



SÉRIE
**PARA
RA
LA
XE**

2



**PERSPECTIVAS DE INTERPRETAÇÃO,
TEORIA E COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Heinz Schwebel e José Mauricio Brandão
Organizadores

*Alex Pochat, Ernesto Reis, Fabiola Pinheiro, Jairo Brandão,
Marcos da Silva Sampaio, Thadeu J. Silva Filho
e Pedro Francisco Mota Júnior*



EDUFBA

SÉRIE
PA
RA
LA
XE

2



PERSPECTIVAS DE INTERPRETAÇÃO,
TEORIA E COMPOSIÇÃO MUSICAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Comitê Científico da Coleção Parallaxe

Heinz Schwebel

Lucas Robatto

Paulo Lima

SÉRIE **Paralaxe** 2

PERSPECTIVAS DE
INTERPRETAÇÃO, TEORIA
E COMPOSIÇÃO MUSICAL

Heinz Karl Novaes Schwebel

José Maurício Brandão

Organizadores

*Alex Pochat, Ernesto Silva e Reis, Fabíola de Oliveira Pinheiro,
Jairo Brandão, Marcos da Silva Sampaio, Thadeu J. Silva Filho,
Paulo Costa Lima, Pedro Francisco Mota Júnior, Ricardo Augusto
Moreira Alves e Vinicius Amaro*

Salvador
EDUFBA
2016

2017, Autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico

Gabriela Nascimento

Revisão

Paulo Bruno Ferreira da Silva

Normalização

Carina dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Elaboração: Fábio Andrade Gomes - CRB-5/1513

P466 Perspectivas de interpretação, teoria e composição musical / Heinz Karl Schwebel, organizador. -- Salvador : EDUFBA, 2016.
278 p. -- (Série Paralaxe ; 2)

ISBN 978-85-232-1564-4

1. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica). 2. Teoria Musical.
3. Composição Musical. I. Schwebel, Heinz Karl, org.

CDD: 780

Editora filiada à:



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

Salvador - Bahia CEP: 40170-115 Tel/Fax: (71) 3283-6164

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

SUMÁRIO

Apresentação ... 7

Lucas Robatto

Aplicação de contornos na composição musical ... 11

Marcos da Silva Sampaio e Alex Pochat

Acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos: uma busca por fontes documentais de atividades de grupos orquestrais na Bahia na primeira metade do século XX ... 25

Ernesto Silva e Reis e José Maurício Brandão

A massagem e acupuntura tailandesa como ferramenta na preparação para a atividade pianística ... 63

Jairo Tadeu Brandão e José Maurício Brandão

Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado ... 77

Fabíola de Oliveira Fernandes Pinheiro e José Maurício Brandão

Reflexões sobre aspectos motivacionais decorrentes da incorporação de instrumentos eletrônicos na música de concerto do século XXI ... 131

Ricardo Augusto Moreira Alves

Trompetes alternativos: usos e recursos dos trompetes em ré e em mi bemol na performance dos repertórios solo e camerístico ... 165

Thadeu J. Silva Filho e Heinz Karl Novaes Schwebel

O compor do candomblé: uma abordagem analítica em direção a um diálogo com a música de concerto contemporânea ... 185

Vinicius Amaro e Paulo Costa Lima

Música e profissão: um estudo multicaso com trompetistas egressos da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e suas relações com o empreendedorismo ... 213

Pedro Francisco Mota Júnior e Heinz Karl Novaes Schwebel

Sobre os autores ... 273

Apresentação

O termo adotado para nomear o evento – Festival de Pesquisa em Música – que origina a presente publicação é um termo de múltiplos significados, os quais giram todos ao redor da noção de “diferença”, o que coincide com a origem grega do termo, *παλλαγή*, que significa alteração. Um festival que celebra a alteração, mas a alteração do quê?

Quando, em 2008, tomei conhecimento do livro do filósofo Slavoj Žižek, denominado *A visão em paralaxe*,¹ imediatamente me recordei dos tempos de adolescência, quando tive meu primeiro contato com o termo “paralaxe”. Isso se deu no ambiente náutico, ao aprender a navegação em paralaxe: em uma situação de correntes e marés fortes, somente é possível manter o rumo direto (linha reta) para um determinado ponto se, ao invés de aproarmos a embarcação diretamente para o ponto onde queremos ir (ponto A), procurarmos algum outro ponto fixo visível além deste (ponto B). Ao mantermos constante o alinhamento entre os pontos A e B, nossa embarcação não vai aproar para o ponto A, vai compensar o desvio da corrente, e – estranhamente – faremos o trajeto mais curto (linha reta) até o ponto A.

Daqui surgem algumas constatações metafóricas:

¹ ŽIŽEK, S. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

- a) para irmos melhor ao nosso objetivo, precisamos da visão de um outro ponto além dele mesmo;
- b) nem sempre “apontar” diretamente para um objetivo nos leva diretamente para lá;
- c) para chegarmos eficientemente a um ponto, precisamos mirar adiante dele, mirar mais longe.

Essas constatações – que foram pertinentes para a concepção adotada para nortear o evento (e a publicação) – reverberaram em mim ao ler o livro de Žižek, que vai tratar o termo como um “*curto circuito impossível*, de níveis, que por razões estruturais, nunca poderiam se encontrar [...] entre os quais não há síntese ou mediação possível”.² Para ele, esses diferentes níveis, na verdade, são parte de um todo, onde a lacuna que os separa é o paralaxe. A sua tese central é a de que “[...] longe de constituir um obstáculo irredutível para a dialética, a noção de lacuna paraláctica é a chave que nos permite discernir seu núcleo subversivo”.³ O que seria então o núcleo subversivo da dialética? É a tendência que a reflexão crítica tem de questionar valores estruturantes (ontológicos) que inicialmente lastreiam os indivíduos (e porque não as instituições) que operacionalizam essas reflexões.⁴ Ou seja, precisamos de visões de níveis diferentes sobre um objeto para encontrarmos nosso rumo (nosso sentido) em direção a ele, e é nas diferenças entre os níveis de nossa visão que está a chave para compreender tanto esses níveis como o objeto (e o objetivo) a ser atingido. Porém, essa diferença contém um argumento perigoso que questiona o próprio ato de perguntar.

No contexto da música em instituições de ensino superior no Brasil, podemos identificar duas abordagens básicas – que refletem modelos quase que “universais” – que têm implicações conceituais, institucionais e pessoais, e que podem ser, grosso modo, resumidas no paralaxe entre produção bibliográfica e produção técnico/artística, entre teoria e prática, entre o discurso musical

2 (ŽIŽEK, 2008, p. 14, grifo nosso)

3 (ŽIŽEK, 2008, p. 15)

4 (ŽIŽEK, 2008, p. 19)

e o discurso sobre música,⁵ entre os modos expressivos não discursivos e os discursivos.

É desse paralaxe que tratamos aqui, da lacuna entre esses dois modos constituintes da presença da música em nossas universidades hoje, com todas as suas tensões e relaxamentos, divergências e convergências.

A abordagem que adotamos para criação do nosso paralaxe não foi nem a de negar as diferenças entre esses modos nem a de isolar e priorizar um modo sobre o outro nem a de tentar mesclar ou “suavizar” as suas diferenças. Optamos por nos arriscar pela veia subversiva da contraposição e confronto igualitários entre os modos, acreditando que, na perspectiva do criador (de textos ou de músicas e suas práticas), é do alinhamento desses modos que podemos estabelecer um rumo que tenha mais sentido para quem empreenda essa jornada em uma universidade. É necessário deslocar nossa visão para além do objetivo (objeto) imediato daquilo que desejamos, seja ao mirarmos a prática em nossa produção discursiva, seja ao mirarmos os discursos sobre música em nossa produção prática. Feliz é a instituição (e seus indivíduos) que podem ter acesso a ambos esses modos!

Todos os textos contidos neste volume resultam dessa postura paralática. No geral, todos os textos aqui apresentados miram fazeres práticos em suas teorizações, ou vice-versa. São compositores e intérpretes que vão se focar nas teorias “além” de suas práticas – buscando sentidos mais coerentes para estas, ou que vão nortear seus discursos de cunho mais teorizante através de práticas por eles realizadas. Todos esses discursos representam “mudanças” de rumo nos trajetos dos seus autores, que ao apontarem para a prática, lá chegam também através do discurso, e se apontam para o discurso, é a prática quem lhes dá sentido. Todos os músicos que passam por uma experiência universitária plena como essas vão perceber uma *παραλλαγή* em suas vidas, uma alteração, que esperamos ser em uma direção mais satisfatória.

Cabe aqui, contudo, uma ressalva subversiva sobre a alteridade ainda presente entre os diversos modos de produção do nosso paralaxe, pois a presente publicação é constituída de discursos, e não de práticas, mesmo sabendo que nem todos objetivaram o discurso como ponto de chegada durante seus percursos investi-

5 SEEGER, C. *Studies in musicology: 1935-1975*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1977. p. 16.

gativos. Fica então lançado o desafio posto pelo paradoxo do próximo paralaxe: como transparecer mais eficientemente a condição do modo discursivo enquanto etapa referencial somente transitória em direção a uma investigação prática?

Que venham novos paralaxes para que possamos alterar nossos rumos também nessa direção.

Lucas Robatto

Professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia



Aplicação de contornos na composição musical

Marcos da Silva Sampaio

Alex Pochat

TEORIA DOS CONTORNOS

Etimologicamente, o termo “teoria” está relacionado ao ato de contemplar, em oposição ao de realizar. (PALISCA; BENT, [19-]) Na música, as teorias têm um viés analítico de observação e generalização de obras pré-existentes, mas também um caráter prescritivo de sugestão de como obras que ainda não foram compostas poderiam ser. (WUORINEN, 1979, p. VII) Ao longo da história, diversas teorias musicais como o Dodecafonismo, Teoria Pós-Tonal, Teoria de Contornos e as teorias do ritmo, originalmente de suporte à análise, assumem esse caráter prescritivo na composição.

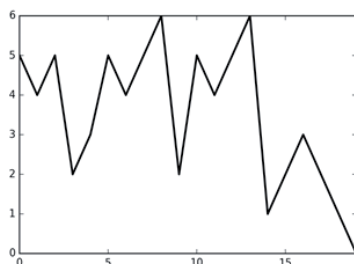
Diversos autores têm demonstrado o potencial de aplicação da Teoria de Contornos à composição musical, como Sampaio (2008, 2012), Sousa (2015), Lima e Alves (2016), Moraes e Alves (2015), Silva (2014) e Pochat e Sampaio (2016).

A noção do contorno melódico é bastante intuitiva e diz respeito aos movimentos ascendentes e descendentes das alturas de uma melodia ao longo do tempo. Contornos são abstrações musicais de fácil compreensão (MARVIN, 1988, p. 62) e podem ser representados simbólica e graficamente. Por exemplo, o contorno melódico do sujeito da Fuga n.º 2 do Cravo Bem Temperado, vol. I, de Johann Sebastian Bach (Figura 1a) está graficamente representado na Figura 1b.

Figura 1a: Melodia



Figura 1b: Contorno melódico



Fonte: Transcrição do autor.

Os contornos musicais podem assumir um papel de destaque na composição, uma vez que:

1. São abstrações de grande potencial para a aplicação em composição musical. Podem ser abstraídos de qualquer dimensão sequencial, musical ou não, processados mediante operações definidas na Teoria de Relações de Contornos Musicais, e aplicados na composição em qualquer dimensão musical, com grande liberdade de escolha.
2. Têm grande potencial no estabelecimento de coerência musical, pois podem estar presentes em praticamente todas as dimensões de uma obra musical, tanto no nível mais superficial, como o de melodias e temas, quanto no mais profundo, como o do planejamento textural da obra.

3. São flexíveis e oferecem ao compositor a possibilidade de fazer ajustes finos na composição mesmo com uma estrutura já inteiramente definida.
4. Podem ser processados mediante recursos de outras teorias musicais, como a da *Grundgestalt* e Variação Progressiva, do Particionamento, da Modelagem Sistêmica e a Teoria Pós-Tonal.
5. Podem ter aplicação extremamente simples, sem necessidade de qualquer entendimento da teoria, bem como altamente elaborada, com o envolvimento de concatenações de conceitos e operações extremamente requintados. Podem ser utilizados do nível mais espontâneo, inconsciente, ao nível mais planejado, definido.
6. São esteticamente independentes. Podem ser abstraídos e aplicados em obras musicais de qualquer estilo ou escola. Por exemplo, um contorno pode ser abstraído de uma melodia da música dos Pigmeus, transformada por um processo da música serial dodecafônica e empregada na composição de um refrão de uma música *pop*, como a de Michael Jackson, sem transportar as sonoridades específicas de cada etapa.

Tais qualidades permitem aos contornos assumir um papel de pivô na conexão entre diversos aspectos da música, como teoria e composição, superfície e centro, flexibilidade e rigidez, simplicidade e complexidade, espontaneidade e planejamento, e abstração e implementação.

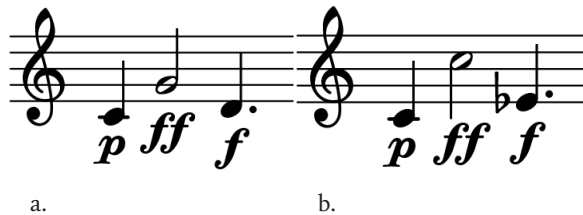
A Teoria de Contornos tem como base o trabalho de Robert Morris (1987, 1993), Elizabeth Marvin (1987, 1988) e Michael Friedmann (1985). Diversos outros autores como Quinn (1997), Schmuckler (1999), Carson (2003), Beard (2003), Bor (2009) e Schultz (2008, 2009, 2016) contribuíram tanto para a expansão dessa teoria com novos conceitos e operações quanto para aplicações analíticas. As aplicações composicionais da teoria têm sido abordadas mais recentemente, a partir de 2008. Sampaio (2008, 2012) abordou a aplicação de conceitos básicos no mapeamento de alturas, durações, métrica, densidade de acordes, e relações de andamento, Sousa (2016) e Moraes (2015) abordaram a utilização de contornos para mapear textura, Lima (2016) aplicou os princípios da teoria para mapear complexidade do timbre, Silva (2014) abstraiu contornos de uma imagem como ponto de partida da composição, Oliveira (2015) explorou a utilização de contornos em modelagem composicional e Pochat (2016)

explorou o aspecto composicional das relações de contornos em texto e música concreta.

CONCEITO E REPRESENTAÇÃO

Tecnicamente, um contorno musical é definido como um conjunto de pontos de uma dimensão sequencial ordenado por outra dimensão sequencial. (MORRIS, 1987, p. 283) O contorno melódico, por exemplo, é o conjunto das alturas (abstraídas como pontos) ordenadas no tempo. Uma dimensão sequencial é a dimensão de um atributo musical cujos valores podem ser ordenados de forma escalar. Alturas e durações de notas, por exemplo, são dimensões sequenciais, pois as alturas podem ser ordenadas da mais grave para a mais aguda e as durações das notas podem ser ordenadas das mais curtas para as mais longas. A Figura 2a contém uma melodia que pode ter três contornos abstraídos: de alturas, de durações e de dinâmicas.

Figura 2: Melodias com movimento ascendente e descendente



Fonte: Elaborada pelo autor.

O aspecto central do estudo de contornos é a observação das relações entre os seus pontos. A maioria dos autores da Teoria de Contornos considera a relação ternária entre dois pontos de contorno: um ponto pode ter valor igual, maior ou menor que o outro.¹ No contorno de alturas da melodia da Figura 2a, por exemplo, o segundo ponto (representação da segunda nota) tem valor maior que o primeiro, e o terceiro, valor menor que o segundo.

¹ Ian Quinn (1997) propõe uma relação binária, onde um ponto pode ter valor maior ou não maior que outro. Esse tipo de relação é necessário à sua proposta de uso de conjuntos difusos para métrica de comparação.

A simplicidade da relação ternária entre pontos oferece um nível flexível de identidade entre contornos. A melodia da Figura 2b, por exemplo, não tem relação de identidade de intervalos com a melodia da Figura 2a. No entanto, ambas têm a mesma relação de contornos, pois as relações entre seus pontos é equivalente. Essa flexibilidade é um dos maiores benefícios do uso de contornos no âmbito da composição musical. O compositor tem a possibilidade de ajustar os valores dos pontos de contorno posteriormente, sem prejuízo da estrutura inicial. Por exemplo, em uma situação em que o compositor utiliza o contorno de alturas da Figura 2a para compor um trecho com arpejos, ele pode alterar um arpejo maior para um menor ou aumentado, mesmo depois de estabelecida a estrutura inicial (Figura 3).

Figura 3: Melodia com arpejos de mesmo contorno



a. Arpejos maiores



b. Arpejos múltiplos

As relações entre pontos de um contorno podem ser abordadas de modo linear, onde apenas as relações entre pontos adjacentes são consideradas, ou combinatorial, onde as relações entre todos os pontos são consideradas. Ambas abordagens podem ser utilizadas simultaneamente. Na abordagem linear, o contorno é representado como uma sequência de relações entre pontos adjacentes. Por exemplo, os contornos da Figura 2a são representados como a sequência

$\langle + - \rangle$,² onde “+” representa a relação entre o primeiro e segundo ponto, e “-” entre o segundo e terceiro ponto.

Na abordagem combinatorial, o contorno é representado como uma sequência de números inteiros, onde o representa o ponto de menor valor e $n-1$, o elemento de maior valor, onde n é a cardinalidade³ do contorno. Por exemplo, as alturas da melodia da Figura 2a são enumeradas como $[0, 1, 2]$. Assim, o contorno de alturas da melodia é representado como $\langle o 2 1 \rangle$.

IDENTIDADE E COMPARAÇÃO

A Teoria de Contornos Musicais dispõe de conceitos e operações que ajudam a estabelecer identidade e quantificar a semelhança entre contornos. Tais aspectos ocorrem tanto no âmbito do perfil do contorno quanto de suas características intrínsecas. De modo geral esses conceitos e operações são:

No âmbito do perfil

- Equivalência e classes de equivalentes
- Reflexão e permutação
- Redução

No âmbito das características intrínsecas

- Oscilação
- Direção

O principal conceito de identidade leva em conta a abstração combinatorial e está relacionado com o princípio de equivalência entre contornos. Dois contornos são equivalentes se:

1. Todas as relações entre os pontos de ambos os contornos são equivalentes.

Por exemplo, todas as relações entre os pontos do contorno $A \langle o 2 1 \rangle$ são equivalentes às relações dos pontos do contorno $B \langle 4 6 5 \rangle$: $R(A_0, A_1) = R(B_0, B_1) = +$, $R(A_0, A_2) = R(B_0, B_2) = +$ e $R(A_1, A_2) = R(B_1, B_2) = -$.

2 Por convenção, contornos são representados entre os sinais “<” e “>” e seus valores separados por vírgulas, como $\langle +, - \rangle$. Optamos por substituir as vírgulas por espaços apenas por razões visuais.

3 Número de pontos do contorno.

Tais relações são representadas em uma matriz de comparação de pontos (Tabela 1). Assim, dois contornos são equivalentes se compartilham a mesma matriz de comparação.

2. Os contornos são mapeados entre si por uma operação de reflexão (retrogradação ou inversão).

Contornos equivalentes entre si formam uma classe de equivalência.

Tabela 1: Matriz de comparação com representação ternária do contorno $A < 0 2 1 >$

	0	2	1
0	1	2	2
2	0	1	0
1	0	2	1

Fonte: Elaborada pelo autor.

Além da identidade por operações de reflexão, contornos também podem estar relacionados entre si por sua forma mais reduzida, chamada de contorno primo. Esse primo é obtido mediante processamento do Algoritmo de Redução de Contornos,⁴ que elimina pontos intermediários e mantém saliências de modo iterativo. Essa relação é mais frágil do que a relação de equivalência.

No âmbito das características intrínsecas, contornos podem estar relacionados por grau de oscilação ou direção.

O índice de oscilação é um número real entre 0 e 1 medido pela operação de média de reversões. (SCHMUCKLER, 2010) Essa medida considera as mudanças de direção entre os pontos na abstração linear do contorno. Consiste no quociente entre o número de mudanças de direção e o tamanho do contorno. Por exemplo, o contorno $< + - + >$ tem duas reversões e quatro pontos, então, índice de oscilação $2/4$, ou 0.5.

⁴ O algoritmo de redução de contornos foi desenvolvido por Robert Morris (1993), refinado por Rob Schultz (2009) e revisado Marcos Sampaio. A última revisão está no prelo, nos anais do I Congresso de Música e Matemática.

O índice de direção é um número real entre 0 e 1 cujo cálculo considera a abstração combinatorial do contorno. Para o seu cálculo, as possíveis relações entre pontos de contornos, $R = \{<, =, >\}$ são reescritas como $R = \{0, 1, 2\}$, onde 0 representa <, 1 representa = e 2 representa >. O índice de direção consiste no quociente da soma de relações entre todos os pontos de contornos por $2n!$, onde n é o número de pontos do contorno.

Essas operações de características intrínsecas estabelecem um certo grau de identidade entre contornos, embora mais frágil que o grau estabelecido pela equivalência de contornos ou pelos contornos primos. Todavia, essa fragilidade pode ser aproveitada na composição musical.

A Teoria de Contornos dispõe de cinco operações para medir a semelhança entre perfis de contornos:

1. Similaridade rígida – Contour Similarity Function (CSIM). (MARVIN; LAPRADE, 1987)
2. Similaridade difusa – Fuzzy Contour Similarity Function (C+SIM). (QUINN, 1997)
3. Similaridade de contornos embutidos – All Mutually Embedded Contour Function (ACMEMB). (MARVIN; LAPRADE, 1987)
4. Similaridade de Traço. (CARSON, 2003)
5. Correlação de amplitude de oscilações. (SCHMUCKLER, 1999)

O objetivo dessas operações é identificar distância ou semelhança entre perfis de contornos. As operações CSIM, C+SIM e Similaridade de Traço são limitadas a contornos com mesma cardinalidade. As operações ACMEMB e de correlação de amplitude podem relacionar contornos de cardinalidades diferentes. A operação de correlação de amplitude de ciclos é a mais eficiente das cinco, pois permite comparação de contornos de cardinalidades diferentes e não tem as limitações computacionais da operação de contornos embutidos.⁵

Essas operações de contornos envolvem cálculos com certo nível de complexidade. Por isso, há uma tendência de desenvolvimento de *softwares* para a

5 A operação de contornos embutidos demanda a comparação entre todos os subconjuntos de contornos dos contornos comparados. A complexidade dessa operação é de ordem fatorial, ou seja, para um contorno de cardinalidade n , é necessário um número de cálculos da ordem $n!$.

sua realização, como os desenvolvidos por Sampaio (2012), Sousa (2015), Moraes e Alves (2016) e Sekula (2015). O PocketContour⁶ é uma ferramenta simplificada para este fim.

CONCEITOS E OPERAÇÕES DE CONTORNOS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Os conceitos e operações da Teoria de Contornos podem ser amplamente aproveitados no processo de composição de uma obra musical, conforme têm demonstrado diversos autores: Sampaio (2012, 2008), Sousa (2016), Silva (2014), Moraes e colaboradores (2015), Lima e colaboradores (2016), Pochat e colaboradores (2016). Esse processo de utilização de contornos na composição envolve basicamente três ações ou etapas: a abstração e/ou geração do contorno, o seu processamento e a sua aplicação na música.⁷

A primeira etapa consiste na abstração do contorno a partir de uma inspiração qualquer (como uma linha do céu utilizada por Villa-Lobos na Melodia das Montanhas), ou na geração do contorno de forma arbitrária, aleatória (por sorteio, por exemplo) ou sistemática (mediante uso de algum algoritmo).

A segunda etapa consiste na transformação de um contorno mediante algum tipo de operação. Além das operações da Teoria de Contornos, como a redução, o contorno pode ser transformado mediante inclusão, exclusão, ampliação, reflexão (retrógrado e/ou inversão) etc.

A terceira etapa consiste na efetiva aplicação musical do contorno obtido nas etapas anteriores, ou seja, na transformação da abstração do contorno em material musical, como alturas, durações etc.

Tais etapas ocorrem durante todo o processo de composição com contornos. Por exemplo, a Figura 4 contém um fragmento melódico composto para ilustrar as relações entre essas etapas.

6 O PocketContour é um aplicativo para Android e está disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=me.sampaio.apps.pocketcontour>>.

7 A motivação dessa classificação do processo de composição de contornos é meramente didática. Não é objetivo deste trabalho propor modelos tal como Otto Laske (1991) ou Roger Reynolds (2002).

Figura 4: Melodia composta com base em contornos



Fonte: Elaborada pelo autor.

Este fragmento foi composto de acordo com os seguintes passos:

1. Definição arbitrária de um contorno A $\langle 0 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \rangle$ (etapa 1)
2. Cálculo do índice de direção do contorno A: 0.75 (etapa 2)
3. Geração de todos os contornos de cardinalidade 4 (etapa 1) que tenham mesmo índice de direção que A: $\langle 0 \ 1 \ 0 \ 2 \rangle$, $\langle 0 \ 1 \ 2 \ 1 \rangle$, $\langle 0 \ 2 \ 1 \ 2 \rangle$ e $\langle 1 \ 0 \ 1 \ 2 \rangle$ (etapa 2).
4. Composição de quatro fragmentos musicais de quatro notas com os quatro contornos obtidos usando a escala hexatônica (etapa 3). A última nota de um fragmento é a primeira do seguinte.

Apesar das diferenças aparentes entre a definição do contorno inicial e o resultado final, a melodia resultante tem uma relação com o contorno original, do ponto de vista da direção. A alteração de alguns procedimentos não altera essa relação. Por exemplo, a seleção de notas aleatórias para a composição dos fragmentos ou a aplicação de operações de reflexão não interfere na relação dos contornos.

As três etapas do processo de composição de contornos aqui apresentado podem ser identificadas em seis pequenos exemplos de obras musicais cujo processo está documentado pelo compositor. Essas obras têm em comum a aplicação sistemática de operações e/ou técnicas de contornos em diferentes parâmetros. Destacamos apenas um exemplo em cada obra.

Moreira (2015) estabeleceu o contorno principal da sua obra *Skyline* com base em suas próprias características internas, como simetria e alternância entre pontos adjacentes. Nesse aspecto, a geração do contorno (etapa 1) ocorreu simultaneamente com o seu próprio processamento de (etapa 2). A principal aplicação (etapa 3) ocorre no mapeamento das partições texturais da obra.

Na composição do quinteto de metais *Criação n. 3*, Lima (2016) obteve o contorno principal da redução de uma melodia de outra obra sua (etapa 1), estabele-

ceu um espaço de complexidade de timbres, onde o timbre mais simples é composto por uma sonoridade (por exemplo, todos os metais com campânula aberta) e o timbre mais complexo, por múltiplas sonoridades simultâneas (por exemplo, um metal com campânula aberta, outro com surdina *harmon*, outro com surdina *straight* e assim por diante). O compositor aplicou o contorno inicialmente gerado no mapeamento desses timbres ao longo dos compassos da obra (etapa 3). A etapa de processamento foi suprimida.

Moraes (2015) define o contorno $\langle 4 \ 1 \ 3 \ 0 \ 2 \rangle$ (etapa 1) como base para a composição de uma das peças do seu ciclo *Dimensões* e o aplica diretamente às dimensões das seções da obra, de 36, 13, 24, 10 e 17 compassos (etapa 3). Nessa aplicação específica, a etapa de processamento do contorno também é suprimida.

Na composição de *Açude velho*, Silva (2013) abstrai o contorno base de sua obra da linha de contorno entre os edifícios e o céu de uma fotografia da cidade de Campina Grande, na Paraíba (etapa 1).

Na composição da obra *Difusa*, Sampaio (2012) apresenta um trecho composto de uma série de contornos com um índice de similaridade crescente em relação a um contorno base. A geração do contorno base foi arbitrária (etapa 1) e o cálculo da série de contornos foi algorítmica (etapa 1): foram obtidos todos os contornos de cardinalidade próxima ao contorno base, em seguida calculou-se a similaridade em relação ao contorno base (etapa 2), ordenou-se os contornos em função dessa similaridade (etapa 2), e finalmente, o trecho musical foi composto com base no contorno e em um conjunto de alturas já utilizado ao longo da obra (etapa 3).

Na composição da obra *IXI*, de natureza acusmática, Pochat (2016) abstrai o contorno de altura de falas gravadas (etapa 1), calcula o seu valor primo (etapa 2) e aplica ao volume dos efeitos sonoros dos quatro canais usados para sobreposição das falas (etapa 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Teoria dos Contornos surgiu com viés analítico e, como demonstrado por diversos autores, tem potencial prescritivo, aplicado à composição. A enorme flexibilidade dos contornos permite que essa estrutura assuma uma função de conexão entre aspectos musicais, como simplicidade e complexidade, superfície e profundidade, popular e não popular etc.

Esta teoria fornece embasamento para análise e composição, mediante conceitos e ferramentas de medida de identidade e comparação. Contornos podem ser abstraídos de diversos domínios intra ou extramusicais, podem ser processados mediante tais conceitos e ferramentas, e aplicados à música em um processo circular contínuo.

As três etapas de composição com base em contornos propostas no texto – abstração/geração, processamento e aplicação – sintetizam as possibilidades de aplicações composicionais dos contornos musicais.

A enorme flexibilidade de aplicação de contornos na composição sugere o tamanho do campo a se explorar nessa área. Essa teoria carece de uma revisão e normalização dos conceitos desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

BACH, J. S. *O cravo bem temperado: livro I*. [São] Paulo: RCA Victor, P 1996.

BEARD, R. D. *Contour modeling by multiple linear regression of the nineteen piano sonatas by Mozart*. 2003. 251l. Thesis (Doctor of Philosophy) - School of Music, Florida State University, Florida, 2003.

BOR, M. *Contour reduction algorithms: a theory of pitch and duration hierarchies for post-tonal music*. 2009. 332l. Thesis (Doctor of Philosophy) - University of British Columbia, Canada, 2009.

CARSON, Sean H. *Trace analysis: some applications for musical contour and voice leading*. 2003. 234l. Tese (Doctor of Philosophy) - University of New York, Estados Unidos, 2003.

FRIEDMANN, M. L. A methodology for the discussion of contour: its application to Schoenberg's Music. *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 2, p. 223-248, 1985.

LASKE, O. Toward an epistemology of composition. *Interface: Journal of New Music Research*, v. 20, n. 3-4, p. 235-269, 1991.

LIMA, F. de; ALVES, J. O. A teoria dos contornos aplicada na ordenação de elementos extraídos de um frevo de rua pernambucano no planejamento composicional da peça criação no 3 para quinteto para metais. In:

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UEMG, 2016.

MARVIN, E. W. *A generalized theory of musical contour: its application to melodic and rhythmic analysis of non-tonal music and its perceptual and pedagogical implications*. 1988. 273f. Thesis (Doctor of Philosophy) - University of Rochester, New York, 1988.

MARVIN, E. W.; LAPRADE, P. A. Relating musical contours: extensions of a theory for contour. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 2, p. 225-267, 1987.

MORAES, P. M. de; ALVES, J. O Planejamento da 30 peça do ciclo dimensões: contorno e densidade textural. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória, ES. *Anais...* Vitória, ES: UFES, 2015.

MORRIS, R. D. *Composition with pitch-classes: a theory of compositional design*. [S.l.]: Yale University Press, 1987.

MORRIS, R. D. New directions in the theory and analysis of musical contour. *Music Theory Spectrum*, v. 15, n. 2, p. 205-228, out. 1993.

OLIVEIRA, L. J. P. de. A produção de teoria composicional no Brasil. In: NOGUEIRA, I. (Org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 61-105.

POCHAT, A.; SAMPAIO, M. da S. Contornando falas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 5., 2016, Belém, PA. *Anais...* Aguardando publicação.

QUINN, I. Fuzzy extensions to the theory of contour. *Music Theory Spectrum*, v. 19, n. 2, p. 232-263, 1997.

REYNOLDS, R. *Form and method: composing music*. New York: Routledge, 2002.

SAMPAIO, M. da S. *Em torno da romã: aplicações de operações com contornos na composição*. 2008. 79f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SAMPAIO, M. da S. *A teoria de relações de contornos musicais: inconsistências, soluções e ferramentas*. 2012. 211f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SCHMUCKLER, M. A. Melodic contour similarity using folk melodies. *Music Perception*, v. 28, n. 2, p. 169-194, 2010.

SCHMUCKLER, M. A. Testing models of melodic contour similarity. *Music Perception*, v. 16, n. 3, p. 295-326, 1999.

SCHULTZ, R. D. Melodic contour and nonretrogradable structure in the birdsong of Olivier Messiaen. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p. 89-137, abr. 2008.

SCHULTZ, R. D. *A diachronic-transformational theory of musical contour relations*. 2009. 263l. Thesis (Doctor of Philosophy) - School of Music, University of Washington, 2009.

SCHULTZ, R. D. Normalizing musical contour theory. *Journal of Music Theory*, v. 60, n. 1, p. 23-50, 2016.

SEKULA, K. Utilizing computer programming to analyze post-tonal music: contour analysis of four works for solo flute. In: MATHEMATICS AND COMPUTATION IN MUSIC INTERNATIONAL CONFERENCE, 5, 2015, London, UK. *Anais...* London, UK: Springer, 2015. p. 219-230.

SILVA, H. C. da; SANTOS, R. S.; OLIVEIRA, L. J. P. de. Utilização de contorno fotográfico no planejamento composicional de Açude velho para quinteto de metais. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2014.

SOUSA, D. M. de. Contornos musicais e textura: perspectivas para análise e composição. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DOS PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4. 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 99-109.

SOUSA, D. M. de. *Perspectivas para a análise textural a partir da mediação entre a teoria dos contornos e a análise particional*. 2015. 195f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PALISCA, C. V.; BENT, I. D. Theory, theorists. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44944>>. Acesso em: 1 dez. 2014.

WUORINEN, C. *Simple composition*. New York: Longman, 1979.



Acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos: uma busca por fontes documentais de atividades de grupos orquestrais na Bahia na primeira metade do século XX

Ernesto Silva e Reis

José Maurício Brandão

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado de uma busca sobre o repertório para orquestra e a prática interpretativa utilizada para a sua execução na primeira metade do século XX, na cidade de Salvador. Mas por que fazer um estudo sobre esse repertório? Qual a sua validade ou relevância para a área de execução musical, no caso específico, a área de regência?

Faz parte do senso comum, no que se refere à atividade musical, que aquilo que mais representa o executante é o seu repertório. Não é à toa que, ao ser apresentado a alguém como tal, a primeira pergunta que surge, quando não se está diante do instrumento para que lhe seja solicitado tocar algo, é: quais as músicas que você toca, ou qual é o seu repertório?

Uma variante da situação que envolve a primeira pode servir de resposta para a pergunta quanto à relevância do estudo sobre o repertório específico do qual trata este trabalho: você toca tal música? Essa pergunta é o indício de que existe um repertório, ou tradição de repertório, que serve de referência para reconhecer um determinado indivíduo como executante em determinado grupo social.

Partindo do pressuposto de que o regente é um executante que tem como instrumento direto não um objeto inanimado, mas um grupo de instrumentistas com formação e cultura musical variadas, o qual, por sua vez, faz parte de um contexto social e econômico que regula a sua atividade musical, é natural esperar desse diretor uma visão ampla. Visão esta que lhe permita compreender não só o alcance da sua atividade no contexto atual, mas também que essa atividade hoje é fruto de um desenvolvimento, uma construção social que se reflete tanto no repertório quanto no fazer musical, tendo em vista as particularidades locais.

Considerando também que o ensino musical é pautado na transmissão oral de um modelo de interpretação e técnica de execução transmitido de uma geração a outra – modelo este sedimentado pela tradição –, entende-se que o conhecimento do repertório e das práticas interpretativas que fizeram parte da formação musical e que alicerçaram a atividade profissional dos nossos professores, ou dos professores dos nossos professores, é de capital importância para o entendimento das bases sobre as quais assentam as nossas próprias práticas interpretativas.

O recorte histórico proposto para este trabalho teve como premissa básica a aparente falta de atividade musical de conjuntos instrumentais, ou na ausência de registros oficiais em publicações especializadas das suas atividades, somado a uma também aparente ausência da participação de conjuntos de cordas, combinados ou não a instrumentos de sopro, nas atividades musicais do período.

Assim, a busca pelo repertório do período em questão foi realizada com o intuito de analisar a tradição que envolvia a prática musical, do ponto de vista técnico e interpretativo. E, como a proposta era fazer um estudo de repertório,

a primeira coisa que precisava ser feita era justamente encontrar um repertório que pudesse ser analisado do ponto de vista musical, e, se possível, associado a algum grupo musical que atuasse de forma regular.

A partir da ciência, quanto à existência de um acervo de partituras na Fundação Gregório de Mattos (FGM),¹ fazer o levantamento sobre as condições, integridade e quantificação das suas obras, bem como da qualidade das informações contidas nele ou sobre ele, tornam-se o princípio da pesquisa de campo.

O processo de pesquisa e estudo revelou um rico acervo de partituras e partes para orquestra. Esse acervo possui, inclusive, um *Índice analítico* das suas partituras, que foi uma ferramenta de grande valia em todo o processo de separação e coleta do material utilizado neste trabalho.

Abordagem, seleção e organização do material

Para seleção e organização do material dentro deste trabalho, foram usados alguns critérios de abordagem, cuja escolha teve por função primordial manter a análise e a discussão acerca do material alinhada e direcionada para o enfoque principal da questão: a execução musical.

Não constitui opção para este trabalho uma leitura musicológica do material encontrado, pois, apesar de estarmos pisando na seara dessa disciplina, não intentamos fazer uma leitura que extrapolasse a simples busca de um repertório que fosse executável e que assim pudesse ilustrar, do ponto de vista prático, a música que era tocada em variados locais e eventos sociais da época.

Assim, reconhecendo as limitações quanto à possibilidade de fazer generalizações por se tratar de um único acervo, ou uma coleção em particular, deixa-se a busca por ilações ou significados para esse repertório e seu desdobramento social a quem de direito: a musicologia.

¹ Criada em 1986, a FGM é um órgão da Prefeitura Municipal, direcionado para o setor cultural da cidade para formular e executar a política cultural do município do Salvador. É responsável pela administração de espaços culturais como o Museu da Cidade e o Arquivo Histórico Municipal, onde se encontra a documentação acumulada pelo antigo Senado da Câmara, na era colonial, e da Câmara Municipal, desde 1624, nos regimes Imperial e Republicano. Informações coletadas em: <<http://www.salvador.ba.gov.br/index.php/13-fundacao/34-fgm-fundacao-gregorio-de-mattos>>. Ver também: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_Greg%C3%B3rio_de_Mattos>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Se, em alguns momentos, foram levantados questionamentos acerca dos desdobramentos sociais das práticas musicais e seu repertório, bem como do significado destes quanto aos eventos sociais nos quais eram apresentados à sociedade soteropolitana, é simplesmente almejando que posteriores publicações dos resultados de estudos musicológicos realizados por quem de direito possa vir a respondê-los. Tendo em vista que estes seriam de grande valia para o entendimento musical desse repertório, conseqüentemente da sua interpretação, bem como do que o mesmo representava para a sociedade da época.

