as mazurcas da região geográfica que abrange também o Alto do Moura aconteciam nas casas das pessoas, ou em palhoças<sup>16</sup> (DONA HILDA; DONA MIÚDA; CÍCERO ARTESÃO; SEU DÃO; MANOEL ANTÔNIO, 2018), não havendo lugares fixos para que ocorresse e nem sempre um motivo planejado. Manoel Antônio, que aprendeu a mazurcar observando principalmente uma mulher chamada Xereta e o filho dela, Lourival, explica que antigamente as pessoas simplesmente começavam a mazurcar. Aparecia uma pessoa, depois outra, e então chamavam mais uma e começavam a cantar e fazer o trupé. E mais pessoas iam se juntando ao grupo, sem necessariamente ter um motivo para que isto acontecesse. A mazurca era a única maneira de se divertir que as comunidades da localidade e de regiões próximas ao Alto do Moura tinham no século XX, principalmente durante a primeira metade (MANOEL ANTÔNIO, 2018).

Com o passar dos anos, com o surgimento de novas possibilidades de diversão, com o aparecimento de outras *brincadeiras*, gêneros e ritmos musicais, as pessoas foram deixando de mazurcar. E então, durante vinte ou trinta anos, aproximadamente, não houve mazurca no Alto do Moura (CÍCERO ARTESÃO; SEU DÃO, 2018). Somente no início dos anos 2000 é que essa brincadeira voltou a ser praticada no bairro. Porém, para resgatar a mazurca no Alto do Moura foi preciso ressignificá-la. A expressão já não estava mais acontecendo de forma *natural*. Seu ressurgimento partiu do próprio interesse da comunidade e, mais especificamente, dos artesãos e das artesãs da arte figurativa do barro (Fig. 2), que são todo(a)s cristãos e cristãs católico(a)s. Como já apontamos, o padre Everaldo Fernandes teve um papel importante no incentivo e nos meios para que a mazurca fosse resgatada no Alto do Moura.

15 Às vezes referem-se às letras simplesmente como mazurcas.

16 Casas feitas de palha, sobretudo de coqueiros. As palhoças na segunda metade do século XX eram construídas comumente para a realização de festejos juninos.

Essa resignificação que criaram para a mazurca, no Alto do Moura, aparece em várias situações. Primeiro, a mazurca renasceu como um grupo com componentes fixos e com um nome: Mazurca Pé Quente do Alto do Moura. De acordo com os relatos que ouvimos, durante o século XX era comum que quando uma mazurca fosse realizada em um espaço específico, as mesmas pessoas que costumavam mazurcar comparecessem, para garantir a realização da brincadeira. Mas não existia um grupo fixo de mazurca. Havia sim os puxadores, que eram necessários para a realização da expressão. A criação de um grupo fixo de mazurca já é uma transformação, assim como um meio de resistir às mudanças. Além disso, como é *comum* acontecer no Alto do Moura, a mazurca atualmente é relacionada, por parte de seus componentes, à arte figurativa do barro.

**Figura 2.** Mazurca *Pé Quente do Alto do Moura*. Prédio da ABMAM.



**Fonte:** Fotografia enviada por Dona Hilda, (25 jun. 2019).

De acordo com as pessoas entrevistadas, o grupo não recebe nenhum recurso financeiro. Às vezes a Fundação de Cultura de Caruaru ajuda com alguma coisa, quando deseja que o grupo se apresente. Isto acontece principalmente durante o mês de junho, quando são comemoradas as Festas Juninas (Fig. 3) (DONA HILDA; DONA MIUDA; CÍCERO ARTESÃO; SEU DÃO; MANOEL ANTÔNIO, 2018), que é uma tradição muito forte e presente no interior de Pernambuco e, na região Nordeste de modo geral. A cidade de Caruaru realiza diversos tipos de festejos durante todo o mês de junho, sendo conhecida, inclusive, como a Capital do Forró, porque, em algum momento durante as últimas décadas do século XX, as Festas Juninas passaram a ser relacionadas ao gênero musical forró. O Alto do Moura é um dos principais polos dos festejos juninos do megaevento Festas Juninas de Caruaru. Importante destacar que é de interesse dos órgãos que realizam o evento utilizar as diversas expressões que existem no bairro, seja como um fator identitário, seja para diversificar a própria festa.

A Mazurca Pé Quente também não se apresenta necessariamente por um cachê. Para que suas apresentações aconteçam basta que disponibilizem o transporte para levar a(o)s mazurqueiras(o)s para o local da apresentação e um lanche após o evento. Quando não recebem recursos, são a(a)s própria(o)s integrantes que pagam para confeccionar suas vestimentas, compram os adereços que usam, como chapéu e tiaras de flores e suas sandálias de couro (DONA HILDA, 2018; CÍCERO ARTESÃO, 2018). Apesar de o grupo ter realizado o resgate da mazurca no Alto do Moura, há uma preocupação grande, por parte das pessoas que o integram, com a continuidade da brincadeira. Porque as pessoas que mazurcam são aquelas que vivenciaram a prática da mazurca desde a infância e adolescência e, no caso de algumas delas, até mesmo durante a vida adulta, quando a mazurca era uma prática *sem razão aparente* e que acontecia de forma espontânea. Uma das angústias da(o)s mazurqueiras(o)s é a falta de interesse das pessoas mais jovens em mazurcar. Pois sem elas não é possível garantir uma continuidade a longo prazo da mazurca no Alto do Moura. Cicero Artesão, por exemplo, atribui esta falta de interesse às várias opções que os jovens têm atualmente e também porque para as novas gerações mazurca está relacionada a *coisas de velhos* (CÍCERO ARTESÃO, 2018). Sales (2015a, p. 48) afirma que até mesmo as pessoas mais velhas apontam a mazurca como algo do passado, uma dança de antigamente.

**Figura 3.** Mazurca Pé Quente do Alto do Moura.



**Fonte:** Fotografia feita pela autora, (25 jun. 2018).

Não existe nenhuma relação da mazurca com alguma comida ou bebida específicas. Entretanto, nos diversos relatos, afirmam que quando as pessoas mazurcavam no Alto do Moura e nas suas proximidades durante o século passado, de forma espontânea, sempre tomavam vinho. Normalmente colocavam a garrafa de vinho no meio da roda. Quando alguém tinha sede, saía da roda, tomava um copo de vinho, e voltada para a roda para mazurcar

(DONA HILDA; DONA MIÚDA; CÍCERO ARTESÃO; SEU DÃO; MANOEL ANTÔNIO, 2018). Hoje, como estão relacionando a mazurca do Alto do Moura também às Festas Juninas, é comum que, no mês de junho, o grupo se encontre para confraternizações, com comidas típicas como pamonha, canjica, bolos de milho, pé de moleque, milho assado e cozinho, entre outras. Durante os ensaios, que normalmente acontecem no prédio da ABMAM, alguns integrantes do grupo gostam de levar vinho. Mas não existe de fato uma relação dessas bebidas e comidas com a prática da mazurca.

Dona Miúda, que aprendeu a mazurcar e a puxar as loas<sup>17</sup>, a ser uma coquista, ou puxadora, com o seu pai, explica que se lembra de histórias que ouvia sobre a pimenta. Ela conta que quando queriam acabar com a festa (durante o século XX), as pessoas jogavam pimenta no chão – que normalmente era de terra – para que o cheiro desta subisse junto com a poeira e irritasse os olhos e os narizes das pessoas. Desta forma a(o)s mazurqueiras(o)s paravam de brincar e a festa acabava (DONA MIÚDA, 2018). No livro *Sobre mazurca* (2015), organizado por Sales, há relatos de que, em contrapartida ao efeito da pimenta, jogavam garapa<sup>18</sup> (mistura de água com açúcar) no chão, para que isso *acalmasse* o efeito causado pela pimenta e a festa pudesse continuar. Não obtivemos relatos consistentes sobre essas situações, histórias.

Embora a maior parte das pessoas que compõe a mazurca no Alto do Moura a definam criando, e justificando, relações dela com a arte figurativa do barro, inclusive explicando que isso acontece porque fazem bonecos que a representam, e que a pisada da mazurca e o amassar do barro são, para estas pessoas, *a mesma coisa*. Para Dona Hilda, que também é uma das coordenadoras da Pé Quente, a mazurca e a arte figurativa do barro são coisas completamente diferentes. A primeira é diversão, alegria, é realizada por prazer. Enquanto a segunda é trabalho (DONA HILDA, 2018). De acordo com Souza (2015, p. 64), há na mazurca um valor simbólico que carrega a história de vida do(a) brincante. Nas entrevistas e observações feitas, isto foi algo bem perceptível. As pessoas não falam sobre uma expressão, uma brincadeira, elas contam as histórias das suas próprias vidas. E nesse meio está inserida a mazurca (SOUZA, 2015, p. 65), criando relações de pertencimentos. Isto também acontece porque estas expressões, brinquedos, folguedos, estão repletos de situações de ancestralidade e trazem, como afirma Sales, debates sobre identidades (SALES, 2015b, p. 94). E é nessa ancestralidade, que se misturam com as vivências atuais, que a(o)s mazurqueira(o)s têm ressignificado e mantido viva a prática da mazurca no Alto do Moura.

As histórias, diversas, de outros lugares e tempos, se misturam com a vida atual da comunidade do Alto do Moura. Essas são passadas de uma geração para outra através das letras (as mazurcas ou loas) das músicas. Outras são criadas, representando quem são essas pessoas que mazurcam agora, o que fazem, e relatando a relação com a arte figurativa do barro, que é tão marcante no Alto do Moura. Relação criada pelos(a)s próprio(a)s mazurqueiro(a)s.

---

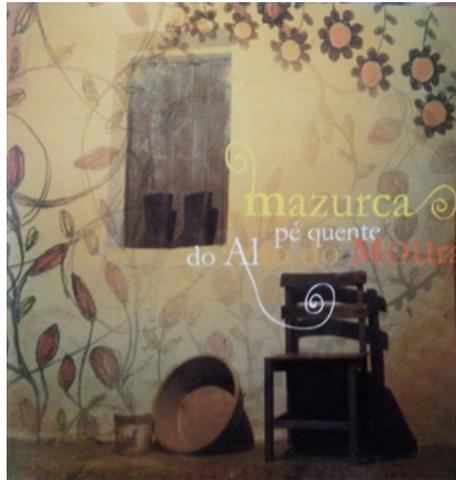
17 Nomenclatura utilizada para designar as letras das mazurcas, com ou sem melodia. As letras das mazurcas também são chamadas de mazurcas.

18 Em alguns lugares o líquido extraído da cana-de-açúcar é denominado garapa. No contexto em que a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura está inserida a garapa é uma mistura de água com açúcar. O líquido extraído da cana-de-açúcar é chamado caldo de cana.