Dessa forma, os parâmetros utilizados para a seleção e organização das partituras que foram utilizadas neste trabalho como fonte primordial de estudo foram, em primeiro lugar, as informações obtidas através das próprias ou retiradas do Índice analítico, tais como: título da obra, nomes, datas, dedicatórias, marcas no papel, tipo de papel, caligrafia etc. Que foram os parâmetros usados na primeira abordagem feita do material como um todo, na tentativa de identificar o período histórico ao qual ele pertence, pois esse era um fator determinante na escolha do recorte histórico para o estudo.

Em segundo lugar, para organização das obras selecionadas, foram considerados aspectos musicais tais como: melodia, harmonia, estrutura formal, instrumentação e orquestração das peças. Os conceitos que envolvem essas ferramentas utilizadas para a análise musical e estilística têm por referencial a música europeia ou tradicional, já que eles foram desenvolvidos pela própria tradição europeia. E a justificativa para essa escolha encontra-se no fato de a busca ser por uma prática musical nos moldes de uma orquestra sinfônica europeia, através de um repertório especificamente composto para esse tipo de conjunto.

Dessa maneira, buscou-se utilizar, o mais das vezes, o aparato técnico-musical desenvolvido e reconhecido pela academia, do qual ela faz uso corrente – análise estilística, da estrutura formal e harmônica – e dessa forma, e nesse contexto específico, legitima-o. Quando essas ferramentas são forçadas ou extrapoladas, o são de forma proposital e deliberada, tendo em vista as limitações naturais das mesmas. Se a linguagem tem limitações para descrever o fazer no geral, muito mais para descrever algo tão complexo quanto o fazer musical.

Por último, identificado o período histórico ao qual pertenciam as obras orquestrais, ou que pudessem ser consideradas como tais, do acervo da FGM, e verificado que todas elas pertenciam à primeira metade do século XX, período proposto pelo estudo, viu-se a possibilidade de agrupá-las em blocos. Tal sub-

divisão em blocos veio em decorrência do estudo e análise das partituras, tanto da observação das similaridades musicais que pudessem aproximá-las, permitindo, a partir de algumas partituras que serviram de referência, localizá-las quanto às subdivisões propostas para o período histórico em questão, quanto das informações históricas e biográficas que foram possíveis de ser retiradas das mesmas ou de fontes complementares.

DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

A descrição do desenvolvimento do presente trabalho foi dividida em cinco etapas: “Revisão bibliográfica”, “Outras fontes documentais”, “O acervo de partituras da FGM”, “Referencial teórico utilizado para o estudo” e “Organização e divisão das partituras”. Elas têm como ponto de partida a revisão bibliográfica e foram surgindo em função da necessidade de fundamentar e embasar a análise e discussão proposta para o estudo ora apresentado.

Revisão bibliográfica

Segundo o verbete do *Oxford Music Online, Brazil: South American republic*, não há registro de atividade de compositores no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX. No mesmo, encontra-se uma alusão à *Série brasileira* de Alberto Nepomuceno, de 1892, e depois segue afirmando que a mais importante figura da música brasileira após 1920 foi Villa-Lobos. Só faz referência à música na Bahia quando trata do Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966, e do qual fazem parte: Ernst Widmer, Jmary Oliveira, Lindenberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Walter Smetak e Milton Gomes.

Outros livros que tratam da música no século XX, como a *Enciclopédia de música do século XX* (GRIFFITHS, 1995), o *Twentieth-Century Music: A history of musical style in modern Europe and America* (MORGAN, 1991), ou mesmo aqueles em cujo título a música brasileira está contemplada, como o *Música contemporânea brasileira* (NEVES, 1977), não fazem sequer uma referência à música produzida na Bahia na primeira metade do século XX.

Encontra-se uma referência à música escrita por um compositor baiano nesse período na qual são fornecidas algumas descrições sobre a obra, tipo de re-

pertório e formação para a qual a mesma havia sido escrita no livro sobre Silvío Deolindo Fróes: *Fróes: um notável músico baiano*. (BRASIL, [1976]) Nesse livro, Hebe Machado Brasil apresenta breve histórico das obras de Fróes, informando quando foram escritas e/ou executadas, quem as editou, quais os autores dos textos, quando há um, a quem haviam sido dedicadas etc. Essas informações são seguidas de trechos das partituras. Do ponto de vista musical, foi o material mais rico encontrado. Apesar de não apresentar qualquer análise das obras nem fazer relação com o contexto histórico a que pertencem.

Por outro lado, de acordo com o artigo “A Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá e o Curso de Música de Zulmira Silvaný”,

As atividades musicais desenvolvidas nas primeiras décadas do século XX, na cidade de Salvador, eram realizadas principalmente pelas bandas filarmônicas que atuavam nesta cidade. Esses conjuntos estavam presentes em vários momentos da sociedade soteropolitana visando ensinar, executar música, entreter os espectadores, promover eventos e a inserção social dos seus participantes, entre outras funções.

Outro tipo de atividade musical que acontecia nessa época eram os Concertos que aconteciam de acordo com o grupo instrumental disponível na ocasião. [...] As peças que eram executadas pelos conjuntos de câmara eram adaptações das obras originais ao instrumental disponível. (MENDES; BLANCO, 2008, p. 119-120)

Essas informações, acrescidas das que noticiam as apresentações das filarmônicas e das companhias internacionais de ópera na cidade de Salvador no início do século XX, retratam uma vida cultural mais rica nessa capital do que aquela inicialmente retratada pela maior parte das obras de história da música. Sendo, tal descrição, mais condizente com a quantidade de teatros e cines-teatro em funcionamento em Salvador nesse período, pois, conforme nos informa Boccanera Júnior (2008), havia o Teatro São João, o Teatro São Pedro, o Politeama Baiano, o Teatro Guarani, e o Cine-Teatro Olímpia.

No entanto, nenhuma dessas fontes esclarece a questão de como essa música era executada, que grupo ou formação musical era utilizado para realizá-la. Há a informação de que muitas companhias de óperas se apresentaram nos teatros

de Salvador, mas não foram encontrados registros exatos quanto ao número de músicos que as compunham nesse período, por exemplo.²

Outras fontes documentais

A busca das respostas para as perguntas acima suscitadas leva naturalmente a outra: que tipo de fonte documental pode respaldar ou, se não esclarecer de todo, lançar uma luz sobre a atividade musical de grupos orquestrais na Cidade do Salvador na primeira metade do século XX?

A primeira abordagem ou aproximação do tema apresentada por alguns autores faz uso dos arquivos de jornais da época, onde os concertos eram anunciados, bem como as atividades das escolas de música em atividade no período. Trata-se de material riquíssimo do ponto de vista musicológico e de capital importância enquanto registro histórico da sociedade soteropolitana da época, mas, por outro lado, é insuficiente para nos revelar, mesmo de maneira incompleta, de que maneira a música era de fato executada, ou de como os programas dos concertos eram montados e quais a duração dos mesmos. O número de notas encontradas em jornais da época nas quais constam os programas dos concertos é muito pequeno e muitas vezes nesses programas constam obras desconhecidas, algumas de compositores locais, cujas partituras não foram localizadas. Dessa forma, só se pode estimar a duração dos mesmos.

Uma fonte dessa natureza que deve ser tratada com reservas, mas não desconsiderada, é o testemunho de Sílio Boccanera, que foi diretor do Teatro São João, o qual, incumbido pelo Governo do Estado da Bahia de escrever a história

2 Quanto a essa especiosa questão, o professor Dr. Lucas Robatto, in “Os primórdios do Teatro São João desta cidade da Bahia (1806-1812)”, fazendo de antemão a ressalva de que “A natureza da documentação não permite uma abordagem direta às atividades artísticas realizadas no teatro, pois contém basicamente informações administrativas e Financeiras ...”, alude que “Já na sua primeira temporada (1812-1813), o Teatro São João empregava em sua folha de pagamento uma companhia portuguesa de artistas com ao menos 16 artistas ...” Sendo que, “A música era dirigida pelo mestre da muzica Antonio Joaquim de Moraes, que além de organizar uma orquestra de ao menos 16 músicos - que se apresentaram ao menos 50 vezes nesta temporada - ainda era responsável pela preparação dos cantores italianos (Giovanni Oliveto, Roza Fiorini e Michelle Vacanni), contratação de músicos extras (músicos de corporações militares), além de ser responsável por atividades técnicas tais como a manutenção e afinação de instrumentos, a compra de papel de música e a cópia de partituras.”

do referido teatro, em comemoração ao seu centenário em 1912, descreve o declínio dessa instituição no final do século XIX, início do século XX. Assim, acaba por traçar um panorama da atividade musical nesse período, com o fim das atividades das companhias de ópera, e, conseqüentemente, suas orquestras, e com a transformação dos teatros da cidade em cines-teatro e cassinos.

Infelizmente, as fontes supracitadas não respondem, por exemplo, como os músicos eram agrupados, quantas partes e quantos para cada uma delas? Para responder essas perguntas, seria preciso fontes musicais: partituras. Pois, mesmo sendo a partitura, nesse sentido, o mapa do tesouro e não o tesouro em si, ela é um indício do tipo de material musical que era composto ou arranjado, de como as músicas eram distribuídas entre os músicos, e da competência musical necessária para executá-las.

É sob essa ótica que o acervo de partituras da FGM é considerado, nesta pesquisa, como fonte documental principal na investigação da prática orquestral da primeira metade do século XX, o qual, segundo informação encontrada no *Índice analítico* de partituras manuscritas da FGM, pertencia ao antigo Arquivo Municipal da Cidade do Salvador.

O acervo de partituras da FGM

O conjunto formado pelas partituras impressas é constituído quase que integralmente de partituras para piano, o que ratifica a importância desse instrumento na cena musical do início do século XX, bem como o consumo de música para o mesmo.³ Já entre as partituras manuscritas, encontra-se, além de música para piano, partituras e/ou partes cavadas para orquestra de um repertório variado: valsas, polcas, hinos cívicos, arranjos para orquestra de melodias populares, missas, credos, *intermezzos*, sinfonias, sinfonietas etc. No que diz respeito a estas últimas, algumas são anônimas, outras não possuem a data da composição ou cópia. Também, com relação a alguns autores, não foi possível sequer determinar a data de nascimento e morte em outras fontes.

3 Encontra-se no acervo da FGM uma peça composta sob encomenda para piano para ser oferecida, ao final do ano, aos clientes de uma casa comercial que vendia, afinava e consertava esses instrumentos.

Por sua vez, algumas partituras parecem ter pertencido a coleções ou acervos particulares antes de serem incorporados ao antigo acervo da Câmara Municipal de Salvador, que posteriormente passa a pertencer ao acervo da FGM. O que aumenta a dubiedade quanto às poucas datas encontradas em determinados manuscritos.

Assim, o material pertencente ao acervo da FGM não pode ser datado com precisão, não se sabendo ao certo se as poucas datas registradas são da composição, arranjo ou cópia. Também não há informações quanto a quem porventura tenham pertencido, salvo raras exceções. Mas, essas partituras, dada a escassez de outros documentos dessa natureza, têm a sua importância, ao menos como indício da existência de uma prática orquestral em Salvador na primeira metade do século XX.

Referencial teórico utilizado para o estudo

Por sua vez, tendo em vista estar este trabalho acadêmico inserido no contexto da execução musical – regência –, esta oriunda de uma tradição de música europeia, que o repertório em questão é produzido em um país de colonização portuguesa, será utilizada a música europeia e sua tradição como referencial para a análise crítica do material e comparação do material musical encontrado.

Tal análise crítica é feita através da descrição da estrutura musical das obras, o que pode permitir agrupá-las em função de características estilísticas e musicais similares comparando-as com outras composições do mesmo acervo, buscando, através desses parâmetros, agrupá-las em função de suas características e similaridades. Mas, entretanto, não foi seguido um padrão estrito de análise das obras do ponto de vista harmônico e formal com o intuito de produzir resultados que pudessem gerar um quadro comparativo com esses dados por não ser esse o foco do presente trabalho. As análises foram feitas com o objetivo de demonstrar o que de mais característico há em cada obra, acentuando o que pudesse evidenciar mudanças na exploração das possibilidades musicais tanto quanto a utilização dos instrumentos – enriquecimento do timbre e da textura orquestral –, quanto à ampliação da duração das obras. O que pode levar a conjecturas quanto ao papel das mesmas nos programas de concertos da época.

Assim, para manter a coerência do argumento apresentado e valorizar aquilo que fosse preponderante para demonstrar a validade do argumento em prol de uma atividade orquestral definida em Salvador, objetivo principal deste trabalho de estudo de repertório, cada conjunto de obra, conforme será visto a seguir, teve uma abordagem cujo foco foi direcionado, de forma não equitativa, para questões melódicas, harmônicas, de estrutura formal, de instrumentação e orquestração visando respeitar as diferenças e relevâncias de cada repertório em função do contexto ao qual pertencem.

Dentre as partituras para orquestra – ou seja, conjuntos com madeiras, metais, cordas e percussão – foram escolhidas para análise crítica três obras, com o intuito de ilustrar, da maneira mais abrangente possível, a diversidade de material encontrado com essa formação instrumental no referido acervo pertencente ao lapso de tempo delimitado para este estudo.

Assim, os critérios utilizados para a escolha das três obras que serviram como referência foram a provável data do material, com o intuito de cobrir ou, pelo menos, ilustrar a atividade orquestral em diferentes momentos da primeira metade do século XX em Salvador, e demonstrar a diversidade das formações instrumentais encontradas no repertório desse período: orquestra de cordas, orquestra sinfônica, orquestra sinfônica e voz.

Organização e divisão das partituras

A partir da análise do repertório encontrado, propõe-se dividir o período estudado em três subperíodos. O primeiro indo dos últimos anos do século XIX até o ano de 1915, aproximadamente. O segundo iniciando-se em meados da segunda década do século XX e prolongando-se até a metade da década de 1930. E o terceiro período aquele que abrange uma parte dos anos 1930 e se prolonga até a década de 1950.

Essa subdivisão só foi possível porque, no conjunto das obras encontradas no acervo da FGM, há algumas que fornecem dados suficientes para que se possa determinar, pelo menos de forma aproximada, a época em que foram compostas. Tendo em vista a falta de espaço para apresentação *in totum* do trabalho que deu origem a este capítulo, serão expostas as análises das obras que foram escolhidas como referência para o estudo, a saber: *Melodia em sol menor*,

de Manoel H. do Carmo, ano (de cópia) 1908; *A baiana*, de Zulmira Silvany, na qual consta o ano 1921; e *Atalá – Sinfonieta Opus 137*, de Mathias d’Almeida, datada no manuscrito de 1944.

AS PRIMEIRAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

A primeira dentre as músicas escolhidas como referência, *Melodia em sol menor*, tem como fonte um manuscrito copiado em papel de música de quatro páginas, tipo papel almaço, onde na capa consta o título da obra, com o subtítulo “música para cordas”, seguido da assinatura do compositor com o ano, no caso 1908, tendo, logo abaixo, a palavra “condutora”.⁴

Infelizmente, não foram conseguidas quaisquer informações sobre o compositor. Nenhum registro sobre a data do seu nascimento ou seu falecimento, nem tão pouco das suas atividades profissionais. Portanto, não se sabe se era músico profissional ou diletante, por exemplo. O que era muito comum para uma época em que a prática musical doméstica era muito importante, enquanto atividade social, e na qual a linha divisória entre as duas formas de atividade parece ser muito tênue. (AMATO, 2008)

Trata-se de uma composição para orquestra de cordas com primeiro e segundo violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, em uma escrita a cinco partes. Ou seja, com parte específica para contrabaixo e não com estes dobrando os violoncelos.

Outro indício de que a obra tenha sido de fato escrita especificamente para cordas é encontrar-se na partitura a marcação de todas as arcadas e articulações características desses instrumentos. O que, por outro lado, pode levantar algumas questões. A primeira delas é a de que o compositor tocasse um instrumento de cordas, a segunda de que fosse característica da época uma escrita tão detalhada quanto possível, ou ainda, de que o grupo que iria executá-la não era muito experiente, daí a necessidade de uma marcação tão detalhada. Esse último argumento pode ser secundado pelo próprio tamanho da obra.

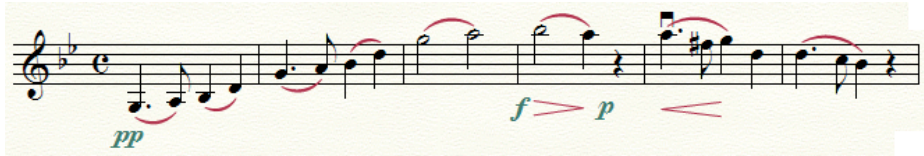
4 É uma coisa intrigante o aparecimento da palavra “condutora” nesse manuscrito. Qual seria o significado para tal palavra? A indicação de que se tratava de uma partitura para um regente ou maestro? Não há uma resposta evidente para essa indicação.

Se, por outro lado, as articulações foram acrescentadas por um copista, o que não é improvável, e ainda que se trate de um arranjo para cordas, a obra pode ser considerada no mínimo como um indício da atividade de grupos de cordas, ou da preocupação de desenvolvimento de um repertório para formação dos mesmos.

Quanto às questões musicais, trata-se de uma partitura com 24 compassos, com duração aproximada de 50 segundos. As linhas são escritas dentro de uma tessitura confortável, possíveis de serem tocadas na primeira posição do instrumento. Exceção feita à parte do primeiro violino, para a qual seria necessário o uso da quinta ou sexta posição. O que pode levantar a hipótese de ser executada por um instrumentista profissional, ou pelo menos tecnicamente mais habilitado.

A melodia principal é de caráter cantante, porém dramático, grave, com acentos que lembram uma espécie de dança, sendo o tema principal formado pelo arpejo do acorde de sol menor acrescido da nota lá como segunda nota do motivo (Figura 1).

Figura 1: Melodia em sol menor



Fonte: Elaborada pelo autor.

A composição é dividida em duas partes: a primeira com duas frases de seis compassos, enquanto a segunda tem duas estruturas de sete e cinco compassos respectivamente. A escrita é homofônica na maior parte do tempo, excetuando-se a parte do contrabaixo em *pizzicato*, porém os instrumentos são apresentados de forma sucessiva: violino I, violino II, as violas junto com os violoncelos, e em seguida os contrabaixos. A harmonia utilizada é simples, basicamente tônica e dominante, aos quais são acrescentados às vezes os acordes de mi bemol maior e o de dó menor.

Outras músicas do repertório do mesmo período

Todas as partituras encontradas no acervo da FGM cuja data constante no manuscrito, mesmo não sendo a data da composição, pode nos informar ou estimar o período em que a obra foi executada e, de certo modo, pode localizar esse repertório como pertencente às duas primeiras décadas do século XX, denotam uma forte influência europeia na nossa cultura. Essa forte influência através de um respeito evidente aos seus modelos podem ser percebidos seja através dos títulos das obras – *A la Fontaine*, *Billetdoux*, *L'amour* –, seja através de elementos musicais como: melodia, fraseado ou estrutura formal.

Além dessas obras, há outras composições cujas características musicais são similares, mas que já denotam o princípio do desenvolvimento de um repertório cuja temática musical e fonte de inspiração têm como referência a cultura ou a realidade que cerca o compositor. Isso pode ser observado em outras composições do próprio Manoel H. do Carmo como *Mimosa geisha* (s/d); *Quanta dor!... Valsa*⁵ (datada de 1910), na qual a melodia remete às melodias do choro; *Saudade dos meus filhos* – Valsa lenta (s/d), onde também pode observar-se uma melodia de caráter e estrutura semelhantes às encontradas na composição anterior *Tristeza* – Valsa (datada de 1 de março de 1913).

Todas essas composições de Manoel H. do Carmo encontradas no acervo da FGM possuem o piano como parte integrante do conjunto, na maioria das vezes tocando uma espécie de redução das partes dos outros instrumentos, com a função de conduzir a orquestra, com exceção da *Melodia em sol menor* e da *Saudade dos meus filhos* – Valsa lenta. Um piano não só com a função de “ensaiador”, mas que também faz parte da orquestra compondo a sua instrumentação de forma regular.

A constância na utilização do piano como parte integrante da orquestra é uma prática que vai se firmando nas composições desse período, primeiras duas décadas do século XX, e no período seguinte, de 1920 até meados de 1930, aproximadamente. Também parece ser recorrente nessa prática ter a parte do piano como uma espécie de redução das partes de orquestra, provavelmente para que

5 Na qual consta a dedicatória: “Ao conterrâneo e amigo Rubens da Fonseca oferece o velho Carmo. Em 15-1-1924.” Mas, consta também nessa partitura o ano de 1910, o que é bastante sugestivo de que este seja o ano da composição, caso não seja o da cópia, pois não há indícios de que este seja um manuscrito autógrafa.

fosse utilizada durante o processo dos ensaios, mas sem deixar de compor o conjunto orquestral na sua formação.

Na peça *L'amour*, além de não se ter o piano, existe uma parte de “Violino-Director”, o que não é uma prática nova, mas aponta para a necessidade da existência de instrumentistas de cordas, em particular violinistas, suficientemente preparados para dirigir um grupo constituído exclusivamente por esses instrumentos. Já nas duas outras composições citadas – *A la Fontaine* e *Billetdoux* – não há partes para piano.

A DÉCADA DE 1920 E INÍCIO DOS ANOS 1930

A peça escolhida para ilustrar ou servir de referência para esse período é *A caiana*,⁶ bailado sertanejo, com letra e música de Zulmira Silvany, que, segundo Carlota Xavier (1965, p. 24), é “[...] inspirado na vida do sertão de Itaberaba [município do estado da Bahia] (terra natal da compositora) [...]”. Essa obra é dedicada ao poeta sertanejo Galeno d’Avelirio. Há relato de que esse bailado tenha sido encenado em 1921, no Teatro Politeama. (PERRONE; CRUZ, 1997)

A escolha dessa composição foi feita por dois motivos: primeiro por representar a década de 1920 com uma peça de repertório sem paralelos diretos, em termos formais ou de gênero, com o repertório europeu tradicional para orquestra, ou seja, um bailado, para o qual há uma descrição de figurino cenário e dinâmica de palco nas primeiras páginas da partitura. O segundo motivo para escolha dessa obra é por esta ser um marco da estreia da atuação de uma maestrina na Bahia. Essa estreia acontece em um concerto público do antigo Instituto de Música da Bahia, a época sob a direção do maestro Silvio Deolindo Fróes, no Teatro Politeama, no qual a maestrina Zulmira Silvany dirige uma orquestra formada por 48 músicos. (PERRONE; CRUZ, 1997)

Trata-se de uma composição para solista, coro e orquestra. A orquestra está composta por madeiras a dois, duas trompas em fá, dois trompetes em si bemol, doistrombones tenores, uma tuba, triângulo, *tamburo basco*,⁷ tímpanos em dó

6 No acervo da FGM, essa composição faz parte de um grupo de sete sob o mesmo número de catálogo cuja ordem é: *Ave Maria*; *A voz da Sertaneja*; *Ouvir estrelas*; *A imprensa*; *Romanza*; *Uma tarde na Tijuca*; *A caiana*.

7 Pandeiro.

e sol, violinos I e II, violas, violoncelos, contrabaixos e piano. O fato curioso é que há, na página II, onde se inicia uma parte orquestral em compasso dois por quatro, com uma indicação de “Vivo”, uma observação de que “A orquestra aqui deve ter uma panderêta, um cansá [gansá] e castanholas duplas”, mas não há partes escritas para esses instrumentos em lugar algum. Logo, não sabemos exatamente como os mesmos deveriam ser tocados. Provavelmente, as ideias rítmicas foram “passadas” para os músicos durante os ensaios.

A orquestração é feita em dois blocos bem definidos quanto ao uso dos instrumentos. As partes instrumentais – “Allegretto” (inicial), “Appassionato”, “Vivo” – e o bailado final são instrumentados com toda a orquestra, enquanto nas partes de canto – “Mesto”, “Mesto, non lento”, “Allegreto” (primeira estrofe do coro) – a instrumentação utilizada faz uso da flauta, do piano e das cordas. Sendo que, a peça está dividida em sete partes musicais distintas, inclusive com indicações de andamento e caráter que as diferenciam. Essas partes são: “Allegretto”, “Mesto”, “Appassionato”, “Mesto, non lento”, “Vivo”, “Allegretto” e “Bailado”.

O primeiro “Allegretto” é uma parte composta em 6/8, na tonalidade de lá menor, que cumpre o papel de introdução, afirmando a tonalidade e preparando a entrada da solista, entrada esta em anacruse sem o apoio de instrumento algum. Parece ser uma melodia derivada da própria harmonia, sendo cadenciada, de certa gravidade apesar do indicativo de andamento, e é tratada de forma homofônica (Figura 2).

Figura 2: *A caiana* – “Allegretto I”



Fonte: Elaborada pelo autor.

Segue, então, a segunda parte, “Mesto”, parte na qual a melodia principal é apresentada pela solista, é escrita em lá menor. Uma melodia com caráter de dança, mas sinuosa e difícil de ser executada (Figura 3). Apesar de se tratar de um trecho curto, ele possui um movimento harmônico intenso, com mudanças rápidas de harmonia, modulando para tonalidades distantes, sem preparação através de cadências.

Figura 3: *A caiana* – “Mesto”

Musical score for "A caiana" - "Mesto". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff starts at measure 9 and ends at measure 13. The second staff starts at measure 14 and ends at measure 18. The lyrics are: "A cai - a - nacs-tá ma - du - ra Mui-to bo - a de mo - er — Meu ser - tão tem seus en - can - tos Que ja - mais pos-soes - que - cer."

Fonte: Elaborada pelo autor.

Segue-se o “Appassionato”, uma parte composta em compasso 2/4, na qual o acorde de sol sustenido menor inicial tem reforçado o seu papel de tônica da nova tonalidade através da sua dominante. Esse trecho termina em lá maior, dominante da tonalidade com o qual se inicia o trecho seguinte. Mesmo se tratando de uma parte em tonalidade menor, a melodia é *cantabile*, guardando certa graciosidade (Figura 4).

Figura 4: *A caiana* – “Appassionato”

Musical score for "A caiana" - "Appassionato". The score is in 2/4 time and consists of three staves. The first staff starts at measure 18 and ends at measure 23. The second staff starts at measure 24 and ends at measure 29. The third staff starts at measure 30 and ends at measure 34. The score includes a first ending bracket labeled "1." and a double bar line labeled "Para acabar".

Fonte: Elaborada pelo autor.

A parte seguinte – “Mesto, non lento” – traz o segundo verso do primeiro solo (Figura 5). Esse trecho, na tonalidade de ré menor, começa com o acorde de dominante com sétima dessa tonalidade. O processo de modulação utilizado aqui, através de dominantes individuais dos acordes do centro tonal principal, ré menor, torna a melodia, basicamente por graus conjuntos, mais fácil de cantar, dando um caráter de simplicidade à mesma.

Figura 5: *A caiana* – “Mesto, non lento”

Mesto, non lento

36 Ser - ta - ne - ja lá das ma - tas On - de can - tao bem - te -

40 vi Vou mos - trar - vos um bai - la - do do ser - tão onde nas - ci.

rit.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na sequência, temos outro trecho instrumental marcado pela indicação “Vivo” no primeiro compasso. É um trecho escrito na tonalidade de lá menor, mas que inicia com o acorde de lá maior com sétima menor, cuja tensão é resolvida no acorde de ré menor. Essa harmonia é repetida, depois segue para um acorde de mi maior com sétima menor que por sua vez se resolve em um acorde de lá menor. Toda essa estrutura de oitos compassos é repetida terminando a parte.

A melodia é apresentada na forma de pergunta e resposta, respeitando as modulações descritas anteriormente. Nas duas vezes, a melodia é apresentada pelos trompetes em si bemol, sendo depois respondida pela primeira flauta e pelos violinos em uníssono. Primeiro em ré menor (Figura 6) e em seguida, com uma pequena variação no final, em lá menor (Figura 7). Toda a estrutura anterior é então repetida. E, segundo a instrução encontrada na partitura: “(Repete este Vivo, 4 vezes)”.

Figura 6: *A caiana* – “Vivo” – primeira parte da melodia

Vivo

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 7: *A caiana* – “Vivo” – segunda parte da melodia

Fonte: Elaborada pelo autor.

Após o trecho instrumental, vem outro “Allegretto”, parte na qual é apresentada a primeira estrofe do coro cantada pelas vozes masculinas, enquanto dançam. Trata-se de um trecho com a primeira parte em dó maior e a segunda parte em lá menor.

A melodia dos dois primeiros versos (Figura 8), em compasso 2/4, tem proximidades quanto ao contorno melódico da melodia apresentada na voz da solista no trecho “Mesto, non lento”, em compasso 6/8 (vide Figura 5).

Figura 8: *A caiana* – “Allegretto II” – verso I

Fonte: Elaborada pelo autor.

A melodia dos dois versos seguintes que completam a estrofe (Figura 9) inicia-se com o acorde de mi maior com sétima menor, dominante da tonalidade na qual a estrofe será terminada: lá menor.

Figura 9: *A caiana* – “Allegretto II” – verso II

71
Lá se can - ta, lá se dan - ça, lá se a - ma sem so -
75
frer Meu ser - tão tem seus en - can - tos Que ja - mais pos - sões - que - cer.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O “Bailado”, com o qual se encerra a música, é uma parte de *tutti* orquestral onde todos os coristas estão reunidos para cantar enquanto dançam a coreografia descrita na partitura, sendo esta a última estrofe da parte do coro. A melodia é a mesma do trecho anterior, com pequena modificação no ritmo, que acaba por deixá-la mais marcada (Figura 10).

Figura 10: *A caiana* – “Bailado” – “Allegretto” final.

Allegretto
80
89

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na partitura, só está colocada a primeira estrofe do solo e a parte do coro, e, ao final da peça, não há uma indicação do local para o qual se deve retornar na apresentação das duas estrofes de solo seguintes. Por princípio, deve-se retornar para a parte do solo, o que faz todo o sentido do ponto de vista musical, mas demonstra não haver a preocupação de registrar muitas informações na partitura. Talvez por fazerem parte da prática musical, não havendo, portanto, necessidade imperiosa de fazê-lo, ou talvez por ser a intérprete a própria compositora. Mas não há como determinar de forma categórica a razão de tal procedimento.

Outras músicas do repertório do mesmo período

No próprio acervo da FGM, foram encontradas outras partituras cujas características são semelhantes à da obra escolhida como referência para ilustrar essa seção do período histórico demarcado para este estudo. Estas foram selecionadas com o intuito de ratificar o valor da obra de referência apenas, e de fato como referência e não como exemplo isolado ou único, o que o invalidaria como demonstrativo de uma prática comum do período. São outras obras da própria Zulmira Silvano, dentre elas: *Ouvir estrelas*, *Uma tarde na Tijuca* e *Romanza*.

DO FINAL DA DÉCADA 1920 AO FINAL DA DÉCADA 1940

A obra de referência escolhida para o período, como informado anteriormente, é *Atalá – Sinfonieta Opus 137*, de Mathias d’Almeida. Trata-se de uma obra em quatro movimentos, nos moldes de uma sinfonia do século XIX, cujos movimentos são: “Allegro”, “Andante com molto”, “Scherzo” e “Allegro molto”. A peça foi escrita para uma orquestra composta por: duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em Bb, dois fagotes, duas trompas em F, dois trompetes em Bb, três trombones, dois tímpanos, violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos.

Essa obra, diferente da maior parte das outras encontradas no acervo da FGM, é uma peça longa, seu primeiro movimento tem duração aproximada de 11 minutos. Além disso, foi a única obra encontrada nesse conjunto cuja estrutura formal remete à forma sonata seu primeiro movimento. As outras peças que compõem o repertório de música para orquestra de caráter profano do acervo, em sua quase totalidade, fazem uso de estruturas ternárias nas quais a parte A é repetida na íntegra para completar a forma, em poucas encontramos ligeira modificação da parte A na repetição da mesma no final.

A obra é iniciada com um tema em forma de pergunta e resposta, cuja primeira parte é apresentada em uníssono na região grave pelos fagotes, violas, violoncelos e contrabaixos partindo da fundamental da tonalidade (dó) para a dominante (Figura 11). A resposta a essa pergunta será dada pelos clarinetes (Figura 12).

Figura 11: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violoncelos*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 12: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Clarinetes*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Então, a pergunta é formulada mais uma vez e a resposta apresentada pela orquestra se encerra com uma cadência dominante-tônica em dó menor estabelecendo a tonalidade desse primeiro movimento (Figura 13).

Figura 13: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse trecho, com caráter de introdução, será finalizado com a mesma cadência apresentada anteriormente, dó menor, estabelecendo dessa maneira a tonalidade na qual será apresentado o segundo grupo temático. Este possui características de uma parte A e tem uma melodia cantável em dó menor apresentada pelos violinos (Figura 14).

Figura 14: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos*

41

p molto espressivo

49

The image shows two staves of musical notation for violins. The first staff starts at measure 41 and ends at measure 48. The second staff starts at measure 49 and ends at measure 56. The music is in a minor key (one flat) and features a melodic line with various note values and rests. The dynamic marking *p molto espressivo* is placed below the first staff.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse material temático é apresentado duas vezes, a segunda com um *tutti* orquestral, havendo entre eles um trecho, também em *tutti*, que cumpre o papel de ponte entre as repetições na primeira vez, e na segunda, ligeiramente ampliada por uma cadência a qual reafirma a tonalidade, cumpre a função de uma pequena coda. Toda essa parte é repetida na íntegra, o que a torna relativamente longa.

Depois dessa parte, há um trecho que, além de cumprir o papel de coda, prepara a mudança de tonalidade para mi bemol maior, na qual será desenvolvido o primeiro tema da parte seguinte. Possui um tema em semicolcheias apresentado em uníssono pelas cordas (Figura 15).

Figura 15: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos*

105

110

115

Clarinetes

Flautas

1.

The image shows three staves of musical notation. The first two staves are for violins, starting at measure 105 and ending at measure 114. The third staff starts at measure 115 and includes parts for Clarinetes and Flautas. The music is in a minor key (one flat) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *p* is present. There are first endings marked with '1.' and repeat signs.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A parte aqui tratada como parte B também possui dois materiais temáticos, conforme afirmado anteriormente. O primeiro deles é apresentado em mi bemol maior, sendo uma melodia tipicamente de valsa em compasso ternário (Figura 16).

Figura 16: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos*



Fonte: Elaborada pelo autor.

No trecho em fá menor, o primeiro material temático é curto, apenas quatro compassos. Ele é apresentado primeiro pelas flautas (Figura 17), sendo reapresentado logo depois, como um eco (textualmente indicado na partitura), uma oitava abaixo, pelos clarinetes (Figura 18).

Figura 17: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Flautas*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 18: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Clarinetes*



Fonte: Elaborada pelo autor.

E, enquanto o primeiro material tem um tom bucólico, lembrando uma melodia campestre e caráter suspensivo, terminando sobre a dominante, o segundo, apresentado pelas flautas, oboés, clarinetes e violinos I e II junto com a orquestra inteira, é forte, resoluto, dramático com um tom conclusivo repousando sobre a tônica (Figura 19).

Figura 19: *Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Oboés*

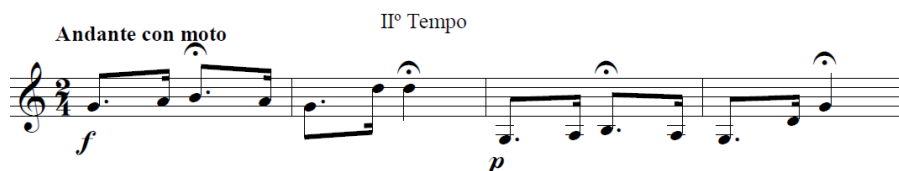


Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao final dessa parte, após a sua repetição, uma ponte ou transição de seis compassos em sol maior prepara o retorno à parte com a qual a peça é iniciada, a qual é apresentada mais uma vez na íntegra.

O segundo movimento, “Andante com moto”, possui uma introdução curta, com apenas quatro compassos, de caráter grave, em ritmo pontuado utilizando as notas do acorde de sol maior (Figura 20).

Figura 20: *Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo*



Fonte: Elaborada pelo autor.

O tema principal é composto sobre um ritmo contínuo de colcheias apresentado em um período com duas frases pelos primeiros violinos, cujo movimento harmônico parte da tônica para a dominante, na primeira frase, para na segunda fazer o caminho inverso, da dominante para a tônica (Figura 21).

Figura 21: *Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Primeiro tema*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse período é rerepresentado intermediado por uma pequena variação em uma frase de oito compassos (Figura 22). Completando assim o que pode ser considerada como uma parte A.

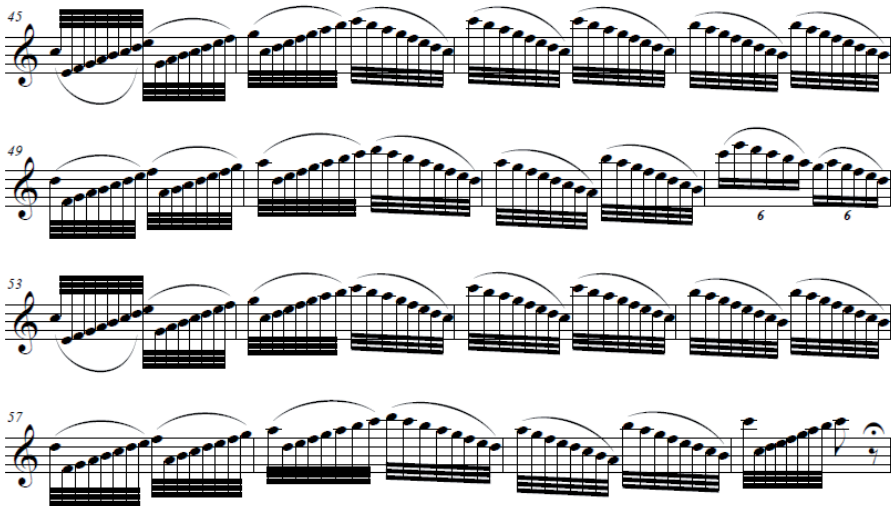
Figura 22: *Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Variação do primeiro tema*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Segue-se um trecho de 16 compassos em fusas, cujo desenho melódico e o movimento harmônico diferem da encontrada na parte anterior e, sendo assim, permite-se tratá-lo como material novo, diferente da parte anterior, mesmo que não tenha um caráter ou melodia marcante (Figura 23).