## As mazurcas (músicas)

Em 2009, através de um projeto financiado pela FUNDARPE, a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura gravou um CD (CÍCERO ARTESÃO, 2018), intitulado com o nome da mesma (Fig. 4). O CD é composto por 15 faixas, sendo que muitas delas têm duas e até três música (loas ou mazurcas, como são chamadas por algumas pessoas) diferentes.

**Figura. 4.** Capa do CD da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura.



**Fonte:** Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, (2009).

Quase todas as músicas são de domínio público. No entanto, Cicero Artesão faz questão de afirmar que foram compostas por pessoas da região que já morreram e não as registraram (CÍCERO ARTESÃO, 2018). Situação bem comum em culturas de tradição oral. Apenas duas músicas têm autoria conhecida: *Somos do Alto do Moura*, de Lauro e Ezequiel, e *Anda a roda*, de Manoel Aboiador. Para a gravação do CD houveram seis pessoas que puxaram as mazurcas: Josué (não temos informação se está vivo), Dona Miúda, Lauro (já falecido), Emídia (também falecida), Suzana (também não sabemos as informações sobre sua vida), Manoel Aboiador (também não sabemos se ainda continua vivo) (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009).

As letras das mazurcas estão sempre falando do cotidiano. Também abordam temáticas de amor. Nas músicas gravadas pela Pé Quente do Alto há palavras e expressões como *cobra verde*, *caboclo vermelho*, *saco nas costas*, *alpercata no pé*, *arara quebrando coco*, *Menino Jesus*, *Santa Cruz*, *mulungu*, *limoeiro*, *curador*, *munguzeiro*, *Maria José*, *corto cana*, *moagem*, *bota fogo logo cedo*, *pé da cajarana*, *lavandeira*, *cobra caninana*, *garrancheira*, *galho da carrapateira*, *menino dos olhos pretos*, *sobrancelha de veludo*, *casa de farinha*, *terreiro*, *prenda*, *apanhar maracujá*, *avôa*, *eu vou me banhar*, *caritó*, *soltar balão*, *fulô da fruta*, *oi valei-me a Virgem Marinha*, *moço cravado na cruz*, *Jesus de Nazaré*, *bezerrinho*, *cavalo*, *um guarda-peito gibão*, *pau memeleiro* (MAZURCA PÉ QUENTE DO ALTO DO MOURA, 2009). Nossa intenção nesse artigo não é fazer uma análise das músicas da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, nem mesmo das letras. Mas apresentá-las para que se perceba como os diferentes contextos nos quais a mazurca esteve e está inserida a constituem. Ao ouvir as mazurcas e/

ou ler as letras notamos a presença de várias histórias. Há narrações de amores, como em *Olha o dia* (faixa 4) (palavras transcritas como no encarte do CD):

[...]/Ai menino dos olhos d'água/Ai teus olho é minha alegria/Ai o beijo da tua boca/Ai me alimenta quinze dias/Ai menino dos olhos d'água/Ai me dá água de beber/Ai não é sede, não é nada/Ai é vontade de te ver/[...]. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009)

Encontramos trechos que remetem à presença de povos indígenas na região, como em *Anda a roda* (faixa 7):

[...]/Mas me chamaram pra cantar/Mas pensava que eu não sabia/Mas que eu sou como um **caboclo**/É quatro é muito é cinco é pouco/Vejo a terra dá pipoco e vejo o mar se balançar/[...]. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009, grifo nosso)

Podemos identificar várias cenas da vida cotidiana das pessoas que vivem no Alto do Moura (ou viveram) e em localidades próximas, que têm uma cultura rural e de agricultura de subsistência, como em *Eu já cheguei pra nós vadiar* (faixa 9):

[...]/Adeus **casa de farinha/Terreiro de amarração**/Adeus menino bonito/Prenda do meu coração/[...]. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009, grifos nossos)

Também há referências da dinâmica da vida que essas pessoas levavam, precisando migrar para outros municípios para *cortar cana-de-açúcar* e até mesmo para outros estados e regiões do Brasil, em busca de emprego. A música *Usina Estreliana* (faixa 8) retrata um pouco da cultura da cana-de-açúcar:

**Eu corto cana, amarro cana/Quinze dias três semanas/Quero ver virar bagaço/Na Usina Estreliana/A Usina Estreliana/Quando ele quer moer/De noite pega a gemer/Mas apita pedindo cana/Os maquinista reclama/Bota fogo logo cedo/Os trabalhador tem medo/Da moagem da semana.** (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009, grifos nossos)

*Já chegou meu vapor* (faixa 11) também conta um pouco das pessoas que vão embora de sua terra natal.

Iai, **já chegou meu vapor**, morena/**eu vou embarcar**/O meu vapor está chegando/morena eu vou embarcar/[...]/**Eu vou embora dessa terra**/[...]. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009, grifos nossos)

A paisagem natural, a fauna e a flora, descritas nas letras também estão relacionadas com o lugar geográfico no qual a mazurca encontra-se. Como em *Mariá* (faixa 5), *Lavadeira* (faixa 8) e *Vaca malhada* (faixa 15).

[...]/Ô **cobra verde** não me morda/Ai que eu não trouxe curador/Ai nos braços de quem eu amo/Eu morro mas não sinto dor/[...]/É massa, melão, limoeiro, maranhão/Na raiz do **mulungu** tem um besouro/**Mangangá**/[...]. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009, grifos nossos)

Lavadeira fez um ninho/Lá no pé da cajarana/Lavadeira fez um ninho/No galho da cajarana/Veio a cobra caninana/É comeu os seus pelanquinho/Ela foi mudou o ninho/Pro galho da carrapateira/Carregou a garrancheira/Fez outro pequenininho. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009)

[...]/A vaca é preta é pintada/O nome dela é chandoca/O bezerrinho é pipoca/  
No dia que ela se solta/Sai quebrando o memeleiro/O meu cavalo é ligeiro/Um  
guarda-peito gibão/Entra no mato abaixado/Quebrando o pau memeleiro/E  
no meio daquela mata. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009)

Expressões que remetem à religião católica apostólica romana também podem ser encontradas. Como exemplo temos: *Morena eu vou soltar balão* (faixa 14).

Oi valei-me a **Virgem Marinha/Esposa de São José/Ai moço cravado na cruz/Mas foi Jesus de Nazaré/[...]**. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009, grifos nossos)

*Caruaru e o Alto do Moura* também aparecem nas loas. Gostaríamos de chamar a atenção para uma música em especial: *Somos do Alto do Moura* (Faixa 6) (Imagem 5)

Somos do Alto do Moura/Da terra do artesão/Somos do Alto do Moura/Da terra de Vitalino/Ensinou a trabalhar/O gato maracajá/Figuras de lampião/Depois veio José Caboclo/Fazendo até procissão/Somos do Alto do Moura. (MAZURCA PÉ QUENTE..., 2009).

A letra dessa mazurca já afirma quem são a(o)s mazurqueiras(o)s: eles e elas são do Alto do Moura, da terá do artesão. Essa é uma forma também de criar uma identidade local e relacionar a mazurca com a arte figurativa do barro. Para Baily (1997, p. 47), por exemplo, a função da música em alguns tipos de situações é criar nas pessoas uma sensação de identidade. Notamos que essa função apontada pela autora pode ser identificada na música que a mazurca do Alto do Moura produz. Na transcrição (IFig. 5) apresentada também pode ser observado o ritmo da pisada, que em alguns momentos, em algumas músicas ou trechos delas, é modificado, ficando, inclusive, *mais frenético*. Porém, esse que está transcrito é o mais constante na Mazurca Pé Quente do Alto do Moura.

**Figura 5.** Trecho de *Somos do Alto do Moura*. Composição de Lauro Ezequiel. O diapasão está um pouco abaixo da afinação universal: 440 Hz. A música soa quase em Fá# (fá sustenido)

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics in Portuguese. It is divided into three sections: 'solo (refrán)', 'coro (mujeres y hombres)', and 'solo (estrofa)'. The lyrics are: 'É So-mos do Al-to do Mou-ra Da ter-ra do ar-te-são É So-som do Al-to do Mou-ra Da ter-ra de Vi-ta-li-no En-si-nou a tra-ba-lhar'. The second staff is for the maraca, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third staff is for the pisada, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is for the violin (V.), showing a melodic line with a 'etc.' marking at the end. The fifth staff is for the maracas (Mrcs.) and the sixth staff is for the pisada (Ps.), both showing rhythmic patterns of eighth notes with accents.

Fonte: Transcrição de Lucas Oliveira de Moura Arruda<sup>19</sup>, (2020).

19 Essa transcrição foi feita para integrar alguns artigos que abordam a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura escritos por mim. Aproveito para agradecer ao etnomusicólogo e músico Lucas Oliveira de Moura Arruda por ter feito a transcrição.

## Discussão e considerações finais

Stokes (1997, p. 97) explica que a performance não é simplesmente a transmissão de algo, de uma mensagem cultural, mas é capaz de manipular as experiências que acontecem na sociedade. Dessa maneira, a composição de músicas que fazem referências à atividade do barro, ao Alto do Moura, à cidade de Caruaru, às Festas Juninas – que não exemplificamos, mas também há –, é uma maneira de ressignificar a prática da mazurca. Diante dos vários relatos, percebe-se que a mazurca, enquanto prática que acontece no Alto do Moura e proximidades, é algo bem antigo, talvez até anterior ao século XX. Entretanto, não foram encontrados registros ou relatos que indiquem quando e como esta brincadeira teve início na região.

Através das letras – que em sua maioria é de domínio público – e da observação do lugar – aqui também estou considerando as minhas vivências, o que conheço, pois sou neta de agricultore(a)s e vivo a 10km de distância do Alto do Moura, aproximadamente – notamos que a mazurca tem se mantido num processo de continuidade ao criar formas de se adaptar, seja através da performance, seja através do conteúdo que gera a partir das letras que canta. Nettl explica que “se e como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório, depende de sua maneira de identificar e definir a unidade de seu pensamento musical” (NETTL, 2006, p. 26). Voltando para o nosso último exemplo (Imagem 5), notamos que o pensamento musical da Mazurca Pé Quente dialoga com a prática da arte figurativa do barro e tudo que está em torno desta. Entretanto, também observamos que, mesmo a expressão tendo passado por várias modificações, seus integrantes fazem comentários como se estivessem vivenciando a *mesma* mazurca que praticaram há mais de meio século. Isso porque mazurcar para essas pessoas é uma maneira de manter viva a história da própria vida. É possível deduzir que o ritmo da pisada, do trupé também tenha sofrido variações durante os anos, mas não tivemos acesso a nenhum material que mostre os ritmos que as mazurcas faziam no século XX.