Figura 23: *Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Violinos I*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Após esse trecho, a primeira parte é reapresentada tal como da primeira vez. Em seguida temos outro trecho – “Lo stesso molto” – com todas as características de uma parte B, e cujo tema, apresentado primeiro pelos oboés, acompanhado pelas cordas em *pizzicato*, tem um caráter bem distinto do primeiro tema, com certo tom jocoso provocado pelo deslocamento de acento para o segundo tempo do compasso de forma alternada e irregular (Figura 24).

Figura 24: *Atalá* – *Sinfonieta*, 11º Tempo

Lo stesso molto

93 *p*

98 *a tempo*
sostenuto

Fonte: Elaborada pelo autor.

Por fim, o primeiro tema ou parte A é reapresentado como da primeira vez, sendo seguido por uma coda cujo tema é apresentado primeiro pelas violas, violoncelos, contrabaixos e fagotes (Figura 25), comentado pelas clarinetas (Figura 26), reapresentado e depois finalizado por um *tutti* orquestral de quatro compassos (Figura 27).

Figura 25: *Atalá* – *Sinfonieta*, 11º Tempo – Fagotes

157 *f*

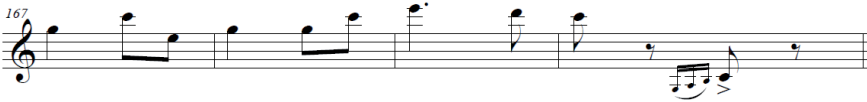
Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 26: *Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Clarinetes em Bb*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 27: *Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Violinos I*



Fonte: Fonte: Elaborada pelo autor.

O terceiro movimento, em compasso ternário, em dó maior, tem a forma A B A, tendo por característica marcante a assimetria das frases que compõem os períodos musicais. A primeira parte A, por exemplo, tem 18 compassos, dos quais os 10 primeiros contêm uma frase terminada com uma cadência à dominante (Figura 28),⁸ enquanto os oito compassos seguintes apresentam outro material temático que promove o retorno à tônica (Figura 29).

Figura 28: *Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I*



Fonte: Elaborada pelo autor.

8 Os exemplos musicais referentes a esse movimento tiveram os seus números de compassos propositalmente omitidos tendo em vista, em se tratando de temas anacrústicos recorrentes, não criar confusões ou dubiedades quanto a omissões ou edições em desacordo com a partitura original em benefício da clareza das ideias defendidas através dos mesmos exemplos. Esse procedimento foi adotado sem reservas por constar nos anexos a partitura na íntegra.

Figura 29: *Atalá – Sinfonieta*, IIIº Tempo – Violinos I

The image shows two staves of musical notation for Violins I. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bottom staff continues the melody, featuring a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket labeled '1.' leading to a repeat sign.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O primeiro material temático da parte B, parte esta também estruturada sobre frases irregulares, tem a sua apresentação dividida entre os violinos I e os oboés. Trata-se de um material desenvolvido a partir do arpejo de dó maior, tonalidade que é reafirmada pelo material temático apresentado pelos oboés. Esse primeiro tema, que termina com uma cadência à dominante, é repetido (Figura 30).

Figura 30: *Atalá – Sinfonieta*, IIIº Tempo – Violinos I e oboés

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Violinos I, starting with a second ending bracket labeled '2.' and a dynamic marking of *mf*. The middle staff is for Oboés, with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff continues the Violinos I part, with a dynamic marking of *f* and a final *mf* marking. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A seguir, vem um trecho de 26 compassos com material temático novo (Figura 31), na tonalidade de lá menor, após o qual é reapresentado o primeiro tema da parte B, em dó maior.

Figura 31: *Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e flautas*

The musical score for Figure 31 is divided into four systems. Each system contains two staves: the top staff is for Flautas and the bottom staff is for Violinos I. The first system shows both instruments playing a melodic line with a dynamic marking of *p*. The second system shows the Violinos I playing a melodic line with a dynamic marking of *f*, while the Flautas play a similar melodic line. The third system shows both instruments playing a melodic line with a dynamic marking of *p*. The fourth system shows the Violinos I playing a melodic line with a dynamic marking of *f*, and the Flautas playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em seguida, tem uma ponte de dez compassos desenvolvida sobre as notas do acorde de sol maior, sendo o material temático apresentado na primeira vez pelos violinos e na segunda vez pelas flautas, que prepara a reapresentação da parte A (Figura 32).

Figura 32: *Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Flautas*

The musical score for Figure 32 consists of two staves. The top staff is for Violinos I and the bottom staff is for Flautas. Both instruments play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The score is divided into two systems, each with two staves.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A parte A é rerepresentada tal como da primeira vez, sendo que na repetição há o acréscimo das madeiras e das trompas e a dinâmica, antes “piano”, passa a ser “forte”.

O quarto movimento, em compasso binário, tem como indicação de andamento “Allegro Molto” e está na tonalidade de dó menor. Essa parte se inicia com uma introdução com um tema em terças, em forma de pergunta e resposta, primeiro apresentado pelos clarinetes e seguido pelas flautas (Figura 33). Tudo isso sobre a fundamental do acorde de dó menor sustentado como pedal pelos violoncelos e contrabaixos em um ritmo contínuo de colcheias.

Figura 33: *Atalá – Sinfonietta*, VIº Tempo – Flautas e clarinetes em Bb

The image shows a musical score for Flute and Clarinet in Bb. The tempo is marked "Allegro Molto" and the dynamics are marked "p". The score is in 2/4 time and D minor. The Flute part starts with a rest, followed by a melodic line. The Clarinet in Bb part starts with a rest, followed by a melodic line. The score includes a first and second ending for the Flute part.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O tema principal (Figura 34) também é apresentado pelos primeiros e segundos violinos e clarinetes, sobre o mesmo pedal sobre a nota dó encontrado na introdução.

Figura 34: *Atalá – Sinfonieta*, VIº Tempo – Violinos I

The image shows two staves of musical notation for Violins I. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a dynamic marking of *p* (piano). The melody consists of eighth and quarter notes with some slurs. The bottom staff starts at measure 20 and features a more complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, also marked with a dynamic of *f* (forte).

Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse tema é repetido e seguido de uma ponte (Figura 35), da qual se segue para um trecho com a função de preparar a reapresentação do tema anterior (Figura 36). Os primeiros quatro compassos desse trecho são uma variação do tema principal.

Figura 35: *Atalá – Sinfonieta*, VIº Tempo – Violinos I e II

The image shows a single staff of musical notation for Violins I and II. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The notation features a series of sixteenth-note patterns, some with slurs, leading to a double bar line at the end of the phrase.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 36: *Atalá – Sinfonieta*, VIº Tempo – Violinos I e II

The image shows two staves of musical notation for Violins I and II. The top staff starts at measure 40 and the bottom staff at measure 44. Both staves contain complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accidentals.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em seguida, vem um segundo tema que é precedido pela reapresentação da introdução sem modificação alguma. Esse tema, de caráter meio infantil meio jocoso, é tocado pelos primeiros violinos, clarinetes e oboés (Figura 37).

Figura 37: *Atalá – Sinfonieta*, VIº Tempo – Violinos I



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em oposição a esse caráter jocoso, segue-se um tema grave, sério, mas ao mesmo tempo enérgico com apenas quatro compassos (Figura 38), também apresentados pelas cordas e pelos fagotes, que leva a um trecho de modulações. Todo esse trecho prepara a reapresentação do tema principal já comentado anteriormente.

Figura 38: *Atalá – Sinfonieta*, VIº Tempo – Violinos I



Fonte: Elaborada pelo autor.

Por fim, finalizando esse último movimento e a obra, temos uma coda (Figura 37) a qual se inicia com o mesmo tema apresentado também na coda do segundo movimento (Figura 24), na mesma tonalidade e com a mesma instrumentação. Há apenas a diferença de que, neste movimento final, a mesma foi ampliada, reforçando o movimento cadencial em direção à tônica, com o intuito de reafirmar a tonalidade principal do movimento e da obra, o que seria esperado ao final do último movimento, como maneira de reforçar e demarcar

o final da obra. Dessa forma, o fato de se encontrar esse mesmo material no final do segundo movimento permite conjecturar de que talvez o compositor tenha não só pensado a obra como um todo, mas utilizado material musical de um movimento em outro, inclusive cumprindo o mesmo papel, com intuito de explicitar esse objetivo. É curioso observar o uso desse recurso, especificamente, no repertório musical baiano no período de que estamos tratando.

Outras obras do repertório do período

Além de *Atalá*, duas outras obras do acervo merecem ser citadas, pois caracterizam bem o repertório desse período. A primeira delas é *O passo da Raposa – Samba Op. 123*, que, como o próprio título informa, trata-se de um samba do próprio Mathias d’Almeida. A segunda é *Amor, Canção eterna*, espécie de “canção instrumental” em cuja partitura consta a indicação “Valsa”, mas o caráter da melodia remete à valsa-choro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há neste trabalho a tentativa de buscar “uma matriz” da música brasileira do período, mas, tendo por base fontes documentais oficiais, argumentar sobre a legitimidade de uma práxis musical em torno de conjuntos orquestrais na Cidade do Salvador na primeira metade do século XX e, a partir do repertório apresentado, investigar a tradição que envolvia tal prática do ponto de vista técnico e interpretativo, tendo em vista que a completa ausência desta seria incoerente com o posterior surgimento da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, cujo efetivo foi composto em boa parte por músicos baianos.

As fontes primárias encontradas até o momento são escassas, seja pela má conservação ou pouca importância dada aos documentos históricos, o que pode ser ilustrado pelo tratamento dado aos arquivos do Teatro São João, que, de acordo com o relato de Sílio Boccanera, era riquíssimo e de valor inestimável, contendo partituras completas de óperas italianas, incluindo todas as partes cavadas para grande orquestra, além de muitas outras composições avulsas de compositores nacionais e estrangeiros. (BOCCANERA JÚNIOR, 2008)

Assim, o indício da destruição se não deliberada negligente de muitos documentos, associada à escassez de relatos e documentação dos procedimentos e práticas musicais na nossa sociedade, talvez autorize um raciocínio que não se utilize da quantidade de ocorrências de um mesmo fato para a determinação da relevância do mesmo. Dessa forma, justifica-se o estudo do ponto de vista qualitativo sobre o repertório orquestral pertencente ao acervo da FGM apresentado neste trabalho, com o intuito de validar ou descartar, do ponto de vista documental, uma prática musical que possa vir a ser tratada como orquestral em Salvador na primeira metade do século XX. Mesmo tendo que considerar tal resultado parcial, diante da existência de outros repertórios do gênero aos quais não se conseguiu ter acesso.

Porém, a primeira conclusão que se pode tirar acerca desse repertório é a de que, se há obras compostas ou transcritas para orquestra cujas datas prováveis permitam que sejam situadas nas décadas de 1900, 1920 e 1940, é porque existiam grupos instrumentais, orquestras para ser mais exato, para executá-las. É pouco provável que tanto esforço, tempo e dinheiro fosse empregado para compor uma coleção de partituras para que fossem mantidas nas gavetas!

Pode não haver registro de uma atividade orquestral intensa, do ponto de vista quantitativo no período em questão, o que não significa dizer que ela não tenha existido ou não tenha sido relevante, do ponto de vista qualitativo, para a vida cultural da sociedade soteropolitana. Tanto o é que há o registro de um concerto realizado no Teatro Politeama, em 1921, no qual “[...] a Bahia assistiu, pela primeira vez, a uma mulher empunhando uma batuta, a maestrina Zulmira Silvany, regendo uma orquestra com 48 músicos.” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 18) Como também há o registro da formação de músicos de corda na Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá, no Curso de Música de Zulmira Silvany e no Instituto de Música da Bahia,⁹ no período em questão.

Por outro lado, a análise crítica do repertório veio a demonstrar que não se tratava de obras às quais tinham sido anexados instrumentos de maneira aleatória, sendo atribuída ao executante a responsabilidade de criar as suas próprias partes.¹⁰ Ao contrário, é claro no repertório ora apresentado que as partes de

9 Antigo Conservatório de Música da Bahia, criado através de uma lei estadual em 1897, tendo funcionado em um anexo da Escola de Belas Artes até 1917, quando conquista a sua autonomia. (PERRONE; CRUZ, 1997)

10 Prática comum nos grupos musicais que atuam em eventos na cidade de Salvador.

cordas eram especificamente escritas para tais instrumentos, tanto no aspecto técnico quanto musical. Há preocupação de equilíbrio de timbre e textura, sendo a divisão das vozes nos acompanhamentos um indicativo de conhecimento técnico-musical tradicional, mesmo que a utilização dos instrumentos de sopro, em particular dos metais, remeta a uma tradição de banda filarmônica. Mas, isso não pode ser e não deve ser utilizado como fator que desqualifique essa música, tal escrita é também observada nas primeiras obras de Verdi, e, lembrando o consumo de ópera italiana na cidade de Salvador até o início do século XX, não há motivo para se estranhar a forma orquestrar esse repertório.

As estruturas formais utilizadas, na maioria das vezes ternária, as modulações explorando campos harmônicos distantes, o ritmo harmônico intenso associado a esse processo modulatório e a estruturação coerente de frases e períodos musicais também são fortes indicativos da intencionalidade dos respectivos compositores por detrás da elaboração deste repertório. Aliás, são características que denunciam a forte influência do repertório pianístico do século XIX, utilizado como formador dos pianistas da época. Muito dessas características podem ser observadas nas valsas e nos noturnos de Chopin, por exemplo.

Todo esse quadro construído com algo palpável e factual, pois tem como matéria prima ou fonte documental as partituras das obras dos compositores, por vezes acrescidos de relatos fidedignos do contexto das execuções das mesmas, inclusive com do impacto e importância dessas obras e de suas apresentações públicas sobre a vida cultural da sociedade baiana, permite que se formule uma afirmativa em prol da existência de uma realidade musical permeada por conjuntos orquestrais, e, por consequência, de uma tradição orquestral em Salvador na primeira metade do século XX.

Porém, há fatos curiosos que suscitam questões interpretativas importantes. Um exemplo diz respeito ao fato do repertório do período em questão ser permeado por obras que ostentam nome valsa em seus subtítulos e são escritas em compasso ternário, mas que possuem as suas peculiaridades harmônicas e de fraseado de acordo com o compositor e a época em que foi composta. Então, como interpretá-las enquanto repertório orquestral? Com base em uma tradição pautada na práxis de repertório popular orquestrado, ou como apropriação de material oriundo do repertório popular inserido em uma tradição de música europeia aqui representada pela orquestra?

Ainda são muitas as perguntas para as quais seria prudente ter cautela ao tentar respondê-las, tendo em vista que muitos acervos de obras produzidas na primeira metade do século XX em Salvador, de cuja existência se tem conhecimento, ainda não foram pesquisados, ou pelo menos, esses estudos ainda não foram publicados. Dessa forma, estudos ulteriores dessas fontes devem ser aguardados para que se possa buscar entender a tradição, a prática musical e o processo de profissionalização da atividade musical na cidade de Salvador na primeira metade do século XX. Pois, segundo Eliade (2010, p. 22): é um risco “Deixar em branco uma enorme parte da história do espírito humano [...]”. Isso significa que, essa tradição e prática musical, pedra fundamental para a construção da realidade encontrada hoje, precisa ser estudada para que, através de um melhor entendimento do passado, possamos dialogar com o hoje de forma objetiva para que possamos planejar e construir, em futuro ignoto, uma realidade musical coerente com as nossas raízes culturais, e, ao mesmo tempo, sincrônica do ponto de vista global.

REFERÊNCIAS

- AMATO, R. de C. F. Funções, representação e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, RS, n. 1, p. 166-194, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2439/2287>>. Acesso em: 27 set. 2015.
- BASTIANELLI, P. *A universidade e a música: uma memória 1954-2004*. Salvador: Escola de Música; Universidade Federal da Bahia, 2004. v. 2.
- BÉHAGUE, G. Brazil. *Oxford Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894?q=brazil+art+music+after+independence&search=quick&pos=20&_start=1#firsthit>. Acesso em: 26 set. 2014.
- BOCCANERA JÚNIOR, S. *O teatro na Bahia: da colônia à república (1800-1923)*. 2. ed. Salvador: EDUFBA; EdUNEB, 2008.
- BRANDÃO, J. M. V. A ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 31-47, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/22543/13404>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

- BRASIL, H. M. *Fróes: um notável músico baiano*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, [1976].
- CARSE, A. *The history of orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.
- CROCKER, R. L. *A history of music style*. Nova Edição. New York, NY: Dover Publications, 2011.
- DANIELS, D. *Orchestral music: a handbook*. 4. ed. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2005.
- ELIADE, M. *História das crenças e das ideias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- GALKIN, E. W. *A history of orchestral conducting: in theory and practice*. New York: Pendragon Press, 1988.
- GROUT, D. J. *A history of western music*. New York: W. W. Norton & Company, [1974].
- HERSKOVITS, M. J. *Antropologia cultural*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- JACOBS, A. *Guia da música orquestral*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- KEESING, F. M. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1970.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MELLO, G. T. P. de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até os primeiro decênio da república*. Salvador: Typographia de São Joaquim, 1908.
- MENDES, M. S. *Uma história do conservatório de música da Bahia (1897-1917): seu processo fundacional, funcionamento e impacto social*. 2012. 179f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- MENDES, M. S.; BLANCO, P. S. A escola normal de música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá e o curso de música de Zulmira Silvano. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, Salvador, v. 9, n. 1, 2008.
- NEVES, M. H. F. *De latraviata ao maxixe: (variações estéticas da prática do teatro São João)*. Salvador: SCT; FUNCEB; EGBA, 2000.

PERRONE, M. da C. C.; CRUZ, S. B. A. *Instituto de música: um século de tradição musical na Bahia*. Salvador: GRAFUFBA, 1997.

QUEIROZ, F. J. G. de. *Caminhos da música orquestral em Salvador*. 2010. 248 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RANDEL, D. M. *Harvard dictionary*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

ROBATTO, L.; RODRIGUES, C. C.; SAMPAIO, M. da S. Os primórdios do teatro São João desta cidade da Bahia. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 32, n. 37, p. 62-67, 2003.

SONS, C. S. *The orchestra: origins and transformations*. New York: Charles Scribner's Sons, 1986.

STEVESON, R. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Yearbook -Inter-American Institute for Musical Research*, New Orleans, v. 4, p. 1-43, 1968.

XAVIER, C. *A música em 50 anos*. Salvador: Beneditina LTDA, 1965.



A massagem e acupressura tailandesa como ferramenta na preparação para a atividade pianística

Jairo Tadeu Brandão

José Maurício Brandão

Não são poucos os casos de distúrbios e patologias que afetam a saúde dos indivíduos em seus mais diversos níveis. O homem – um ser único, múltiplo e parte de toda uma coletividade – é capaz de se conectar e se relacionar com o meio e, a depender da qualidade dessa relação, ele pode gerar, tanto para si quanto para os outros, um contexto propício à saúde ou enfermidade. Segundo a medicina oriental, a enfermidade não é algo que provém necessariamente de um agente externo, mas do próprio desequilíbrio entre a relação do homem com o meio, bem como com suas forças internas.

Para Padilla Corral (2006, p. XIV)

O homem adoece ou é propenso a adoecer porque não sabe viver e desfrutar a vida, porque perdeu essa conexão, esse intercâmbio, com seu universo. Essa falta de conexão e inter-relação com o meio é o que o faz enfermar, é o que hoje em dia se chama de entorno: a relação com meu universo, a relação comigo, a relação com os demais [...]. A história da medicina no planeta segue esse caminho: a espécie humana está cada vez mais enferma e é evidente que isso acontece mais precocemente a cada dia.

Quanto à saúde do músico, é aconselhável se buscar o equilíbrio entre o supracitado entorno e as demandas da atividade instrumental de maneira que se possa otimizar o resultado musical, com manutenção do balanceamento de suas forças internas, e diminuir os riscos de se desenvolver, a médio ou longo prazo, patologias musculoesqueléticas.

Na execução musical, não são poucos os casos de tais desordens relacionadas ao movimento repetitivo, por exemplo. As síndromes compressivas dos nervos, as tendinites, a distonia focal, epicondilites, síndrome de túnel do carpo e outras patologias, são hoje quase que uma epidemia. O corpo humano, apesar de adaptável, nem sempre consegue o devido ajuste entre o seu ritmo natural e as demandas do ambiente externo.

A execução musical pressupõe condicionamento físico, coordenações musculares inerentes aos movimentos da técnica e alto nível de exigência do sistema nervoso. Em tal atividade, é importante que o músico esteja harmonizado com os aspectos da técnica, e saudável anatomofisiológico, neurológico e emocionalmente. O devido cuidado com tais aspectos é capaz de promover, além de um maior conforto durante a execução, desdobramentos positivos no resultado musical.

Em seu processo de investigação sobre a técnica pianística, o autor da presente abordagem vem constatando a relevância da medicina manual em seu condicionamento físico e, conseqüentemente, em sua técnica instrumental. Motivado pelas inúmeras contribuições recebidas da medicina chinesa e japonesa (enquanto paciente), ele resolveu investir numa formação profissional e avançada em *yoga* tailandesa (massagem e acupressura tai) na Escola de Medicina Tradicional Tai de Wat Po, em Bangkok, na Tailândia.

Em verdade, o interesse do autor por essa medicina já existira em seus muitos anos de convívio com sua terapeuta especializada em medicina japonesa. Como uma das consequências desse diálogo entre técnica pianística e medicina manual, surgiu, nele, a ideia e necessidade natural de criar seu próprio sistema de automassagem e acupressura, baseado nas técnicas tai (estilo de Wat Po), e voltado para a execução pianística.

O acúmulo de tensão no mundo hodierno acaba sendo quase que constante na realidade de muitos dos profissionais da área de execução musical. Segundo Breithaupt (1909), a tensão é uma das coisas mais repreensíveis na técnica pianística, assim como uma das faltas mais comuns nos executantes (GERIG, 1990). Além do mais, essa situação é capaz de contribuir para o encurtamento do músculo, gerado por tensão emocional, o que resulta em restrição dos movimentos nas articulações.

Fragelli, Carvalho e Pinho (2008, p. 6), por sua vez, consideram que:

[...] a intensa atividade exercida pelo músico pode levar este profissional a desenvolver lesões como as afecções musculoesqueléticas, as compressões nervosas e as disfunções motoras ou distonias. São vários os fatores apontados na literatura como desencadeadores do aumento de esforço físico e mental desses profissionais, dentre estes destaca-se o tipo de instrumento (peso, tamanho e qualidade); a duração da execução, a dificuldade técnico-musical da obra; as condições psicológicas do executante; a resistência muscular; a reabilitação prévia inadequada; as variações anatômicas; a necessidade de repetição não somente uma, mas várias vezes para adquirir aprendizagem motora; as posturas antifisiológicas; o excesso de força na movimentação; o estresse; o gênero; a idade; o aumento do número de ensaio em virtude de apresentações, concursos ou exames de seleção; e os fatores ambientais. Como pano de fundo, encontra-se a natureza da atividade dos músicos que exige, além da precisão, a pressão temporal, e o tratamento de informações, colocando em evidência as demandas física, afetiva e cognitiva. [...] algumas estratégias poderiam ser utilizadas a fim de minimizar este problema, a exemplo do que se observa em algumas ações que vêm sendo desenvolvidas em organizações empresariais, colocando em evidência a preocupação com a saúde de seus trabalhadores, por meio da inserção de equipes interdisciplinares com médicos, enfermeiros, fisioterapeutas, psicólogos dentre outros profissionais capacitados no contexto da saúde ocupacional. Ações, ainda muito tímidas, de prevenção vêm sendo adotadas e recomendadas,

como a introdução de palestras, exercícios laborais, intervenções ergonômicas, conscientização dos profissionais, enfim, ações e intervenções precoces com o objetivo de elaborar estratégias para a melhoria da qualidade de vida no trabalho. Finalmente destaca-se que para aprofundar a magnitude desse problema é necessário que os profissionais, músicos e aqueles que atuam na melhoria da saúde e da segurança no trabalho compreendam a natureza dessa atividade e os aspectos da biomecânica nela envolvida, a fim de propor alternativas que considerem a demanda solicitada em função das características de cada instrumento, considerando os outros fatores envolvidos, para a realização da atividade.

Na técnica pianística, é necessário o balanceamento dos vários fatores supracitados que se relacionam à atividade instrumental. Mediante tal processo, esses fatores podem amenizar os desnecessários níveis de tensão, otimizar a própria técnica, além de promover desdobramentos positivos na qualidade do som. Para que se possa balancear tais fatores, é necessário que o executante expanda seu olhar em relação ao seu entorno, aos pressupostos da técnica, devidamente contextualizados, considerando as demandas da escrita musical e realizando os necessários ajustes, tendo em vista, inclusive, a sua anatomofisiologia.

É possível que problemas musculoesqueléticos relacionados à execução sejam decorrentes de vários fatores: postura, excesso de rigidez na observância de tais pressupostos, portanto rigidez também na pedagogia pianística e na prática instrumental, além de pouca consciência cinesiológica, ergonômica e proprioceptiva. Se assim for, a reprodução de um padrão preestabelecido – não necessariamente o melhor, principalmente se for descontextualizado – pode vir a ser uma das poucas alternativas no exercício da referida prática e sua pedagogia.

O piano, desde os seus primórdios, passou por aprimoramentos em sua evolução, assim como em sua técnica. Considerando-se o primeiro pianoforte (*gravicembalo col piano e forte*) de Bartolomeu Cristófori – aproximadamente primeira década de 1700 – até o instrumento dos dias atuais, pode-se dizer que praticamente trata-se de outro instrumento, o piano da atualidade. Muitos ilustres pianistas e pedagogos vêm se posicionando das mais diversas maneiras, conforme entendimento de cada época, no que se refere à prática e pedagogia instrumental.

Tendo em vista o grande porte da literatura pianística, considerando-se os diferentes períodos históricos e suas diversas realidades técnico-interpretativas, é possível se tocar uma mesma obra – ou trechos dela – com técnicas diferentes,

diferentes coordenações e gestos, e naturalmente distintas repercussões na sonoridade. A questão é que nem sempre o que se pode fazer é o mais aconselhável. No contexto de tal atividade, do ponto de vista da saúde do músico, cada uma das possíveis escolhas tem as suas repercussões no aparelho anatomofisiológico do executante.

É interessante ressaltar que diversos instrumentistas, muitos deles com considerável domínio da técnica instrumental, parecem descuidar do seu instrumento e maquinário humano, seu invólucro físico, sem o qual a própria atividade musical deixa de existir. Uma das provas disso é o aparecimento de patologias musculoesqueléticas na fisiologia dos músicos instrumentistas e de orquestra. Ao que parece, esse fenômeno, no contexto da música pianística, independentemente da escola, têm estreita relação com a percepção e o cuidado com o corpo mediante o qual é possível neutralizar o aparecimento de fenômenos patológicos, ainda que numa técnica com problema.

Não somente o piano e sua técnica passaram por grandes transformações, mas o entorno de cada época tem seu próprio contexto e, conseqüentemente, a relação do homem com este apresenta, por sua vez, suas variáveis. A função do músico e da música, incluindo a instrumental, apresenta-se de maneira diferenciada, segundo os padrões de cada momento da história. O papel e a ação do instrumentista se interligam a tudo isso e a tantas outras variáveis também.

Interpretar a obra de um determinado compositor, tendo em vista as várias realidades supracitadas, pode significar mais que a reprodução de determinados padrões técnicos ou interpretativos, ainda que legitimado por quem quer que seja. É importante, na construção do texto musical, a ampliação do olhar em relação à técnica e ao uso da experiência pessoal, tendo em vista as diferentes escolas de piano, considerando-se a atenta observância das muitas variáveis em cada entorno e a diversidade de cada contexto.

Como ferramenta na preparação para a atividade instrumental, a presente abordagem utiliza um dos ramos do sistema médico tradicional tai – a massagem e acupressura – com o objetivo de proporcionar ao músico a otimização do seu relaxamento, o equilíbrio do tônus muscular e de suas forças internas. O presente trabalho, mediante entrevista estruturada, avaliou oito parâmetros relacionados à técnica pianística e possíveis desdobramentos ocasionados pelo uso da técnica tailandesa. Foram observadas implicações na sonoridade e no resultado musical. Os resultados obtidos foram colocados num conjunto de

gráficos e tabelas, construídos com cálculos estatísticos, para proporcionar a devida visualização na comprovação do experimento.

Na realização da pesquisa sobre a eficácia e contribuição da massagem e acupressura tailandesa como ferramenta otimizadora de processos na atividade pianística, foram investigados alguns dos possíveis desdobramentos gerados na técnica instrumental mediante o uso da referida técnica tai. Tais desdobramentos, em número de oito, são os seguintes: 1) a otimização do relaxamento necessário ao aproveitamento do peso do braço; 2) o aumento da flexibilidade articular; 3) o aumento do nível de conforto no ato da execução; 4) a redução do nível de ansiedade no momento da atividade instrumental; 5) a otimização da qualidade da produção sonora; 6) a redução do nível de esforço físico no momento da atividade pianística; 7) a redução do nível de esforço mental; e 8) a relevância da utilização da massagem e acupressura na preparação para a atividade pianística. A pesquisa foi realizada em três partes.

Parte um

Realizou-se a elaboração de um questionário diagnóstico contendo oito perguntas relativas à coleta de dados da pesquisa. As respostas foram elaboradas seguindo uma gradação onde, numa escala de um a cinco, 1) avalia a questão muito negativamente, 2) negativamente, 3) normal, 4) positivamente, e 5) muito positivamente. São abordados os seguintes parâmetros aqui colocados, conforme a sequência em que aparecem no questionário: A) relaxamento, B) flexibilidade, C) nível de conforto, D) nível de ansiedade, E) qualidade da produção sonora, F) avaliação da experiência e importância da acupressura na pedagogia pianística, G) nível de esforço mental, e H) nível de esforço físico.

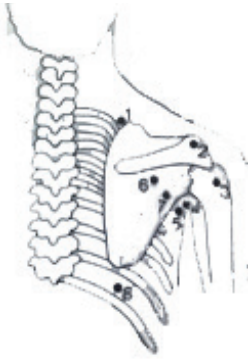
Parte dois

Foram escolhidos, conforme o cálculo da amostra, os 31 sujeitos da pesquisa, alunos matriculados nos cursos de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na disciplina Piano Suplementar e Seminários em Instrumento.

Parte três

Foram selecionados, segundo a fórmula utilizada para tratar ombro preso na Escola de Medicina Tradicional Tai de Wat Po, um conjunto de 12 acupontos a serem trabalhados juntamente com as sequências de massagem tai nos canais energéticos (*Sen Sib*). A técnica, que normalmente é realizada no chão, foi adaptada para a cadeira de massagem e aplicada nos membros superiores.

Figura 1: Acupontos região posterior



Fonte: Massage Therapy (1991)

Figura 2: Acupontos região anterior



Fonte: Massage Therapy (1991).

Figura 3: Cadeira de massagem



Fonte: próprio autor.

Os acupontos estão localizados em número de quatro na região anterior e nove na região posterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo os resultados desta pesquisa, comprovados a partir da amostra realizada, o uso da técnica tai é capaz de potencializar o equilíbrio das forças internas do indivíduo e o seu condicionamento para exercer melhor a atividade instrumental. Pode ela, além do mais, funcionar como uma estratégia preventiva para evitar o desenvolvimento de patologias osteomusculares nos músicos executantes, bem como facilitar o aumento do nível de compreensão da natureza da supracitada atividade.

Verificou-se que a utilização de uma atividade terapêutica manual na preparação para a atividade instrumental, capaz de otimizar o relaxamento,¹ a flexibilização articular e o balanceamento do tônus muscular nos membros superiores, pode impactar na técnica pianística. As demandas necessárias à ação instrumental, em diversos níveis, sejam do ponto de vista anatomofisiológico, metabólico, neural etc., podem ser melhor atendidas com o auxílio dessa ferramenta que também atua em níveis diversos.

Aspectos importantes da técnica instrumental, auxiliados pela técnica usada no presente experimento (ou alguma técnica similar), podem ser otimizados quando combinados com a medicina manual, a exemplo do relaxamento, flexibilidade articular, nível de esforço físico e mental, nível de conforto, ansiedade etc. A junção das duas técnicas pode impactar, além do mais, na própria produção sonora, e ainda promover benefícios no resultado musical.

Na dimensão anatomofisiológica, as compressões ajudam a musculatura, em constante trabalho na técnica, a manter um melhor padrão circulatório e oxigenação dos tecidos, mantendo-se também o seu necessário nível de aquecimento, com menos resíduos nocivos ao processo de contração – relaxamento muscular. Todo esse processo aumenta a capacidade contrátil do ventre muscular e deslizamento de suas fibras e, conseqüentemente, a capacidade de sua resistência. Na atividade muscular, esse ganho pode ser de grande valia, por

1 Entende-se aqui relaxamento não como ausência total de tônus na musculatura, mas no sentido em que o termo é entendido consensualmente no contexto da atividade pianística.

exemplo, na preparação de repertórios que exijam um maior condicionamento por parte do instrumentista ou mesmo na necessária adequação da técnica pianística, tendo em vista a diversidade da mecânica dos instrumentos.

Do ponto de vista articular, as compressões contribuem para a flexibilização e elasticidade das articulações, otimizando-se a produção do líquido sinovial nas diartroses, o que naturalmente pode promover também uma melhoria nos níveis de abertura da mão e nas posições relacionadas ao gesto pianístico. Não necessariamente todas as posições da mão ao piano são naturais e algumas delas exigem, para o pianista, um maior esforço e adequação. A terapia manual pode reverter possíveis desconfortos, causados por posições de maior dificuldade, considerando-se o padrão anatomofisiológico de cada executante.

Em relação à postura corporal e o necessário apoio na técnica, essa terapia é capaz de neutralizar hipertonia em alguns grupos musculares excessivamente contraídos por conta de má postura – ou mesmo problemas da técnica – devolvendo ao corpo um melhor balanceamento no seu trato fisiológico, bem como uma melhoria no conforto durante a execução. O balanceamento do tônus muscular pode resultar num melhor aproveitamento do peso do braço, e na liberdade, fluidez e continuidade dos seus movimentos (dos ombros às pontas dos dedos).

Isso também se articula com as questões ergonômicas que dizem respeito à interação entre a estrutura corporal do pianista e a estrutura do instrumento. Em muitos casos, em se tratando de ergonomia, são necessárias as mais diversas adaptações para que se mantenha, ao mesmo tempo, a qualidade técnico-musical e o conforto do executante ao tocar.

O próprio processo da percepção da dor – se houver – e de desconfortos posturais pode levar o indivíduo a investigar conscientemente os sinais emitidos pelo seu corpo e, mediante a busca desse entendimento, poderá ocorrer uma melhoria no seu grau proprioceptivo. Então, poderá tomar maior consciência de seu potencial – bem como limitações – e, através desse processo, desenvolver maior consciência a respeito da própria atividade instrumental, entendendo também que o seu corpo pode ser visto como sendo ligado ao instrumento ou mesmo uma extensão dele.

A medicina manual é capaz de agir nos níveis metabólicos do organismo e regular a produção de substâncias que interferem diretamente no bem-estar e na tranquilidade do indivíduo, tão necessários sobretudo no momento das apre-

sentações. Em tais situações, a exemplo das execuções musicais de memória, é extremamente importante um alto grau de concentração e até interiorização, se for o caso. Esse processo poderá favorecer no sentido de tornar a prática instrumental algo natural – apesar de seu grau de responsabilidade – assim como tantas outras atividades que são realizadas no dia a dia.

Mantendo-se a calma necessária à concentração, o instrumentista poderá contribuir para um melhor funcionamento de suas sinapses, do seu sistema nervoso e, por conseguinte, das coordenações nos movimentos da técnica. Os níveis de ansiedade, em muitos casos, podem ser controlados com a associação da medicina manual e a respiração.

O controle da ansiedade, de certa forma, pode contribuir para a diminuição de gasto excessivo de energia vital causado por excesso de tensão muscular e/ou estresse relacionados às apresentações, relações interpessoais, relações conflituosas no âmbito pedagógico pianístico etc. Controlando-se esse desgaste, é possível se manter, em melhores condições, a saúde do músico mediante o equilíbrio e balanceamento de todos esses fatores. Através disso, torna-se possível otimizar a técnica pianística, com positivos desdobramentos no resultado musical.

Os resultados da presente abordagem demonstram, portanto, a necessidade real e constante do suporte e intervenção de uma técnica como a massagem tai – ou outra similar – para que, em conjunto com alongamentos apropriados, possa se manter o trato anatomofisiológico do pianista em plenas condições de funcionamento. Faz-se necessário salientar que, para tal manutenção e o devido balanceamento (homeostase) dos sistemas do corpo humano, não se pode, em medicina tradicional, separar seus ramos, separar o homem de sua relação com seu entorno, assim como não se separa massagem tai da dieta, da meditação e de sua farmácia natural, com o uso de ervas e óleos essenciais, por exemplo. Não é possível separar, de igual modo, a música da técnica instrumental, da história da música, da literatura, das várias possibilidades do instrumento etc.

A incorporação de uma técnica de *yoga* tailandesa adequada à atividade pianística pode ser um importante diferencial, tanto na pedagogia quanto na atividade instrumental.² O músico executante, ninguém melhor que ele, sabe de sua

2 Neste caso, é possível se utilizar o sistema de autoaplicação da massagem e acupuntura tai desenvolvido pelo autor da presente abordagem. Tal sistema permite a realização de uma automassagem completa (ou somente nos membros superiores, se necessário) e incorpora as

constante realidade, sua condição técnica e a maneira como seu corpo precisa se ajustar para atender e resolver às questões técnico-musicais, e a muitas outras do dia a dia. Essas duas se interligam. O conhecimento e domínio de si mesmo – e de seus corpos com seus processos – deveria, em tese, ser algo natural e administrável pelo próprio indivíduo, ou seja: cada um deveria ser capaz de se autocuidar e se autossustentar em seus diversos níveis.

Profissionais de outras áreas da saúde, ainda que tenham o seu devido valor e função, não estão inseridos nesse contexto do performer, mesmo que possam assistir à saúde do músico. Quando se trabalha, na atividade instrumental, de forma consciente, integrada e preventiva, é possível que não haja, em muitas situações, a necessidade de intervenções médicas mais invasivas, no caso de aparecimento de patologias musculoesqueléticas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, C. R. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: Air Musical, 1996.

BLOGÃO DE FISIO. *Planos e eixos anatômicos*. Maceió, AL, 16 fev. 2013. Disponível em: <<http://blogoodefisio.blogspot.com.br/2013/02/planos-e-eixos-anatomicos.html>>. Acesso em: 15 out. 2014.

BRANDFONDBRENER, A. G. Musculoskeletal problems of instrumental musicians. *Hand Clin*, v. 19, n. 2, p. 231-9, may. 2003. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12852665>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

BREITHAUPT, R. M. *School of weight-touch: natural piano-technique*. Leipzig: C.F. Kahnt, 1909.