A mazurca do Alto do Moura atualmente ocupa um outro espaço. Está nos *palcos*. Sales explica que agora, para existir, a mazurca precisa ter um motivo justificável, necessita ser formalizada. E, para isto, continua o autor, vai de encontro às tradições originais dela mesma (2015a, p. 31-32). Para ele, as políticas públicas estão presentes atualmente no discurso que permeia muitos dos folguedos do estado de Pernambuco. Isto ocorre para suprir a necessidade financeira que envolve a realização das atividades. Além disso, o estado demonstra certo interesse na memória destas tradições que, de alguma forma, aparecem como pertencimento e representação de sua identidade. E neste meio, continua Sales, acabam ocorrendo situações de desencontro entre burocracia e naturalidade destas expressões. A Mazurca Pé Quente do Alto do Moura vem tentando manter o equilíbrio entre estas situações (SALES, 2015a, p. 38-39).

Apesar da colocação de Sales e de concordarmos com o que ele relata em relação ao que mudou, não percebemos, por parte da(o)s mazurqueiras(o)s da Pé Quente, essa preocupação e/ou percepção de que as tradições foram perdidas. Pelo contrário, elas e eles sentem-se vivenciando essas *tradições* (costumes) que viveram durante suas vidas de crianças e na juventude. A preocupação dessa pessoas é com a continuidade do grupo, da mazurca, que tem se tornado cada vez menor, pois os indivíduos que a compõem ficam cada vez mais velhos e com problemas de saúde e por isso vão deixando de mazurcar. Existe, de acordo com Cícero Artesão e Dona Miúda, um grupo de crianças pequenas que está sendo *prepa-*

*rado* para mazurcar (CÍCERO ARTESÃO; DONA MIÚDA, 2018). Na verdade é um trabalho em que uma pessoa, uma espécie de professora, vivencia com algumas crianças do Alto do Moura algumas expressões que fazem parte da cultura local. E, durante as atividades, as crianças são incentivadas a mazurcar. Mas o contexto é muito diferente daquele em que a(o)s mazurqueiras(o)s da Pé Quente aprenderam. Estd(a)s aprenderam vivenciando. As crianças apenas escutam o CD sem visualizarem ninguém mazurcando e sem terem uma experiência real da expressão. Durante nossas observações também não vimos um público de crianças e jovens tão interessado em apreciar e se juntar ao grupo da mazurca do Alto do Moura.

É importante salientarmos que a(o)s mazurqueiras(o)s também exercem práticas da agricultura de subsistência, plantando milho e feijão no período do ano em que é comum fazer tais plantações. Mas não sobrevivem disso. E que, embora atualmente a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura se configure numa espécie de atividade para espetáculo, com figurinos determinados, que remetem às Festas Juninas, inclusive, com ensaios antes das apresentações, reuniões do grupo, etc, as pessoas que a realizam não se comportam exatamente como artistas, no que se refere à mazurca. A atividade não é tratada como arte para quem a integra, e nem como profissão. Até porque, nesse caso, ninguém sobrevive a partir dela. O que a nosso ver dificulta ainda mais a situação de preservação e continuidade da expressão. Pois, ao mesmo tempo em que não querem que a brincadeira deixe de existir, também se recusam a apresentá-la em datas importantes para a *identidade* local. Inclusive, rejeitam convites para se apresentarem em datas como 23 de junho, véspera do principal feriado junino, o dia de São João. Nesta data, as comunidades rurais da região sempre acendem fogueiras em frente às suas casas e passam a noite comendo milho assado e outras comidas típicas como pamonha, canjica, pé de moleque. As crianças costumam soltar fogos de artifício. As pessoas se divertem e se confraternizam. É uma tradição muito forte para elas.

O estado também quase nunca dá a ajuda necessária. Segundo Cícero Artesão (2018), existe um terreno nas proximidades do bairro que tem o barro necessário para a confecção das peças de barro. Há alguns anos entraram com um pedido para o governo do estado de Pernambuco, para que este pudesse comprar o terreno para os artesãos do Alto do Moura. Mas como é sabido, o estado dificilmente confere a eles a ajuda necessária. Até 2018 isso não tinha acontecido. Cícero artesão chegou a confessar que tem medo de que alguma empresa compre esse terreno e então eles fiquem sem o barro para trabalhar e sobreviver (CÍCERO ARTESÃO, 2018). E são parte destes artesãos e artesãs que constitui a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, e quase todas as demais expressões da localidade. Isto não é apenas uma questão de manter estas culturas do lugar, mas de sobrevivência. E se eles e elas não sobrevivem, as expressões que estes e estas compõem morrerão.

Compreender a mazurca é entender o universo do agreste de Pernambuco, suas ancestralidades, suas memórias e a sua história. Não uma história linear, todavia trata-se da história da vida de povo que constitui cada uma das culturas que envolve essa expressão. A Mazurca Pé Quente do Alto do Moura traz reminiscências das vidas das pessoas que compõem a comunidade, das festas que vivem e vivenciaram. Festas estas que, de uma forma ou de outra, tinham e ainda têm relação íntima com a vida rural, com a agricultura e com o *amassar* do barro. A Pé Quente representa não somente o pisar na terra. Ela esculpe a própria relação que os habitantes do Alto do Moura têm com esta terra, que

transcende os limites de cidades e estados, que ultrapassa definições musicais. No Alto do Moura um grupo de artesãos e artesãs encontrou uma forma de manter a brincadeira da mazurca viva. Se esta viverá para além deles e delas, não temos como saber neste momento.

## Referências

- BAILY, John. The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73. In: STOKES, Martin (Org.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford e New York: Berg, 1997. p. 45-60.
- CÍCERO ARTESÃO. (Cicero José da Silva). Entrevista concedida à autora. Áudio. Caruaru (Alto do Moura). Em 28 jan. 2018.
- DONA HILDA. (Hildacir Maria dos Santos Felix). Entrevista concedida à autora. Áudio. Caruaru (Alto do Moura). Em 21 jan. 2018.
- DONA MIÚDA. (Josefa Maria Ferreira). Entrevista concedida à autora. Áudio. Caruaru (Alto do Moura). Em 06 fev. 2018.
- GASPAR, Lúcia. *Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2019. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=815&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=815&Itemid=1). Acesso em: 20 set. 2019.
- MANOEL ANTÔNIO. (Manoel Antônio da Silva). Entrevista concedida à autora. Áudio. Caruaru (Alto do Moura). Em 6 fev. 2018.
- MARLIETE RODRIGUES. (Marliete Rodrigues da Silva). Conversa informal com a autora. Caruaru (Alto do Moura). Em 23 jan. 2019.
- MAZURCA PÉ QUENTE DO ALTO DO MOURA. *Mazurca Pé quente do Alto do Moura*. CD. Composições: Lauro Ezequiel, Manoel Aboiador e domínio público. Caruaru: Martins Studio, 2009, (faixas 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14 e 15).
- NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*. ano 10, v. 17, n.1, p. 11-34, 2006.
- OLIVEIRA, Albino. *Mestre Galdino*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2019. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=869:mestre-galdino](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=869:mestre-galdino) Acesso em: 29 jun. 2019.
- SALES, Thiago de Oliveira (org.). *Sobre Mazurca*. Recife: Gráfica Flamar Editora Ltda, 2015a.
- SALES, Thiago de Oliveira. Sobre a mazurca que existe no agreste, pois há muitas mazurcas. In: SALES, Thiago de Oliveira (org.). *Sobre Mazurca*. Recife: Gráfica Flamar Editora Ltda, 2015a. p. 21-50.
- SÃO JOÃO TVPE. *Mazurca Pé Quente do Alto do Moura*. TVPE: YouTube, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5D8rjeFic4o> Acesso em: 30 jun. 2019.
- SEU DÃO. (João Ezequiel da Silva). Entrevista concedida à autora. Áudio. Caruaru (Alto do Moura). Em 06 fev. 2018.

- SEVERINO VITALINO. (Severino Pereira dos Santos). Entrevista concedida à autora. Áudio. Caruaru (Alto do Moura). Em 6 abr. 2018.
- SOUZA, Fernando Antônio Ferreira de. Mazurca numa perspectiva etnomusicológica. *In*: SALES, Thiago de Oliveira (org.). *Sobre Mazurca*. Recife: Gráfica Flamar Editora Ltda, 2015. p. 53-91.
- STOKES, Martin. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997.

# Improvisação no Quarteto Novo: A busca de um novo paradigma para improvisação na *música popular instrumental brasileira*

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

## Resumo

O presente artigo pretende investigar a linguagem da improvisação de Heraldo do Monte na música Fica Mal com Deus, gravada no álbum Quarteto Novo de 1966. Tal investigação tem como objetivo identificar algumas das características que, em alguma medida, novos paradigmas na improvisação na *música popular instrumental brasileira*.

**Palavras-chave:** Improvisação, Música popular instrumental brasileira, Quarteto Novo

## Improvisation in the Quarteto Novo: The Search for a New Paradigm for Improvisation in Brazilian Popular Instrumental Music

### Abstract

This article aims to investigate the language of improvisation by Heraldo do Monte in the song Fica Mal com Deus, recorded in the 1966 album Quarteto Novo. This investigation aims to identify some of the characteristics that, to some extent, new paradigms in improvisation in popular music Brazilian instrumental.

**Keywords:** Improvisation, Brazilian popular instrumental music, Quarteto Novo

## Improvisación en el Quarteto Novo: La búsqueda de un nuevo paradigma de improvisación en la música instrumental popular brasileña

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo investigar el lenguaje de la improvisación de Heraldo do Monte en la canción Fica Mal com Deus, grabada en el álbum Quarteto Novo de 1966. Esta investigación tiene como objetivo identificar algunas de las características que, en cierta medida, nuevos paradigmas en la improvisación en música instrumental brasileña.

**Palabras Clave:** Improvisación, Música instrumental popular brasileña, Quarteto Novo.

## **A** música popular instrumental brasileira até 1960

A música popular instrumental brasileira, até meados da década de 1960, tinha um foco na *bossa nova* no que se refere a procedimentos rítmicos, melódicos e harmônicos. A aproximação da *bossa nova* canção com o *jazz* dos Estados Unidos permitiu, portanto, que a *bossa nova instrumental* (ou *samba jazz*) aceitasse elementos criativos comuns ao *jazz*, como, por exemplo, a improvisação e a tipologia harmônica. De maneira que, considerando um processo de globalização pelo qual o mundo passava naquela época, houve um intenso diálogo entre essas duas manifestações musicais: a *bossa nova* e o *jazz*. Segundo Marina Beraldo Bastos:

A bossa nova surgiu, nos anos 50, na zona sul do Rio de Janeiro. Ali, cantores, instrumentistas e compositores amantes do jazz americano, da música brasileira e da música erudita se reuniram e criaram este gênero que viria a influenciar a música mundial (CASTRO, 1990). Esta triangulação está expressa por Scarabelot (2004) na divisão da bossa nova em três pilares: João Gilberto com seus sambas peculiares, Tom Jobim com sua experiência erudita e jazzistas de Copacabana. Nos anos 60, com Laurindo de Almeida, Charlie Byrd e Stan Getz, a bossa nova é apresentada ao público norte-americano. Foi nesta época que o jazz começou a incorporar elementos da bossa nova, assim como, nos anos 40, incorporou elementos da música cubana. Se o samba e a música de Carmem Miranda representavam para os americanos a criatividade “exótica”, a bossa nova penetrou intensamente na cultura americana, mas pela inovação na mescla de refinadas harmonias, espírito cool e batida rítmica típica (SCARABELOTTI, 2004). Embora a influência do cool jazz na bossa nova seja reconhecida pelos próprios bossa-novistas, as raízes da bossa nova podem estar muito mais fortemente estabelecidas na própria música brasileira, na dimensão dos arranjos (ver PINHEIRO, 1992) e mesmo na melódica das modinhas. (BASTOS, 2006, p. 934)

Diante disso, é possível afirmar que a música popular instrumental brasileira dessa época tinha, em sua concepção, essas mesmas influências sonoras da *bossa nova* e do *jazz*. Essa relação estética é tão intrínseca que alguns pesquisadores do tema, como Acácio Piedade, designa a música instrumental brasileira como *Jazz Brasileiro*. Ainda de acordo com Marina Beraldo Bastos e Acácio Piedade:

O *jazz brasileiro*, assim, surgiu, nos anos 60, no contexto da bossa nova, com as versões instrumentais deste repertório, principalmente nos trios de piano. A partir deste momento, quando predomina o diálogo entre bossa nova e jazz norte-americano, a música instrumental consolida-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, ao mesmo tempo mantendo uma linguagem peculiarmente própria, mais diretamente relacionada aos mundos do jazz internacional e da música brasileira, constituindo uma característica que PIEDADE (1997) chama de fricção de musicalidades, e que envolve a questão da identidade nacional e da globalização. De fato, a música instrumental é o jazz brasileiro, se entendermos o jazz como fenômeno global que deixou de ser exclusivo do território norte-americano e tem hoje muitos “novos endereços” (NICHOLSON, 2005). (BASTOS; PIEDADE, 2007, p. 1).

Sendo assim, considerando que a *música popular instrumental brasileira* dessa época se restringia, em sua maioria, aos procedimentos estéticos da *bossa nova* e do *jazz*, podemos considerar que, inevitavelmente, essa manifestação cultural também estava, na maior parte

dos casos, geoculturalmente localizada no Sudeste brasileiro, local de nascimento da bossa nova. Podemos observar esse fenômeno ao ler, no texto de Improta França, uma lista de artistas que, segundo ele, eram praticantes do samba jazz:

O sambajazz é um universo amplo, um “mundo da arte” (BECKER, 1977) no qual é possível contabilizar centenas de pessoas, em diversas profissões. Entre os músicos que hoje são reconhecidos como praticantes de sambajazz são destacados aqui (seguidos de seus respectivos instrumentos principais) Paulo Moura, clarinete e sax, (São José do Rio Preto, SP, 1932 - Rio de Janeiro, RJ, 2010), Édison Machado, bateria, (Rio de Janeiro, RJ, 1934 - Rio de Janeiro, RJ, 1990), João Donato, piano, (Rio Branco, AC, 1934), Raul de Souza, trombo- ne tenor, (Rio de Janeiro, RJ, 1934), Moacir Santos, saxofones e clarinete baixo (Flores, PE, 1926 — Pasadena, CA, EUA, 2006), Sérgio Barrozo, contrabaixo (Rio de Janeiro, RJ, 1942) e Pedro Paulo, trompete, (Juiz de Fora, MG, 1939). (FRANÇA. 2017, p. 110)

Isso não quer dizer que, na mesma época, não existia outras manifestações musicais brasileiras instrumentais, pelo contrário, as bandas de pífano, por exemplo, são também exemplos de grupos que faziam música instrumental. É partindo desse cenário cultural que o grupo Quarteto Novo, formado por Hermeto Pascoal, Airto Moreira, Heraldo do Monte e Theo de Barros, iniciam uma busca por elementos musicais que não fossem geograficamente limitados ao Sudeste brasileiro, mas que também englobasse o Nordeste como fonte de criação para as composições e os improvisos. E é para o improviso que buscaremos, nesse artigo, dar enfoque.

## Em busca da emancipação

Diante do contato com o *jazz*, a música instrumental brasileira absorveu “trejeitos” jazzísticos. Ainda que seja audível neste gênero, principalmente, entre as décadas de 1950-60, as características do samba enquanto matriz rítmica, no que se refere à harmonia e à improvisação, as estratégias utilizadas vinham muito influenciadas pelo *jazz*. Essa relação com a música estadunidense é permeada pelo que Acácio Piedade chama de Fricção de Musicalidades:

O jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que devora o paradigma bebop, busca incessantemente afastar-se desta musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta tensão é congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical, na concepção acima mencionada. Faz parte desta estabilidade o embate entre o mixolídio nordestino e a blues scale, uma marca fundamental do jazz brasileiro. (PIEADADE, 2005, p. 203).

É diante desse cenário musical que o Quarteto Novo, buscando uma linguagem que privilegiasse a brasilidade sob a perspectiva dos seus quatro integrantes, busca renovar os paradigmas da improvisação na música instrumental brasileira. Em uma entrevista sobre o Quarteto Novo, Theo de Barros diz que: "Houve uma preocupação muito grande nossa de tirar as influências estrangeiras, embora fosse uma harmonia sofisticada do Quarteto Novo, mas sobretudo na parte do improviso. Na parte do improviso a gente procurava desenvolver frases brasileiras" (BARROS)<sup>1</sup>.

1 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bvVEt5ihYRg> Acesso em 18/04/2021

É possível relacionar esse pensamento a uma atitude decolonial, ainda que sequer existisse esse conceito na década de 1960. Segundo Del Pino e Falleiros:

A partir da subversão de modelos hegemônicos, operada nos locais colonizados, emergem práticas e experiências estéticas próprias. Como afirma De Oliveira (2000) “a reação a formas canônicas herdadas dos colonizadores serve a um duplo propósito, a renovação formal e a construção de uma identidade nacional” (DE OLIVEIRA, 2000, p. 94). É possível observar tal movimento em alguns domínios da ação humana, sendo particularmente visível, na literatura pós-colonial, e, mais próximo do objeto desse artigo, nas práticas musicais. Um bom exemplo dessa subversão que atinge uma renovação é o caso do choro, no Brasil, entre outros gêneros que aqui surgem. (DEL PINO; FALLEIROS, 2019, p. 3).

É nesse sentido que o Quarteto Novo, ao buscar novos paradigmas para a improvisação brasileira, traz, de certa maneira, um caráter emancipatório que refletirá tanto em sua época, quanto no contexto posterior ao observarmos as discografias dos integrantes do grupo.

## A fraseologia no Quarteto Novo

De acordo com o dicionário Grove, “frase” em música é:

um termo adotado da sintaxe linguística e usado para unidades musicais curtas de vários tamanhos; uma frase é geralmente considerada mais longa que um motivo, mas mais curta do que um período. Ela carrega uma conotação melódica, na medida em que o termo “fraseado” é geralmente aplicado à subdivisão de uma linha melódica. Como uma unidade formal, no entanto, deve ser considerada em sua totalidade polifônica, como “ponto final”, “frase”, e até mesmo “tema”<sup>2</sup>. (Tradução nossa).

Diante dessa definição sobre a frase no contexto musical, consideremos, portanto, a declaração de Heraldo do Monte sobre as inflexões fraseológicas do Quarteto Novo:

a década de 1960 foi a década das primeiras vezes, né? E a gente começou a fugir das tendências “bebopeanas”, “charlieparkianas” que a gente tinha pra formar um tipo de improvisação bem brasileira mesmo, com sotaque, com acentuações, com notas, com escalas nordestinas, quando possível, quando o tema pedia. E tudo isso, era tudo a primeira vez porque os trios de bossa nova que nós tínhamos, eles tocavam samba ao estilo bossa nova e na hora de improvisar, eles improvisavam jazzisticamente (DO MONTE, 2005).<sup>3</sup>

Frase, acentuação, sotaque, são aspectos que nos ajudarão a entender como o Quarteto Novo busca inserir um novo paradigma na música instrumental brasileira. Ainda segundo Heraldo do Monte: “A referência era o Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura,

2 A term adopted from linguistic syntax and used for short musical units of various lengths; a phrase is generally regarded as longer than a Motif but shorter than a Period. It carries a melodic connotation, insofar as the term ‘phrasing’ is usually applied to the subdivision of a melodic line. As a formal unit, however, it must be considered in its polyphonic entirety, like ‘period’, ‘sentence’ and even ‘theme’.... Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021599> acesso em 18/04/2021

3 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0> Acesso em 18/09/2020

baseada em outras escalas”. (DO MONTE, 2005). Tendo isto em mente, o que se segue é uma análise do improviso de viola caipira tocada por Heraldo do Monte em “Fica Mal com Deus”, uma das músicas que fazem parte do repertório do álbum Quarteto Novo.

## Fica mal com Deus

Essa composição faz parte do repertório do álbum homônimo do Quarteto Novo. A composição é de autoria de Geraldo Vandré, músico que atuou, na década de 1960, sobretudo, no que alguns pesquisadores denominam como canção de protesto. O que se segue é a transcrição do improviso de Heraldo do Monte, que nessa música, toca viola de 12 cordas, popularmente conhecida como viola caipira.

**Figura 1-** Partitura do improviso de Heraldo do Monte em Fica Mal com Deus<sup>4</sup>

Viola de 12 cordas

**Fica mal com Deus**  
Improviso de Viola de 12 Cordas por Heraldo do Monte

Geraldo Vandré

♩ = 132

02:07 minutos

9

14

19

23

28

33

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

<sup>4</sup> Importante lembrar que a partitura com notação tradicional é uma ferramenta que não compreende todas as inflexões da música popular. A partitura nos sugere uma aproximação notacional do que realmente está sendo executado.

Consideremos a primeira frase que compreende do compasso 2 ao começo do compasso 9. Referente aos procedimentos harmônicos, Do Monte utiliza sob o acorde de Dm o modo dórico, mas, a princípio, evitando o si bequadro que caracterizaria tal sonoridade. Quando o grupo segue para o acorde de Am, Do Monte utiliza o modo eólio que, de uma maneira geral, será uma mesma escala aplicada a dois acordes, mas com sonoridades distintas.