CAIRO, C. *Linguagem do corpo I: aprenda a ouvir o seu corpo para uma vida saudável*. São Paulo: Barany, 2013.

CHAITHAVUTHI, J.; KANCHANOO, M. *Thai massage the thai way: healing body and mind*. 2. ed. Chiang Mai: Thai Massage Book Press, 2007.

técnicas tai. Pode ser realizado em conjunto com alongamentos apropriados às necessidades da técnica pianística. Em havendo alteração do tônus em algum grupo muscular, pode-se também efetuar a devida correção.

- CHIA, M.; SATHORN, J.; CHIA, M. *Nuad thai "traditional thai massage"*. New York: Healing Tao Books, 2004.
- CHIANTORE, L. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza, 2001.
- COLUNA VERTEBRAL. *¿Cómo puedo prevenir el dolor de espalda?* Disponible en: <<http://columnavertebral.net/dolor-de-espalda>>. Acesso em: 27 out. 2014.
- DEMO, P. *Pesquisa e construção do conhecimento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.
- FINK, S. *Mastering piano technique. A guide for students, teachers, and performance*. Oregon: Amadeus Press, 1997.
- FRAGELLI, T. O.; CARVALHO, G. A.; PINHO, D. L. Lesões em músicos: quando a dor supera a arte. *Rev. Neurociência*, v. 16, p. 3003-3009, 2008.
- GACH, M. R. 'Acupressure's potent points'. *Acupressure Articles*. Disponível em: <<http://acupressure.com/articles/index.htm>>. Acesso em: 02 jun. 2015.
- GERIG, R. *Famous pianists and their technique*. 3. ed. New York: R. B. Luce, 1990.
- GOLD, R. *Thai massage: a traditional medical technique*. Edingburgh: Churchill Livingstone, 1998.
- HINSON, M.; BRÉE, M. *The leschetizky method: a guide to fine and correct piano playing*. New York: Dover Publications, 1997.
- JAHARA-PRADIPTO, M. *Zen shiatsu: equilíbrio energético e consciência do corpo*. São Paulo: Summus, 1986.
- KAPLAN, J. A. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KASIK, H. *Sen massage: the traditional thai massage instructed by Wat Po (WatPraChetupon)*. Albstadt: Kasik Company, 1997.
- KOCHEVITSKY, G. *The art of piano playing: a scientific approach*. New York: Summy-Birchard, 1967.
- LAD, V. *Ayurveda, a ciência da autocura: um guia prático*. São Paulo: Ground, 2012.

- MASSAGE THERAPY. *Course at wat po's thai traditional massage school*. Bangkok: PreedaTangtrongchitr, 1991.
- MATTHAY, T. *Musical interpretation: its laws and principles, and their application in teaching and performing*. Boston: Greenwood Press, 1970.
- MATTHAY, T. *The visible and invisible in pianoforte technique*. London: Oxford University Press, 1932.
- MATTHAY, Tobias. *The act of touch in all its diversity: an analysis and synthesis of pianoforte tone-production*. New York: Longmans, Green & Co., 1905.
- MERCATI, M. *The thai massage manual: natural therapy for flexibility, relaxation and energy balance*. New York City: Sterling, 1998.
- MUSCOLINO, J. E. *The muscle and bone palpation manual with trigger points, referral patterns and stretching*. O' fallon: Evolve, 2001.
- MUSIC RALL. Curso de música. *Apostila para teclado e piano*. Disponível em: <<http://music-rall.no.comunidades.net/index.php?pagina=1569125120>>. Acesso em: 23 abr. 2015.
- MYERS SPORTS MEDICINE. Disponível em: <<http://www.myerssportsmedicine.com/frozen-shoulder>>. Acesso em 25 ago 2014.
- NAMIKOSHI, T. *Terapia shiatsu: manual completo*. São Paulo: Manole, 1992.
- NUAD PHAEN BORAN. *Jivaka Kumar Bhaccha*. Disponível em: <<http://www.nuadphaenboran.de/english/jivaka.htm>>. Acesso em: 20 maio 2015.
- ORTMANN, O. *The physiological mechanics of piano technique*. New York: E. P. Dutton & Company, 1962.
- PADILLA CORRAL, J. L. *Fundamentos da medicina tradicional oriental: curso de acupuntura*. São Paulo: Roca, 2006.
- PÓVOAS, M. B. C. Ação pianística e interdisciplinaridade. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 43-69, 2002.
- RAMOS, A. V. *A massagem chinesa: manual de massagem terapêutica compilado no Hospital da Escola de Medicina de Anhui de Pequim*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- TANGTRONGCHITR, P. *Thai traditional massage: course at wat po traditional massage school, wat po, 2 Sanamchai RD*. Bangkok: Tailand, 1992.

- THAI-MASSAGE. *Sen sib*. Disponível em: <http://www.thai-massagetherapie.com/ab_sensib.htm>. Acesso em: 28 jun 2015.
- TOLEDO, S. D. et al. Sports and performance in arts medicine. 5. Issues Relating to musicians. *Archives of Physical Medicine Rehabilitation*, Philadelphia, v. 85, n. 3, p. 72-74, mar. 2004.
- TOWNSEND, W. *Balance of the arm in piano technique*. London: Bosworth & Co., 1890.
- TRELHA, C. S. et al. Arte e saúde: frequência de sintomas músculo-esqueléticos em músicos da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina. *Semina: Ciências Biológicas e da Saúde*, Londrina, v. 25, p. 65-72, jan./dez. 2004.
- TYROLER, N. *Thai accupressure for orthopedic disorders: as instructed by the Wat Po School*, Bangkok. Israel: Robin Treistman, 2008.
- USZLER, M. *The well-tempered keyboard teacher*. 2. ed. New York: Shirmer Books, 2000.
- VORA, D. *Health in your hands: acupressure and other natural therapies*. Mumbai, India: Navnet Publications Limited, 1997.
- WATPO CHETAWAN. Saúde e beleza. *Ruesi Dutton Position 3*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/WatpoChetawan>>. Acesso em: 22 maio 2015.
- WATSON, D. *Liszt*. [S.]: Schirmer Books, 1989.
- WHITESIDE, A. *Indispensables of piano playing*. 2. ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1961.
- WIKIPÉDIA. *Ruesi*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ruesi#/media/File:2013_Wat_Suan_Tan_02.jpg>. Acesso em: 22 maio 2015.



Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado

Fabíola de Oliveira Fernandes Pinheiro

José Maurício Brandão

INTRODUÇÃO

A música de concerto brasileira historicamente realiza referências a várias expressões espirituais, como as tradições afro-brasileiras, frequentemente em ocasiões em que se necessita demonstrar uma cultura “genuinamente” nacional. Tais abordagens incluem visitas a vários contextos socioculturais, frequentemente empregando o folclore.¹ O compositor José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) declara sobre sua própria experiência que

¹ Para mais informações, vide Brandão (2014).

O afro-brasileiro não foi uma experiência mística, mas estética. Não tenho interesse nessas religiões enquanto atos de fé. Acho muito bonito o ritual do Candomblé, as roupas, os temas, o obsessional, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva. Tudo isso me encantou quando compus ‘Sinfonia dos Orixás’, ‘Sonata Omulu’. Respeito quem crê em qualquer religião. A divindade de Jesus está em cada religião. Se Deus está em tudo, o Espírito Santo também age no Candomblé – para quem crê. No que se refere ao respeito a todas as religiões, sou ecumênico. (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 66)

Com o advento da sociedade pós-moderna, a abordagem do fenômeno religioso ganha novas perspectivas. A música de concerto, certamente, é impactada por essa nova pluralidade de possibilidades de vivenciar o mundo. Alguns constatam a presença de uma verdadeira “contracultura cristã” nas artes contemporâneas. (ARNOLD, 2014; COBUSSEN, 2008; LÓPEZ RASO, 2014)

A pós-modernidade do final do século XX, em sua indiferença e relativismo, em sua insatisfação dentro de uma sociedade do bem-estar – que uma vez alcançada – não parecia responder a questões como as relacionadas com o existencial, tem propiciado que certos artistas expressem com uma linguagem poética e cheia de sensibilidade suas mais profundas inquietudes espirituais, e que olhem para os templos cristãos e seus santos como uma estimulante possibilidade e promissor suporte de algo novo. (LÓPEZ RASO, 2014, p. 63)

Almeida Prado, um católico praticante, pode ser situado como um valoroso exemplo dessa tendência.² Utilizando uma estética pós-moderna,³ o compositor

2 É importante ressaltar que, não obstante o fervor de sua fé, o seu envolvimento pessoal com a religião e o contato constante com religiosos ordenados, Almeida Prado professou o catolicismo como um leigo, não evidenciando pretensões teológicas mais formalizadas.

3 Discussões acerca do pós-modernismo musical fogem da proposta deste trabalho, sendo, contudo, extensivamente discutidas em textos como Buckinx (1998) e Salles (2005). “Estes compositores [Pós-Modernos] não rompem com a tradição como os vanguardistas mas, também, não retornam a ela para reelaborar sua sintaxe musical. O artista pós-moderno pesquisa novos caminhos a partir da tradição. Procura apresentar uma proposta nova que supere as polarizações que regeram os movimentos musicais durante toda a história da música e que se radicalizaram no século XX. Essas polarizações superadas pelos compositores pós-modernos são, entre outras, as referentes a nacional/universal, tradição/renovação, ocidental/oriental, tonal/atonal, popular/erudito, forma/conteúdo, temperamento igual/microtonalismo, funcional/puro. Não se trata de anular esses polos que continuarão existindo na expressão de muitos

explora a religiosidade de uma forma distinta e peculiar. Tendo sido esse compositor também pianista,⁴ é algo natural que sua religiosidade utilize o piano como veículo de sua expressão, fazendo com que muitas de suas obras para esse instrumento remetam à sua fé. Assim sendo, este estudo pretende investigar elementos de religiosidade católica no repertório pianístico de Almeida Prado, com ênfase em um recorte de obras: *Ad laudes matutinas* (1972), *Poesilúdio n. II – Noites de Solesmes* (1985) e *Toccatina da alegria* (1996).

Almeida Prado tem sido um compositor bastante abordado por músicos-pesquisadores no Brasil, haja vista a abundância de fontes bibliográficas produzidas nos últimos anos.⁵ A quantidade e, principalmente, a qualidade de sua obra, aliados ao fato de o mesmo fazer parte da história recente, certamente contribuem para tal interesse.⁶ Apesar de o compositor já ter falecido, felizmente há variadas e confiáveis fontes primárias disponíveis. Almeida Prado deixou um trabalho doutoral sobre sua própria práxis composicional (ALMEIDA PRADO, 1985), bem como numerosos registros de entrevistas, disponíveis em periódicos, sítios eletrônicos e trabalhos acadêmicos.⁷

Foram consultadas obras sobre teomusicologia, com vistas a informar, contextualizar e fundamentar a pesquisa presente.⁸ Neste trabalho, as considerações de cunho analítico são largamente baseadas em textos de *comprehensive*

artistas e na percepção das audiências, mas a opção por uma ‘outra nova música’, ao lado das músicas que já existem e continuarão a existir.” (TACUCHIAN, 1998)

4 “Eu amo o piano, eu penso-piano, como Chopin.” (ALMEIDA PRADO apud GROSSO, 1997)

5 Vários desses trabalhos (artigos, dissertações e teses) são citados na presente bibliografia.

6 “Sua importante produção – seu catálogo conta com mais de 250 itens em um grande número de gêneros – é largamente dominada por uma imponente quantidade de peças para piano, as quais constituem uma contribuição única à literatura deste instrumento, e à música contemporânea de uma maneira geral. Esta contribuição seria provavelmente melhor reconhecida se seu autor não pertencesse a um país ‘periférico’.” (GUIGUE, 2009, p. 93-102)

7 Almeida Prado teria sido a primeira pessoa a defender uma tese de doutorado em Música no Brasil. (SALLES, 2005, p. 216)

8 Alguns textos consultados: Antunes (2003, 2004), Arnold (2014), Begbie e Guthrie (2011), Blackwell (1999), Chua (2014), Cobussen (2008), Garbini (2009), Godwin (1995), Hamel (1995), Lopez Raso (2014), Pike (1953), Salamanca (2002), Saliers (2007), Sarmiento (1992), Stefani (1967) e Wojtyła (1999).

musicianship.⁹ As citações extraídas de bibliografia em língua estrangeira foram traduzidas por esta pesquisadora.

ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Eu fui um dos primeiros compositores a fazer no Brasil missa em português, porque o Concílio tinha liberado o texto e foi uma experiência interessante. Mas eu acho que minha obra é mística mesmo sem usar o texto sacro, ela busca dar a quem a ouve, um estado de contemplação. A minha música tende a fazer você entrar num clima. Os melhores momentos da minha música são momentos estáticos de paz, são grandes porções, grandes praias. Ela é new wave antes da new wave. Eu já fazia música minimalista antes [...] do Philip Glass eu já fazia muita coisa que agora o pessoal está fazendo. (ALMEIDA PRADO apud CORVISIER, 2000, p. 11)

Oriundo de uma família católica,¹⁰ Almeida Prado receberia um novo impulso em sua fé a partir de meados da década de 1960. Nessa época, o compositor viveu uma experiência mística que lhe deixou uma profunda impressão e que o fez intensificar sua prática religiosa.

Eu estava viajando de ônibus para São Paulo e no meio da estrada da Serra do Mar eu tive uma visão mística de Deus. Ninguém pode ver Deus! Mas era como se eu visse através da paisagem da Serra do Mar. Eu pude entender o abraço que Deus dá no Universo todo, a Sua presença em todas as coisas [...] neste dia entendi que Ele é, que ele faz existir desde os insetos até as galáxias. [...] Descobri a Santíssima Trindade. Este sentimento de descoberta de Deus encheu-me de uma radiante alegria, de um bem-estar. Senti-me

9 Comprehensive Musicianship (CM) é uma tendência teórica surgida na América do Norte a partir de meados do século XX. Busca integrar disciplinas tradicionalmente abordadas isoladamente, como Harmonia, Contraponto, Solfejo, Teclado etc. Alguns textos consultados para este trabalho incluem Larue (2011), Cogan e Scot (2013), Dunsby e Whitall (2011), entre outros.

10 “Minha formação é católica. Meus pais seguiam assiduamente os sacramentos, iam à missa, etc., e minha irmã Maria Inês tornou-se freira aos 19 anos. Isso me marcou muito – a ida de uma irmã para o convento marca muito. Depois, lendo o evangelho, meditando, senti que na religião católica eu encontrava a plenitude do Espírito Santo e o cumprimento de todas as profecias de Jesus.” (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 65-66)

iluminado como se de mim saíssem raios. Esta experiência eu nunca mais esqueci. Ela me fez voltar à religião católica, aos sacramentos, a ler a Bíblia, a ler todos os grandes místicos como Teresa de Lisieux, São João da Cruz, Thomas Merton. [...] Duas semanas depois, quando compus o Momento 1 eu ainda estava inebriado com este momento sereno sem começo nem fim. (ALMEIDA PRADO apud CORVISIER, 2000, p. 10)

Desde então, enquanto em busca de uma renovação estética,¹¹ várias de suas composições passariam a evocar elementos de mística judaico-cristã. A sua passagem pelo Festival de Santiago de Compostela, Espanha, em 1967, propiciou a análise de obras medievais e renascentistas. (MOREIRA, 2002) A amizade com o padre Amaro Cavalcanti de Albuquerque foi benéfica especialmente no sentido em que o último lhe apresentou várias partituras e gravações de obras contemporâneas e “místicas”.¹² Tal contato teria sido um estopim para a aproximação com a música de Messiaen, de quem em breve seria aluno, em Paris (1969-1973).¹³

11 Almeida Prado havia há pouco decidido procurar um caminho próprio, diferente do nacionalismo oferecido pelo seu então professor, Camargo Guarnieri (1907-1993). À época, o então jovem santista estava trabalhando como autodidata, com orientações informais de seu amigo Gilberto Mendes (1922-2016). (Detalhes pormenorizados sobre a biografia de Almeida Prado fogem à proposta deste trabalho, pois tais informações já são amplamente disponíveis em numerosas fontes – algumas citadas na presente bibliografia.)

12 “[...] a grande influência que exerceu esse sacerdote na minha vida, seja no plano espiritual, seja no estético” (ALMEIDA PRADO, 1999). Monsenhor Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho (Juiz de Fora, MG, 25 de julho de 1917 – Rio de Janeiro, RJ, 25 de outubro de 2001): “Monsenhor Amaro se destacou no campo da música sacra e desde 1955 era o coordenador da Comissão de Música Sacra da Arquidiocese do Rio. Há 40 anos criou e vinha ministrando curso de canto pastoral realizados no Rio para agentes de paróquias da Arquidiocese do Rio e de dioceses de todo o país. Por ocasião da 40ª edição do Curso de Canto Pastoral, Monsenhor Amaro recordou que ‘todos os cursos são marcados pela alegria’ e disse, modestamente, que os elogios que recebia ‘eram referentes à união de sua equipe’. Durante a visita do Papa João Paulo II ao Brasil em 1980, Monsenhor Amaro dirigiu o grande coral de 1.500 jovens na missa do Aterro do Flamengo e os cantos da Missa no Maracanã, onde o Papa ordenou 74 sacerdotes brasileiros. Por ocasião da segunda vinda do Papa ao Rio, em 1997, no ‘2º Encontro Mundial do Papa com as Famílias’, voltou a dirigir o coral de 1.000 vozes na missa do Aterro do Flamengo. Em 1984 foi nomeado pelo Papa João Paulo II consultor da Congregação para o Culto Divino e Disciplina dos Sacramentos. Era membro da Ordem dos Músicos do Brasil. A nível nacional, foi Secretário Nacional de Liturgia e Assessor de Música Sacra da CNBB, tendo por vários anos exercido o cargo de Secretário do Regional Leste 1, da mesma entidade no Estado do Rio.” (MOIOLI, 2011)

13 “O que Almeida [Prado] chama de música ‘mística’ é classificada por Messiaen como música religiosa, ou seja, uma música com temática religiosa que não seja feita exclusivamente para

Eu gostei, sobretudo, em Messiaen, da liberdade que ele tinha vis-à-vis a música contemporânea da época. Ele não seguiu o serialismo de Boulez e nem Schoenberg. Ao mesmo tempo, ele tinha criado os modos de transposição limitada, que era uma forma nova. Você faria uma música que não seria serial, seria, de certa maneira, parente da música tonal, tem o modo maior, menor, entre outros, e era uma alternativa de um outro caminho que não fosse fazer Stockhausen, Boulez, Debussy e Berio. E depois, principalmente a temática religiosa. Eu sendo católico, profundamente católico, sempre me interessou o mistério divino na música. Isso Bach fez muito, mas Bach está muito longe. Depois você não tem outro compositor, a não ser esporadicamente Franz Liszt na parte final, em que ele era abade. Ele estava com as ordens, né. Ele não era padre, mas tinha as ordens da Igreja. E depois, você não vai ter nenhum compositor que falasse dos dogmas da Igreja Católica, dos Mistérios, em música. [...] O Stravinsky tem. A Sinfonia dos Salmos, tem uma missa. Mas o Stravinsky não é um compositor de temática religiosa. Ele é místico. Assim como ele é místico também no Pássaro de Fogo. Eu não sou um compositor que acha que se eu puser assim, 'esse acorde é o anjo da guarda, esse acorde não é', você seja obrigado a ouvir esse acorde como o anjo da guarda. É um acorde. E pode soar bem ou não. Então eu acho que o que me interessou em Messiaen foi o porquê que ele se aprofundou tanto nos dogmas da Igreja, transpondo para a música, de uma maneira constante. Você não tem, a não ser em Turaganlila Sinfonie, daquela parte que ele fez o Harawii. Qual outra obra que ele tem que não é estritamente religiosa? O Catálogo dos Pássaros. Mas, geralmente, há aquela visão religiosa que está em *Vision de l'Amén*, puramente religiosa, e no *Vingt Regards de l'Enfant Jésus*. Depois ele volta com a temática religiosa no oratório maravilhoso que é a Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo e, depois, o livro do Santíssimo Sacramento, para órgão, e as Meditações sobre a Eucaristia. Nunca ninguém tinha feito isso. Ninguém! Nem Bach. E depois você tem o Mistério da Santíssima Trindade, para órgão também, que é um monumento da fé católica, e a ópera São Francisco de Assis. Então isso sempre me inspirava, seguramente. Depois eu vim a conhecê-lo pessoalmente. Um homem profundamente bom. Um homem do bem. Um homem que adorava os alunos. A figura dele irradiava essa luz. Mas a minha música teve um caminho um pouco diferente da de Messiaen. Porque eu não sou, a esse

ser executada durante uma cerimônia ou culto religioso, podendo, portanto, ser também tocada em um concerto." (TAFFARELLO, 2010, p. 36)

ponto, somente música religiosa. Tenho algumas coisas. Tenho a missa, São Nicolau, eu tenho os Louvores Sonoros, eu tenho um ciclo chamado Cânticos do Carmelo, para canto e piano. Mas não é só isso que eu faço. Mas eu acho que a influência que Messiaen me deu foi, sobretudo, rítmica. A maneira de você utilizar o ritmo. Isso Messiaen me deu uma escrita muito benéfica. (ALMEIDA PRADO apud TAFFARELLO, 2010, p. 276-277)

O legado de Almeida Prado inclui obras de inspiração religiosa assim como obras sacras. Foi o primeiro brasileiro a compor missa em português, com a *Missa da paz* (1965). Sob a égide do Movimento Pastoral de Música Litúrgica, compôs centenas de canções, publicadas anonimamente, que hoje pertencem ao “folclore urbano”. (CORVISIER, 2000, p. 10-11) Sua extensa produção sacra inclui *Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo São Marcos* (1967; prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte), *Líber Gênesis* (1971, textos do Gênesis), o oratório *Therèse, ou, L'Amour de Dieu* (1973, textos de Santa Teresinha do Menino Jesus), *Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré* (1979; 1º prêmio no Concurso Ars Nova da Universidade Federal de Minas Gerais) e a *Missa de São Nicolau* (1986). Esta última foi considerada pelo próprio compositor como sua melhor obra.

A *Missa São Nicolau*, composta no ano de 1985-1986, é um marco na trajetória de Almeida Prado. De acordo com depoimentos do compositor, ele teve de se defrontar com limitações pragmáticas que impuseram à composição uma série de restrições e desafios que, ao serem solucionados, foram colaborando para os contornos estéticos da obra.

Um destes fatores era a forma musical ‘Missa’, que não deve ser confundida com o ritual de celebração de uma missa, apesar de seguir a ordem cronológica e dramática dos momentos. Uma Missa é, normalmente, em forma de cantata ou oratório, com orquestra, coro e solistas. Cinco movimentos podem ser considerados o Ordinário da missa ou suas partes fixas: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*. A forma musical Missa se consolidou no século XIV e a primeira missa composta por um único autor foi a *Messe de Notre Dame*, de Guillaume de Machaut.

O estilo da música religiosa adotada mesmo nos dias de hoje, entretanto, remete àquele criado pelo compositor Palestrina, no século XVI, para atender as exigências de compreensibilidade impostas pelo Concílio de Trento. Não só o texto, como o caráter de cada seção e o tipo de polifonia vocal foram então definidos.

Almeida Prado optou pela forma de oratório, com quatro cantores solistas, coro SATB e orquestra, inscrevendo-se na longa tradição de música religiosa. Podemos rastrear influências que vão desde a Missa *Papa Marcelo*, de Palestrina, *Missa em si menor* de Bach, a *Missa Solene* de Beethoven, o *Requiem* de Verdi, até a música religiosa de Messiaen.

[...] o plano da Missa é o exemplo da vontade de uma narrativa dramática que encontramos nas obras de Almeida Prado. Cada movimento se constrói sobre centros harmônicos definidos que, grau a grau, guiam a atenção dos ouvintes do centro de polarização que vai de Dó a Fá. Estes passos ascendentes podem corresponder a uma marcha espiritual, uma ascese em que o mistério da missa vai se desenrolando.

[...] Outro aspecto importante é o respeito às tradições do rito católico. A tradição católico-romana palestriniana foi inteiramente respeitada, principalmente no que diz respeito à clareza na enunciação do texto e à estrutura retórica de três invocações em cada momento dramático do rito. (GUBERNIKOFF, 1998-1999)

A produção sinfônica de Almeida Prado inclui as obras *Estigmas* (1975) para orquestra de cordas, a *Sinfonia apocalipse* (1987), e as obras *Pai das luzes: abstração sonora* (1992) e *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* (1996; prêmio APCA). No gênero concertante, constam a *Fantasia para violino e orquestra* (1997; composta em celebração da visita do Papa João Paulo II ao Brasil), e *Salmo 148: louvor universal* (1997), para piano e jazz band.

Em um diálogo intertextual com a forma da missa de réquiem, produziu as obras *Réquiem para a paz: sobre fragmentos do réquiem* de Mozart (1985), para viola e piano, e o *Quarteto de cordas No. 2: requiem sem palavras* (1989). Fazendo referência à música vocal/coral cristã, sua música de câmara inclui os *4 Corais* (1998) para contrabaixo e piano, além de um relevante conjunto de canções para canto e piano sobre textos bíblicos, textos e orações escritos por santos e orações da Igreja Católica Romana. (HASSAN, 1996) Encarando as distintas religiões abraâmicas de forma liberal ao ponto de considerar “judaísmo e cristianismo [...] uma coisa só” (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 66), Almeida Prado produz a cantata *Yerushaláim: Nevé Shalom* (1993) e a *Balada B'nai B'rith* (1993) para violino e piano.

Almeida Prado transita fluentemente entre duas propostas, música sacra e música de concerto. Essa versatilidade testemunha a sua profunda fé católica, ao

ponto de quebrar barreiras entre gêneros. Suas obras sacras e suas obras profanas de inspiração religiosa, mesmo possuindo o denominador comum da inspiração em sua fé – muitas vezes de forma até quase autobiográfica –, apresentam uma considerável variedade de propostas composicionais e estéticas.¹⁴

MÚSICA CATÓLICA PARA PIANO

“A música é uma linguagem subjetiva, abstrata. Então, através dessa abstração, tentei passar uma certa alegoria, uma certa emoção que levasse as pessoas a uma vibração com Deus”. (ALMEIDA PRADO apud HASSAN, 1996, p. 19)

A vasta produção pianístico-religiosa de Almeida Prado inclui desde peças curtas com propósitos didáticos até monumentais e complexos ciclos. Essas obras percorrem uma vasta gama de possibilidades técnicas, formais e estéticas. Em um extremo de simplicidade formal, figuram uma série de *Corais para o Ano Litúrgico*, para piano solo (1984-1999), e vários exercícios da *Cartilha Rítmica* (II. 28, II. 29, II. 30, II. 31, II. 32, II. 33, II. 34, II. 35, IV. 9, IV. 10), que, em texturas predominantemente em estilo coral, poderiam bem ser utilizadas em funções litúrgicas. Em um outro extremo, o de experimentação formal, figura *Ad laudes matutinas* (1972), que será discutida mais adiante.

As Sagradas Escrituras iriam inspirar, entre outras obras, *O profeta Daniel* (1995), *Das parábolas do reino: díptico evangélico* (2001) e *Louvor universal: dos rios e dos mares: Salmo 148* (1997). Esta última integra a obra Salmo 148 – Louvor Universal para piano e *jazz band*, e pode ser tocada separadamente. A *Toccata da Epifania* (2002) possui como epígrafe Mateus 2, 9-10. O Salmo 110 seria uma inspiração, ainda que indireta, para o *Poesilúdio II – Noites de Solesmes* (1985) e João 15, 11 serviria de epígrafe para a *Toccata da alegria* (1996), ambas as peças incorporando trechos de cantochão, como serão discutidas mais adiante.

¹⁴ Autodeclarado “ecléctico” em diversos depoimentos (ALMEIDA PRADO, 1996, 1999), “[...] Almeida Prado corresponde aos grandes politécnicos da história da música, àqueles criadores que se recusam a adotar princípios técnicos estanques, conservando-se livres para tomar a cada momento os recursos necessários.” (NEVES, 2008, p. 300-301)

Peregrinações e retiros

O final da década de 1980 e início de 1990 testemunham a criação de algumas importantes obras pianísticas inspiradas em experiências pessoais. Após uma estadia em Medjugorje (antiga Iugoslávia, atual Bósnia e Herzegovina), Almeida Prado produziu as obras *Le Rosaire de Medjugorje* (1987), *Pelerinage* (1987) e *Três profecias em forma de estudos* (1988).

“Eu nunca deixei de acreditar em Deus, mas em Medjugorje eu senti a presença Dele com muita força. Eu passei doze dias lá e tive experiências maravilhosas. Foi um banho de misticismo”. (ALMEIDA PRADO apud HASSAN, 1996, p. 20)

Uma das obras mais importantes de Almeida Prado, e certamente seu *magnum opus* religioso-pianístico, *Le Rosaire de Medjugorje* foi motivado pelas aparições de Nossa Senhora.¹⁵ Obra programática narrando a vida de Jesus Cristo através da oração do Rosário, inicialmente constava de três partes, “Mystères joyeux”, “Mystères douloureux” e “Mystères glorieux”, todas compostas em 1987.¹⁶ Posteriormente, consonante com a adição de mais um mistério à essa oração, pelo então Papa João Paulo II (1920-2005) em 2002, o compositor acrescentou os “Mistérios Luminosos”.

Outro dia eu estava em oração e às vezes tenho uma locução interior (termo místico usado para designar contatos com o Alto) e Nossa Senhora me disse que meu tempo no Brasil estava terminando e que eu tinha que ir para outro lugar. Porque quando fui para a Europa, ano passado [1987], que fui para ficar um longo tempo. Mas fui parar em Medjugorje e tive que voltar para dar início a todo este movimento, as imagens que eu trouxe (de Nossa Senhora Rainha da Paz que aparece a cinco videntes desde 1981) e daí que precisava estar aqui. Agora as coisas estão indo, andando sem mim e sinto que fechei um capítulo aqui e tem que abrir outro em outro lugar. É isso, nós somos peregrinos. [...]

Pois então entre a Missa [de São Nicolau], a estréia da Missa, que era em dezembro de 1987, e o ballet em outubro, eu não tinha o que fazer na Europa.

15 Vale citar que, até o momento da redação deste trabalho, as aparições de Medjugorje, ocorridas na década de 1980, ainda passam pelo crivo do Vaticano; portanto, ainda não possuem o reconhecimento formal completo por parte da Igreja Católica. No entanto, Medjugorje já é consolidada no universo do catolicismo popular contemporâneo.

16 Em 1991, Almeida Prado arranjou os “Mystères joyeux” para órgão e quinteto de metais.

Estava com dinheiro, mas aí me lembrei de Medjugorje, que eu relutava em ir, eu tinha medo... [...] Das exigências de Jesus, porque eu não estava vivendo uma vida de acordo, estava vivendo de um jeito oba oba e eu sabia que isso não ia me levar a lugar algum. E via Deus como um grande caçador me espreitando, sabe como uma daquelas redes que se caçam os leões? Porque Deus é um grande caçador, ele te caça, ele te quer, malgrè, eu ia para cá ele para lá. Eu sabia que se chegasse lá e ele me pedisse para renunciar a tudo, todas as ilusões... [...]

Aí começou todo o trabalho, eu senti necessidade de confessar, de procurar soltar e as coisas que foram dando certo até que durante uma aparição senti a presença de Maria chegando perto de mim e eu estava no céu - me veio uma certeza que Deus me ama, como eu sou, e que Deus não é um tirano, que o céu é uma jubilação, não dá para entender, foram minutos que para mim pareceram anos. E naquele minuto eu tudo entendi, eu tudo perdoei. E fiquei tão perturbado que comecei a trabalhar este dom e então comecei a rezar. Ia para a colina e ficava quatro horas em oração, ia para o quarto rezar, ia andar. [...]

ouvi a voz de Maria na cruz azul que fica na colina – que ela havia me levado lá para me entregar a Jesus e que era irreversível, que ela com muito custo tinha conseguido me levar e que tinha lutado muito com Satanás e que eu não ia mais decepcioná-la. Não vem a frase, vem uma intuição. Aí, dias depois, fui rezar numa cruz que é uma cruz de madeira, como tem em Campos de Jordão e aí Jesus falou: “Dá-me tua vida”. Aí fiquei em pânico, pensei que ia morrer. E eu disse: “toma Jesus, tudo é teu”. Eu senti uma alegria, uma jubilação, fiquei inebriado, como se tivesse tomado cinco garrafas de vinho. Fiquei rejuvenescido. Mas eu não podia por uma tenda e ficar lá e eu tive que voltar, trabalhar, etc. Fui para Fribourg e levei uma vida entre o retiro e a solidão, aquela neve e comecei a escrever o Rosário de Medjugorje e fiquei esperando a Missa de São Nicolau, a estréia da minha Missa. (ALMEIDA PRADO apud VASCONCELOS, 2007)

Obra cíclica, seus constantes temas de Maria e de Jesus incitam um paralelo com os *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* de Messiaen. Não obstante essa comparação com o mestre francês, *Le Rosaire de Medjugorje* emprega um idiomatismo próprio, notadamente no que concerne ao transtonalismo.¹⁷ Apesar de ser

¹⁷ Transtonalismo é um neologismo criado pelo musicólogo Yulo Brandão para definir o conjunto idiossincrático de técnicas composicionais de Almeida Prado. (MARIZ, 2005, p. 402)

baseada em uma série dodecafônica (a “série de Medjugorje”, como Almeida Prado define), a obra não adere à prática serial estrita, pois as notas são utilizadas em ordem inteiramente livre. Além disso, alguns centros tonais específicos fazem referência a passagens e temas principais com relevância religiosa: a tonalidade de mi bemol maior representa luz; a tonalidade de mi maior, a alegria; a tríade de fá maior, a Santíssima Trindade, a Eternidade e a Bem-aventurança. (CORVISIER, 2000, p. 34-36)

Da mesma época, consta o tríptico *Três profecias em forma de estudos* (1988). Cada estudo é inspirado por uma passagem do Antigo Testamento, respectivamente Zacarias, Baruch e Isaías.¹⁸ Como estudos, cada peça explora algum aspecto composicional e/ou pianístico, como assim é de praxe para o gênero: ressonâncias, ritmos e texturas. O misticismo religioso é expresso principalmente por meio de atmosferas e ambientações.

Passaram-se alguns anos, não tantos, quando José Eduardo Martins me pediu um Estudo, para a série que ele estava encomendando para vários compositores de Estudos, inclusive Gilberto Mendes, um compositor alemão, outro Porto-riquenho, não me recordo se o Willy [Correia de Oliveira] também fez algo. Eu havia recém chegado de Mediugórie. Estando lá conheci uma vidente chamada Vicka que me disse que o acontecimento de Mediugórie, e outros acontecimentos, estavam previstos em uma profecia da Bíblia, porque

“O aparato teórico do compositor é fértil em expressões originais que designam sistemas ou técnicas composicionais por ele utilizados. Entre eles, o de transtonalismo pode ser definido de imediato como um sistema harmônico não rigoroso, tolerante, apto a suportar dinâmicas tonais, atonais ou seriais, e onde qualquer tipo de acorde pode eventualmente cumprir qualquer função, inclusive cadencial ou pseudo-cadencial.” (GUIGUE; PINHEIRO, 2002, p. 62) Almeida Prado assim define o transtonalismo: “uma observância dos harmônicos resultantes das fundamentais e a incorporação de tudo o que se poderia obter das técnicas contemporâneas, como o serialismo e o minimalismo, na utilização das manchas sonoras (clusters) e toda a riqueza rítmica de Messiaen e Villa-Lobos.” “[...] utilização consciente das oitavas, quintas, quartas, terças, sextas e sétimas do espectro harmônico, ou seja, os harmônicos na sua linha fundamental e, depois, com as notas superiores livremente usadas.” “[...] eu me utilizava de processos seriais, atonais, como um pensamento de fixar os acordes, como se fossem ‘tonalidades’, sem o processo típico serial de Schoenberg, que após a série original, vem a inversão, o retrógrado, e a inversão do retrógrado.”

18 “Levantando de novo os olhos, olhei e vi quatro carros que saíam dentre duas montanhas; estas eram montanhas de bronze.” (ZACARIAS 6, 1) “Jerusalém, volta o teu olhar para o Oriente, vê a alegria que te vem de Deus.” (BARUC 4, 36) “E haverá uma Vereda Pura, que se chamará o Caminho Santo.” (ISAÍAS 35, 8)

Mediugórie está localizado entre duas montanhas. Nesta Profecia consta que destas montanhas saíram carros que são os profetas, as profecias, foi quando eu resolvi fazer um Tríptico de Estudos, onde o primeiro tem por base ressonâncias do princípio das Cartas Celestes, percebe-se que o piano é uma grande máquina de ressonâncias, o segundo é de fato um Estudo rítmico, porque eu coloco os compassos 5/2, 5/4, 5/8 e 5/16 como uma modulação rítmica de figuras e de valores, e o intérprete não pode acelerar, porque é necessário tomar por base as quatro semicolcheias que vão ser a subdivisão da mínima, é uma modulação rítmica, neste caso a dificuldade é você manter a coerência das figuras. Não é quiáltera, não há nenhuma quiáltera. Ele se desenrola em uma constante, que volta novamente aos valores do começo, e termina brilhantemente na codeta. O último Estudo desta série, Profecia nº 3, é um Tema com Variações. Todo ele tem a armadura de mi maior, porque na verdade ele é um mi maior livre, mas não é um mi atonal, é um mi maior mesmo, como Beethoven faz mi maior na Sonata op. 109, há uma lembrança de Beethoven aqui neste Estudo. O primeiro tema é um coral, a primeira Variação são trêmulos e trinados, a segunda Variação volta o coral com notas repetidas também. A Variação três tem um imenso pedal na mão esquerda e figuras de 'trioletes', de tercinas, arpejos e trinados, um festival de trinados, como existe na op. 109. Ele termina com este arco de quintas justas que vão subindo, um arco de quintas finalizando em mi maior. Foi dedicado a José Eduardo que o tocou na Europa, em vários lugares, e quem gravou foi a Ana Cláudia de Assis em um disco da Unirio chamado 'O som de Almeida Prado' onde ela incluiu estes Estudos como um 'Tríptico'. (ALMEIDA PRADO apud YANSEN, 2005, p. 40-41)

Formalmente, os dois primeiros estudos são multiseccionais. Enquanto a *Profecia n. 1* é marcada pelo contínuo uso de elementos espectralistas,¹⁹ a *Profecia*

19 "A música espectral, desenvolvida notavelmente pelo compositor Tristan Murail, colega de Almeida Prado na turma de Olivier Messiaen em Paris nos anos 1970, se particulariza pelo fato que procura encontrar nas propriedades acústicas do som sua razão dinâmica, e, daí, a estrutura temporal que poderá revestir a obra. O modo mais simples de conhecer essas propriedades é de obter, por meio de equipamento específico (normalmente via computador) uma lista do conjunto das frequências em presença a cada momento no som, com suas intensidades respectivas. Este censo dá o que é chamado de 'espectro' do som. Como os espectros naturais nunca são fenômenos totalmente estáticos, pois até o espectro instrumental o mais simples se modifica no tempo, a composição com os espectros implica em levar em conta essas transformações, as quais agem em retorno sobre o ritmo, a pulsação da música e os processos formais. De fato, a harmonia, a melodia, o timbre, a intensidade e a forma deixam de

n. 2 dá destaque a um refrão de acordes baseado no modo 3 dos *Modos de transposição limitada* de Messiaen, em dó, em aceleração métrica (progredindo desde 5/2, a 5/4, 5/8 até 5/16), marcados como sinos pelo compositor. Já a *Profecia n. 3*, um tema com três variações, pelo seu caráter plácido (sugerido desde a indicação *Daruj nam mir!* – Dai-nos a paz!, em língua croata), seu centro tonal em mi, e uso de variações texturais, sugere o movimento final da *Sonata op 109* (1820) de Beethoven, compositor admirado e citado por Almeida Prado.²⁰

Os *Nove louvores sonoros* (1988) foram concebidos após uma experiência pessoal em uma comunidade carismática católica. (GANDELMAN, 1997, p. 247-250) A inspiração vem de trechos bíblicos (livros dos Salmos, Oseias e Lucas), orações católicas (“Ladainha do coração casto e humilde de Jesus” e “Ladainha do Sagrado Coração de Jesus”) e palavras atribuídas a Nossa Senhora em suas aparições.