**Figura 2** - Modos



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Ainda sobre os procedimentos harmônicos, a total ausência de passagens cromáticas comuns no estilo *bebop* pode denotar, assim, uma busca pelo modalismo brasileiro, que talvez seja possível relacionar com a estética harmônica que existe em algumas manifestações musicais nordestinas. Ainda de acordo com Improta França:

Os *modalismos* caracterizam um percurso sonoro rumo a terras distantes. São procedimentos que possibilitam aos compositores a evocação de paisagens étnicas em suas músicas; e se opõem ao tonalismo sobre o qual se baseia a música erudita e grande parte da música popular no ocidente. O tonalismo é ocidental, ou seja, é entendido como universal pelos ocidentais, em oposição ao modalismo, que remete a uma ambiência local. (FRANÇA, 2017, p. 118)

Outro fator de preponderante diferenciação em relação ao jazz no improviso é a maneira como Do Monte articula. A começar pela utilização insistente de notas em *staccato*<sup>5</sup> e pelo uso da articulação em *tenuto*<sup>6</sup>. A aplicação das colcheias com valores métricos sem suíngue no improviso de Do Monte também se distancia da improvisação jazzística, uma vez que a colcheia no jazz tem a sonoridade *tercinada*. Portanto, no que se refere a procedimentos rítmicos, há no improviso de Do Monte, um distanciamento radical da rítmica e da articulação jazzística<sup>7</sup>.

Na segunda frase, que compreende do compasso 9 ao compasso 12, segundo nossa transcrição, Do Monte utiliza os mesmos procedimentos harmônicos, mas agora com a utilização de rítmicas contra métricas, o improvisador cria uma certa relevância a determi-

5 “De uma nota individual na execução, geralmente separada de suas vizinhas por um silêncio de articulação. A separação pode ser, mas não invariavelmente, acompanhada por algum grau de ênfase e, ocasionalmente, o termo pode implicar ênfase sem separação física” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498> Acesso em 01/05/2021.

6 “Tenuto pode significar segurar a nota em questão em sua duração total (ou mais, com um leve rubato) ou então tocar a nota um pouco mais alto. Em outras palavras, a marca do tenuto às vezes é interpretada como uma marca de articulação e às vezes como uma marca dinâmica. Quando aparece em conjunto com uma marca de acento, é claro que é considerado uma indicação de articulação e, inversamente, quando aparece em conjunto com uma marca de staccato, é considerado uma indicação de um leve acento dinâmico. Quando aparece por si mesmo, seu significado deve ser determinado por seu contexto musical”. (tradução nossa). Disponível em: <https://www.dolmetsch.com/musictheory21.htm> Acesso em 01/05/2021

7 Sobre a articulação no jazz, ver: <https://www.murrieta.k12.ca.us/cms/lib5/CA01000508/Centricity/Domain/2241/Jazz%20Style%20and%20Articulation.pdf>

nadas notas, hora acordais, hora tensões. Sobre o conceito de cométrico e contramétrico, Sandroni diz que: “uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte”. (SANDRONI, 2001, p. 20-21)

**Figura 3** - Trecho do improviso com destaque para acentuações rítmicas/harmônicas



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A alternância entre suspensão (nota em staccato) na segunda semicólcheia e repouso (nota mais longa) na somatória das quintas e sextas semicólcheias, no primeiro compasso do trecho acima, denota, dessa maneira, uma rítmica que se aproxima mais de culturas musicais afro-brasileiras do que do *jazz*, ainda que ambas sejam diaspóricas se considerarmos os argumentos de Sandroni. Tal frase, ao mesmo tempo que cria uma paisagem sonora de um padrão que está sendo executado, na transcrição, por outro lado, podemos perceber o deslocamento rítmico variado em diferentes lugares da estrutura do compasso, ora se apoiando cometricamente, ora se apoiando contrametricamente. Junto a esse desenvolvimento rítmico, é possível também perceber que Do Monte não se apoia apenas em notas acordais, mas também se apoia em tensões (notas encontradas na escala que estão fora da tríade ré, fá, lá). Após esse trecho, Do Monte toca uma longa frase utilizando uma técnica de nota dupla:

**Figura 4** - Trecho do improviso escolhido para dissertar sobre os modelos de articulação e estratégias harmônicas

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Sob a perspectiva harmônica, os mesmos modos continuam sendo utilizados, mas com uma pequena diferença: quando acontece o acorde de Dm, Do Monte não evita o

si bequadro, caracterizando o D dórico. Do Monte executa uma longa frase utilizando o recurso melódico de graus conjuntos, ou seja, uma nota após a outra, tocando-as em movimento descendente, ascendente e novamente descendente. Ritmicamente, ele começa alternando as acentuações em diferentes semicolcheias do compasso, causando uma sensação de deslocamento rítmico métrico e contramétrico em sua frase. Do compasso 17 ao 20, Do Monte utiliza uma outra articulação, ligando uma melodia que se apoia no mi até chegar numa região mais aguda do instrumento (sol 5), em uma nota que, sob um acorde de Dm, gera uma tensão de quarta justa. Após um compasso e meio nessa nota, ele volta a alternar as articulações, trazendo ao ouvinte a paisagem sonora da melodia com sensações métricas e contramétricas. Do compasso 21 ao 31, Do Monte retorna com o uso alternado de acentuações nas semicolcheias, estratégia que durará até a execução de um material rítmico inédito, segundo o improviso que, até então, foi analisado:

Figura 5 - Idem imagem anterior



Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos notar com esse material que um grupo de colcheias executadas com base na escala pentatônica de Am (lá, dó, ré, mi, sol) será a ponte para a finalização do seu improviso, que é uma citação do tema principal da música:

Figura 6 - Idem imagem anterior



Fonte: Elaborado pelo autor.

## Conclusão

A partir da análise, podemos concluir que os anseios ideológicos do Quarteto Novo, segundo as entrevistas e as palavras dos próprios integrantes, encontram-se representados (ou mesmo resumidos) no seu improviso em Fica Mal com Deus. Isso porque ao mesmo tempo em que, intencionalmente, o improvisador nega a influência do jazz nessa performance, ele sinaliza características da *música popular instrumental brasileira* a começar pela escolha do instrumento, pela escolha dos caminhos harmônicos e melódicos e pela escolha dos elementos rítmicos, incluindo as articulações. Acreditamos que tais elementos estão não só presentes na improvisação de Heraldo do Monte, mas talvez, também, nos outros improvisos contidos ao longo do repertório do álbum.

Além disso, ao se distanciarem também da matriz do samba como principal fonte de matéria rítmica, o grupo traz para a música popular instrumental brasileira novos

paradigmas que foram pouco ou quase de nenhuma maneira explorados neste gênero, contribuindo, dessa forma, para a musicalidade de uma geração posterior que irá, então, olhar para as muitas esferas sonoras que se encontravam e se encontram ainda no Brasil. É possível ouvir esses novos paradigmas em músicos como Egberto Gismonti, Joyce, Novelli, Naná Vasconcelos, entre tantos outros que, de certa maneira, deram seguimento à pesquisa de exploração nas sonoridades brasileiras.

## Referências

- BASTOS, Beraldo Mariana; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análises de improvisação na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro (2007). *Revista Eletrônica de Musicologia*. Volume XI, p. 1-9, 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy11/rem11.html> Acesso em 07 jun. 2021.
- \_\_\_\_\_. Desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, p. 1-6, Brasília, 2006. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/09\\_Pos\\_Etno/09POS\\_Etno\\_02-223.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf) Acesso em 07 jun. 2021.
- DEL PINO, Ramón. FALLEIROS, Manuel. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível. *Simpósio a improvisação musical em seus múltiplos aspectos da ANPPOM*, p. 1-8, Pelotas, 2019. Disponível em <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5728> Acesso em 07 jun 2021.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improtá. A cozinha afro-brasileira no samba jazz: cultura popular mundializada e o samba moderno. *Revista Pós Ciências Sociais*. Volume 14, p. 103-130, 2017. Disponível em <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/issue/view/409/showToc> Acesso em 07 jun 2021.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*. *Revista eletrônica da ANPPOM*, v. 11, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528/447>. Acesso em 07 jun. 2021.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

# Quatro elementos fundamentais da performance ao trompete: uma abordagem conceitual

*Heinz Karl Schwebel*

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-9543-5247

## Resumo

Abordagem conceitual e explicação sobre os quatro elementos definidos no artigo como fundamentais à boa performance ao Trompete: Respiração, Emissão do Som, Articulação e Fraseado/Organização Musical. A busca pela performance ideal através da correta compreensão e aplicação desses elementos é representada graficamente ao final do artigo.

**Palavras-chave:** Trompete, Elementos fundamentais, Representação gráfica.

## Four fundamental elements of trumpet performance: a conceptual approach

### Abstract

Conceptual approach and reasoning about the four elements defined in the article as fundamentals to the good performance on the trumpet: Breathing; Sound Emission; Articulation; Phrasing/Musical Organization. The search for the ideal performance through the correct understanding and application of these elements is represented graphically at the end of the article.

**Keywords:** Trumpet, Fundamental Elements; Graphic representation.

## Cuatro elementos fundamentales de la interpretación de la trompeta: un enfoque conceptual

### Resumen

Enfoque conceptual y explicación de los cuatro elementos definidos en el artículo como fundamentales para una buena interpretación de la Trompeta: Respiración, Emisión de Sonido, Articulación y Fraseo / Organización Musical. La búsqueda del desempeño ideal a través de la correcta comprensión y aplicación de estos elementos se representa gráficamente al final del artículo.

**Palabras Clave:** Trompeta; Elementos fundamentales; Representación gráfica.

Recebido: 2021-04-16 | Aprovado: 2021-06-22

# 1. Introdução

Este artigo abordará conceitos que, se compreendidos e aplicados de forma correta, devem propiciar ao trompetista a capacidade de resolver os mais diversos problemas técnicos e musicais, num nível de eficiência mais que satisfatório. Buscou-se resumir em quatro, os fundamentos nos quais ele deve focar sua atenção, numa tentativa de tornar mais simples a abordagem geral do instrumento. Esses fundamentos compõem a sequência completa entre a preparação primária para tocar, e a realização musical final, desde o emprego correto da matéria prima do som, o ar (1- Respiração), passando pela produção desse som (2 - Emissão), pela conexão entre os sons emitidos (3 - Articulação) e, finalmente, pela organização dos sons articulados em frases musicais, (4 – Fraseado/Organização Musical)

A abordagem conceitual desses quatro elementos fundamentais privilegia o foco no **Processo** de tocar em detrimento do foco num **Produto** específico, o Estudo No. 2 de Arban, por exemplo. Não ensino aos meus alunos **como** se toca uma obra qualquer, mas como se aborda **qualquer** obra, a partir de conceitos onipresentes. Essa abordagem favorece uma postura investigativa do aluno ou do profissional do trompete em relação ao objeto que ele se propõe estudar num determinado momento, e essa postura investigativa, por sua vez, dará ao aluno um grau de independência muito grande visto que, a capacidade de interferência no processo o acompanhará sempre, desde que ele tenha adquirido as ferramentas para construir o objeto (peça musical, estudo técnico etc.) de seu interesse.