“E depois, eu compus [...] Nove Louvores Sonoros [...] que é uma lembrança de tudo aquilo que eu passei - uma espécie de psicanálise musicada sobre tudo o que passei toda essa experiência mística”. (ALMEIDA PRADO, apud VASCONCELOS, 2007)

Um outro significativo conjunto de obras é o decorrente de sua estadia em Israel, por ocasião de seu trabalho como professor visitante na Academia Rubin em Jerusalém (1989-1990). Nessa época, tivera “uma forte experiência do Cristo, de Jesus e dos apóstolos, do começo da Igreja, do judaísmo – judaísmo e cristianismo são uma coisa só”. (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 66)

Esse período em Jerusalém foi um momento místico muito importante para mim em que eu redescobri o Evangelho nos lugares por onde Jesus andou.

existir como entidades separadas, organizadas segundo sistemas distintos e independentes. Eles são considerados como partes do fenômeno sonoro global.” (GUIGUE, 2010) Para mais informações, vide Dufourt (2013), Lévy (2013), Murail (1992), entre outros textos.

20 “O maravilhoso Beethoven, na Aurora, escreve os últimos compassos em moto confuso, põe o pedal e deixa. Imagina na época do Beethoven, isso devia soar como um caos.” (ALMEIDA PRADO, 1999) Há ainda relatos do próprio Almeida Prado sobre sua admiração pelas sonatas tardias para piano do mestre alemão. Exemplos de intertextualidade na obra de Almeida Prado são vários. Por exemplo, no 1º movimento da Sonata No. 8 (1989) de Almeida Prado, o 2º tema faz alusão ao início da Sonata op 81ª, “Les Adieux” (1809-1810), de Beethoven. Por sua vez, Hartmann (2013) encontra ecos dos movimentos finais das Sonatas op 109 (1820) e op 111 (1822) do compositor de Bonn no movimento final da Sonata No. 10, “Das Rosas” (1996), do compositor santista.

Por circunstâncias históricas, os lugares estão intactos, então você vê um pastor no campo em Jerusalém que tem a mesma roupa que usava o pastor do tempo de Jesus. Sentido isso tudo, eu anotava os temas e fiz um trabalho bem oriental, bem Médio Oriente, nada brasileiro. Eu gosto muito dessa fase de Jerusalém. (ALMEIDA PRADO, 1999)

Almeida Prado sentiu, “sobretudo, que estava no cerne, no oco, no centro de uma experiência bíblica única. Depois disso sou outro”. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 66) Sente-se impelido a musicar narrativas de suas caminhadas em lugares sagrados da Terra Santa. (CORVISIER, 2000, p. 18) Nasceram dessa experiência as obras *Três mosaicos sonoros* (1989), *Três croquis de Israel* (1989), *Quinze flashes de Jerusalém* (1989)²¹ e a *Balada No. 2, “Shirá Israel”* (1990).

Devoções e homenagens

Elementos de devoção mariana podem ser identificados em obras como *Fragmento: oração à Virgem Maria do Beato José de Anchieta* (1988), *Rosa Mystica* (1991) e *Quarta Estação da Via Sacra: Jesus encontra sua Mãe Santíssima* (2005). Essas obras seguem a temática mariológica iniciada com o ciclo do *Rosário de Medjugorje*, porém com pretensões formais mais modestas.

O ciclo *Itinerário amoroso e idílico ou O livro de Helenice* (1976) foi inspirado no livro do “Cântico dos Cânticos”. É bastante apropriada, para essa homenagem musical a sua esposa Helenice Audi, a inspiração no livro bíblico que mais intensamente discorre sobre o amor conjugal. Uma obra lírica em sete movimentos, com elementos cíclicos e de limitada constelação harmônica, esse trabalho evoca arcaísmos como escritas responsorial e coral. (GANDELMAN, 1997)²²

A obra *As begônias do quintal celeste: estudo sobre cores de acordes alterados* (1993) foi dedicada “aos meus pais, que as cultivam no quintal de sua morada celeste”. A obra *Recordare* (1995) foi criada “in memoriam minha madrinha

21 Em 1991, Almeida Prado orquestrou os *Quinze flashes de Jerusalem*.

22 Obra bastante aclamada por crítica e público, “seus procedimentos de acumulação de elementos, de rarefação, suas acelerações, seus crescendos e diminuendos, seus desdobramentos de intenções poéticas, líricas ou dramáticas em diversos planos, são de primeira ordem e conseguem desvendar na audiência abismos interiores, antes ignorados.” (ANTONIO HERNANDEZ apud MARIZ, 2005, p. 394)

Chiquinha”. Constam ainda de seu catálogo as obras *In Paradisum* (1974) “in memorian Antonieta Rudge” e *Lacrymosa* (1990) “in memorian Cazuya, que soube carregar o estandarte da vida até o fim. Que sua alma encontre a Face de Jesus, a Paz e a Alegria Eterna”.

Os grandes ciclos “abstratos”

Podemos observar a evolução do pianismo de Almeida Prado particularmente em três longas e importantes séries compostas durante considerável parte de sua trajetória artística: os *Momentos* (1965-1983), as *Sonatas* (1965-2004) e as *Cartas celestes* (1974-2010).²³ Tais séries são, portanto, testemunhos privilegiados da sua estética. No presente trabalho, os dois primeiros ciclos frequentemente demonstram claros exemplos do misticismo do compositor, como será demonstrado a seguir.

O ciclo dos *Momentos* apresenta alguns dos primeiros exemplos de sua fé aplicada à sua música para piano. Apesar de, em sua maior parte, apresentar música abstrata,²⁴ o mesmo contém, em algumas de suas peças, indicações escritas que remetem ao misticismo do compositor. Expressões de introspecção incluem “sereno” (*Momentos 1, 27, 31*), “calmo” (*Momento 5*), “com amplidão infinita” (*Momento 4*), “como uma visão” (*Momento 23*), enquanto que expressões de exaltação são encontradas no *Momento 32* (“como um chamado”, “jubiloso”) e no *Momento 42* (“com júbilo”). Luz é indicada em expressões como “luminoso” (*Momentos 9, 28*), “cintilante” (*Momentos 17, 37*), “fulgurante” (*Momento 13*). Forças naturais são sugeridas em expressões como “uma espiral de fogo” (*Momento 19*), “como uma aurora” (*Momento 14*), “solar” (*Momentos 6, III*) e “estelar” (*Momento 34*).

Os *Momentos 5* e *42* lembram cantos modais comumente realizados em contextos católicos.²⁵ O *Momento 42*, subtítulo “Aleluias”, “naturalmente nos

23 Enquanto o ciclo dos *Momentos* estendeu-se por cerca de duas décadas, decisivas na formação estilística do compositor, os ciclos das *Sonatas* e das *Cartas celestes*, de maiores dimensões e pretensões, perduraram até pouco antes do falecimento de Almeida Prado.

24 Com a notável exceção do caderno “Impressões de Cubatão” (1971).

25 “A melodia por sua vez, possui um forte teor popular, quase folclórico. Há aqui outro tipo de intertextualidade: a de estilo, que corresponde com o ideal estético de Mário de Andrade,

direciona a um ambiente religioso, como o da tradição do ‘Sábado de Aleluia’, onde geralmente encontramos o cântico, a procissão, e quase sempre o acompanhamento de sinos como fortes representações desse tipo de evento”. (SILVA, 2011, p. 28-32) O *Momento 45* também contém a indicação como um sino.

Explorando as formas de larga escala, são constatados elementos de religiosidade em quatro de suas sonatas para piano, todas compostas durante a década de 1980. Suas diversas sonatas para piano que exploram elementos programáticos demonstram “liberdade na organização dos movimentos, sempre com um marcante caráter de unidade entre os movimentos de uma mesma obra, e com tendência a transformá-los em seções de andamentos diversos, mas interligadas para formar uma obra una”. (BARANCOSKI, 2000, p. 200) A retórica formal da forma sonata alia-se a um programa, potencializando-o.

Na eclética *Sonata* n. 4 (1984), o 3º movimento, “Interlúdio (Choral)”, traz a inscrição “Jesus, em tuas mãos finalmente encontro a paz”, e é dedicado “a Ele”. Já as *Sonatas* No. 6 e 7 fazem parte das chamadas “sonatas programáticas”, e abordam a temática religiosa de forma ainda mais intensa. (CORVISIER, 2000, p. 82)

A *Sonata* n. 6, “Romanceiro de São João da Cruz” (1984-1985), foi inspirada no poema *O cântico espiritual* do citado carmelita espanhol, descrevendo sua estada na prisão em Toledo. O poema, por sua vez, foi baseado no *Cântico dos cânticos*. (CORVISIER, 2000, p. 109-125) Uma obra cíclica, em nove movimentos, “o elemento mais claro aqui proveniente da forma sonata é o uso de dois temas principais muito contrastantes: o tema da alma e o tema da noite. Embora em constante desenvolvimento temático, a seção central (IV - Diálogo da alma enamorada da noite) oferece um desenvolvimento mais amplo e conjunto dos temas, correspondendo ao desenvolvimento propriamente dito da forma sonata tradicional”. (BARANCOSKI, 2000, p. 201-202)

A *Sonata* No. 7 (1989), uma das mais importantes da série, foi inspirada no Salmo 19, que aparece citado na própria partitura. Em um movimento e subtitulada “Sonata-Fantasia”, denota forte caráter improvisatório, “imitando preces e manifestações dramáticas de louvor”. (BARANCOSKI, 2000, p. 203) Sua forma,

mais especificamente, o do ‘[...] ‘nacionalismo inconsciente’, ou seja, [onde] o compositor cria temas que parecem folclóricos [...]’ (CONTIER apud SALLES, 2003, p. 147), mas que não necessariamente provém de uma fonte folclórica legítima; o compositor não cita literalmente uma melodia popular ou folclórica, mas se apoia no espírito nelas presente.” (SILVA, 2011, p. 28-32)

como o próprio compositor afirma, “é baseada numa estrutura salmodista, em que uma linha recitante, como as orações do canto gregoriano, serve como refrão entre as seções”. (CORVISIER, 2000, p. 125-133) “A sonoridade desta sonata é muito particular, com influências de sonoridades orientais e um acentuado espírito místico.” (BARANCOSKI, 2000, p. 203)

A *Sonata* n. 8 (1989), subtitulada “Sonata Breve”, foi originalmente concebida como uma sonatina devido a sua concisão e economia de elementos musicais. O 2º movimento, intitulado “Vespers”, foi inspirado no 13º verso do Salmo 65. O 3º movimento, intitulado “Noturnal”, foi inspirado por um poema de Thomas Merton (1915-1968), cujo trecho é reproduzido na partitura. O 4º e último movimento, um rondó intitulado “Auroral”, toma sua inspiração no 8º verso do Salmo 57. (CORVISIER, 2000, p. 134-146)

REFERÊNCIAS À ORALIDADE CRISTÃ NA MÚSICA PARA PIANO

[...] procuro a religiosidade não só nos temas sacros, mas em todas as manifestações humanas. Ao compor, quero transmitir o que há de mágico e sagrado nas coisas que nos cercam. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual. (ALMEIDA PRADO apud MARIZ, 2005, p. 396)

Almeida Prado, mesmo sendo considerado “tão pictórico” (ALMEIDA PRADO apud BARANCOSKI, 2000, p. 199), não deixou de abordar formas tradicionais, porém investindo-as de sua inventividade própria. A forma de tema com variações assume nesse compositor, frequentemente, uma ideia de movimento, transitoriedade e/ou transformação. Em sua música para piano, um dos exemplos mais contundentes seria a quinta composição, “Via Sacra”, do ciclo *Flashes de Jerusalém* (1989) – nada mais emblemático deste conceito, para os cristãos, que este marcante episódio na Paixão de Jesus Cristo. Outros exemplos incluem a *Profecia* n. 3 (1988), baseada em Isaías 35, 8 (“E haverá uma Vereda Pura, que se

chamará o Caminho Santo”) e o *Louvor Sonoro* n. 8, “Coração de Jesus, esperança dos que morrem em vós” (1988).²⁶

O ciclo dos *Momentos* teve sua inepção oriunda de experiências religiosas do compositor. Talvez por essa razão, intuitivamente essa inspiração tenha sido refletida no desenho formal de 24 dentre as 55 peças do ciclo, que sugerem fortemente efeitos responsoriais ou antifonais. Essa articulação formal específica segue

um princípio ao qual demos o nome de sintagma, numa interpretação metafórica do conceito desenvolvido por Ferdinand de Saussure no campo da linguística. Segundo ele, um sintagma é um ‘conjugado binário em que um elemento determinante cria um elo de subordinação com um outro elemento, que é determinado’. Recuperamos desta definição a ideia de uma estrutura musical baseada num conjugado sequencial de dois elementos, sendo que um deles é determinado pelo outro, que é determinante. Eventualmente (mas não sistematicamente), uma relação subjacente pode transparecer em termos de elementos principal (o determinante) e secundário (o determinado). (GUIGUE; PINHEIRO, 2002, p. 78)

A alusão a práticas vocais sacras é frequente em repertórios instrumentais que referenciam a religiosidade, pois “na história da música, duas grandes organizações texturais - a monofônica e a coral – estabeleceram fortes elos com a prática religiosa”. (GANDELMAN; COHEN, 2006) Almeida Prado produziu, para piano, várias pequenas peças com texturas corais, como os *Corais para o Ano Litúrgico* (1984-1999) e alguns exercícios da *Cartilha Rítmica* (II. 28, II.29, II.30, II.31, II.32, II.33, II.34, II.35, IV.9, IV.10). Adiante, será examinada a apropriação de elementos do canto monódico cristão em sua música para piano, como exemplificado em suas peças *Ad laudes matutinas* (1972), *Poesilúdio n. II – Noites de Solesmes* (1985) e *Toccata da alegria* (1996).

26 Outra obra composta como um ciclo de tema e variações, sua peça pianística *Ta'arua* (1971) – termo que designa uma deusa com dois rostos da Polinésia – foi inspirada em um mito cosmogônico taitiano. (GANDELMAN, 1997)

Ad laudes matutinas (1972)

A peça *Ad laudes matutinas* (1972), concebida enquanto Almeida Prado ainda residia em Paris, foi sua primeira obra pianística com referências explicitamente católicas. O seu título, em língua latina, significa a primeira oração do dia, de acordo com a liturgia monástica beneditina.²⁷ Originalmente publicada pela Goering Verlag, foi posteriormente incluída na coletânea *Cartilha rítmica* como um estudo para “figuras e acentos diversos com ressonâncias”.

Estruturada em cinco sessões correlatas, essa peça se utiliza do conceito de obra aberta (mais precisamente forma modular programada) ao permitir ao intérprete três formas de ordenação das mesmas (I: A-B-C-D-E; II: A-C-B-D-A-C-E; III: A-E-B-A-D-A-D-E). A aproximação ao universo religioso sugere a prática gregoriana da “Centonização na concepção formal de uma obra cujo desenho seja oriundo de artifícios combinatórios”.²⁸

27 “Os ofícios, ou horas canônicas, codificados pela primeira vez nos capítulos 8 a 19 da Regra de S. Bento (c. 520), celebram-se todos os dias, a horas determinadas. Sempre pela mesma ordem, embora a sua recitação pública só seja geralmente observada nos mosteiros e em certas igrejas e catedrais: matinas (antes do nascer do Sol), laudas (ao alvorecer), prima, terça, sexta, nonas (respectivamente pelas 6 da manhã, 9 da manhã, meio-dia e 3 da tarde), vésperas (ao pôr do Sol) e completas (normalmente logo a seguir às vésperas). O ofício, celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas, compõe-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado Antiphonale, ou Antifonário. Os principais momentos musicais dos ofícios são o canto dos salmos, com as respectivas antífonas, o canto dos hinos e dos cânticos e a entoação das lições (passagens das Escrituras), com os respectivos responsórios. Do ponto de vista musical, os ofícios mais importantes são as matinas, as laudas e as vésperas. As matinas incluem alguns dos mais antigos cantos da Igreja. As vésperas compreendem o cântico *Magnificat anima mea Dominum* (‘A minha alma glorifica o Senhor’, Lucas 1, 46-55); e, na medida em que este ofício era o único que desde os tempos mais remotos admitia o canto polifônico, adquire especial importância para a história da música sacra [...]. Aspecto característico das completas é o canto das quatro antífonas da Santa Virgem Maria, as chamadas antífonas marianas, uma para cada uma das divisões principais do ano litúrgico: *Alma Redemptoris Mater* (‘Doce Mãe do Redentor’), desde o Advento até ao dia 1 de Fevereiro; *Ave, Regina caelorum* (‘Salve, rainha dos céus’), de 2 de Fevereiro à quarta-feira da Semana Santa; *Regina caeli laetare* (‘Alegrai-vos, rainha dos céus’), da Páscoa até ao domingo da Trindade, e *Salve, Regina* (‘Salve, rainha’), da Trindade até ao Advento [...]”. (GROUT; PALISCA, 1997, p. 51-52)

28 Centonização (da língua latina cento, “retalho”) é uma técnica composicional baseando-se em fórmulas e padrões pré-existentes. Esse conceito foi primeiramente aplicado à análise do Canto Gregoriano por Dom Paolo Ferretti, em 1934, baseando-se em ideias oriundas de Teoria Literária.

A oralidade recitante de uma entonação é expressa através de “repetição de notas e métrica livre”. (GANDELMAN, 1997, p. 225) Não há indicação de fórmula de compasso, o que compele o executante a eleger a menor figura (fusa) para orientar as proporções entre as diversas durações.²⁹ Em textura predominantemente monódica no decorrer da peça, as seções A e B (assim delimitadas pelo próprio compositor) utilizam intervalos de segunda, o que reforça uma metáfora da entonação (ou recitação) em contexto religioso, utilizando um âmbito registrural limitado, propício à prática vocal.

Figura 1: Seção A

Fonte: *Ad laudes matutinas*.

Em paralelo às referências à sua oralidade, o universo católico é lembrado em dois elementos: pássaros e sinos. Ambos elementos encontram precedentes históricos em músicas associadas a religiosidade. A citação da ave brasileira *araponga*,³⁰ nas seções D e E, lembra a proximidade estética de Almeida Prado ao seu professor Messiaen.

29 “todos os exercícios da Cartilha estão escritos em notação ortocrônica e [...] apenas quatro ítems - figuras, acentos diversos com ressonâncias (Ad Laudes Matutinas), quáteras simultâneas, diminuições e aumentações de figuras em torno de uma nota pivô e espacialização intervalar e rítmica – não apresentam fórmulas de compasso explícitas.” (GANDELMAN; COHEN, 2005, p. 1494)

30 “O Acorde Araponga de Almeida Prado pode ser considerado uma versão ‘nacional’ do Acorde Prometeu de Scriabin. Sem as pretensões místicas do seu paralelo russo, o Acorde Araponga é definido por Corvisier como ‘um acorde composto no qual os intervalos são organizados em

Meu pai era corretor de café e colecionador amador de pássaros. Nas horas vagas ele caçava passarinhos nas matas da Praia Grande e Itanhaém, e guardava-os em gaiolas ou em grandes viveiros. Havia vários tipos de sabiás, tico-tico, cardeal em nossa casa. Eu nasci ouvindo os pássaros, ou seja, tive uma infância ornitológica tal e qual Messiaen – não absorvi esta influência, já nasci com ela – mas ouvi os pássaros tropicais e, nesse sentido, diferente de Messiaen. (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 54)

Figura 2: “araponga” na seção D

Fonte: *Ad laudes matutinas*.

qualquer combinação de tensões. Percebe-se que neste acorde a distribuição dos intervalos criam áreas específicas de consonância e dissonância. As notas Sol#, Dó# e Fá# constituem uma área de consonância na parte grave do acorde, ao passo que as notas Sol e Fá# constituem uma área dissonante no centro do acorde. Na região aguda outro intervalo consonante aparece formando uma terça menor [intervalo de classe 3]. (CORVISIER, 2000, p. 74, tradução nossa) A rigor, trata-se do pentacorde 5-5 (1,6,7,8,9) [...] Contudo, por analogia ao tratamento dado por Scriabin ao hexacorde 6-34 (Acorde Prometeu), podemos compreender o Acorde Araponga como uma sonoridade, que se complementa com o heptacorde 7-5 e pode ser transposta ou invertida, sem prejuízo do seu conteúdo intervalar. Não obstante, é preciso contextualizar cada posição deste conjunto de forma a não dissociá-lo da proposta inicial ao ponto da total descaracterização de registro, timbre e textura. Deve sempre se ater à proposta de uma onomatopéia do timbre estridente da Araponga.” (HARTMANN, 2013, p. 178-9)

Figura 3: “araponga” na seção E

The musical score for "araponga" in section E is presented in five staves. The first two staves are for the vocal line, with "m.d." (mezzo-soprano) and "m.e." (mezzo-tenor) markings. The third and fourth staves are for the piano accompaniment, with "m.d." and "m.e." markings respectively. The title "Araponga" is written above the piano part. The dynamic marking "ff" is present. The text "senza pedal" is written below the piano part. The location "Paris, 1972" is noted at the bottom right of the score.

Fonte: *Ad laudes matutinas*.

A presença de “massas densas de *clusters* [...] com o intuito de filtrá-los, de extrair da massa sonora um ‘acorde perfeito’” (GUBERNIKOFF, 1999) remete a badaladas de sinos. Além desses sons, em todas as seções, há emprego de ressonâncias liberadas através de harmônicos naturais executados com toque silencioso das teclas.³¹ Tal efeito causa a “criação de atmosfera mística evocativa do efeito de reverberação produzido pelo coro de monges, no espaço acústico da igreja”. (GANDELMAN, 1997, p. 225)

31 Para mais informações sobre esta técnica de execução, vide ANTUNES (2004).

Figura 4: seção B

The image displays a musical score for section B, consisting of two systems. The first system includes a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The vocal line begins with a box labeled 'B' and contains two phrases, each marked 'm.d.' (mezza voce) and featuring a fermata. The piano accompaniment starts with a forte (*ff*) dynamic and includes various markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. A section of the piano part is marked '8vb' and 'ff simili'. The second system shows a more complex piano accompaniment with rhythmic patterns indicated by brackets and ratios: 3:2, 5:4, and 7:4 in the upper staff, and 3:2, 6:4, and 6:4 in the lower staff. Dynamics in this section range from *pp* to *ff*. The score concludes with a final piano part marked *pp* and a fermata.

Fonte: *Ad laudes matutinas*.

Nesta obra, a questão temporal é ambígua e indeterminada, seja no âmbito formal (pelas várias possibilidades de combinação das seções), seja métrico (pela não indicação de fórmula de compasso), seja harmônico (pelo estaticismo ocasionado pelos limitados âmbitos de notas empregadas). À época de sua composição, Almeida Prado, ainda estudante, parece ter fruído das experiências criativas de alguns de seus colegas de Darmstadt, como a *3e Sonate* (1955-1957) de Pierre Boulez (1925-2016) e a *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen (1928-

2007).³² A escrita de *Ad laudes matutinas* remete ao conceito de *Momentform* e, como tal,³³

Assim como a música tonal é uma ótima expressão musical da linearidade temporal, peças de massas sonoras, por outro lado, representam fortemente alguns tipos de não-linearidade. [...] alguns determinantes de baixos graus de associações contextuais, ao definir a formação de massas sonoras, também produzem as condições necessárias para o surgimento de uma temporalidade que, de acordo com alguns autores, evoca o *espaço musical* e a estase. (MOURA, 2007, p. 80)

Ad laudes matutinas une o passado, em sua escrita remetente à recitação medieval, e o presente, em sua concepção de obra aberta, para a expressão de uma paisagem sonora estática, atemporal e contemplativa, como seria esperado do interior de um mosteiro nas primeiras horas da manhã.

32 Para mais informações sobre a Klavierstück XI de Stockhausen, vide (CARDASSI, 2004; LIMA, 1998), entre outros. Por sua vez, o texto de Peters; Schreiber (1999) provê extensas, relevantes e detalhadas informações sobre a espiritualidade e o misticismo de Stockhausen. “Mesmo quando as composições possuem nomes que reforçam a importância da forma abstrata, como Punkte (1952/62) e Kontra-Punkte (1952/ 53), Zeitmasse (1955/56), Gruppen (1955/57), Zyklus (1959), Carré (1959-60), Kontakte (1958-60) e Momente (1962-64/69), elas frequentemente revelam, em um exame mais próximo, que são governadas por uma força que forma e transcende espaço e tempo via Geistig-Geistliche.” (PETERS; SCHREIBER, 1999, p. 98)

33 “Todo momento presente importa, assim como nenhum momento; um dado momento não é meramente considerado como consequência do prévio e como prelúdio para o seguinte, mas como algo individual, independente e centrado nele mesmo, capaz de existir por si só. Um instante não precisa ser apenas uma partícula de duração mensurada. Esta concentração no momento presente – em cada momento presente – pode fazer um corte vertical, como se fosse, através da percepção temporal horizontal, estendendo para uma não-temporalidade que chamo de eternidade. Não é uma eternidade que começa no fim do tempo, mas uma eternidade que está presente em cada momento. Estou falando sobre formas musicais em que aparentemente nada é menos sub-empregado que a explosão – sim – até mais – que a superação do conceito de duração.” (STOCKHAUSEN apud KRAMER, 1978, p. 179) Não é o foco desta pesquisa discorrer sobre o conceito de *Momentform*, sistematizado por Stockhausen em um artigo publicado em *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (1960). Para discussões sobre questões de temporalidade na *Momentform*, vide KRAMER (1978).

Poesilúdio n. II – Noites de Solesmes (1985)

O ciclo dos 16 *Poesilúdios* (1983-1985) consiste em pequenas peças inspiradas em obras de arte visual. Cada uma delas é dedicada ao criador da respectiva obra. As peças 6-16, portadoras da palavra noites em seus subtítulos, buscam ainda retratar musicalmente cada artista.

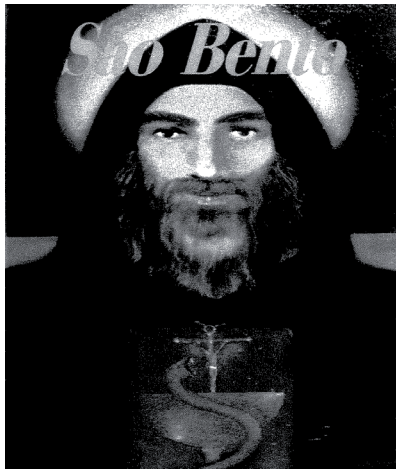
‘Poesilúdio’ é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia utilizada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado pela voz humana. Em seu lugar está o instrumento, um pouco como nas “Canções sem Palavras” de Mendelssohn. (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 12) A Quarta Fase, a Pós-Moderna [...] começou com os Poesilúdios e vai até agora [2001], nesse instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astrológico, ecológico, afro, etc. Após a sexta Carta Celeste, composta em 1982, [...] resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios, uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. (ALMEIDA PRADO, apud MOREIRA, 2002, p. 48)

‘Noites’ [...] Seriam mistérios [...] e substituindo a palavra mistérios, noites. Porque existem as ‘Noches de los jardines de España’ do Manuel de Falla, que são situações de fontes, de jardins não muito nítidos, mas oníricos. As noites na Espanha têm um sentido muito místico por causa de São João da Cruz – a noite da alma, na qual você tenta imaginar Deus no escuro da noite, mas não consegue vê-lo. Tudo isso formou um amálgama e eu continuei os ‘poesilúdios’ com ‘Noites’. (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 68-69)

Nesse ciclo, a peça n. II, “Noites de Solesmes” (1985), foi inspirada pelo óleo sobre tela *São Bento* (1985), de autoria de Geraldo Porto, ex-monge beneditino e posteriormente professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).³⁴ Solesmes, uma localidade ao norte da França, é notória por sua abadia beneditina que abriga a Congregação de Solesmes, responsável pela preservação e divulgação do canto gregoriano desde o início do século XIX.

34 Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1481846689863370>>.

Figura 5: São Bento



Fonte: Geraldo Porto: “São Bento”.

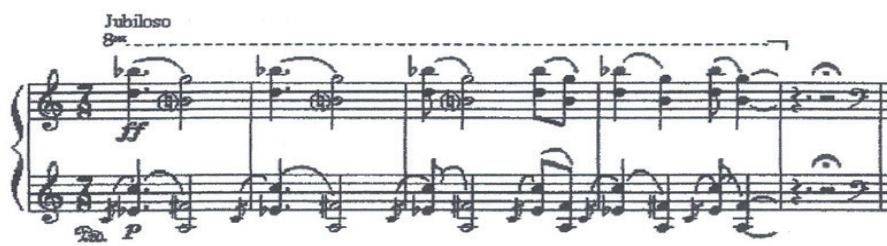
“[...] o Poesilúdio n. II tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia. [...] Perceba que a ressonância vem escrita [c. 8-9 e 16, na voz inferior]. Na última linha [c. 22-26], deixe o pedal”. (ALMEIDA PRADO apud MOREIRA, 2002, p. 83)

Almeida Prado alude aos sinos de Solesmes ao utilizar sextas menores sobrepostas, ou o *acorde gama*, definido como “ressonância imitativa do sino, pela predominância da sexta menor”. (ALMEIDA PRADO, 1985)³⁵ Marcadas inicialmente com a expressão “jubiloso”, as badaladas de sinos ocorrem quatro vezes no decorrer da peça (cc. 1-5, 10-14, 16-20, 22-26), sempre finalizando com ressonâncias das notas tocadas convencionalmente ao teclado. A métrica irregular da

35 Tendo sido esta pequena peça composta aproximadamente ao mesmo tempo que a sua Missa de São Nicolau (1986), seria pertinente constatar a atração que a sonoridade e a significação destes instrumentos exerceram em Almeida Prado. “Sinos suspensos, apesar de aparecerem esporadicamente como solistas, são o fio condutor dramático da obra [Missa de São Nicolau]. Eles ‘anunciam’ os temas, colaboram na construção dos pontos culminantes, tocam as notas fundamentais das seções, expõem material intervalar e escalares de algumas seções. [...] Almeida Prado explora os dois sentidos de sinos: o físico, por suas qualidades timbrísticas e pela forma de ataque, e a dramático, pelas conotações já consolidadas.” (GUBERNIKOFF, 1999)

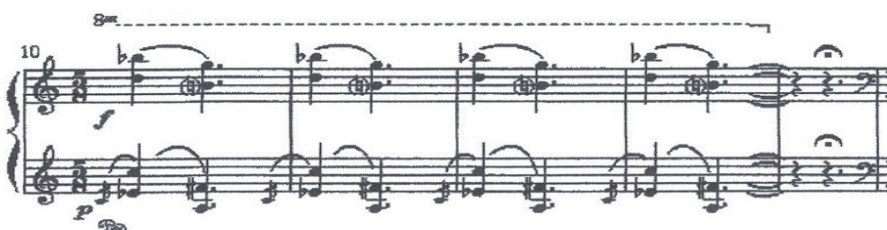
primeira apresentação, 7/8, passa a 5/8, 2/4 e finaliza em 4/4. Na última apresentação, não apenas temos uma rítmica mais estável, mas também o patamar de dinâmica mais suave, indo de *p* a *ppp*. Essa estruturação sugere que, da agitação e energia dos primeiros toques de sinos, progressivamente esse chamado vai se calando e se perdendo, dando a sensação de não finalização à peça.

Figura 6: cc. 1-5



Fonte: *Poesilúdio n. II*.

Figura 7: cc. 10-14



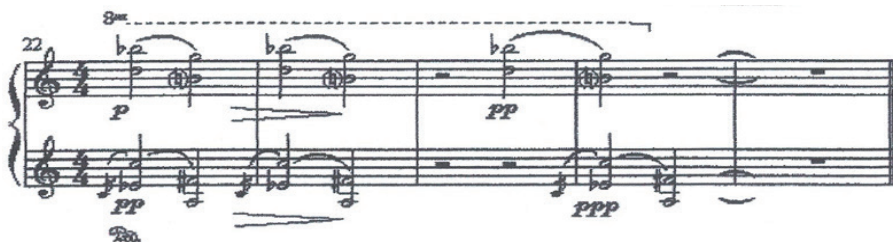
Fonte: *Poesilúdio n. II*.

Figura 8: cc. 16-20



Fonte: *Poesilúdio n. II*.

Figura 9: cc. 22-26



Fonte: *Poesilúdio n. II*.

Após cada apresentação dos trechos “jubiloso”, seguem trechos marcados como “interiorizado” (cc. 6-7, 15) e “tempo livre” (cc. 8-9, 16, 21). A primeira categoria desses trechos contrasta registruralmente e em dinâmica com as badaladas de sinos ao explorar registros no grave do instrumento e patamar dinâmico *pp* e *p*. No desenrolar da peça, do mesmo modo como as seções “jubiloso” paulatinamente perdem sua pujança devido à estabilização métrica, os trechos “interiorizado” ganham terreno, progredindo da métrica 5/4 para 7/4. Os trechos “interiorizado” também exploram a sobreposição teclas brancas *versus* teclas pretas, respectivamente nas mãos direita e esquerda, criando uma sonoridade específica, difusa, e que servirá de ponte e preparação para as seções de “tempo livre”.

Figura 10: cc. 6-7

Interiorizado,
6 lento

pp p

Fonte: *Poesilúdio n. 11.*

Figura 11: c. 15

15

p m.e.

Fonte: *Poesilúdio n. 11.*

Figura 12: cc. 8-9

Tempo livre
como canto gregoriano

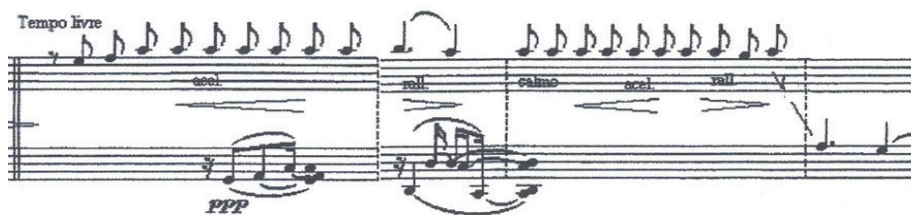
acel. poc. calmo acel. rall.

salmodiando

pp mf > p p mf pp

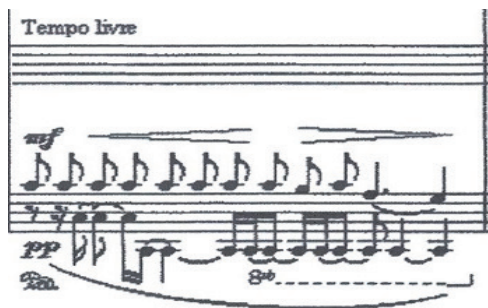
Fonte: *Poesilúdio n. 11.*

Figura 13: c. 16



Fonte: *Poesilúdio n. 11*.

Figura 14: c. 21



Fonte: *Poesilúdio n. 11*.

Associado ao canto monofônico, 'tempo livre' remete ao gregoriano e [...] ao recitativo – 'estilo de colocação de texto que imita e enfatiza as inflexões naturais, o ritmo e a sintaxe da fala' (Greenspan, 1986: 683). Tempo livre e recitativo, estão, pois, intimamente relacionados, cabendo ao solista revelar a eloquência e a expressividade subjacentes ao texto musical. [...]

Nos [...] segmentos em 'tempo livre', não há indicação de fórmula de compasso e, portanto, o compositor deixa o intérprete livre para decidir se aplicará alguma modulação métrica intencional na passagem entre as texturas, isto é, se imprimirá, na performance, alguma relação entre a semínima no tempo medido e a semínima no tempo livre. Além de ser uma questão de

gosto, a escolha do andamento deve respeitar o estilo da peça e as convenções de cada período histórico, que podem ser expressas nas relações entre a fórmula de compasso e as figuras rítmicas. Ora, na ausência da fórmula de compasso, as semicolcheias sugerem que os segmentos monofônicos sejam movidos, mas não necessariamente dependentes de uma proporção previamente estabelecida com a semicolcheia do segmento anterior.

Para expressar o ‘tempo livre’, o compositor escreve com valores rítmicos tradicionais, claros para a leitura do intérprete, que, a partir do menor valor de referência do segmento (semicolcheia) estabelece, em um primeiro momento, as proporções entre as durações. Ao se familiarizar com os grupos rítmicos, delineados pelo barramento e pelo contorno melódico, ele percebe que velocidades muito lentas da figura mínima de referência levam a uma performance ‘soletrada’ e monótona, enquanto as rápidas perturbam a clareza da elocução dos grupamentos. O intérprete pode descobrir possibilidades de performance do ‘tempo livre’ imprimindo relações temporais mais ‘frouxas’ — a ‘negligência estudada’ de Peri —, entre as figuras longas e curtas de cada grupo e dos grupos entre si. Tal frouxidão pode ser entendida como rubato, se compreendermos o termo como alteração rítmica dos valores por alongamento ou encurtamento de suas durações. (Donington, 1980 (16): 292) O intérprete pode ainda, a partir de diversos critérios, re-interpretar os grupamentos sugeridos pelo compositor, promovendo diferenças em relação ao texto escrito, o que é pertinente quando se busca uma elocução expressiva para o recitativo. (GANDELMAN; COHEN, 2006)

A melodia gregoriana citada por Almeida Prado é a salmodia medieval *Dixit dominus* (Salmo 110). Em modo mixolídio, neste *Poesilúdio* é oportunamente apresentada num registro pianístico compatível com vozes masculinas e em textura monódica, como seria possivelmente executada em contextos litúrgicos. Cantada nas Vésperas de Domingo, as palavras do *Dixit dominus* têm tido importância teológica e musical ao longo do tempo, tendo sido musicada por diversos compositores.³⁶

Disse o SENHOR ao meu Senhor:
Assenta-te à minha mão direita,
até que ponha os teus inimigos
por escabelo dos teus pés.