Dito de outra forma, se o aluno compreende o processo de como respirar bem, ele poderá fazê-lo a qualquer momento. Se ele entende como se dá o processo de emitir um som, ele estará preparado para emitir qualquer som. Se ele percebe como se dá o processo de passar de uma nota para outra, ele poderá, em tese, articular qualquer passagem musical, de qualquer obra. Dada a infinidade do repertório e dos estudos para trompete, ainda sempre crescentes, essa abordagem processual nos parece a única capaz de, num determinado período de estudos formais de um aluno (quatro anos de ensino superior, por exemplo), chegar perto de prepará-lo para a vida profissional. Imagine uma abordagem que favorece o Produto, quanto tempo ela precisaria para formar um aluno? Ela, a processual, é também a abordagem que incute no aluno a capacidade de investigar e de como resolver, por si só, os inúmeros problemas técnicos e musicais que se apresentam a cada nova obra estudada.

## 2. Os fundamentos:

### 2.1 Respiração

Respirar bem é fundamental para se dominar qualquer instrumento de sopro. Embora seja uma afirmação óbvia, essa prática nem sempre é seguida por trompetistas que, muitas vezes, pensam estar respirando de forma correta, sem o estar de fato. Respirar corretamente é realizar bem as **duas** fases da respiração – a Inspiração e a Expiração. Muitos concentram-se em apenas uma delas e negligenciam a outra. Respirar bem está diretamente ligado à quantidade de ar que inspiramos, e também à capacidade de realizar a inspiração e a expiração de forma relaxada e, ao mesmo tempo, pró ativa.

Tanto em aspectos fisiológicos, como no que diz respeito à performance eficiente, é preciso adquirir o hábito de inalar uma grande quantidade de ar. A condição para isso é criar espaço para o pulmão crescer além da sua expansão natural provocada pela ação inde-

pendente do diafragma. Sim, o Diafragma funciona independentemente da nossa vontade como explicado em *Respirando mais e melhor* (SCHWEBEL, 2000). As costelas devem ser expandidas lateralmente, e pode-se, até mesmo, buscar a expansão dos músculos do peito e das costas para criar ainda mais espaço e permitir a expansão máxima dos pulmões. Muito ar = maior volume de som e mais ressonância, maior facilidade de articular, melhor controle dos registros grave e agudo, e mais resistência. Enfim, as condições físicas para tocar melhoram, e tudo fica mais fácil se este primeiro passo é bem dado.

Expirar bem, por sua vez, é mover o ar e de forma lenta, tranqüila e relaxada, quando buscamos um som macio, suave e em dinâmicas como *ppp*, *pp*, *p* e *mp*, mas também de forma rápida e intensa quando buscamos um som mais brilhante e em dinâmicas mais poderosas como *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Essencial para a boa movimentação do ar é manter uma sensação de ampla abertura da garganta. Isso é fundamental para uma emissão do som mais eficiente e imediata. A garganta fechada, e não a língua, é a grande vilã das falhas ao se iniciar uma nota, no meu modo de ver.

A velocidade com que se sopra o ar inalado será determinante no tipo de som e também na dinâmica pretendida, e é importante desenvolver a capacidade de controlar essa aceleração e desaceleração do ar. Não se toca mais forte usando uma **maior quantidade de ar**, (visto que a quantidade máxima de ar dentro do trompete, num determinado momento *m*, é constante, seja no piano ou no forte, uma vez que o tubo não varia de tamanho conforme a dinâmica utilizada), mas sim, soprando **mais rápido**. A força, portanto, vem da velocidade do movimento, assim como, ao chutar uma bola, é a velocidade com que movemos nossa perna e pé que determina a força do chute, pois, a perna em si, será a mesma num chute mais fraco ou num chute mais forte. Não se consegue um verdadeiro pianíssimo soprando com muita velocidade. Usa-se a velocidade do ar também para controlar o grau de intensidade pretendido: mais rápido = som mais intenso; mais lento = som mais suave. Vejamos o que dizem alguns dos grandes instrumentistas de metal sobre a respiração:

Abdominais tensos, nenhum ar. Abdominais relaxados, muito ar. ‘Força é minha inimiga, fraqueza é minha amiga’ era o mantra de Arnold Jacobs [tubista da Sinfônica de Chicago] e ele estava certo. Ponto final. Eu sou o testemunho vivo dessa filosofia (LAUREANO, 2006a. Tradução do autor).<sup>1</sup>

Depois de tocar por quase 50 anos [na Orquestra Sinfônica de Chicago], eu ainda não posso deixar de enfatizar a importância dos fundamentos. Um dos fundamentos mais importantes é o conceito de ar ativo, corpo passivo. A coluna de ar produz ressonância máxima quando os músculos que a circundam estão em completo repouso (FRIEDMAN apud LAUREANO, 2006. Tradução do autor).<sup>2</sup>

Basicamente eu acredito que é importante sempre inalar o máximo. Eu sei que há muitos trompetistas que sugerem inalar apenas a quantidade necessária, mas eu mantenho que você tem a mesma quantidade de tubo no qual o ar tem que vibrar numa velocidade adequada para produzir uma nota qualquer, mas também para ter o potencial para ter ressonância máxima, controle de

1 “Tense abs, no air. Loose abs, lots of air. “Strength is my enemy, weakness is my friend” was the Jacobs mantra and he was right. Period. I’m a living testament to that philosophy”.

2 “After playing for almost 50 years, I still cannot over-emphasize the importance of fundamentals. One of the most important fundamentals is the concept of active air, passive body. A column of air produces maximum resonance when the muscles around it are completely at rest”. Jay Friedman – Principal Trombone da Chicago Symphony Orchestra.

dinâmicas, diversidade de cores (timbres), além de fraseado e nuances. Também é preciso prover o corpo (e cérebro) com o oxigênio necessário para que ele funcione corretamente. É a minha experiência, tanto pessoalmente quanto com alunos, que todas as deficiências ao tocar, provêm de insuficiência de ar (SCHLUETER apud LAUREANO, 2006b. Tradução do autor).<sup>3</sup>

## 2.2 Emissão do som

**H**á duas formas de emitir som no trompete: uma com a participação da língua, outra sem a participação da língua. Saber quando usar uma ou outra maneira é fundamental para obter sucesso com qualquer uma das duas técnicas. Ao iniciar uma nota sem o auxílio da língua, o trompetista deve pensar em unir os lábios como se fosse pronunciar a letra **M**. O simples movimento dos lábios impulsiona o ar que já está dentro do instrumento, emitindo o som. Um efeito muito comum ao se iniciar o uso dessa técnica é a onomatopéia **FFFFFO**: a nota responde atrasada, e ouve-se o ar (representado aqui pela letra **F**) antes do som. Quem pretende atingir a excelência na execução do trompete deve ser totalmente intransigente com esse resultado, e buscar aperfeiçoar essa técnica de modo que o som se inicie imediatamente. Só assim ela será aceita. O famoso solista sueco Hakan Hardenberger, falando sobre aquecimento, explica:

Eu começo – quase sem querer tocar – simplesmente colocando o trompete nos lábios para fazer o que Stamp chama de “poo” – o ataque “poo” – sem língua – só ar – absolutamente não forte – e aí você vê o que acontece....O propósito de tocar com “poo” e não com um ataque TAH, é para tocar suavemente. Se você usa a língua [para tocar suavemente] é muito fácil “empurrar” o som (HARDENBERGER, 2008. Tradução do autor).<sup>4</sup>

Jens Lindmann, solista canadense, ex-membro do Canadian Brass Quintet, diz:

O ponto em que você ataca a nota (Ictus) é a hora da verdade. Logo após esse instante, você volta à calma. O único ponto de verdadeira tensão é o ato de atacar [a nota]. É uma atividade coordenada que envolve todo o seu corpo quando você está tocando trompete de forma eficiente. Se você conseguir ataques de ar realmente limpos, você estará ensinando isso a si próprio. Você não precisará depender da língua para liberar a nota (LINDMANN, 2008. Tradução do autor).<sup>5</sup>

3 “Basically I believe it’s important to always inhale to the maximum. I know there are a lot of players who suggest to only take in the amount needed, but I maintain that you have the same amount of tubing in which to make the air vibrate at the appropriate speed in order to produce whatever note but also to have the potential for having the maximum resonance, dynamic control, range of color (timbre), as well as phrasing and nuance. It is also necessary to provide the body (and brain) with the oxygen necessary to function efficiently. It’s been my experience both personally and with students, that all playing deficiencies can be attributed to insufficient air.” Charles Schlueter, Principal Trompete da Boston Symphony Orchestra..

4 What I start with is – almost without wanting to play – just placing the trumpet on the lips to make what Stamp calls” poo” – the” poo”-attack – no tongue – just air – absolutely not strong – and then you see what happens....The purpose of playing with” poo” and not with a TAH attack is to play softly. If one uses the tongue it is so easy to ”push” the tone.

5 The point where you strike the note (ictus) is the moment of truth. Right after that instant you’re back to calm. The only point of true tension is the actual act of striking. It’s a coordinated activity that involves your whole body when you’re playing the trumpet efficiently. If you can get really clean breath attacks, you’ll be teaching yourself this. You won’t have to rely on the tongue to release the note”.

Um dos maiores pedagogos do trompete, David Hickman (2008) considera: “Um dos métodos mais eficazes para desenvolver a correta produção do som é através do uso do ataque de ar. Começar a nota sem a ajuda da língua exigirá que a embocadura e a garganta estejam relaxadas e [sejam] eficientes” (Tradução do autor).<sup>6</sup>

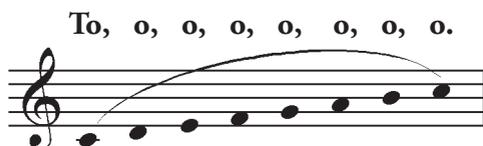
A não ser quando esse é o efeito pretendido pelo compositor, o trompetista deve ter o cuidado, ao optar por usar a língua, de não deixar que ela seja agressiva ou exagerada. A posição da língua, **(como eu a uso)** antes da nota ser produzida, é colada ao céu da boca, logo atrás dos dentes incisivos centrais e laterais, de onde ela realiza um movimento descendente, permitindo a passagem do ar e, conseqüentemente, a emissão do som. Isso é facilmente perceptível ao pronunciarmos as sílabas **DÓ** ou **TÓ**, lentamente, e atentando para o movimento que a língua faz. A posição e o movimento da língua, em ambos os casos, é idêntico. O que muda é a pressão da língua contra o céu da boca. **TÓ = maior pressão; DÓ = menor pressão.**

Quais são os critérios que orientam o uso de uma ou outra técnica? Na minha performance, adotei alguns critérios para decidir como iniciar uma nota, e os diferencio através das iniciais **D** ou **T** (com língua mais suave ou menos suave respectivamente) e **O** (sem língua).

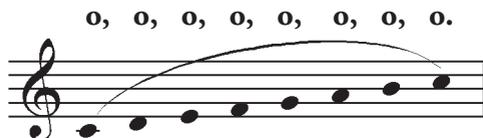
- A) Uma nota longa em piano: **O**
- B) Uma nota longa em forte, com e sem acento: **T e D**
- C) Uma seqüência de notas ligadas: **O**
- D) Uma seqüência de notas separadas: **D ou T**

Vejamos alguns exemplos.

Numa seqüência de notas **ligadas**, se usamos a língua para iniciar a primeira nota, o efeito será o seguinte:

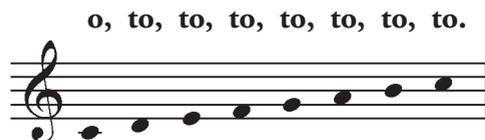


Observe que a primeira nota assume uma forma diferente das seguintes (**To ≠ O**), e não há razão que justifique isso, a não ser quando explicitado pelo compositor. Ao contrário, visando à homogeneidade da articulação da frase deveríamos ter, como num vocalize:



Da mesma forma, numa seqüência de notas **separadas**: se não usarmos a língua para definir a forma da primeira nota, o efeito será:

<sup>6</sup> “One of the most effective methods of developing correct tone production is through the use of breath attacks. Commencing the tone without the aid of the tongue will require the embouchure and throat to be relaxed and efficient.”



Isso quando o ataque de ar é bem feito. Quando é mal feito, teremos um atraso na emissão sonora, onomatopoeicamente representado como se segue:

**fffo, to, to, to, to, to, to, to**

o que é ainda pior.

Observe que, mais uma vez, a primeira nota tem, injustificadamente, uma forma diferente das demais (**O** ≠ **TO**). Deveríamos ter, conforme o grau de suavidade ou agressividade que queiramos:

**to, to, to, to, to, to, to, to.**

ou:

**do, do, do, do, do, do, do, do.**



Em notas curtas, semínimas curtas ou notas de menor valor (colcheias, semicolcheias etc.), devemos pensar em finalizar a nota com a língua. Esse é, sem dúvida, um conceito controverso, uma vez que muitos professores recomendam exatamente o inverso, isto é, que nunca se pare a nota com a língua. Mas, argumentando em favor do uso da língua na finalização e conseqüente formatação da nota, como é possível finalizar uma nota muito curta de outra forma? A única outra possibilidade seria pará-la com o fechamento da glote, o que nos parece muito menos adequado. O efeito da interrupção da nota com a língua então, será:

**tot, tot, tot, tot, tot, tot, tot, tot.**



(Muito importante: o segundo T de cada nota é mudo)

Observando com um pouco mais de atenção, será possível constatar que o final de uma nota é exatamente igual ao começo da próxima. Em termos práticos, isso significa que a língua estará na mesma posição nesses dois momentos e, ao finalizar uma nota, ela já estará pronta para iniciar a seguinte, promovendo substancialmente a precisão das articulações.

Dessa constatação surge o conselho máximo do Professor Charles Schlueter: “*Think of the end of the note*”<sup>7</sup>. A representação mais adequada então seria:

**totototototototot.**

As letras em vermelho são, ao mesmo tempo, o final da nota anterior (**mudo**) e o começo da próxima nota. Muitos trompetistas fazem isso instintivamente sem se dar conta.

Quero enfatizar aqui que **não** devemos parar toda e qualquer nota com a língua. Notas longas (semínimas sem ponto e notas maiores ainda) não precisam ser paradas com a língua, uma vez que há tempo suficiente para elas se definirem naturalmente. O resultado sonoro de parar uma nota longa com a língua é muito ante-musical<sup>8</sup>, e só deve ser usado como um efeito específico anunciado pelo compositor.

## 2.3 Articulação

O dicionário Houaiss (2005)<sup>9</sup>, na sua quinta definição do verbo *articular*, diz: *ARTICULAR: Tornar-se ligado, unir-se, juntar-se (as partes de um todo).*

É impossível ler esta definição e não a estranhar, ao pensarmos no contexto musical em que normalmente o termo é usado. Os músicos se acostumaram a associar a expressão **articular** com tocar *staccato* que, por sua vez, é associado a tocar notas curtas – outro engano, dado que *Staccato* significa **separado**, e não **curto**. Pode-se tocar notas longas de forma *Staccato* (separadas):

TOO-----TOO-----TOO

Essas notas estão separadas e são longas. *Staccato*, portanto, é muito mais uma “*questão de espaço (entre as notas) do que de comprimento (das notas em si)*”<sup>10</sup>.

Vejam os que diz Nikolaus Harnoncourt (1988):

Na Música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado.....Frequentemente, encontramos a indicação “largo e spiccato” sobre valores de notas longas. Indicação incompreensível para o músico atual, até mesmo contraditória, pois largo (um tempo Lento com valores de notas longas) e Spiccato (arco saltado [na acepção moderna do termo] ) são incompatíveis. Na acepção original, esta indicação significa simplesmente um movimento lento, onde as notas não devem ser ligadas umas às outras.

Notas ligadas também são, portanto, por definição, articuladas, por serem ligadas entre si através do som, ao passo que as notas separadas são ligadas pelo silêncio (Schlueter gosta de dizer “conectadas pelo silêncio” no que é corroborado pela definição de Houaiss).

7 Schlueter, 1994.

8 O conceito de musicalidade (ou ante –musicalidade) em gêneros da música popular e da música erudita são, muitas vezes, distintos. Me refiro aqui especificamente aos conceitos musicais da música erudita.

9 Houaiss, 2005.

10 Schlueter, 1994.

Concluimos, portanto, que apenas duas ações de articulação são realizadas ao tocarmos trompete: ou se passa de uma nota para outra sem interromper o som (articulação do tipo *legato*), ou interrompendo o som (articulação do tipo *Staccato*). Ainda não encontrei outra possibilidade em nenhuma obra que já tenha tocado na orquestra ou em recitais e concertos como solista (excluo aqui qualquer efeito de técnica expandida de músicas do *Avant-garde*).

Na primeira maneira de articular (tocando de forma ligada), dois elementos estão envolvidos: ar e lábios. O ar é a matéria prima do som. Os lábios, por sua vez, além de servirem como apoio físico e ponto de contato do bocal, manipulam esse ar para mudar a altura dos sons ligados, ao aumentar ou diminuir a sua abertura. Não comungo da crença de que devemos, conscientemente, alterar a altura ou o posicionamento da língua para realizar a ligadura entre notas de diferentes registros. Lembro que Charles Colins deu o título ao seu famoso método de “*Lip Flexibilities*” e não “*Tongue Flexibilities*”, e ele usa o termo “*Lip Trilling*” e não “*Tongue trilling*” ao se referir ao trinado entre notas de uma mesma combinação de válvulas. Os que preconizam essa técnica de alterar a posição da língua (e muita gente boa a preconiza, é preciso dizer) sugerindo o uso de sílabas distintas entre o grave e o agudo (**TAA** ----**iii**), devem reconhecer que o resultado sonoro entre os registros é heterogêneo (**AAA** soa diferente de **iii**). A consequência dessa forma de tocar é um registro agudo menos ressonante que o registro grave, assumindo, o som, uma forma piramidal:

Som agudo no topo da pirâmide



Som grave na base da pirâmide

Na segunda maneira de articular (*Staccato*), três elementos estão envolvidos: ar, lábios e língua. Os dois primeiros devem funcionar da mesma forma que quando tocando ligado. A língua funciona como um separador de sons e como formatadora de notas, e, em geral, não como produtora de sons! Se a língua se torna produtora de sons, obteremos ataques muito percussivos e agressivos, o que só é desejado quando explicitamente indicado pelo compositor.

Se o trompetista compreender bem como realizar essas duas únicas ações possíveis (ligar ou separar sons), terá muito menos problemas ao encarar uma obra ou um estudo pela primeira vez. Afinal, ele estará apenas realizando ações que já conhece, a cada vez com uma sequência de notas, ritmos, tempos e dinâmicas diferentes da anterior. É o que define pensar no Processo, e não no Produto.

### 2.3.1 Formatando as notas

Um conceito importante a ser desenvolvido pelo trompetista é o de **Formas de Notas**. Na escrita musical tradicional, essas “formas” são representadas por diversos símbolos. Pontos, traços, acentos horizontais e verticais, entre outros, que são indicativos do caráter daquilo que estamos tocando. Esses símbolos, no entanto, não são literais ou

absolutos. Eles obedecem a algo mais importante: **o estilo de cada compositor**. Um ponto sobre a nota numa sinfonia de Beethoven não significa exatamente o mesmo que numa obra de Stravinsky, ou numa obra barroca, por exemplo. Por isso, também, muitas vezes, os próprios compositores se utilizam de palavras, na tentativa de serem mais exatos com suas indicações. Termos como *secco*, *weich*, *flüchtig*, *sostenuto*, *deutlich* são alguns dos que são por eles empregados para indicar suas intenções, e que forma de notas devemos usar para alcançá-las. A forma da nota é definida, basicamente, pelo seu tamanho (duração), e caráter (agressiva, suave, doce, incisiva etc.). Forma é, portanto, **Caráter!** Daí sua enorme importância para a boa interpretação musical.

Aqui, usamos formas geométricas numa tentativa de facilitar a visualização deste conceito, da mesma forma como falamos em **Cores** para a visualização do que, na verdade, são variações de **Timbre**.

Vejamos exemplos de oito diferentes formas de notas:

1. Representação gráfica de uma sequência de notas ligadas (ex. *Off-Stage* solo em *Pines of Rome* de Respighii)



2. Representação gráfica de uma sequência de notas em *Molto Tenuto* (ex. Solo em *Chant du Roussignol* de Stravinsky)



3. Representação gráfica de uma sequência de notas em *Tenuto* (ex. *Promenade de Table d'une Exposition* de Mussorgsky/Ravel)



4. Representação gráfica de uma sequência de notas a que chamo de **Notas Padrão** [sem indicação específica através de símbolos] (ex. Início de *Uma Vida de Herói* (trompete 1) de R. Strauss)



5. Representação gráfica de uma sequência de notas com ponto (ex. *Tercinas* em *Marte – Os Planetas* de G. Holst)



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

6. Representação gráfica de uma sequência de nota com acento (ex. primeira entrada em *Sinfonia Alpina* de R. Strauss)



7. Representação gráfica de uma sequência de notas com acento vertical indicando *Staccatissimo* (ex. *Allegro Rapace* em *O Pássaro de Fogo* de Stravinsky)



8. Representação gráfica de uma sequência de notas Curtas (ex. Semínimas do solo inicial do Concerto em Sol Maior para Piano de Ravel)



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Essas são algumas das formas de notas possíveis. A criatividade e diligência do trompetista pode lhe possibilitar muitas outras. Compositores do período romântico, principalmente, usaram de grande variedade de formas numa mesma frase, o que exige do trompetista uma enorme atenção ao detalhe em suas execuções.

Considero que a imagem gráfica das formas de notas é ainda mais eficiente em nos ajudar a realizar a ideia do compositor que o próprio signo musical, uma vez que, muitas vezes, o mesmo símbolo é usado diferentemente por compositores de épocas distintas, o que pode nos levar a uma uniformização indesejada daquele símbolo.