36 Como Monteverdi, Victoria, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi e Mozart, entre outros.

O SENHOR enviará o cetro da tua fortaleza desde Sião, dizendo:
Domina no meio dos teus inimigos.
O teu povo será mui voluntário no dia do teu poder; nos ornamentos de santidade, desde a madre da alva, tu tens o orvalho da tua mocidade.
Jurou o SENHOR, e não se arrependará:
tu és um sacerdote eterno, segundo a ordem de Melquisedeque.
O Senhor, à tua direita, ferirá os reis no dia da sua ira.
Julgará entre os gentios; tudo encherá de corpos mortos;
ferirá os cabeças de muitos países.
Beberá do ribeiro no caminho, por isso exaltará a cabeça.³⁷

Esse *Poesilúdio* alterna trechos marcados “jubiloso” e “interiorizado-tempo livre” numa dinâmica formal de sintagma, como frequentemente encontrado no ciclo dos *Momentos*. (GUIGUE; PINHEIRO, 2002) São explorados contrastes de registros, textura, dinâmica e caráter. Esses extremos musicais proporcionam entendimento formal e percepção temporal peculiares e de certa forma não tradicionais.

37 Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum:
ex utero, ante luciferum, genui te.
Juravit Dominus et non poenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis; confregit in die irae suae reges.
Judicabit in nationibus, implebit ruinas;
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet; propterea exaltabit caput.

Neste panorama, os Poesilúdios nº II *Noites de Solesmes* [...] tornam-se interessantes objetos de estudo para averiguação de como o compositor Almeida Prado trabalhou a questão da Linearidade e não Linearidade, particularmente nas articulações cadenciais destas peças (se é que elas estão presentes). Essas peças utilizam recursos como interrupção do discurso, interpolação/superposição de elementos, utilização sistemática do silêncio e da ressonância e mudanças abruptas e radicais de textura/dinâmica que contribuem para o estabelecimento de *continua* lineares e não-lineares do tempo. [...] as sensações subjetivas de estatismo, de não-progressão do tempo e de não-linearidade podem ser encontradas refletidas nas palavras do próprio autor sobre sua obra. (HARTMANN, 2010, p. 327)

Tocatta da alegria (1996)

O gênero tocata é associado à igreja desde as suas origens durante a Renascença. Inicialmente constituída de improvisações realizadas pelo organista antes de um serviço religioso, ao modo de prelúdio, evoluiu para uma forma livre, multiseccional, podendo se estender por vários minutos.³⁸ Esse gênero tem recebido releituras desde o século XIX como peças geralmente curtas, virtuosísticas e com uma figuração contínua e motórica.³⁹

38 O prelúdio e a tocata podem ser compreendidos como formas intimamente relacionadas. “O prelúdio foi originalmente uma improvisação curta executada ao órgão para indicar para o padre ou coro entonante a nota e ‘tom’ ou modo [...] da música a ser cantada. Peças similares foram posteriormente escritas para o benefício daqueles que estivessem aprendendo a improvisá-las, ou que não fossem capazes de assim fazer; e são estas curtas obras que provêm os primeiros exemplos conhecidos de música para teclado que não são nem uma dança nem dependente de algum modelo vocal. [...] Tais prelúdios podem incluir um ou dois floreios brilhantes, e que levam por extensão à tocata, mais longa (do italiano *toccare*, tocar, que em primeiro lugar era uma obra para teclado em várias seções contrastantes designadas para exibir as variadas capacidades de um executante e de seu instrumento.” (FERGUSON, 1975, p. 20)

39 Alguns brasileiros a produzirem tocatas para piano: Brasílio Itiberê (1937), Mozart Camargo Guarnieri (1935), Radamés Gnattali (1944), Claudio Santoro (1954), Bruno Kiefer (1957), Ernst Mahle (1956), Heitor Alimonda (1945), Ronaldo Miranda (1982), Lindembergue Cardoso (1972), Flávio de Queiroz (1996), entre outros. Almeida Prado compôs quatro obras com este título: a *Tocatta* (1964), a *Tocatta da Alegria* (1996) discutida no presente trabalho, a *Tocatta da Epifania* (2002) e a *Tocatta dos bem-te-vis* (2001), além do *Moto Perpétuo* (1998, peça renomeada como *Estudo no. 12*).

No prefácio da *Toccata da alegria* (1996), Almeida Prado indica que esta peça alude ao caráter de algumas das sonatas de Domenico Scarlatti. O compositor santista fizera referência a este cravista italiano previamente, em seu *Momento 33* (1980), cuja indicação é “Alegre, um pouco como Scarlatti”.⁴⁰ Tanto no *Momento 33* como na *Toccata da alegria* há um resgate de maneirismos característicos da escrita para teclado da época em questão.

A indicação no início da partitura, “com muita alegria”, traduz a própria epígrafe da peça, um versículo do Evangelho de São João: “Que a minha alegria esteja em vós, e a vossa alegria seja completa.” (JOÃO 15, 11) Essa alegria é traduzida pela figuração motórica e constante, em métrica composta (9/8). Quebrando esse padrão ocasionalmente, gestos escalares reinjetam energia à peça.

Figura 15: Sem título

Fonte: *Toccata da Alegria*.

Em seguida, são realizados interessantes efeitos de ecos, reverberando a mesma harmonia e figuração que foram primeiramente apresentados em dinâmica *f*, mas em dinâmica *p*. O compositor indica que o pedal deve ser mantido,

⁴⁰ Para mais detalhes, vide Gomes Filho (2010, p. 215-220).

fazendo com que o intérprete aproveite as ressonâncias naturais do instrumento e da sala.

Figura 16: Sem título

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Toccata da Alegria'. Each system consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a 9/8 time signature. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a 'scd.' (scordatura) instruction. It features a sequence of eighth notes in the treble clef and half notes in the bass clef. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and an '(eco)' marking, followed by a forte (*f*) dynamic and another 'scd.' instruction. The third system begins with a piano (*p*) dynamic and an '(eco)' marking. The notation includes various dynamic markings and 'scd.' instructions, indicating specific performance techniques and effects.

Fonte: *Toccata da Alegria*.

Ao longo das páginas 2 a 4, ocorre um crescendo métrico, em que a métrica inicial de 9/8 é progressivamente expandida, 12/8, 15/8, 18/8, 21/8, 24/8, sendo essas mudanças intercaladas por gestos escalares. O último desse gesto escalar, nas páginas 4-5, é expandido de tal forma a “desembocar” na seção central (B). Esse crescendo métrico provoca uma sensação de um progressivo êxtase, ou a Alegria referida no título da peça.

A seção central da peça (B) faz uso do ritmo prosódico do primeiro verso do cantochão *Hymne: Auctor beate seaculi*. Esse hino de autor desconhecido, em modo mixolídio, foi composto por volta do século XVIII em estilo remanescente dos hinos de Santo Ambrósio. Em honra ao Sagrado Coração de Jesus, é cantado

nas Vésperas da Festa do Sagrado Coração de Jesus, na primeira sexta-feira após a Festa de *Corpus Christi*.

Figura 17: Sem título

The image shows a musical score for a piece titled 'Toccata da Alegria'. It consists of three systems of music. The first system is marked 'B Tempo elástico, quase livre' with a tempo of approximately 132. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and includes the lyrics 'Auc - tor'. The second system continues the piano accompaniment and vocal line with the lyrics 'be - a - te sae - cu -'. The third system concludes the piece with the lyrics 'li,'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), slurs, and articulation marks.

Fonte: *Toccata da Alegria*.

1 Ó Cristo, autor deste mundo,
que redimis terra e céus,
da luz do Pai sois a luz,
Deus verdadeiro de Deus.

2. O amor vos fez assumir
o nosso corpo mortal,
e, novo Adão, reparastes
do velho a culpa fatal.

3. O vosso amor, que criou
a terra, o mar e o céu,
do antigo mal condoído,
nossas cadeias rompeu.

4. Ninguém se afaste do amor
do vosso bom Coração.
Buscai, nações, nesta fonte
as graças da remissão.

5. Aberto foi pela lança
e, na paixão transpassado,
deixou jorrar água e sangue,
lavando nosso pecado.

6. Glória a Jesus, que derrama
graça do seu coração,
um com o Pai e o Espírito,
nos tempos sem sucessão. Amém. ⁴¹

41 *1 Auctor beate saeculi,
Christe Redemptor omnium,
Lumen Patris de lumine,
Deusque verus de Deo.*

*2 Amor coegit te tuus
Mortale corpus sumere,
Ut novus Adam redderes
Quod vetus ill(e) abstulerat.*

*3 Ill(e) amor almus artifex
Terraе, marisqu(e) et siderum,
Errata patrum miserans,
Et nostra rumpens vincula.*

*4 Non corde discedat tuo
Vis ill(a) amoris inclyti:
Hoc fonte gentes hauriant
Remissionis gratiam.*

O cantochão é apresentado na mão esquerda e harmonizado na mão direita, em *pp*, devidamente ambientado em uma textura “impressionista”. O efeito sonoro das sobreposições de intervalos de 8^a justa e 4^a justa ou 5^a justa (e ocasionalmente trítonos) lembra a prática medieval do *organum* paralelo. Segundo o compositor, no prefácio da obra, esta “aura de ressonâncias modais” remete a um “clima de cores suaves dos vitrais de uma catedral medieval”.

A recapitulação (A1) segue, a partir da página 10, o mesmo padrão de crescendo métrico visto na exposição, com a métrica de 9/8 sendo gradualmente expandida para 12/8, 15/8 e 18/8, intercaladas por gestos escalares. O caráter vivo e alegre, que permeia toda a peça, é finalmente confirmado harmonicamente na coda, ao chegar em mi maior, tonalidade associada, desde *Le Rosaire de Medjugorje*, à Alegria. A tocata conclui, nas palavras do compositor, em “lumino- sa sonoridade, júbilo e esperança em Cristo Jesus”.

5 *Percuss(um) ad hoc est lancea,
Passumqu(e) ad hoc est vulnera,
Ut nos lavaret sordibus
Unda fluent(e) et sanguine.*

6 *lesu tibi sit gloria,
Qui Corde fundis gratiam,
Cum Patr(e) et almo Spiritu
In sempiterna saecula. Amen*

Figura 18: Sem título

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of dynamics: *ff* (fortissimo) and *p* (piano). There are markings for *seco* (dry) and *eco* (echo) effects. A slur with the number '5' is placed over a group of notes in the right hand. The second system continues the piece, showing a transition to *fff* (fortississimo) and *p (eco)*. It includes a *seco* marking above the right hand and *fff seco* below the left hand. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fonte: *Toccata da Alegria*.

A referência a uma forma neobarroca não ofusca o fato de *Toccata da alegria* ser desenvolvida em uma linguagem composicional contemporânea, tonal livre. O emprego dessa linguagem harmônica causa uma quebra da linearidade temporal nesta peça, por frustrar expectativas inerentes ao tonalismo tradicional.

Eu seria um [compositor de linguagem] tonal livre e que eu chamo de harmonia peregrina, que é uma harmonia em que eu estando, por exemplo, em Dó Maior, para Sol # Maior, para Si Maior, para fá menor, para Ré Maior, para mi menor, para Sol b e Dó. Quer dizer, eu não penso em dominante, tônica clichê, posso fazer dominante abaixada em Sol b ir para Dó Maior. Então eu chamo de harmonia peregrina, que ela vai andando, mas ela começa e termina em Dó, ou qualquer outro tom. O tonal livre não obedece nem mesmo esse sentido do peregrino, ele pode começar como um cluster e terminar em Mi Maior. Ele é bem livre mesmo. (ALMEIDA PRADO apud COSTA, 1998, p. 195)

Dependente de elevados graus de associações contextuais para emergir, a tonalidade produz uma música que pode exibir todos os fatores caracte-

rísticos da linearidade [...]: movimento direcionado a objetivos (funções de tônica, cadências, clímax, pontos culminantes melódicos, diferentes áreas tonais por meio de modulações); escuta cumulativa (eventos previamente caracterizados, como motivos e temas, relacionados a outros posteriores); um sistema hierárquico de periodicidades igualmente divididas (métrica, ritmo divisivo); eventos e processos convencionados para servir de começos (tônica, encadeamentos específicos de acordes), prosseguimentos (condução das vozes, progressões harmônicas envolvendo funções de dominante, cadências intermediárias) e conclusões (função de tônica, cadências conclusivas); etc. Verifica-se, todavia, que mesmo alguns dos materiais mais representativos da tonalidade podem ser arranjados de modo a resultar uma música predominantemente não-linear. Alegamos que isso seja devido à grande susceptibilidade da substância musical à manipulação temporal por meio de associações contextuais controladas. (MOURA, 2007, p. 77)

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Cabe destacar aqui a peculiaridade estético-religiosa das três pequenas peças de Almeida Prado selecionadas neste trabalho presente, por fazerem referência à prática musical monódica cristã, considerada por vezes como a única música litúrgica que “possui de uma só vez a pureza, a alegria e a leveza necessárias para o voo da alma em direção à Verdade”. (OLIVIER MESSIAEN, apud GODWIN, 1995, p. 53) Além disso, o compositor recorre, nessas três peças, a alusões timbrísticas do universo católico.⁴² Emulam-se sons de sinos nas duas primeiras peças e ecos no interior de uma igreja em todas elas.

42 “É sempre possível, claro, no piano, de aproximar, graças a certos artifícios técnicos, a imagem sonora de um sino, de um carrilhão, ou, à rigor, um tantã, ou ainda, até, um xilofone. Todavia, Messiaen disse claramente que o piano é, ‘precisamente por sua falta de personalidade, um instrumento propício à pesquisa dos timbres, pois o timbre não vem do instrumento mas daquele que toca’. (autor, 1986 p. 59, grifo nosso) Por consequência, é imprudente pegar ao pé da letra as referências aos trombones (Regard XIV) ou ao oboé (XVI), assim como Ravel, embora o escreva, não esperava que o instrumento soasse ‘como um contrafagote’ no início de Scarbo (3º movimento de Gaspard de la nuit). Parafraseando Debussy, nós bem sabemos que as harpas não imitam os pavões. Essas evocações instrumentais devem ser entendidas como meras metáforas destinadas a guiar o executante na sua interpretação da peça. Parece-me impossível de ir mais adiante e de emprestar ao piano qualidades de timbres que ninguém, sobretudo Messiaen, teve a intenção de vê-lo assumir.” (GUIGUE, 2001).

Sobre este último efeito, é relevante considerar a importância do emprego consciente de ressonâncias no pianismo de Almeida Prado, tendo sido sistematizado pelo compositor como um aspecto timbrístico de seu transtonalismo, especificamente no Sistema Organizado de Ressonâncias.⁴³

Na prática do cantochão, a dimensão acústica foi pensada de forma a cuidar para que o texto entoado soasse sempre nítido e acusticamente limpo. Como uma igreja românica não tem a acústica de um anfiteatro grego, pode-se pensar que, para evitar que as sílabas se superpusessem em razão das reverberações e reflexos acústicos, o estabelecimento das cordas de recitação, da proibição de instrumentos acompanhantes e da manutenção da monodimensionalidade do uníssono, por exemplo, cumpriu, além de outras inúmeras funções inclusive simbólicas, uma função acústica. (CAZNOK, 2003, p. 68)

Em cada uma dessas peças, o compositor realiza tratamento das temporalidades de forma distinta. O tratamento da questão temporal de forma não tradicional pode imputar em uma percepção musical “irreal” e “onírica” tanto por parte dos executantes como dos ouvintes. Tal ideia remeteria a um estado alterado de consciência propício a práticas religiosas e/ou místicas.

Essas três peças, ao mesmo tempo em que compartilham ideias composicionais, servem também como exemplos da trajetória de Almeida Prado ao longo de três décadas, traçando um perfil desde a experimentação formal até uma releitura de uma forma barroca.

43 Para mais informações sobre este aspecto timbrístico do transtonalismo, que explora conscientemente configurações texturais diversas, em densidades sonoras variadas, vide Almeida Prado (1985). Para sugestões de uso do pedal no transtonalismo, vide Gazzaneo (2012).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, A. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.
- ALBUQUERQUE, A. C. de. *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Liturgia e Música).
- ALMEIDA, M. A. de. *Música brasileira na liturgia: obra, contexto e produto*. 2014. 124 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/108805>>.
- ALMEIDA, M. Z. de. *A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de Cantéyodjayâ de Olivier Messiaen*. 2013. 147f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2013.
- ALMEIDA PRADO, J. A. R. de. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 1985. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1985. v. I. v. 2.
- ALMEIDA PRADO, J. A. R. de. Existe uma música eclética? Encontros/Desencontros. In: BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 9., 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO: FUNARTE, 1996.
- ALMEIDA PRADO, J. A. R. de. *Série trajetórias*. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://abmusica.org.br/downloads/Almeida%20Prado.pdf>> . Acesso em: 1 jul. 2015.
- AMATO, R. C. F. A concepção musical agostiniana: uma análise filosófica do livro VI do diálogo de Musica. *Artefilosofia*, Ouro Preto, MG, n. 5, p. 163-178, jul. 2008.
- ANTUNES, J. *Novos sons para o piano, a harpa e o violão*. Brasília, DF: Sistrum, 2004.
- ANTUNES, J. P. Arte e Liturgia ou Arte Litúrgica? Novos paradigmas da música litúrgica. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*, Porto, v. III, p. 237-254, 2004.

ANTUNES, J. P. Debates e clivagens em torno da noção de *música Sacra* no Catolicismo contemporâneo. *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, ano II, n. 3-4, p. 83-92, 2003.

ARNOLD, J. *Sacred music in secular society*. Surrey, Inglaterra: Ashgate, 2014.

ASSIS, A. C. Abyssus ascendens ad aeternum splendorem: reflexão acerca da gestualidade místico-sonora na obra para piano, orquestra e eletrônica de João Pedro Oliveira. *Revista Estúdio – artistas sobre outras obras*, Lisboa, v. 10. p. 69-76, dez. 2014.

ASSIS, A. C. Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária. *Revista Estúdio – artistas sobre outras obras*, Lisboa, v. 4, n. 8. p. 75-81, dez. 2013.

BANNWART, J. F. *A temática místico-religiosa nos Nove Louvores Sonoros para piano de Almeida Prado*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BARANCOSKI, I. Elementos programáticos nas sonatas para piano de Almeida Prado. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, I., 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 2000.

BARANCOSKI, I. A música de câmara de Almeida Prado. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 12-17, 2005.

BEGBIE, J. S.; GUTHRIE, S. R. (Ed). *Resonant witness: conversations between Music and Theology*. Grand Rapids: Eerdmans, 2011.

BITONDI, M. G. Um mestre da música contemporânea no Brasil. *Trópico*. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>>. Acesso em: 1 out. 2016.

BITTENCOURT, M. C. F. Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32-33, p. 76-99, jan./dez. 2008.

BLACKWELL, A. L. *The Sacred in Music*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1999.

BRANDÃO, J. M. 'Brasileiro': uma reflexão acerca do nacional em música. *Ictus*, Salvador, v. 13, n. 2, 2014.

BRENDEL, A. *Alfred Brendel on music: his collected essays*. Chicago: Chicago Review Press, 2007.

- BUCKINX, B. *O pequeno pomo: ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- BURGE, D. *Twentieth-Century piano music*. New York: Schirmer Books, 1990.
- CARDASSI, L. Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 12, jul./dez. 2005.
- CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- CAZNOK, Y. B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CHASIN, I. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. *Verinotio*, Belo Horizonte, ano v, n. 9, p. 11-33, nov. 2008.
- CHUA, D. K. L. Music and Joy - a position paper. *Yale Center for Faith & Culture consultation on "Joy and Human Well-Being"*, p. 19-20, sept. 2014. Disponível em: <http://faith.yale.edu/sites/default/files/chua_music_and_joy.pdf>. Acesso em: 1 out. 2016.
- CINTRA, C. Reflexões sobre o sagrado na música. *Artefilosofia*, Ouro Preto, MG, v. 16, p. 90-102, 2014.
- COBUSSEN, M. Music and spirituality: 13 meditations around George Crumb's Black Angels. *CR: The New Centennial Review*, v. 7, n. 1, p. 181-211, 2007.
- COBUSSEN, M. *Thresholds: rethinking spirituality through music*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- COGAN, R.; ESCOT, P. *Som e Música: a natureza das estruturas sonoras*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *A música litúrgica no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999. (Coleção Estudos da CNBB).
- CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Estudo sobre os cantos da missa*. São Paulo: Paulinas, 1976. (Coleção Estudos da CNBB).
- COOK, N. *Music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 1998.
- COOK, N. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, p. 170-195, 2001.
- CORTOT, A. *Curso de interpretação*. Brasília, DF: MusiMed, 1986.

- CORVISIER, F. C. *The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style*. Thesis (Doctor of Musical Arts) - University of Houston, Houston, 2000.
- COSTA, R. G. *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- COTTE, R. J. V. *Música e simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CRUMB, G. *The official George Crumb website*. [19-]. Disponível em: <<http://www.georgecrumb.net/>>. Acesso em: 1 out. 2016.
- DENORA, T. How is Extra-Musical meaning possible? Music as a place and space for ‘work’. *Sociological Theory*, v. 4, n. 1, p. 84-94, 1986.
- DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. *Almeida Prado: musicografia*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [19-]. (Coleção Música Contemporânea Brasileira). Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Almeida_.pdf>. Acesso em: 1 out. 2016.
- DUBAL, D. *The art of the piano*. Pompton Plains: Amadeus Press, 2004.
- DUFOURT, H. Música espectral. *Claves* 8, João Pessoa, PB, v. 1. p. 99-102, jun. 2013.
- DUNSBY, J. Execução e análise musical. *Opus* 1, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 6-23, dez. 1989.
- DUNSBY, J.; WHITALL, A. *Análise musical na teoria e na prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- FERGUSON, H. *Keyboard interpretation*. New York: Oxford University Press, [1975].
- FILLERUP, J. Eternity in each moment: temporal strategies in Ravel’s ‘Le Gibet’. *MTO: a journal of the Society for Music Theory*, v. 19, n. 1, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.fillerup.php>> Acesso em: 1 out. 2016.
- FUBINI, E. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- GANDELMAN, S. Repertório brasileiro para piano. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 2, maio, 1999.

GANDELMAN, S. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte: Relume Dumará, 1997.

GANDELMAN, S.; COHEN, S. A Cartilha Rítmica para piano, de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1491-1499.

GANDELMAN, S.; COHEN, S. Tempo fixo e tempo livre na Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília, DF. *Anais...* Brasília, DF: UnB, 2006.

GARBINI, L. *Breve história de la música sacra*. Madrid: Alianza, 2009.

GAZZANEO, P. R. A arte da pedalização no transtonalismo de Almeida Prado. *Thesis*, São Paulo, ano. VIII, n. 18, p. 41-52, 2012.

GLOVER, R. Introduction: Temporalities in contemporary music. *Divergence Press*, n. 1, mar. 2013. Disponível em: <<http://divergencepress.com/Journal/JournalIssue/tabid/85/ID/10/Introduction-Temporalities-in-contemporary-music.aspx>>. Acesso em: 1 out. 2016.

GODWIN, J. *Harmonies of heaven and earth: mysticism in music from antiquity to the avant-garde*. Rochester, VT: Inner Traditions International, 1995.

GOMES FILHO, T. *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance*. 2010. 344 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

GREGOBASE: a database of gregorian scores. Disponível em: <<http://gregobase.selapa.net/>>. Acesso: 1 out. 2016.

GRIFFITHS, P. *A Música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GRIFFITHS, P. Since 1940. In: BROWN, H. M.; SADIE, S. (Ed.). *Performance practice: musica after 1600*. Basingstoke: Macmillan, 1989. p. 483-491.

GROSSO, H. L. *Prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUBERNIKOFF, C. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. *Revista Música*, São Paulo, v. 9, n. 10, 1998-1999.
- GUIGUE, D. Aspectos ‘espectralistas’ no pianismo de Almeida Prado. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XIII, jan. 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv13/07/09_guigue/espectralismo_almeidaprado.htm>. Acesso em: 1 out. 2016.
- GUIGUE, D. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Signos – Música).
- GUIGUE, D. La sonorité comme élément structurel chez Messiaen: quelques annotations sur le. *Catalogue d’Oiseaux. Musurgia*, v. XIV, p. 37-54, 2007.
- GUIGUE, D. Les compositions pour piano d’Almeida Prado. Quelques éléments techniques. *Journée d’Études “Le piano brésilien - composition, interprétation, pédagogie”*, Paris, n. 40, p. 93-102, janv. 2009.
- GUIGUE, D. Sobre a estética sonora de Messiaen. *Opus*, Porto Alegre, n. 7, fev. 2001.
- GUIGUE, D.; PINHEIRO, F. Estratégias de articulação formal nos momentos de Almeida Prado. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 6. p. 61-88, 2002.
- HAMEL, P. M. *O autoconhecimento através da música*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- HARTMANN, E. F. A *Sonata n. 10* para piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema *as rosas* de Rainer Rilke. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 175-191, 2013.
- HARTMANN, E. F. A temporalidade nos *Poesilúdios* para piano n. 11 e 16 de Almeida Prado. *Ouvir ou Ver*, Uberlândia, v. 6, n. 2 p. 320-335, jul./dez. 2010.
- HASSAN, M. F. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.
- HEATON, R. Contemporary performance practice and tradition. *Music Performance Research*, v. 5, p. 96-104, 2012.

- HINSON, M. *The pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- JOHNSON, R. S. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- KIEFER, B. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KIRBY, F. E. *Music for piano: a short history*. Portland: Amadeus Press, 1995.
- KRAMER, J. D. Moment form in twentieth century music. *The Musical Quarterly*, v. 64, n. 2, p. 177-194, apr. 1978.
- KRAMER, J. D. Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review*, v. 17, n. 2, p. 21-62, 1996.
- LA RUE, J. *Guidelines for style analysis*. New York: Norton, 2011.
- LÉVY, F. Gérard Grisey, uma nova gramatologia provinda do fenômeno sonoro. *Claves 8*, João Pessoa, PB, v. 1, p. 103-106, jun. 2013.
- LIMA, E. T. de. A *Klavierstück XI* de Stockhausen: uma imensa melodia de timbres. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 11., Campinas, SP. *Anais...* Campinas, SP: UNICAMP, 1998, p. 286-291.
- LÓPEZ RASO, P. El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica. *Revista Estúdio – artistas sobre outras obras*, Lisboa, v. 10, p. 61-68, 2014.
- MAMMÌ, L. Canticum novum. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. XIV, n. 38, p. 347-366, 2000.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MILANI, M.; SANTIAGO, D. Signos, interpretação, análise e performance. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 6, p. 143-162, 2010.
- MOIOLI, C. Rio celebra: 50 anos de curso de canto pastoral. Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. *Notícias*, 24 jul. 2011. Disponível em: <<http://arquidiocese.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=6485&sid=39&tpl=printerview>> Acesso em: 1 out. 2016.
- MOLINARI, P. (Org). *Música brasileira na liturgia II*. São Paulo: Paulus, 2009. (Coleção Liturgia e Música).

MORÃO, A. A música como realidade e como metáfora, nas *Confissões* de S. Agostinho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL AS CONFISSÕES DE SANTO AGOSTINHO 1600 ANOS DEPOIS: PRESENÇA E ACTUALIDADE. Lisboa, PT. *Actas...* Lisboa: Universidade Católica, 2001, p. 729-744.

MOREIRA, A. L. da C. *Análise musical do Prélude No. 1, La Colombe, de Olivier Messiaen. Musica Hodie*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 21-30, 2010.

MOREIRA, A. L. da C. *A poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado: análise musical*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

MOURA, E. E. Manipulações do tempo em música – uma introdução. *Claves* 4, João Pessoa, PB, p. 66-90, nov. 2007.

MURAIL, T. A revolução dos sons complexos. *Cadernos de Estudos: análise musical*, São Paulo, n. 5, 1992.

NATIONAL ASSOCIATION OF PASTORAL MUSICIANS. *Website*. Disponível em: <<http://www.npm.org/>>. Acesso em: 1 out. 2016.

NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NIELSON, L. Technical, interpretive and aesthetics issues in the performance practices of contemporary music. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, p. 50-88, 2000.

PETERS, G.; SCHREIBER, M. ‘...How creation is composed’: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen. *Perspectives of New Music*, v. 37, n. 1, p. 96-131, 1999.

PIKE, A. J. *A Theology of music*. Toledo, Ohio: The Gregorian Institute of America, 1953.

QUEIROZ, F. J. G. de. *Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical*. *Ictus*, Salvador, v. 7, 2006.

RATZINGER, J. A. Discurso do Papa Bento XVI por ocasião do Encontro com Artistas na Capela Sistina. *A Santa Sé*, 21 nov. 2009. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html> https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html>. Acesso em: 1 out. 2016.

- ROCHA, J. C. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 11, p. 130-136, 2005.
- ROSEN, C. Church Music. *The classical style*. New York: Norton, 1972.
- ROSEN, C. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- SALAMANCA, L. M. Encuentro entre teología y estética. *Theologica Xaveriana*, Bogotá v. 143, p. 489-502, 2002.
- SALIERS, D. E. *Music and theology*. Nashville: Abingdon Press, 2007.
- SALLES, P. T. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SARMIENTO, P. M. Estética y teología. *Acontecimiento – Revista de Pensamento Personalista y Comunitario*, Madrid, n. 23, jun. 1992.
- SAVIAN FILHO, J. Por uma teologia da beleza. *Revista Cult*, [200-]. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-teologia-da-beleza/> >. Acesso em: 1 out. 2016.
- SILVA, D. R. *Aspectos interpretativos no caderno VII de Momentos para piano de Almeida Prado*. 2011. Trabalho de conclusão de Curso (Bacharel em Música) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, 2011.
- SILVA, E. A. da. *A temática religiosa em le Rosaire de Medjugorjie: icône sonore pour piano, de Almeida Prado*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.
- SILVA, W. T. da. Da figura ao gesto: os tropos da música contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., Vitória. *Anais...* Vitória: UFES, 2015.
- SOCHA, E. O problema da forma na música contemporânea. *Artefilosofia*, Ouro Preto, MG, v. 4, p. 95-104, 2008.
- SOUZA, E. R. P. *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1995.
- STEFANI, G. *La aclamación de todo um pueblo: la expresión vocal y musical de la liturgia*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1967.
- STOLBA, K. M. *The development of western music: a history*. Burr Ridge: McGraw-Hill, 1998.

STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. A Música e a Igreja. In: STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 102-103. (Debates, 176).

STRUNK, O. *Source readings in music history: from classical antiquity through the romantic era*. New York: W. W. Norton & Company, 1950.

TACUCHIAN, R. Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 11., Campinas, SP. *Anais...* Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

TAFFARELLO, T. M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: momentos, la fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. 2010. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2010.

THEOFANIDIS, C. *Rainbow body: for orchestra 2000. c2000*. Disponível em: <http://www.theofanidismusic.com/programnotes_Rainbow_Body.html> Acesso em: 1 jul. 2015.

TOMÁS, L. *O poema do fogo: mito e música em scriabin*. São Paulo: Annablume, 1993.

TRIVIÑO MONRABAL, M. V. *Música, dança e poesia na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2006. (Coleção Liturgia e Música).

VASCONCELOS, A. L. A religiosidade em Almeida Prado. *Musa Rara*, 25 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/a-religiosidade-em-almeida-prado>> Acesso em: 1 out. 2016.

VASCONCELOS, A. L. Almeida Prado - música acima das referências. *Cronopios*, 17 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>> Acesso em: 1 jul. 2015.

WEISS, P.; TARUSKIN, R. (Ed). *Music in the western world: a history in documents*. New York: Schirmer Books, 1984.

WOJTYLA, K. J. *Carta do Papa João Paulo II aos artistas. A Santa Sé*, 4 abr. 1999. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html> Acesso em: 1 out. 2016.

WOLFF, W. *Anton Bruckner: rustic genius*. New York: Cooper Square Publishers, 1973.

YANSEN, C. A. S. *Almeida Prado: estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

ZAMPRONHA, E. Gesture in contemporary music: on the edge between sound materiality and signification. *Revista Transcultural de Música*, n. 9, 2005. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>> Acesso em: 1 out. 2016.



Reflexões sobre aspectos motivacionais decorrentes da incorporação de instrumentos eletrônicos na música de concerto do século XXI

Ricardo Augusto Moreira Alves

INTRODUÇÃO

As associações entre a tecnologia e a música, apesar de recentes se vislumbradas sob um viés histórico, exercem incontestável influência não apenas no âmbito da composição musical como também em toda a sociedade. Rádio, TV, cinema, *shows*, *streaming*: essas “novas” mídias beneficiam e são beneficiadas pela eletrônica que exerce inegavelmente influências diversas sobre o fazer e o ouvir musicais. É nesse sentido que a declaração do compositor americano Robert Ashley (apud CHADABE, 1977, p. 212, tradução nossa) parece-nos adequada: “A música

eletrônica está em todo o lugar, é onipresente – o que você ouve que não é música eletrônica?”¹

Das primeiras experimentações realizadas pela vanguarda musical do século XX até o *download* de arquivos musicais pela internet, as conexões da tecnologia no campo da composição e apreciação musical estão sendo constantemente alteradas. Qual o papel do compositor diante desse cenário? Podemos nos posicionar de maneira imparcial? Existe uma responsabilidade histórica do compositor enquanto agente interpretativo da realidade contemporânea na qual está inserido? É possível dissociar os recursos eletrônicos de sua intrínseca natureza comercial? Essas são algumas questões de caráter subjetivo que podem enredar os mais diversos posicionamentos, mas que aqui não devem ser desconsideradas. Não se trata de respondê-las definitivamente, mas de reconhecer sua importância para que, então, novas perguntas possam ser formuladas e respondidas.

Este capítulo foi extraído de minha dissertação de mestrado² na área de Composição, pesquisa desenvolvida entre 2012 e 2014 na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva. Este trabalho propôs um recorte nesse amplo campo do conhecimento, ao tratar especificamente da incorporação de um grupo específico de instrumentos eletrônicos como objeto de estudo, especificamente guitarra elétrica, baixo elétrico e instrumentos de teclas (piano elétrico, órgão Hammond, Clavinet e sintetizadores) – doravante “instrumentos objeto” –, todos fabricados em série e geralmente associados a gêneros musicais populares, para discutir as implicações adivindas de sua incorporação à música de concerto³ no século XXI

1 Electronic music is all over the place, it's ubiquitous – what do you hear that isn't electronic music?

2 *Reflexões sobre aspectos motivacionais e potencialidades idiomáticas decorrentes da utilização de instrumentos eletrônicos em Interferências I e II*: esta dissertação foi dividida em três grandes partes: a) aspectos teóricos e motivacionais (capítulo 1); b) aspectos técnicos e idiomáticos (capítulos 2, 3 e 4); c) aspectos composicionais (capítulo 5). Quanto à última, foram compostas as obras *Interferências I e II*, bem como seu memorial analítico-descritivo, objetivando materializar composicionalmente todos os aspectos discutidos ao longo da pesquisa.

3 Aqui será adotada a definição de Nascimento (2011, p. 9) sobre o termo “música de concerto”, considerando-a como “qualquer manifestação ocidental que se denomine música clássica ocidental, música erudita ou música contemporânea, desde que entendida como herdeira das tradições de sala de concerto”, estendendo-se essa acepção também às expressões “música erudita” ou “música erudita de concerto”.

(não relacionada à música eletroacústica, música concreta, música acusmática, eletrônica em tempo real/*Pure data* e afins).

Apesar de a pesquisa de mestrado defender a atuação concomitante entre aspectos teórico/motivacionais e aspectos técnicos/idiomáticos nos processos composicionais, neste capítulo nos debruçaremos apenas sobre questões motivacionais/conceituais que podem tangenciar a dissociação de objetos “populares” de seu ambiente de origem e sua conseqüente incorporação em um universo (a princípio) alienígena, vislumbrando tais associações como viáveis potencialidades composicionais. Para esse fim, construiremos uma linha de pensamento que compreende o processo de desenvolvimento e popularização dos instrumentos eletrônicos objeto articulada sob a perspectiva de três princípios estruturais analisados nas seções seguintes:

- “Instrumentos eletrônicos e cultura de massa”: simbiose entre a popularização dos instrumentos objeto e cultura de massa e perigos de estandartização decorrentes dessa associação;
- “Construção social da tecnologia”: construção social da tecnologia e a música do século XXI;
- “Interpretação e ‘reconceituação’”: a guitarra elétrica e o *feedback*: interpretação e reconceituação.

INSTRUMENTOS ELETRÔNICOS E CULTURA DE MASSA

Nesta seção, analisaremos a inegável conexão dos instrumentos eletrônicos objeto com a “indústria cultural”⁴ e o nascimento de gêneros musicais populares

4 Neste capítulo, será adotada a definição de Nicholas Garnham para o termo “indústria cultural”, notabilizado por Theodor W. Adorno e descrito no livro *Concepts of culture: public policy and cultural industries*, como uma instituição econômica “que emprega os modos de produção e a organização característicos das empresas industriais para produzir e difundir símbolos na forma de bens e serviços culturais, geralmente – embora não exclusivamente – como mercadorias”. (ADORNO apud SHUKER, 1999, p. 172) Cabe ressaltar que não é o objetivo desta dissertação prover uma discussão musicológica aprofundada sobre esse conceito. A definição supracitada é admitida primordialmente como um pré-requisito para que o processo de popularização dos instrumentos eletrônicos objeto seja contextualizado e defendido não apenas sob uma perspectiva “determinista” baseada em um propósito exclusivamente comercial. Logo, esta pesquisa, apesar de assumir essa definição, utiliza-a como forma de sugerir esse contexto “mercadológico como fonte de relevantes oportunidades e potencialidades composicionais”.

que se beneficiavam diretamente desses meios tecnológicos (*rock, jazz* etc). Esse momento histórico será contextualizado a fim de que se torne evidente a indissociabilidade entre esses dois fenômenos, as suas consequências (contracultura), além de suas potencialidades e seus possíveis “perigos” estandarizantes decorrentes de uma associação com seus signos de “sucesso” (tonalismo, clichês, “bordões”).

A tecnologia e a música do século XX

A música no século XX estava inserida em um contexto altamente complexo em que as mais diversas influências – históricas, culturais, sociais e econômicas – divergiam quanto à definição de um consenso universal, apesar de convergirem no sentido de uma busca por novos e inexplorados caminhos substitutivos à tonalidade. Tais experimentos incidiram em diversos parâmetros sonoros como a altura, o timbre, a textura, o tempo, o aleatório, o temperamento, a dinâmica, sendo que essas novas descobertas proporcionaram uma diversidade de possibilidades à vanguarda musical que, empiricamente, mas conscientemente, direcionava seus esforços na busca de novas alternativas frente ao sistema tonal.

Um dos desdobramentos desse “progresso” manifestou-se na música com a incorporação da eletrônica em obras de compositores da geração “pós-Webern” (1950-1954) como P. Schaeffer, K. H. Stockhausen, E. Varèse, entre outros, geralmente associados à *Musique concrète*,⁵ apesar de que, já no fim do século XIX e início do século XX, já surgiam os primeiros instrumentos eletrônicos como o Musical Telegraph (1876), o Tellarmonium (1897), o Audion Piano (1915), o Theremin (1920) o órgão Hammond (1935), entre outros.

O advento da “eletrônica” torna-se, nesse ínterim, um dos maiores símbolos da contemporaneidade, exercendo relevante influência nos mais diversos aspectos da vida da sociedade do século XX. Especificamente no âmbito musical, os esforços nesse campo proporcionaram uma série de novos recursos, ausentes

5 Termo associado à técnica composicional experimental desenvolvida no final da década de 1940, por Pierre Schaeffer e seus associados no Studio d'Essai da Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), que manipulava “concretamente” sons gravados em oposição à prática musical baseada em notação musical e performance.

em períodos precedentes que, quando explorados de forma consciente, ofereceram aos compositores relevantes contribuições estéticas e conceituais.

Diante desse cenário, podemos inferir que, apenas pela existência dessa miríade de interesses multifacetados, já se sinaliza uma mudança mais profunda no viés da música desse período. As duas grandes guerras mundiais e suas modificações posteriores no cenário sociopolítico-econômico mundial despertaram um maior engajamento do artista enquanto ator político, sendo a sua produção artística também – e mais do que nunca – um reflexo da influência dessas mudanças sobre o indivíduo e sobre a sociedade. É a partir desse marco temporal que o foco dessa pesquisa se concentrará; a partir daí os instrumentos eletrônicos começaram a ser produzidos em escala industrial, tornando-se mais acessíveis e influenciando – e sendo influenciados por – não apenas os gêneros musicais populares, mas os demais aspectos da vida em sociedade. Nesse momento histórico, o propósito atribuído à música poderia assumir a função que aprouvesse ao compositor, ao ouvinte consciente ou até mesmo ao então recém-nascido mercado de consumo que sedimentou o terreno no qual foram desenvolvidos e popularizados os instrumentos eletrônicos objeto dessa pesquisa. A definição de Evens (2005, p. X, tradução nossa) ilustra adequadamente esse ponto: “Música define um estado de espírito (para comprar, para beber, para pensar); música marca e mede os rituais; música incorpora subculturas; música é protesto, hino, jingle, jogo e oração.”⁶ Dessa afirmação, podemos depreender que, a partir desse momento, a música não poderia mais ser considerada como uma entidade isolada, absoluta, “esterilizada”. Nesse contexto, cada elemento – social, político, econômico ou cultural – possui relevância e influência sobre o processo subjetivo de interpretação da realidade na qual o compositor e ouvinte (“consumidor”) estão inseridos. O que se busca nesse trabalho é evidenciar que os instrumentos eletrônicos em questão são também partes integrantes desse cenário e que não devem ser ignorados pelo compositor erudito contemporâneo.

6 Music sets a mood (for shopping, for drinking, for thinking); music marks and measures ritual; music incorporate subcultures; music is protest, anthem, jingle, game and prayer.

Conexões entre a música popular e os instrumentos eletrônicos

A popularização e acessibilidade dos instrumentos eletrônicos objeto dessa pesquisa confunde-se com o nascimento de uma cultura de “massa” e seus gêneros musicais populares procedentes.⁷ Nesse caso específico, houve uma relação de simbiose entre esses dois fenômenos: o crescimento de ambos foi mutuamente favorecido. Tais mudanças ocorreram no período após a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos da América. A explosão demográfica desse período conhecido como *baby-boom*,⁸ associada a um cenário econômico favorável, propiciou o surgimento de uma classe média nas áreas metropolitanas, além de uma geração de jovens com acesso direto a novos implementos tecnológicos como a televisão e o rádio. O poder aquisitivo dessa nova “categoria social” favoreceu o nascimento de uma “indústria cultural” que ali vislumbrou um potencial nicho mercadológico. Estabeleceu-se, portanto, toda uma estrutura de veiculação que dependia diretamente da eletrônica para concretização de seus objetivos comerciais. Shuker (1999, p. 92) define adequadamente esse viés econômico: “As expressões cultura de massa e sociedade de massa referem-se à produção da cultura como mercadoria, produção em massa para consumidores indiscriminados, objetivando o lucro”.⁹

Adorno (1999) considerava “que os produtos da cultura de massa desenvolvidos pela indústria fonográfica exigiam pouco esforço da parte dos ouvintes”. Afirmava que esses produtos sonoros levavam a uma “audição desconcentrada, em que os ouvintes rejeitavam qualquer coisa que fosse fora do comum, regredindo para um comportamento ‘infantil’”. (ADORNO apud SHUKER, 1999, p. 27) Sobre essa concepção mercadológica da “indústria cultural”, Keith Negus

7 Para o escopo deste trabalho, é suficiente apenas que seja constatada a simbiose entre a música de “massa” e acessibilidade (alcance) social, sem adentrar na seara dos juízos de valor.

8 Durante esse chamado baby boom, ocorrido de 1945 a 1960, a taxa de natalidade cresceu nos Estados Unidos de 17,2% de período imediatamente anterior à guerra para 25%, chegando à média, ao nível recorde, de 3,7 crianças por casal, em 1957. (TINHORÃO, 1988, p. 351)

9 Fernando Cerqueira, no artigo “Capitalismo e expressões populares: alguns tópicos para discussão” (1979), ao discutir sobre arte popular e “massificação”, conceitua “arte para o povo” como uma “arte de consumo geral”, definindo-a como “arte produzida para a massa por quem se considera fora dela e que tem o suporte dos meios de comunicação (rádio, TV, cinema, disco, jornal)”. (CERQUEIRA, 2007, p. 27)

igualar a música ao manufaturamento de bens de consumo que devem seguir os procedimentos organizacionais que têm como finalidade a maximização do lucro. (NEGUS, 1996)

Nesse ponto, convém esclarecer que o conceito de música de massa aqui exposto refere-se a gêneros musicais populares norte-americanos como as canções *Tin Pan Alley*, o jazz, o blues, a *country music* e outros que – de certa forma e em gradações diferentes –, utilizaram-se do aparato tecnológico fomentado pela indústria cultural para se popularizarem. Verificamos, portanto, que música popular¹⁰ possui forte significação para os objetivos dessa pesquisa, visto que foi – e ainda é – nesse ambiente que os instrumentos eletrônicos objeto foram criados, aperfeiçoados e popularizados, assim como também foi nesse contexto que foram sedimentadas as suas técnicas e recursos idiomáticos mais representativos.

Afastando um provável negativismo determinista para a cultura popular de “massa”, Simon Frith (1996) sustenta que os sociologistas liberais americanos da década de 1950 procuravam redimi-la, não mais assumindo a sua dita passividade mercadológica. Admite-se assim que, “se é por meio do consumo que a cultura contemporânea é vivida, então é dentro desse processo de consumo que o valor cultural contemporâneo deve ser situado”.¹¹ (FRITH, 1996, p. 13, tradução nossa) De acordo com essa proposição, podemos assumir a existência de um contexto complexo em que os mais diversos elementos convivem no sentido de formar valores culturais, refutando assim as orientações pessimistas; e não apenas em uma base empírica, mas com elementos que podem se prestar à pesquisa científica. Frith, por exemplo, anuncia uma “cultura de massa positiva”, ao afirmar que o valor da cultura popular reside em efeitos ideológicos. Ou seja, não se trata de avaliar a qualidade artística de um artista ou produção popular, mas de avaliar suas implicações ideológicas disponíveis à análise acadêmica. Isso resolveria a questão da legitimação crítica sobre a cultura popular.

Frith, ao discorrer sobre os critérios de julgamento da música *pop*, pergunta quem teria a “autoridade” de julgá-la, concluindo que atualmente podemos definir cultura popular como um setor cultural no qual todos os participantes

10 Cabe salientar que não é objetivo deste trabalho elaborar um estudo musicológico acerca da importância da música popular enquanto gênero musical, mas apenas ressaltar sua inegável associação com a popularização dos instrumentos eletrônicos objeto dessa pesquisa.

11 If it is through consumption that contemporary culture is lived, then it is in the process of consumption that contemporary cultural value must be located.

reivindicam autoridade de julgamento – e para isso não é necessário licença ou qualificação. (FRITH, 1996) Nesse cenário, todos os envolvidos nesse processo possuiriam legitimação interpretativa ativa, sendo que tal fato não apenas refuta uma passividade crítica, mas sugere que a expectativa dessas interpretações críticas pode vislumbrar aspectos positivos. Segundo Frith (1996), isso acontece quando, por exemplo, uma música, um CD, um artista ou qualquer produção populares são encarados e analisados positivamente – “[...] o que está em questão não são as suas qualidades ou efeitos imediatos, mas as *oportunidades* que estes oferecem para posterior interpretação, para uma leitura, para uma leitura de contramão”. (FRITH, 1996, p. 14, grifo nosso) Depreende-se dessa afirmação que a cultura de massa e seus meios de divulgação (instrumentos objeto) podem ser admitidos como partes de um processo complexo que pode oferecer oportunidades positivas quando interpretados positivamente.

O próprio nascimento e popularização de gêneros musicais populares como o *rock* pode exemplificar o viés de uma cultura de massa “positiva”: simultaneamente servia como uma mercadoria difundida pela indústria cultural para alcançar seus objetivos comerciais, além de também servir como um meio de expressão que agregou ideais contestatórios perseguidos por grande parte da juventude americana pós-Segunda Guerra resumidos no movimento denominado “contracultura”. Segundo (FEIJÓ, 2009, p. 4) esses jovens da segunda metade da década de 1960 “tiveram acesso a uma informação mais variada e escolaridade ampliada” e “com mais tempo, mais informação e mais dinheiro, passaram não só a consumir quanto questionar a sociedade de consumo”. Rodrigues e Kohler (2008) amplia o conceito da contracultura definindo-o como um conjunto de movimentos oposicionistas convergindo conceitualmente em direção a uma contestação dos valores da sociedade de consumo por meio “de vários fenômenos socioculturais e movimentos artísticos: *hippies*, *flower power*, *new left*, ‘arte engajada’, *womens’s lib*, *protest song* (Bob Dylan, Joan Baez), *acid rock*, *head music* [...]” (KOHLEK; RODRIGUES, 2008, p. 50)

Como a contracultura preconizava a mobilização e contestação social em oposição aos valores “tecnocráticos”, era necessária uma forma de expressão que abarcasse todos esses ideais contestatórios. Nesse contexto, o *rock’n’roll*: uma fusão de estilos musicais provenientes da música negra americana como o *blues*, o *rhythm’n’blues*, o *jazz* e da música branca, como o *country* e a *folk music* adquiriu

grande relevância para esse movimento – essa “nova música” personificou todos os anseios e valores ideológicos almeçados pela juventude de época.

Esse inconformismo, contudo, não eximia o fato de a juventude, vislumbrada como um potencial mercado consumidor, não ser desprezada pela indústria cultural. Logo, a disseminação de uma cultura de massa aconselhava uma adequação entre seus meios de difusão e seus objetivos pretendidos – essa “nova música” de massa necessitava de um sistema de propagação em larga escala para que pudesse ser ouvida simultaneamente pelo maior número de pessoas. A produção em série de artefatos eletrônicos se prestou oportunamente a tal desígnio, depreendendo-se daí uma interconexão ou simbiose entre a popularização de gêneros musicais populares como o *rock* e dos instrumentos eletrônicos ali mais utilizados como a guitarra elétrica, baixo elétrico e sintetizadores. Ressalta-se que os artistas populares que personificavam a filosofia contestatória pregada pelo movimento contracultural também estavam inseridos nessa mesma estrutura a que se opunham, utilizando-se de seus recursos de veiculação (indústria fonográfica, rádio, TV) até um ponto em que a eletrônica não poderia mais ser dissociada da música popular, conforme a afirmação de Braun (2002, p. 25, tradução nossa): “Nos campos da música popular ‘desplugar’ dificilmente pode ser imaginado, porque eletricidade é a vida e alma de todo o empreendimento. Se desplugado, não muito restaria.”¹²

Verificamos que, de certa forma, esse contexto poderia tornar-se favorável para todos os envolvidos nesse processo: a indústria, os artistas e os “consumidores”, a depender da perspectiva adotada. No caso dos instrumentos eletrônicos “de massa”, podemos exemplificar a afirmação anterior discorrendo sobre o processo de popularização do sintetizador. Os primeiros sintetizadores como o Hanert Electrical Orchestra, de John Hanert (1945), e o RCA synthesizer, de Harry Olson e Herbert Belar, não eram artefatos economicamente viáveis à produção em massa devido às suas grandes dimensões e o seu alto custo de produção. Isso foi remediado por Robert A. Moog que, em 1966, iniciou a produção do seu sintetizador Moog utilizando pequenos transistores flexíveis e de baixo custo, o que permitiu que fossem produzidos em escala industrial. Braun (2002), baseando-se em Trevor Pinch e Franck Trocco, examina a gênese desse

12 In fields of popular music “unplugging” can hardly be imaged, because electricity is the life and soul of the whole undertaking. If unplugged, not much would be left.

primeiro exemplo de sucesso de um sintetizador produzido em massa como um processo em que “[...] grupos sociais relevantes influenciaram a configuração de construção do sintetizador [...] é um exemplo marcante do papel recíproco, co-evolutivo de um artefato tecnológico, incorporado em um meio que ajudou a criar”.¹³ (BRAUN, 2002, p. 13-14, tradução nossa) Joel Chadabe descreve as implicações desse processo construtivo:

Também pelo final de 1960, o interesse da corrente principal de interesses gradualmente passou dos compositores acadêmicos para os ‘compositores comerciais’, sendo que nesse mesmo período [...] sintetizadores estavam começando a ser usados em todas as formas de música comercial [...]. E, como outros músicos e grupos começaram a tocar sintetizadores, e como o som eletrônico tornou-se cada vez mais familiar e comercialmente desejável, o mercado cresceu.¹⁴ (CHADABE, 1977, p. 142-55, tradução nossa)

Das declarações anteriores, inferimos que o processo de desenvolvimento e popularização (acessibilidade) de instrumentos eletrônicos como o sintetizador e a guitarra elétrica foi construído sob uma relação mútua de causalidade entre todos os participantes e não apenas de acordo com supostas diretrizes mercadológicas ditadas pela indústria cultural. Nessa perspectiva, podemos considerar os gêneros musicais populares – e conseqüentemente seus recursos de veiculação como os instrumentos eletrônicos – como partes integrantes e inseparáveis de um processo complexo de construção da realidade em que os mais diversos fatores – não apenas musicais – atuam em conjunto, influenciando e sendo simultaneamente influenciados.

No tópico seguinte, enfatizaremos as conexões entre a música e o meio social sugerindo a inexorabilidade dessa relação como uma potencialidade motivacional a ser explorada pelo compositor contemporâneo.

13 [...] relevant social groups influenced the configuration of synthesizer construction. [...] is a striking example of the reciprocal, co-evolutionary role of a technological artefact, embedded in a milieu which it helped to create.

14 Also through the late 1960, the mainstream of interest gradually shifted from academic to “commercial composers” ... “[...] synthesizers were beginning to be used in all forms of commercial music [...]. And as other musicians and groups began to play synthesizers, and as electronic sound became increasingly familiar and commercially desirable, the Market grew.

CONSTRUÇÃO SOCIAL DA TECNOLOGIA

Neste item, alvitramos que o processo de desenvolvimento e popularização pelo qual passaram os instrumentos eletrônicos objeto e a própria “música popular” exerce e sofre influências simultâneas sobre a realidade social em que estão inseridos. Por esse motivo, não devem ser menosprezados ou ignorados na música de concerto contemporânea. Tentar-se-á também evidenciar uma tendência inclusivista na música do século XXI. Para tanto, alguns conceitos – modernismo, “pós-modernismo”, tonalidade – serão confrontados de forma a se justificar uma possível necessidade de conexão entre elementos distintos na música do século XXI – aqui especificamente –, a música de concerto e os instrumentos eletrônicos objeto.

Música popular e instrumentos eletrônicos: interconexões com o meio social

Salzman (2001) sinaliza que entre os resultados decorrentes da introdução da tecnologia na música se encontra “o desenvolvimento de novas formas de comunicação” e que essa tecnologia, mais do que apenas a disponibilizar novos sons, “sugere notavelmente novas formas para se lidar com as velhas questões de criação e comunicação. [...] Num sentido real, a tecnologia é um conjunto de ferramentas, bem como uma condição cultural e, portanto, a sua relação com a cultura é produzida de um feedback contínuo”.¹⁵ (SALZMAN, 2001, p. 150-152) Logo, a tecnologia desenvolvendo-se como uma “nova forma de comunicação” assume o papel de uma linguagem que, como afirma Kraft (apud BRAUN, 2002, p. 172, grifo do autor),¹⁶ “[...] *molda* em vez de simplesmente *refletir* a realidade social”.¹⁷ Adaptando essa ideia especificamente no que concerne à música popular, Frith (1996) nos diz que esta não apenas relaciona aspectos sociais, mas ela própria é um processo social – não apenas reflete valores populares, mas os produz. Música não representa valores, mas os vive. (FRITH, 1996, p. 270-271)

15 In a real sense, technology is a set of tools as well as a cultural condition and, therefore, its relationship to the culture that produced it is one of continual feedback.

16 Baseado no trabalho dos pós-estruturalistas Michael Foucault e Jacques Derrida.

17 [...] shapes rather than simply reflects social reality.

Ao adotarmos essa perspectiva, assumimos que a música não possui a capacidade de manter-se isolada do meio social, já que simultaneamente exerce e sofre suas influências. No mesmo sentido, Chua (2003) acredita que a música – quando não absoluta – compreende características sedimentadas nas mais diversas ramificações do conhecimento como a teologia, a política, a antropologia, a linguística, a estética, a economia, entre outras – “Se a música não é mais absoluta, então já não pode constituir a base incondicional do conhecimento. Em vez disso, encontrar-se-ia incorporada dentro das várias estruturas epistemológicas que moldam sua existência.”¹⁸ (CHUA, 2003, p. 6, tradução nossa) Podemos adaptar a afirmação de Chua (2003) ao próprio contexto de desenvolvimento mútuo pelo qual passaram alguns gêneros musicais populares e os instrumentos eletrônicos objeto. Como foi descrito anteriormente, esse foi um cenário complexo que envolveu os mais diversos aspectos, distintos e concorrentes – e não apenas meramente musicais – que evidenciam a impossibilidade de os considerarmos independentes dessa realidade e que foi materializado, por exemplo, no próprio movimento contracultural norte-americano. Essa tendência seria o que Middleton (2002) considera um “estudo cultural da música”, ou seja, “[...] um estudo que focaliza na música, mas recusa-se a isolá-la”.¹⁹ (MIDDLETON, 2002, p. V, tradução nossa)

Na mesma direção, Cerqueira (2007) afirma que, entre as novas exigências expressivas do compositor, está “o autoconhecimento como indivíduo e como ser social, e em novas possibilidades de uma percepção consciente do mundo e do papel do artista”. (CERQUEIRA, 2007, p. 151) Na síntese entre os dois fatores supracitados, ele defende que:

[...] a internalização, pela técnica composicional, de novos recursos metodológicos e formais emprestados da ciência e tecnologia ou de setores artísticos emergentes e, principalmente, a contribuição das pesquisas antropológicas que “abriram a percepção do artista ‘ocidental’ para outros sistemas e valores culturais situados fora ou incrustados no dorso de sua própria ‘civilização’. Verificamos que a afirmação de Cerqueira (2007) alarga a dis-

18 If Music is no longer absolute, then it can no longer constitute the unconditional ground of knowledge. Instead, it would find its being embedded within various epistemological structures that shape its existence.

19 [...] a study which focuses on music but refuses to isolate it.

cussão ao afirmar que o compositor deve considerar valores culturais, estejam eles diretamente presentes no meio social local – geograficamente falando – ou indiretamente, como é o caso dos instrumentos eletrônicos objeto, já que esses associaram-se a gêneros musicais “fora do dorso” de nossa “civilização” nacional.

Inferese das declarações anteriores que, se a própria música popular e a tecnologia não são apenas consequências da realidade social – pois também a influenciam –, não podem, portanto, dela serem isoladas:

A questão da relação da experiência para formar é a questão de até que ponto os seres humanos são capazes de reconhecerem-se nas formas que o momento histórico e social em que vivem tornam-se disponível para eles. É a questão da maneira que minha experiência se reflete no mundo formalmente organizado que me rodeia. A relação entre experiência e forma é, necessariamente, historicamente situada.²⁰ (BEALEY-MURRAY, 2007, p. 1, tradução nossa)

A proposição anterior sugere que o compositor, ao ignorar a tecnologia, ignora também o meio social em que está inserido, pois a tecnologia é parte integrante desse meio – e historicamente situada – exercendo e sofrendo simultaneamente suas influências em um processo causalista de construção coletiva. Uma questão crucial daí advinda seria a maneira de o compositor contemporâneo lidar com essa imanência e de como poder utilizá-la a seu favor. Buscando algumas respostas para essa indagação, Nascimento (2011) observa uma forte tendência da musicologia pós-modernista – embora ainda não pacificada – em relativizar o puramente musical e extramusical a fim de atender o interesse humano. Tal fato se manifesta na desconfiança da ideia de uma autonomia imane da obra musical e do próprio sujeito musical. Estes não mais são autosuficientes em relação ao contexto sociocultural e, sob essa nova orientação do fazer e fruir musical, surgem a hermenêutica ou a semiologia como ferramentas fundamentais à compreensão musical:

²⁰ The question of the relation of experience to form is the question of the extent to which human beings are able to recognize themselves in the forms that the historical and social moment in which they live makes available to them. It is the question of the way that my experience is reflected in the formally organized world that surrounds me. The relationship between experience and form is necessarily historically located.

Desde a década de 60 [...] muitos compositores passaram a acreditar que a música deve ser ‘com-posta’ – literalmente, montada – a partir de elementos reconhecíveis de uma comunidade considerável de ouvintes, que devem participar de uma arena pública em que a interpretação é ativamente provocada.²¹ (MCCLARY, 2000, p. 141, tradução nossa)

Na declaração acima, McClary (2000) fala de “elementos reconhecíveis” como parte integrante de um processo subjetivo de interpretação ao qual muitos compositores se submeteram desde a década de 1960, período em que os instrumentos eletrônicos tornaram-se mais acessíveis ao músico comum. O adjetivo “reconhecíveis”, porém, encerra alguns perigos, sendo o mais evidente deles a padronização ou o engessamento de alguns signos musicais, mais adequados à comunicabilidade – particularidade amplamente favorecida pelo arcabouço tecnológico utilizado pela “indústria cultural”.

O fato de que os ‘museus’ da música se tenham ampliado para o rádio, cinema e televisão, complica a questão: a viabilidade de mercado mais natural para obras, antigas ou recentes, produzidas conforme um repertório já conhecido de códigos e ‘bordões’ de sucesso, empurra a criatividade artística de volta ao ‘estilo’, devolvendo a almejada originalidade moderna para o círculo vicioso(?) da variante e do simulacro. A música se torna uma ‘linguagem’ onde a liberdade do compositor se restringe à individualidade de sua fala. (CERQUEIRA, 2007, p. 152-153)

Cerqueira (2007) nos alerta para o perigo de uma estandarização latente no ambiente musical popular e possivelmente transmissível ao compositor erudito quando da transposição dos instrumentos eletrônicos objeto para o ambiente da música de concerto. Aqui, essa possibilidade é levantada, já que esses códigos estão impregnados com a historicidade acumulada em seu processo de desenvolvimento. Ou seja, não há como dissociá-los inteiramente de seus ambientes de origem sem que se desdobrem associações. Como já vimos anteriormente, esses instrumentos “construíram” esse ambiente. Uma das soluções para esse impasse se encerraria perfeitamente na habilidade do compositor em aprovei-

21 [...] many composers have come to believe that music should be “com-posed” – literally, put together – from elements recognizable to a substantial community of listeners, that it should participate in a public arena where interpretation is actively provoked.

tar intencionalmente essa particularidade aplicando-a conforme seus objetivos composicionais. É interessante notar que, se por um lado a tecnologia colaborou com os interesses comerciais da indústria cultural, por outro também favoreceu que as fronteiras funcionais da música pudessem ser obscurecidas, permitindo assim que novas associações sobreviessem entre elementos e estilos musicais distintos, o que de certa forma antecipou a tendência inclusivista presente na música do século XXI.

Schwartz afirma que a revolução da gravação (*recording revolution*) reclassificou as experiências providas pelas diferentes formas de manifestações musicais para termos funcionais (música para dançar, música para ouvir, música “de fundo”) ou de performance (“ao vivo” ou gravada) em substituição às diferenças histórico-geográficas das gerações anteriores. Essas diferenças não mais seriam estilísticas, já que as fronteiras entre a música “séria” e “pop” estavam cada vez mais enevoadas, ou, até mesmo, inexistentes. (SCHWARTZ, 1975, p. 170) No mesmo sentido, Morgan (2001) sugere que vivemos em um momento histórico em que as fronteiras entre os diversos tipos de música frequentemente não mais são percebidas e que, inclusive, podem se sobrepor em interações conceituais. Ele exemplifica esse cenário ao afirmar que:

Embora a música popular e o próprio rock tenham se dividido em um número considerável de categorias, muitas vezes com públicos especializados, cruzamentos são comuns e há um número crescente de músicos e outros artistas criativos cujo trabalho não pode ser facilmente categorizado como exclusivamente ‘pop’ ou ‘arte’.²² (MORGAN, 2001, p. 237, tradução nossa)

Essa hibridação estilística descrita por Morgan (2001) serve adequadamente para conceituar um importante movimento artístico brasileiro, o Tropicalismo – situado no final da década de 1960:²³ foi um movimento artístico em que a hibridação de influências e interesses diversos – dentre os quais podemos enqua-

22 Although popular music and rock itself have split up into a considerable number of categories, often with specialized publics, crossovers are common and there are increasing number of musicians and other creative artists whose work cannot be easily categorized as exclusively “pop” or “art”.

23 Celso Favaretto aponta como data do início da Tropicália outubro de 1967, data do III Festival da MPB, da TV Record de São Paulo, confirmada pelo maestro Júlio Medaglia ao verificar a partitura do arranjo da música Tropicália, de Caetano Veloso, na qual consta “setembro de 67”. (CYNTRÃO, 2000, p. 39)

drar o *rock* e os instrumentos eletrônicos – serviram como crítica contracultural atuando em um cenário de grande complexidade política e social. Sua influência atingiu várias correntes artísticas como a literatura, teatro, cinema e música. Tropicalistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso, adotando o ideal de antropofagia do modernista Oswald de Andrade, integravam todas essas influências na busca de um “som universal” em que elementos alienígenas poderiam convergir para a construção de uma estética nacional por intermédio de uma adequação conceitual: “Os tropicalistas se sentiam particularmente atraídos pela noção de antropofagia de Oswald de Andrade como uma estratégia de devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros a fim de criar uma arte, ao mesmo tempo, local e cosmopolita”. (DUNN, 2009, p. 96)

O manifesto antropofágico propunha uma assimilação e reinterpretação de elementos culturais estrangeiros convergindo e contribuindo para a construção de uma identidade nacional ou, como constatou Hilda Lontra, “Os Tropicalistas mostravam as assincronias do Brasil, antropofagicamente”. (apud CYNTRÃO, 2000, p. 46) Essa concepção universal pode ser considerada como uma das características da cultura contemporânea, o que Robert Morgan (1991) chama de “pluralismo generalizado”.²⁴

Pelo exposto, podemos concluir que o movimento tropicalista foi um exemplo bem sucedido de uma manifestação musical em que a utilização de instrumentos eletrônicos e seus recursos motivacionalmente substancializavam uma intencional formação sociopolítico-ideológica, em que os mais diversos elementos poderiam convergir no sentido de se formar uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, universal. Guitarras elétricas, *rock*, justaposições sonoras, poesia concreta, cultura de massa, música erudita eram “digeridos” passando por um processo de hibridação “antropofágica” até convergirem na formação de uma identidade nacional por intermédio de um processo interpretativo subjetivo de seus agentes.

Podemos citar pelo menos mais três compositores em cujas obras essa concepção “hibridista” também é admitida como uma forma de se desdobrarem interessantes possibilidades composicionais e artísticas. O compositor americano Frank Zappa (1940-1993) buscou em sua obra uma interconexão entre vanguardismo e música *rock/pop*, trabalhando “subversivamente” dentro da indústria

24 pervasive pluralism.

fonográfica americana. Suas composições exploraram a utilização conceitual de elementos da cultura popular – não necessariamente musicais – de seu país com o objetivo de promover uma crítica social e política.

No Brasil, em direção análoga, Arrigo Barnabé (1951-) realizou experiências timbrísticas buscando a aproximação entre o universo elétrico/popular e acústico/orquestral, utilizando-se de procedimentos composicionais como o serialismo e o dodecafonismo. Laerte Fernandes de Oliveira descreve a linguagem musical presente em sua obra: “Do universo erudito incorporou o dodecafonismo, o atonalismo, o serialismo, [...]. Da cultura de massa resgatou as narrativas das histórias em quadrinhos e dos programas de rádio.” (OLIVEIRA, 2002, p. 34) Nesse direcionamento, destacam-se peças como a ópera pop *Clara Crocodilo* (1980), *Nunca conheci quem tivesse levado porrada* (1994), para a Orquestra Jazz Sinfônica, banda de rock e quarteto de cordas, e *Música para dois pianos, percussão, quarteto de cordas e banda de rock* (1995).

Diferentemente dos dois exemplos anteriores que, de alguma forma, estavam inseridos na “indústria musical”, a obra do compositor italiano Fausto Romitelli (1963-2004) é inteiramente direcionada à música de concerto. Apesar disso, em suas composições, explorou a hibridação entre *art music* e música popular. Distorção, saturação, rock psicodélico, texturas inusitadas. Combinações entre instrumentos tradicionais e eletrônicos fazem parte de seu universo musical, elementos presentes em peças como a vídeo-ópera *An index of metals, TV trash trance* (para guitarra elétrica), o ciclo de composições *The professor bad trip (Lessons I, II e III)* e em grande parte de suas obras.

Podemos atribuir à obra desses três compositores (dentre muitos outros como, por exemplo, os tropicalistas) uma aptidão de síntese de universos musicais distintos, mostrando que a simultaneidade de diversas tendências musicais em uma mesma composição pode sinalizar um direcionamento estético da música do século XXI. É oportuna, portanto, uma discussão sobre a existência de atributos inerentes à “pós-modernidade” e se a utilização de instrumentos e recursos eletrônicos coaduna-se com seus princípios conceituais. O que se busca aqui é examinar como aspectos discutidos até então – como os binômios popular/erudito, aspectos sociais/construção tecnológica – podem fundamentar a utilização dos recursos eletrônicos na música no século XXI.

Instrumentos eletrônicos e o pós-modernismo

Inicialmente, cabe esclarecer que o termo “pós-modernismo” ainda é controverso na literatura e que será utilizado nessa pesquisa apenas como uma tentativa de sugerir algumas características identificáveis na música do século XXI. O conteúdo intrínseco a esse conceito, entretanto, servirá para sugerir que as tendências vislumbradas pela música de concerto atualmente direcionam-se a uma convergência inclusiva dos mais diversos elementos, dentre os quais podemos destacar a tonalidade, a música popular e naturalmente os instrumentos eletrônicos.

Nascimento (2011), ao revisar a literatura sobre a pós-modernidade, fundamenta-se primordialmente no trabalho *A condição pós-moderna*, do filósofo francês Jean-François Lyotard, para tentar traçar um panorama do pós-moderno em música. Nascimento atribui como marco inicial desse ciclo “quando o contexto tecnológico da informatização do período pós-guerra permite o abandono da nostalgia da unidade do saber e a proliferação da multiplicidade dos jogos de linguagem dos saberes, suplantando definitivamente a crença nas metanarrativas” – propostas de aglutinação do saber sobre as quais narrativas menores se reportariam. Lyotard identifica na condição pós-moderna a incredulidade nas metanarrativas (marxismo) na legitimação do saber. Nesse cenário, uma grande narrativa não possuiria a capacidade de fundamentar isoladamente o conhecimento. Salles (2005, p. 20-21), antes de relacionar o pós-modernismo à música, antevê definições que “abrange conceitos estéticos, sociológicos, filosóficos e históricos, entre outros, que interagem e se justapõem na forma como se expressam as manifestações culturais e artísticas”. O referido autor sinaliza que autores como Warren Montag, Fredric Jameson, Featherstone, Tascher admitem a validade da discussão teórica acerca da pós-modernidade, porém indicam a falta de uma sistematização de acordo com o método científico tradicional, ou seja, existem possíveis relatos que apontam a mudanças culturais contemporâneas, mas que não pacificam esse conceito. (SALES, 2005)

Nascimento afirma que, em termos gerais, não existe uma metanarrativa específica para a música. No máximo, podemos considerar projeções das metanarrativas no saber musical cuja desconfiança reside/converge nas ditas características do modernismo: formalismo, organicismo, escuta estrutural – “manifestações particulares dos eixos de orientação do saber moderno”. Salles afirma

que “Foi pela relativização das contribuições culturais que em determinado momento a chamada música contemporânea tornou-se quase um organismo estranho, um produto indigesto e talvez até politicamente ‘incorreto’”. (SALLES, 2005, p. 230) É, portanto, na dialética entre o conceito do modernismo, que se formam as tentativas de definição das características do pós-modernismo.

Teixeira Coelho indica uma certa insensatez/ambiguidade ao conceito de vanguarda no pós modernismo ao afirmar: “Como o pós moderno não se coloca mais sob o signo do novo, o conceito de vanguarda (assim como a dança das etiquetas e dos rótulos) deixaria de fazer sentido. A vanguarda funcionaria assim como uma “continuação do antigo” e não “um retorno ao moderno.” (COELHO, 2005, p. 141) Para exemplificar, é citada a *Bienal de Veneza de 1982* em que foi dedicada uma seção a uma geração de artistas que ficaram “à sombra do grande barulho feito ao redor das vanguardas ‘tradicionalistas’”. (COELHO, 2005, p. 141) Nesse sentido, o artista pós-moderno não mais possui um compromisso de ruptura com o estabelecido (como foi o tonalismo para o modernismo), ele visualiza uma diversidade de itinerários em que os mais diversos “aliados” (musicais, sociais, culturais etc.) podem ser incorporados na busca de uma interpretação artística subjetiva. Iain Chambers (apud RODRIGUES; KOHLER, 2008, p. 49) resume adequadamente essa inclusividade pós-moderna ao afirmar que “O sentimento do migrante de ser desenraizado, de viver entre mundos, entre um passado perdido e um presente não integrado, é talvez a metáfora que melhor se adapta a esta condição (pós)-moderna”.

No mesmo sentido, Morgan (1991), ao analisar as características e rumos da música contemporânea, identificou um pluralismo de interesses que retrata holisticamente o mundo em que vivemos. Leonard Meyer assim definiu esse cenário – “[...] um período que não se caracteriza por um desenvolvimento linear e cumulativo de um único estilo fundamental, mas pela coexistência de uma multiplicidade de estilos completamente diferentes em um estado de equilíbrio instável e dinâmico”.²⁵ (MEYER, 1967, p. 98 apud MORGAN, 1991, p. 489, tradução nossa) Essa pluralidade de manifestações, essa fragmentação, para Lyotard, seria uma manifestação da incredulidade pós-moderna, resultando em uma legitimação do saber baseada na eficiência e parologia.

25 [...] a period of stylistic stasis, a period characterized not by a linear, cumulative development of a single fundamental style, but by the coexistence of a multiplicity of quite different styles in a fluctuating and dynamic steady-state.

Lyotard conceitua a eficiência em música manifestando-se no ecletismo – uma nivelção realista – à maneira das artes plásticas e literárias – das diferenças culturais – refletida em uma postura composicional de inclusão de um público perdido no modernismo. Salles (2005) assim define esse termo:

O ecletismo seria uma forma de derrubar as polarizações entre estilos incompatíveis; a acessibilidade seria o meio de tornar a linguagem musical mais compreensível ao ouvinte médio, facilitando sua tarefa com o uso de estruturas familiares, como acordes tonais, texturas mais simples, formas de organização já conhecidas, alusões à música popular, etc. (SALLES, 2005, p. 14)

A eficiência funcionaria assim como “a boa performance comunicativa” ou, como define Francis Dhomont, “retorno ao audível, simplicidade do compromisso musical, importância da melodia, mistura de gêneros, integração de elementos emprestados da música tradicional, prioridade do prazer do ouvido ou divertimento – entretenimento”. (apud NASCIMENTO, 2011, p. 135) – “eficiência imperativa do prazer e do gosto”. Em sentido oposto, Nascimento nos alerta afirmando que “A comunicação pode apresentar-se, então, como uma cilada ao estender à arte a necessidade de ecletismo encontrada no comportamento do mercado de produtos culturais”. (NASCIMENTO, 2011, p. 136)

Por outro lado, Susan McClary (2000) vislumbra no pós-modernismo o “ressurgimento na música da convenção mais importante de todas elas, ou seja, a “tonalidade” funcionando esse retorno para muitos críticos como uma rendição, uma recusa dos artistas contemporâneos em “lutar contra a cooptação”. (MCCLARY, 2000, p. 140) Nesse sentido, o retorno à tonalidade tem sido considerado como um retrocesso por aqueles guiados por suas premissas: “[...] como se a cultura partisse de repente das regras de uma dieta rigorosa para se engajar em uma farrá de [sorvete] Haagen-Dazs”.²⁶ (MCCLARY, 2000, p. 141, tradução nossa)

Em sentido contrário ao pessimismo ao depoimento de McHard (2008), Tacuchian (apud SALLES, 2005, p. 136) sugere um possível posicionamento do compositor pós-moderno frente a esse impasse propondo uma “Simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê. Em outras palavras, o público

26 [...] as if culture had departed suddenly from the rules of a strict diet to engage in a Häagen-Dazs binge.

consumidor volta a ser considerado pelo compositor [...] mas sem concessões”. Nesse ponto, cabe acentuar a relevância dessa questão para esta dissertação. Como a música pós-modernista volta a trabalhar os preceitos do tonalismo, a utilização dos instrumentos objeto é justificável, já que foi – e ainda é – nesse ambiente que suas potencialidades idiomáticas foram – e ainda são – desenvolvidas. A principal questão a ser negociada pelo compositor que deseje incorporar os instrumentos eletrônicos na música de concerto atualmente é como tratar esses signos e associações tonais após a ruptura proposta pela vanguarda musical do século XX, já que estão vinculados, pelo menos de forma indireta, a esses artefatos tecnológicos. Parte-se do pressuposto de que, nesse contexto, o compositor contemporâneo não realizará uma transposição direta das técnicas e recursos idiomáticos em questão, mas que, apesar disso, é inegável a existência de uma forte associação dessas idiossincrasias com o ambiente da música popular (que utiliza-se dos preceitos tonais), visto que foi nesse contexto que foram criadas, desenvolvidas e ainda frequentemente aplicadas linguagem.