## 2.4 Fraseado/organização musical

Matar o rei não é crime.  
Matar o rei não, é crime!  
Matar o rei, **não** é crime?

As três frases acima têm exatamente as mesmas palavras, porém, sentidos completamente diferentes. Uma simples vírgula, um ponto de exclamação ou a mudança na inflexão da voz são capazes de modificar totalmente o significado da mensagem. A má pontuação, ao escrever ou ao falar, pode trazer consequências das mais devastadoras. Assim também é na música. As frases musicais também devem ser “pontuadas” ou não farão nenhum sentido musical para um ouvinte bem-educado. Na música, pontuar significa organizar ou agrupar corretamente as notas. É preciso saber que notas pertencem à que notas; que direção dar a elas; quando é hora de reter ou acelerar a frase (*rubato*) sem, com isso, destruir a estrutura rítmica da música. Muitos instrumentistas de sopra, e mesmo de

cordas e percussão, usam a respiração como referência de pontuação, ou fraseado. Isso é orgânico, mas algumas vezes impossível. É preciso também, aprender a **frasear sem respirar**, e **respirar sem frasear**.

Muito já se falou sobre fraseado e interpretação musicais, e, autores consagrados escreveram grandes tratados sobre isso, a exemplo de Lussy, Thurmond, Casals, Harnoncourt, Keller, Laudermilch, Kuijken, McGill, Graf, entre outros. A leitura desses autores é benéfica e recomendada para qualquer músico.

Em primeiro lugar, é preciso ficar claro que a grafia musical quase nunca tem a função de organizar frases musicais, mas sim, de organizar a música **metricamente**. As frases não obedecem, necessariamente, à grafia com a qual as notas foram organizadas em grupos.

Aaron Copland diz que: "...na música, quando enfatizamos o tempo forte: UM-dois-três, UM-dois-três; e assim por diante, como alguns de nós foram ensinados por nossos professores, nós percebemos apenas a métrica. Nós percebemos o verdadeiro ritmo apenas quando enfatizamos as notas de acordo com o senso musical da frase".<sup>11</sup>

A respeito disso, Couperin disse, em 1717: "*Nós escrevemos diferente do que tocamos*"<sup>12</sup> e Casals comenta, já no século XX:

A nota escrita é como uma camisa de força, enquanto música, como a própria vida, é constante movimento, contínua espontaneidade, livre de qualquer restrição.....há tantos excelentes instrumentistas que são completamente obcecados pela nota impressa, embora ela tenha um poder muito limitado para expressar o que a música realmente significa"<sup>13</sup>

Ao frasear, deve-se ter em mente que o todo é formado por pequenas partes, assim como, grandes construções são formadas por pequenos tijolos. Se nos concentramos no todo sem ter consciência das partes, dificilmente atingiremos o grau de detalhe expressivo que tanto nos impressiona nos grandes artistas. Por outro lado, se nos concentramos apenas nas partes pequenas, sem saber como transformá-las num todo inteligente, teremos feito um mero exercício de rearrumação musicográfico.

Permitam-me parafrasear alguns grandes autores:

- *A anacruse é a mola propulsora da música. Encontre as anacruses!*<sup>14</sup>
- *As frases não seguem as barras de compasso .....*<sup>15</sup>
- *As frases musicais são como arco-íris. Têm um início, um clímax e um fim. Encontre os arcos!*<sup>16</sup>
- Até mesmo tocar algo com mau gosto é melhor que ser monótono!<sup>17</sup>

11 "...in music, when we stress the down beat: ONE-two-three; ONE-two-three; and so forth, as some of us were taught to do by our teachers, we get only the meter. We get the real rhythm only when we stress the notes according to the musical sense of the phrase". (COPLAND, 1957). Tradução do autor.

12 "We write otherwise than we perform" (COUPERIN apud BLUM, 1977) Tradução do autor.

13 "The written note is like a strait jacket, whereas music, like life itself, is constant movement, continuous spontaneity, free from any restriction...There are so many excellent instrumentalists who are completely obsessed by the printed note, whereas it has a very limited power to express what the music actually means". Ibid.

14 Bernstein, 1962.

15 Thurmond, 1983..

16 Blum, 1977.

17 Ibid

- As notas grandes acontecem por si mesmas! São as notas pequenas que precisam de atenção!<sup>18</sup>
  - Uma interpretação só é correta se ela consegue transmitir a glória essencial da música: sua habilidade de, através da beleza de seus contornos, a profundidade e extensão de sua expressão, nos mover ao coração!<sup>19</sup>
  - Todos sabemos que há tempos fortes e tempos fracos. Vamos fingir que só há anacruses!<sup>20</sup>
  - *Mantenha o pulso e considere qualquer nota que venha depois dele como anacruse do próximo pulso.*<sup>21</sup>
  - *Toque rápido.....mas calmamente!*<sup>22</sup>
  - *Em qualquer grupo de notas, a mais importante é aquela de menor duração.*<sup>23</sup>
  - Áreas de intensa atividade rítmica devem ter a sua dinâmica reduzida ou soarão mais fortes do que devem.<sup>24</sup>
  - *Faça tudo o que está no texto, e não faça nada que CONTRADIGA o texto. Liberdade interpretativa deve somente desenvolver-se em concordância com o texto. Precisão e liberdade não são aqui, uma contradição.*<sup>25</sup>
- E, finalmente, uma das minhas regras pessoais:
- Use as regras para **fazer** música. Nunca use a música para **aplicar** as regras! (O Autor)

---

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Levine apud Thurmond, 1983..

21 Schlueter, Charles: em conversas durante aulas ministradas ao autor e não publicadas.

22 Remembering Timofei Alexandrovich Dokshizer 1921 – 2005. International Trumpet Guild Journal, Vol. 29, Junho 2005.

23 Schlueter, 1994.

24 Ibid.

25 Graf, s.d.

### 3. Conclusão

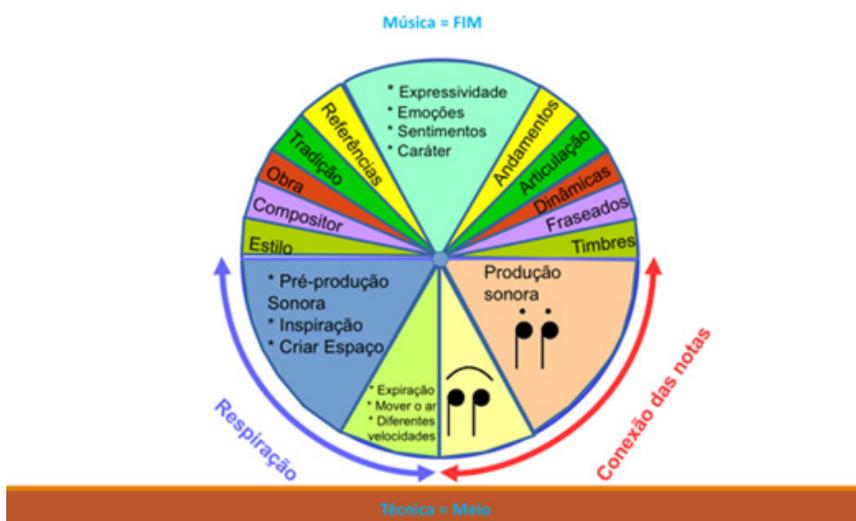
A respiração, a emissão sonora, a articulação de notas e a organização musical, são os elementos que, quando bem realizados e combinados, resultarão numa boa performance musical. Uma performance que, não apenas nos deixe boquiabertos com a proficiência técnica do executante, mas, também, tocados no coração por sua sensibilidade e expressividade. Essa é a eterna busca em que me envolvi. Sem nenhuma pretensão de alcançá-la em seu grau máximo, é, através da tentativa de domínio destes elementos fundamentais, que procuro me aproximar daquilo que entendo como uma performance ideal. E, em minha obsessão por tentar transmitir essas, que considero serem boas práticas e concepções, mais uma vez recorro a uma imagem gráfica para resumi-las e explicá-las, a quem estiver interessado.

O círculo abaixo, dividido primeiramente em dois hemisférios, norte e sul, é subsequentemente dividido em diversas partes menores, cada uma delas constituintes daquilo que tenho como objetivo final (e utópico), a performance ideal.

O hemisfério ao sul representa a técnica, o **meio** pelo qual poderemos alcançar aquilo que está no hemisfério norte, a música, esta sim, o **fim**. Duas partes o dividem inicialmente. Uma, representando a Respiração, dividida por sua vez em Inspiração (entendida nesse contexto como criação de espaço para o ar) e Expiração (movimentação do ar inalado), e outra, também subdividida em duas partes, representando a Emissão Sonora/Articulação em suas duas únicas possibilidades; notas ligadas ou notas separadas.

O hemisfério norte, por sua vez, aglutina os elementos intelecto-musicais que possibilitarão uma performance que seja informada, correta do ponto de vista estilístico, referenciada por tradições e influências, que expresse emoções, sentimentos e caracteres os mais diversos, através da coerente escolha de andamentos, articulações, formas de notas, dinâmicas, fraseados e cores (timbres).

Eis, portanto, no gráfico abaixo, finalmente, aquilo que acredito serem os elementos que devemos considerar utilizar em nossa jornada técnico-musical.



Fonte: Elaborado pelo autor

## Referências

- BERNSTEIN, Leonard. *The infinite variety of Music*. New York: Simon & Schuster, 1962.
- BLUM, David. *Casals and the Art of Interpretation*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- COPLAND, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill, 1957.
- GRAF, PETER-LUKAS. *Interpretation: Grundregeln zur Melodiegestaltung*. Mainz: Schott, s.d.
- HARDENBERGER, Hakan. *MasterClass*. Disponível por <http://abel.hive.no/trumpet/hardenberger/> acessado em 06 jul. 2008.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HOUAISS, Antonio, M. S. Villar, F. M. Mello Franco. *Houaiss: Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAUREANO, Manny. *I Play the moment I am done breathing*. Disponível por <http://www.trumpetmaster.com/forums/portal.php> acessado em 13 mai. 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Breathing and Blowing Question*. Disponível em <http://www.trumpetmaster.com/forums/viewforum.php?f=39> acessado em 13 mai. 2006b.
- LINDEMANN, Jens. *MasterClass*. Disponível em [http://abel.hive.no/trumpet/tpin/Lindemann\\_Master\\_Class\\_2.html](http://abel.hive.no/trumpet/tpin/Lindemann_Master_Class_2.html) acessado em 06 de jul. 2008.
- SCHLUETER, Charles. *Zen and the Art of Trumpet Playing*. 1994. Manuscrito (cópia). Coleção particular do autor.
- SCHWEBEL, Heinz Karl. Respirando mais e melhor. *ICTUS* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. No. 02, p. 100-104. Dezembro, 2000. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34203/19698> acessado em 06 mai 2021.
- THURMOND, James M. *Note Grouping: A method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Fort Lauderdale, Fl.: Meredith Music Publications, 1983.