Slavoj Žižek fala de um “endosso de certa impossibilidade”, contrário ao mobilismo, incrustado no pensamento histórico. Um exemplo disso seria o retorno ao tonalismo após o rompimento proposto pelo atonalismo. Citando Adorno, ele afirma que compor tradicionalmente no século XX (Rachmaninov) funcionaria como uma tentativa ingênua de se negar essa ruptura histórica: “não podemos simplesmente voltar ao passado ou ir em frente como se nada tivesse acontecido – ainda que o façamos, a mesma prática adquirirá um significado radicalmente diferente”.²⁷ Por outro lado, a recíproca é também verdadeira: no pós-modernismo ater-se um determinado estilo musical, a um sistema composicional (como o próprio atonalismo), enfim, a qualquer tentativa de se alcançar uma “pureza” estilística seria um anacronismo – contrariando-se assim o próprio ideal evolutivo que outrora norteou a vanguarda modernista. É o que Fernando Cerqueira (2007) nos sugere ao declarar que “O compositor contemporâneo convencionalista pode não ter chegado ao pós-modernismo, seguindo o seu caminho no máximo como um *atonalista ortodoxo*”. (CERQUEIRA, 2007, p. 203)

A resposta para esse impasse envolvendo o tratamento e a reafirmação dos materiais tonais na atualidade encontra-se, segundo Lyotard, em sua outra pro-

27 Citado pelo Prof. Dr. Paulo Costa Lima em material impresso destinado à disciplina Seminários em Composição do curso de pós-graduação em Composição da UFBA, ministrada no ano de 2013.

posta de legitimação do saber pós-moderno: a paralogia. Essa asserção apresenta-se como uma nova dimensão técnica e simbólica vislumbrada pela vanguarda pós-modernista. A paralogia, funcionando como uma resposta à incredulidade das metanarrativas, ressalta o paradoxo, as diferenças, a multiplicidade dos jogos de linguagem. É cultuada dessa forma a multiplicidade dos caminhos atuais, sabendo-se que essa reiteração do tonalismo não abarca todas as possibilidades de expressão subjetiva, mas pode utilizar essa sintaxe diatônica de forma irônica. Isso é realizado quando esses signos são utilizados como vestígios da inocuidade expressiva dessa gramática tonal dispostos como chichês à maneira de uma paródia.²⁸

Para Dhomont (apud NASCIMENTO, 2011, p. 136), todavia, tanto a eficiência quanto a paralogia encerram perigos quando:

- o ecletismo não projeta a complexidade do pensamento, mas torna-se uma confusão, uma “baralhada aliciante com o objetivo de agradar”;
- a reabilitação do passado refugia-se em um “tonalismo rudimentar” com uma função de apaziguamento similar à tranquilização;
- o simples torna-se simplório: simplificação ≠ simplicidade;
- o lúdico baseia-se não em “jogos de espírito”, mas em “jogos televisivos”;
- a comunicabilidade não busca transmitir um mensagem e sim autopromover-se;
- a junção entre uma forma “maior” e “menor”, inicialmente promissora, pode transmutar-se em uma subjugação regida pelas leis de mercado. Nesse item, podemos assumir respectivamente esse binômio como “música de massa/música tradicional” como também inferir as relações música de massa/música de concerto”;

Pelo exposto, observamos que a comunicação característica da pós-modernidade pode deslegitimar as lógicas locais (e individuais) causando a “indiferenciação de suas singularidades”, desembocando em um nivelamento mercadológico totalizador (eficiência); ou, na busca do ecletismo (de uma linguagem musical inclusiva), na tentativa de congruir os mais diversos elementos musicais e extramusicais, pode ocorrer um “ruído” na comunicação dos objetivos compo-

28 Na obra do compositor Frank Zappa, já citado neste trabalho, é recorrente a utilização desse artifício.

sicionais inicialmente pretendidos (parologia). No entanto, essas ameaças não deslegitimam a utilização composicional das propostas legitimadoras do conhecimento de Lyotard. Vejamos a declaração do compositor Americano erudito John Zorn:

Eu cresci em Nova York como um ‘louco’ por mídia, assistindo a filmes e TV e comprando centenas de discos. Há um monte de jazz em mim, mas há também um monte de rock, muito de clássico, um monte de música étnica, muito blues, muito de trilhas sonoras de filmes. Eu sou uma mistura de todas essas coisas [...]. Devemos tirar proveito de toda a boa música e músicos no mundo sem medo de barreiras musicais, que às vezes são até mais forte do que as raciais ou religiosas. Essa é a força da música pop hoje. É universal.²⁹ (apud MCCLARY, 2000, p. 148, tradução nossa)

Morgan (1991) reconhece a crença de muitos compositores nesse ecletismo pós-moderno substancializado na afirmação acima afirmando que, nesse caso, esses estilos pessoais são tratados não como “um quadro compartilhado e estável”, mas como um direito pessoal. A “música do nosso tempo”, portanto, não seria um tipo específico de música e, sim, uma “música total” com a capacidade (em princípio) de abarcar todas possibilidades ou estilos musicais disponíveis. Morgan (1991), contudo, alerta-nos que esse fenômeno ainda não foi suficientemente “digerido”, ou seja, “Estamos apenas começando a entender as implicações de longo alcance desta nova acessibilidade estilística abrangente”. (MORGAN, 1991, p. 486) Diante da constatação anterior, o compositor pode sentir-se sem referências frente a um contexto musical em que todas as possibilidades são possíveis. Como lidar com essa questão, além de não incorrer nos “perigos” descritos por João Paulo Costa do Nascimento? É o que trataremos no tópico seguinte.

29 I grew up in New York City as a media freak, watching movies and TV and buying hundreds of records. There’s a lot of jazz in me, but there’s also a lot of rock, a lot of classical, a lot of ethnic music, a lot of blues, a lot of movie soundtracks. I’m a mixture of all those things [...]. We should take advantage of all the great music and musicians in this world without fear of musical barriers, which sometimes are even stronger than racial or religious ones. That’s the strength of pop music today. It’s universal.

Interpretação e “reconceituação”: a guitarra elétrica e o feedback

Nesta seção, o conceito de “reconceituação” proposto por Rebecca McSwain será adaptado aos objetivos do trabalho, atuando assim como uma potencial resposta frente às questões suscitadas ao longo deste capítulo.

McSwain utiliza o conceito de *reverse salients* do historiador tecnológico Thomas Hughes para um exame do desenvolvimento tecnológico da guitarra elétrica e da música produzida por esse instrumento numa perspectiva em que não apenas aspectos técnicos são evidenciados. Esse tópico, de certa forma, retorna a discussão levantada no item anterior (Construção social da tecnologia) mostrando o próprio processo de desenvolvimento tecnológico da guitarra elétrica como exemplo de um processo influenciado e construído através de conexões com o meio social. McSwain nos diz que, segundo Hughes, os *reverse salients* tecnológicos surgem na dinâmica de um sistema durante o irregular crescimento de seus componentes. (MCSWAIN, 2002) Logo, ao identificá-los, as propostas desse sistema podem, então, analisá-los como uma série de problemas críticos a serem solucionados, sendo essa identificação elevada ao *status* de essência do processo criativo. Ou, em suas próprias palavras, “*reverse salients* são óbvios pontos fracos ou componentes fracos em uma tecnologia que necessitam de um maior desenvolvimento³⁰ [...]” (BRAUN, 2002, p. 188, tradução nossa) Para Hughes, a maior dificuldade não é definir o conceito, mas identificar o que o define, ou seja, detectar quais são os “problemas críticos” de um sistema tecnológico.

McSwain (2002) sugere que a história da guitarra elétrica no século XX pode ser contemplada como uma sequência de eventos delimitada em três estágios. O primeiro deles refere-se à eletrificação de um instrumento (nesse ínterim ainda considerado tradicional – uma adaptação do violão acústico) para que maiores níveis de volume pudessem ser alcançados. Com essa mudança técnica surgiu um problema crítico ou um *reverse salient*: “[...] a ocorrência de sons não-familiares, indesejáveis e incontroláveis”³¹ (MCSWAIN, 2002, p. 186, tradução

30 “reverse salients” are obvious weak points, or weak componentes, in a technology which are in need for further development.

31 [...] the occurrence of unfamiliar, undesired, and uncontrolled sounds.

nossa) –, sendo o *feedback* o exemplo mais evidente. Em sua definição, “[...] um fenômeno no qual notas amplificadas são ‘realimentadas’ do amplificador para a guitarra, reciclando e sustentando notas”.³² (MCSWAIN, 2002, p. 186) A solução para esse problema foi a construção de instrumentos de corpo maciço não ressonantes, reduzindo dessa forma a ocorrência do *feedback* em altos volumes. No segundo estágio, os limites da amplitude sonora (volume) começaram a ser forçados cada vez mais no campo da música popular um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, sendo que, logo após esta, os instrumentos de corpo-maciço estavam perfeitamente adaptados às particularidades desse contexto. No terceiro e último estágio da história da guitarra elétrica, as sonoridades outrora “não-familiares, indesejáveis e incontroláveis” (*reverse salients* sonoros) passaram por um processo de “reconceituação” (*reconceptualization*) sendo então consideradas esteticamente aceitáveis ou mesmo importantes na performance musical. Nesse sentido, “o que antes era ‘ruído’ tornou-se ‘música’, e essa parte do sistema tecnológico da guitarra elétrica não mais vislumbrava um caminho ‘para trás’, e sim ‘para a frente’ (*foward salient*), abrindo o caminho para uma nova estética musical popular”.³³ (MCSWAIN, 2002, p. 188) Segundo Mcswain (2002):

No entanto, a guitarra elétrica não só foi amplamente aceita depois de meados do século [XX], mas tornou-se um veículo para a expressão de uma nova estética da música popular. Com o uso de *feedback* controlado para o *mainstream* da música popular veio distorção e todos os outros inúmeros efeitos usados por guitarristas de vários gêneros. O som da música popular foi inevitavelmente mudado [...] guitarristas tinham percebido o potencial da guitarra elétrica como instrumento inteiramente novo, com uma nova sonoridade e possibilidades inexploradas.³⁴ (MCSWAIN, 2002, p. 195, tradução nossa)

32 [...] a phenomenon in which amplified notes were “feedback” from amplifier to guitar, recycling and sustaining notes.

33 What had been “noise” became “music”, and this part of the technological system of the electric guitar was no longer backward, but forward, leading the way to a new popular music aesthetic.

34 Yet the electric guitar was not only widely accepted after mid-century [XX], but became a vehicle for expression of a new popular music aesthetic. With the use of controlled feedback, into the popular music mainstream came distortion and all the other myriad effects used by guitarists in several genres. The sound of popular music was ineluctably changed [...] guitarists had realised

Ela sugere, portanto, uma abordagem diversa do conceito de *reverse salients* de Hughes, propondo a influência de fatores estéticos e socioculturais sobre o desenvolvimento tecnológico como uma alternativa dinâmica dentro desse processo. Isso seria o que ela denomina *reconstrução social* (*social reconstruction*), um modelo no qual “a *reverse salient* não é fixada em termos técnicos, mas eliminada em um processo de ‘reconceituação’”. (MCSWAIN, 2002, p. 188) Utilizando especificamente o exemplo do desenvolvimento tecnológico da guitarra elétrica, Mcswain (2002) busca responder o porquê da reconceituação e quem a promoveu. Ela defende que esse processo originou-se à margem do pensamento cultural tradicional, sendo promovido por músicos afro-americanos alheios às discussões promovidas pelos “sumos sacerdotes da cultura europeia” acerca dos “méritos relativos da eletricidade na música”. A utilização e o aproveitamento dos recursos elétricos funcionava para esses músicos como a concretização de significados que necessitavam de expressão. Similarmente Robert Middleton (2002) fala sobre um ‘princípio de articulação’³⁵, que diz que “[...] ao mesmo tempo em que elementos da cultura não são diretamente, eternamente ou exclusivamente ligados a específicos fatores economicamente determinados como a posição social, (mas) eles *são* determinados em última instância por eles, por meio de uma operação em que articulam-se princípios que *são* ligados à classe social”.³⁶ (MIDDLETON, 2002, p. 8, grifo nosso) Esse paradoxo pode ser estendido ao próprio processo de desenvolvimento/popularização pelo qual passaram os instrumentos eletrônicos como, por exemplo, os sintetizadores. Para Middleton (2002), isso acontece quando existe (1) uma combinação entre elementos já existentes que se organizam em novos padrões ou (2) quando estes padrões adquirem novas conotações. Em relação ao último ponto, McSwain (2002) atribui à guitarra elétrica um poder metafórico, servindo essa inerente simbologia conotativa como um alívio temporário da consciência da periferia socioeconômica norte americana sobre suas próprias limitações em acessar o poder em sentido amplo:

the potential of the electric guitar as an entirely new instrument with a new sound and unexplored possibilities.

35 Baseado no trabalho de A. Gramsci e outros autores como S. Hall e C. Mouffe.

36 [...] while elements of culture are not directly, eternally, exclusively tied to specific economically determined factors such as class position, they are determined in final instance by such factors through the operation of articulating principles which are tied to class position.

O extático refúgio alcançado sob a influência da muito alta, ‘suja’, música da guitarra (com o seu *feedback* rompedor-de-fronteiras e outros sons) pode estar enraizada no sentido fugaz de poder que concede e expressa – no [grupo] e para o grupo, no [guitarrista] e para o guitarrista (da sua própria classe e destino), no [ouvinte] e para o ouvinte individual.³⁷ (MCSWAIN, 2002, p. 196, tradução nossa)

Como ela acima sugere, as novas sonoridades advindas da guitarra elétrica como o *feedback* e a distorção (inicialmente indesejáveis) transfiguraram o objetivo inicial da guitarra elétrica de servir apenas como um mero objeto subserviente a um propósito comercial imposto pela “indústria cultural” – estas têm a capacidade de transmutarem-se em agentes ativos de transformação individual e social. Chris Rojek (2011, p. 176, tradução nossa) exemplifica essa transfiguração ao tratar o *feedback* e a distorção como “[...] irrefutáveis expressões sonoras das incipientes e conflitantes emoções da adolescência”,³⁸ afirmando que esses prosaicos fenômenos sonoros encerram respostas emocionais que não estão ligadas às letras ou harmonia. (ROJEK, 2011, p. 182, tradução nossa), essas sonoridades são o cruzamento entre a tecnologia que possui um impulso estandartizante e universalizante e a cultura que “cultiva e personaliza recursos”.³⁹ (ROJEK 2011, p. 184, tradução nossa) Infere-se daí que a desestabilização do sinal elétrico que origina essas sonoridades “conflitantes” encontraria identificação na juventude devido a sua própria desestabilização emocional.

Gavin Carfoot (2006) destaca que as mudanças na tecnologia da guitarra elétrica são geralmente fundamentadas no que nós poderíamos chamar de identidade cultural do instrumento que seria “as várias formas nas quais a guitarra é usada para decretar, influenciar e desafiar discursos musicais e socioculturais”.⁴⁰ (CARFOOT, 2006, p. 35-39, tradução nossa) Essa identidade pode ser exemplifi-

37 The ecstatic escape achieved under the influence of very loud, ‘dirty’, guitar music (with its boundary-breaking feedback and other sounds) may be rooted in the fleeting sense of power it bestows and expresses – in and for the group, in and for the guitar player (of one’s own class and fate), in and for the individual auditor.

38 [...] cogenic expressions of the inchoate, conflicting emotions of adolescence.

39 cultivates and personalizes resources.

40 [...] Such changes in guitar technology are usually grounded in what we might call the “cultural identity” of the instrument [...] the various ways that the guitar is used to enact, influence and challenge sociocultural and musical discourses.

cada ao mencionarmos a atividade de customização (*tinkering*) de instrumentos “em série” feita por músicos como o guitarrista Eddie Van Halen (da banda de *rock* Van Halen) e Greg Ginn (da banda Black Flag) como um “subtipo de resistência para o consumismo de massa” ressaltando em um “forte labor criativo” na transformação do “significado, uso e efeito desses instrumentos estandartizados”. (ROJEK, 2011, p. 184) Nesse sentido, a busca de possíveis (e disponíveis) reconceituações atendem assim “o desafio de refletir as mudanças estéticas da realidade trazidas pelo desenvolvimento tecnológico”, conforme proposto por Helga de La Motte-Haber. (BRAUN, 2002, p. 204)

Por todo o exposto, podemos sugerir que o conceito de reconceituação resume a problemática inerente ao potencial estandartizante imposto aos instrumentos eletrônicos objeto, suas técnicas e recursos idiomáticos. Reconceituar nesse cenário significa reconhecer a influência da tecnologia nas “mudanças estéticas da realidade”, ao mesmo tempo em que se busca refutar qualquer determinismo presente nesse processo. Reconceituar significa reconhecer a importância da interpretação de cada agente frente a esses elementos – entre os quais se situam os instrumentos objeto – no fazer e ouvir musicais, evidenciando assim essas oportunidades eletrônicas, e não apenas suas associações mais superficiais. Reconceituar, enfim, favorece a inclusividade e desestimula o isolamento/engessamento, fato que se adequa perfeitamente nas tendências delineadas no cenário “pós-modernista” sugerido por Jean-François Lyotard. É perfeitamente possível que esses elementos sejam reconceituados de uma maneira subjetiva e condizente com os objetivos composicionais e estéticos almejados, contribuindo assim para a formação de uma literatura que se incrementa gradativamente ao longo do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo buscou fundamentar motivacionalmente a incorporação intencional de um grupo específico de instrumentos eletrônicos “populares” no âmbito da música erudita de concerto. Foram levantadas e discutidas algumas questões conceituais que perpassam tal associação de mundos e que certamente podem contribuir para a concretização desse objetivo. Por todo o exposto, podemos assumir uma única certeza: o quão promissores esses recursos apresentam-se para a área da composição musical. Apesar disso, ainda são relativamente pouco

explorados e sistematizados no âmbito da pesquisa acadêmica correlata. Diante disso, este trabalho buscou preencher essa lacuna oferecendo uma pequena, porém necessária, contribuição para esse campo do conhecimento: relativizar um objeto de estudo de natureza essencialmente empírica, analisando-o sob um viés científico. Seguindo tal perspectiva, foi sugerido que o conhecimento em questão pode adquirir novas denotações, assumindo daí que é possível transmutar-se uma situação atual de plausibilidade – o que é admissível – para uma condição de probabilidade – o que é possível. Ou seja, não se trata de nos conformarmos com o que essas potencialidades “eletrônicas” já oferecem ao domínio da composição musical, mas que, a partir de uma investigação acadêmica coletivizada, possamos sugerir o que mais podem oferecer a essa área. Buscamos oferecer algumas ferramentas para que a predição anterior seja concretizada e continuada. Tudo o que aqui foi abordado direciona-se, principalmente, a despertar a curiosidade de compositores e pesquisadores interessados nesse campo de estudo, mas que enfrentam dificuldades – como o próprio autor – em localizar materiais na literatura que abordem especificamente as interconexões entre a intencionalidade do compor “erudito” com a experiência empírica, mas extremamente valiosa, substancializada pela vivência “popular” quando relacionada ao objeto desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- APEL, W. *Harvard dictionary of music*. [S.l.]: Harvard University Press, 1969.
- ADLER, S. *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton, 1989.
- BAKHTIN, M.; BENJAMIN, W. *Experience and form*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- BOESPLUG, G. Popular music and the instrumental ensemble. *Music Educator Journal*, v. 85, n. 6, p. 33-37, mayo, 1999.
- BRAUN, H.-J. (Ed.). *Music and technology in the twentieth century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- BREWSTER, D. M. *Introduction to guitar tone & effects: a manual for getting the sound from electric guitar, amplifiers, effects pedals & processors*. Milwaukee, Wis.: Hal Leonard, 2003.

- CARFOOT, G. Acoustic, electric and virtual noise: the cultural identity of the guitar. *Leonardo Music Journal*, v. 16, p. 35-39, 2006.
- CASTRO, Â. *O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas*. Salvador: Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2007.
- CERQUEIRA, F. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.
- CHADABE, J. *Electric sound: the past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1977.
- CHUA, D. K. L. *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, [2003].
- COELHO NETO, J. T. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COGAN, R. D.; ESCOT, P. *Sonic design: the nature of sound and music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, [1976].
- COOK, N. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent, 1989.
- CYNTRÃO, S. H. *A forma da festa: tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, DF: Ed. UnB: São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- DAPIEVE, A. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DAVIES, H. 'Electronic Instruments'. In: LIBIN, L. *The grove dictionary of musical instruments*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2014. p. 151-193.
- DELONE, R. *Aspects of twentieth century music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975.
- DEMERS, J. *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*. New York: Oxford University Press, 2010.
- DUNN, C. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.
- DUNN, D. A history of electronic music pioneers. In: KOSTELANETZ, R.; DARBY, J.; SANTA, M. *Classic essays on 20th century music: a continuing symposium*. New York: Schirmer Books, 1996.
- EVENS, A. *Sound ideas: music, machines, and experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

- FEIJÓ, M. C. *Cultura e Contracultura: relações entre conformismo e utopia*. *Revista FACOM*, n. 21, p. 1-10, 2009.
- FENERICK, J. A. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2007.
- FRITH, S. *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard University Press, 1996.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- HOLMES, T. *Electronic and experimental music: technology, music and culture*. New York: Routledge, 2008.
- JENKINS, M. *Analog Synthesizers: understanding, performing, buying: from the legacy of moog to software synthesis*. New York: Focal Press, 2007.
- RODRIGUES, H.; KOHLER, H. (Org.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.
- KOSTKA, S. M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1990.
- KRAMER, J. D. "Moment form in twentieth century music". *The Musical Quarterly*, v. 64, n. 2, p. 177-194, Apr. 1978. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/741444?seq=1> - page_scan_tab_contents>. Acesso em: 29 nov. 2013.
- KRAMER, L. *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- KVIFTLE, T.; JENSER, S. *Instruments and the electronic age*. 2. ed. [S.l]: Taragot Sounds, 2007.
- LAGANELLA, D.; BRADY, T. *The composer's guide to the electric guitar*. Pacific, Mo: Mel Bay Publications, 2003.
- LESTER, J. *Analytic approaches to twentieth century music*. London: Norton, 1989.
- LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. 1999. 472f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.
- LIMA, P. C. *Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

- LIMINA, D. *Hammond organ complete: tunes, tones, and techniques for drawbar Keyboards*. Boston, MA: Berklee Press Publications, 2002.
- LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MACKAY, A. *Electronic music: [the instruments, the music & the musicians]*. Minnesota: Harrow House Editions Limited, 1981.
- MANNING, P. *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press, 1985.
- MCCLARY, S. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- MCHARD, J. L. *The future of modern music: a philosophical exploration of modernist music in the 20th century and beyond*. 3. ed. Livonia, Mich: Iconic Press, 2008.
- MCSWAIN, R. 'The social reconstruction of a reverse Salient in electric guitar technology, the solid body, and Jimi Hendrix'. In: BRAUN, H.-J. (Ed.). *Music and technology in the twentieth century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002. p. 186-198.
- MELLO, Z. H. de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MIDDLETON, R. *Studying popular music*. 6. ed. Milton Keynes, Reino Unido; Philadelphia: Open University Press, 2002.
- MILLARD, A. J. *The electric guitar: a history of an American icon*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2004.
- MORGAN, R. P. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.
- NASCIMENTO, J. P.C. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade das metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: UNESP: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.
- NEGUS, K. *Popular music in theory: an introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, [1996?].
- OLIVEIRA, L. F. de. *Em um porão de São Paulo: o lira paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablumme: FAPESP, 2002.

- ROJEK, C. *Pop music, pop culture*. Cambridge, UK; Malden, Mass: Polity Press, 2011.
- ROSS, A. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SADIE, S.; LATHAM, A. *The Norton/Grove concise encyclopedia of music*. New York: W. W. Norton & Company, [1988].
- SALLES, P. de T. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SALZMAN, E. *Twentieth-century music: an introduction*. 4. ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2001.
- SCHWARTZ, E. S. *Electronic music*. New York: Praeger Publishers, [1975].
- SCHWARTZ, E. S.; GODFREY, D. *Music since 1945: issues, materials and literature*. New York: Schirmer Books; Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1993.
- SHEPARD, J. "Popular music and music aesthetics". In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2012. p. 53-70. Disponível em :<<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2603/1931>>. Acesso em: 21 jul 2013.
- SHUKER, R. *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Ed. Hedra, 1999.
- STONE, K. *Music notation in the twentieth century: a practical guidebook*. Toronto: Norton, 1980.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TRAGTENBERG, L. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- TYMOCZKO, D. *A Geometry of music: harmony and counterpoint in the extendent common practice*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2011.
- WAKSMAN, S. *Instruments of desire: the electric guitar and the shaping of musical experience*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001.
- WICLE, P.; FOGG, R. *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.



Trompetes alternativos: usos e recursos dos trompetes em ré e em mi bemol na performance dos repertórios solo e camerístico

Thadeu J. Silva Filho

Heinz Karl Novaes Schwebel

“Um dia, todo trompetista terá um trompete em Ré, de 4 válvulas e campana grande.”¹

William Vacchiano

New York Philharmonic

1º trompete (1942-1973)

¹ One day, every trumpet player will have a large bell, 4 valve D trumpet.

TROMPETES: ALCANCES E LIMITES DA CONSTRUÇÃO

A história da música aponta o trompete como um dos instrumentos que mais sofreram modificações visuais e funcionais ao longo do seu desenvolvimento. Como observou TARR (2008, p. 7), “no musical instrument has changed so much in the course of time as the trumpet” – constatação acompanhada por Koehler (2014, p. 1, tradução nossa):

Poucos instrumentos passaram pela vasta evolução pela que passou o trompete. O violino permaneceu essencialmente o mesmo desde o século dezesseis, assim como o piano desde meados do século dezenove. Mesmo a flauta e a clarineta tem tido uma existência relativamente estável nos últimos duzentos anos.²

As diversas alterações do trompete dificultam conceituá-lo de forma unívoca; as tentativas mais comuns são as que o definem a partir da construção e/ou pelas possibilidades musicais de cada modelo, como é o caso do instrumento do período barroco:

Independentemente de sua forma, o trompete Barroco ou Natural era, usualmente, um tubo de metal entre sete e oito pés de comprimento, em duas seções distintas. A primeira seção era cilíndrica, o comprimento predominante do calibre; a segunda era cônica e terminava em uma das duas formas, um cone truncado, ou uma campana em forma de sino, descrevendo uma curva de proporções matemáticas exatas. Depois do século dezesseis, a última foi a forma mais adotada e é conhecida como uma campana exponencial, seguindo o contorno de uma curva exponencial. As duas seções são contíguas, sendo a seção cilíndrica normalmente 5 vezes maior em comprimento que a seção cônica-exponencial.³ (SMITHERS, 1973, p. 22, tradução nossa)

2 Few instruments have endured the lengthy evolution of the trumpet. The violin has remained essentially the same since the seventeenth century, as has the piano since the middle of the nineteenth. Even the flute and the clarinet have enjoyed a relatively stable existence for the past two hundred years.

3 Irrespective of its shape, the Baroque or natural trumpet was usually a metal tube between seven and eight feet in length, in two distinct sections. The first section was cylindrical, the predominant length of the bore; the second was conical and terminated in one of two forms, a truncated cone or a bell-shaped flare describing a curve of exact mathematical proportions.

Essa definição foi aprimorada ao contemplar “produção do som pela vibração dos lábios” e “presença de um bocal”:

Um instrumento de sopro que se faz soar pelas vibrações dos lábios do tocadador: além de seu bocal, mais ou menos bem desenvolvido, ele consiste em um tubo cilíndrico ou cônico de calibre relativamente estreito, não enrolado e que termina numa campana.⁴ (TARR, 2008, p. 8, tradução nossa)

Ambas, entretanto, foram obsoletadas pelo trompete do classicismo, quando o instrumento passou a apresentar variações de desenhos e proporções sobre o até então tubo reto dobrado em dois:

Por volta de 1800 o trompete, cornet (postohorn) e o Flugelhorn – todos eles instrumentos que nós conhecemos hoje com válvulas - existiram como instrumentos naturais, produzindo apenas as notas da série harmônica. Já então, eles possuíam a forma e as proporções entre tubos cônicos e cilíndricos que eles tem hoje.⁵ (TARR, 1993, p. 214, tradução nossa)

Nessa fase, “o trompete era um instrumento de oito pés, o dó agudo (c’’) sendo o décimo sexto harmônico da série harmônica”⁶ (TARR, 1993, p. 214, tradução nossa), teve estabelecidas versões específicas para situações militares (afinado unicamente em mi bemol) ou para orquestras (nas mais variadas tonalidades) e se apresentou com largura maior que a do trompete do barroco, tendo também aumentados a proporção cônico-cilíndrica do tubo e o tamanho da campana, tornando-o um instrumento de afinação mais precisa e de som mais brando que o seu antecessor.

After the sixteenth century the later was the normal form and is known as an exponential bell, following the contour of an exponential curve. The two sections are continuous, the cylindrical bore being normally five times the length of the conical-exponential section.

- 4 a wind instrument which is made to sound by the vibrations of the players' lips: besides its more or less well-developed mouthpiece, it consists of a relatively narrow-bore conical or cylindrical tube which is not coiled, ending in a flared bell
- 5 Around 1800 the trumpet, cornet (posthorn), and fluegelhorn — all of them instruments which we know of today with valves — existed as natural instruments, producing only the notes of the harmonic series. Already then they possessed the shape and proportions of conical to cylindrical tubing which they have today
- 6 the trumpet was then an eight-foot instrument, high C (c'') being the sixteenth partial of the harmonic series

Mesmo com diferentes formatos, os trompetes apresentavam a mesma limitação: produziam somente os sons dos harmônicos naturais das escalas, resultantes diretos do comprimento do tubo; quanto mais curto, mais aguda a tonalidade do instrumento; alongando-o, a tonalidade abaixava. E eram construídos de maneira tal que a mudança de tonalidade ocorria mediante a troca de uma de suas voltas, obrigando os trompetistas a carregarem, além do instrumento, várias curvas metálicas que modificavam a extensão do tubo, afinando-o em uma determinada tonalidade de acordo com o tamanho da peça. Assim, independentemente do tom em que eram construídos, as notas mantinham sempre a mesma série harmônica: 8^a, 5^a, Tônica 3^aM, 3^am, 3^am, 2^aM, 2^aM, 2^am etc., conforme a Figura 1:

Figura 1: Quadro dos harmônicos do trompete natural



Devido a essa limitação da construção, ao incluir o trompete na instrumentação de uma obra os compositores contavam com duas alternativas: ou determinavam o trompete a ser usado partindo da tonalidade da obra ou, mais frequentemente, o contrário, isto é, escreviam a peça na tonalidade do instrumento. No primeiro caso, as partituras indicavam “trompete em dó” para obras ou trechos musicais em dó maior; “trompete em ré” para trechos ou obras em ré maior, e assim sucessivamente. No segundo, o compositor elegia a tonalidade geral da obra tomando como base o instrumento disponível. Caso exemplar é *The messiah* (Handel), em que todos os movimentos em que o trompete aparece são escritos em ré maior, pois em ré eram construídos na Inglaterra de então. Essas foram as regras enquanto os trompetes foram instrumentos naturais.

A realidade começou a ser modificada em bases sistemáticas nos últimos anos do século XVIII, tendo no século seguinte a convivência da maior variedade de modelos do instrumento até então: “o período entre 1800 e 1850 foi fascinante para os historiadores dos instrumentos de metal, pois a partir daí, os instrumentos de metal foram construídos em mais formas e tamanhos diferentes que

antes ou desde então”.⁷ (TARR, 1993, p. 214, tradução nossa) E tal variedade era vista tanto no desenho como, principalmente, na funcionalidade – claramente determinada pela busca da cromatização do trompete, ao aplicar procedimentos ou mecanismos de ampliação da série harmônica, isto é, que capacitassem o trompete a produzir notas além da série harmônica. Num curto intervalo de tempo, as alterações foram significativas, tendo a busca pela sua cromatização se concretizado em quatro frentes: curvas, varas e chaves e furos, cujos representantes mais proeminentes foram o *stopped-trumpet*, o *slide-trumpet* e o *keyed-trumpet*, respectivamente.

O primeiro era um procedimento no qual o trompetista posicionava dois ou três dedos da mão direita na frente da campana, e, a depender do quanto a abertura era obstruída, as notas da série harmônica poderiam ser abaixadas em meio tom ou, algumas delas, em até um tom. O procedimento exigiu alterações na arquitetura do trompete, de modo que a extensão do tubo fosse preservada, mas diminuída a distância entre o bocal e a campana a fim de que esta pudesse ser facilmente acessada por uma das mãos. Tal instrumento foi chamado de *hand-stopped* ou *stopped-trumpet*. Dos vários modelos desenvolvidos sob esse procedimento, os mais famosos foram o *Trompette Demilune* (meia-lua) – “trompetes em Fá, simples e ordinários, mas com uma completa e estruturada curva, de forma que a campana estivesse ao alcance da mão livre e pudesse ser “stopped” com os dedos enquanto tocava”⁸ (BATE, 1966, p. 109, tradução nossa) – e o *Inventions trompette*, um trompete curto não por ser torcido, mas por ser construído com três curvas de afinação em forma de “U” ao longo do corpo que, da mesma forma que o *Demilune*, diminuía a distância entre o bocal e a campana, possibilitando tampá-la com a mão durante a execução – “eles tinham tubos extras em Lá até Fá nos quais todos os semi tons podiam ser obtidos com as mãos, como nas trompas”.⁹ (BAINES, 1993, p. 186, tradução nossa)

O segundo invento na busca pela cromatização foi o *English Slide-Trumpet* – instrumento de aproximadamente 1,80 m de comprimento, com uma das voltas

7 “the period from 1800 to 1850 is a fascinating one for brass historians, for brass instruments were then built in more shapes and sizes than before or since”

8 “simply ordinary folded F trumpets but with the whole structured curved ‘on the flat’, so that the bell came within reach of free hand and could be ‘stopped’ with the fingers while playing”

9 “they had slide crooks from A to F on which all semitones can be made with the hand as on a horn”

construídas como um mecanismo de vara deslizante responsável por aumentar o tamanho do tubo. A movimentação dessa volta abaixava em meio tom as notas da série harmônica. Dispunha ainda da possibilidade de encaixar outras curvas (como as encontradas no trompete natural), que alteravam a tonalidade do instrumento.

O trompete de vara era construído em Fá. Tubos extras baixavam a afinação para Dó ou Si bemol. A vara era usada principalmente para os meio tons e tons inteiros e, apesar de o trompete de vara não ser muito ágil, ele era valorizado pelo seu som nobre e inalterado. Ele era um instrumento mais orquestral do que solístico.¹⁰ (TARR, 2008, p. 99, tradução nossa)

Suas características estruturais e acionamento do seu mecanismo afetavam apenas minimamente o som – fato que o posicionou como único a manter inalterada a sonoridade e o que mais se aproximava do trompete natural, já conhecido pelo público e aguardado pelos ouvintes nas performances.

O terceiro foi o mais exitoso na consecução do cromatismo: o trompete de chaves. O *Klappen trompette* (seu nome em alemão) ou *keyed trumpet* (em inglês) era um instrumento pequeno, equipado com chaves que cobriam e descobriam furos feitos na sua estrutura, e que teve em Anton Weindinger seu instrumentista de maior proeminência e reconhecimento:

O trompete de chaves geralmente tem 40 centímetros (15 1/4 polegadas), tem duas voltas duplas, e é segurado no plano horizontal. As chaves acionadas pelos dedos estão em um lado do instrumento de modo a permitir que elas sejam operadas por uma mão, enquanto a outra segura o instrumento. Os trompetes de chave alemães e austríacos são tocados com a mão esquerda (embora alguns poucos sejam tocados com a direita) e os italianos com a mão direita. As chaves cobrem furos, e quando acionadas levantam a afinação. Apenas uma chave é acionada por vez. A chave mais próxima à campana aumenta a afinação em meio tom, a próxima em um tom, a seguinte em

10 The slide trumpet was built in F. Crooks brought the pitch down to C or B-flat. The slide was used mostly for half and whole steps, and although the slide trumpet was not very agile, it was valued because of its noble, unadultered sound. It was an orchestral rather than a solo instrument.

um tom e meio, etc. Havia quarto a seis chaves, mas o número mais usual é cinco.¹¹ (DAHLQVIST, 1975, p. 3, tradução nossa)

Foi o *Klappen trompete* que tornou possível tocar todas as notas diatônicas e cromáticas da escala com algum grau de precisão e certa agilidade – ainda que insatisfatório no quesito “som”, dado que as chaves abriam furos posicionados no corpo do instrumento, e os sons das notas de furos abertos eram de qualidade muito inferior às com o instrumento fechado. Mesmo diante da perda da qualidade sonora, a possibilidade de tocar todas as notas da escala proporcionada pelo *Klappentrompete* colocou o trompete num outro patamar musical, adquirindo a capacidade de executar melodias com quaisquer notas, de especial modo nas regiões médias e graves da tessitura. Como observou Anzenberger (1994, p. 4), “o trompete de chaves tinha a vantagem que toda melodia simples podia ser tocada com a ajuda das chaves mesmo se ela contivesse tons cromáticos”¹². Dos experimentos de cromatização antes das válvulas, o trompete de chaves foi o mais fecundo, tendo possibilitado a composição dos primeiros dois concertos solistas para o instrumento, com todas as notas da escala (o *Concerto Per Il Clarino*, em mi bemol maior, de Franz Joseph Haydn (1800), e o *Concerto a Tromba Principale*, em mi maior, de Johann Nepomuk Hummel (1804), perfazendo mesmo “um enigma que esses concertos não tenham sido mais influentes em seu próprio tempo, e só tenham se tornado mais populares um século e meio mais tarde.”¹³ (WALLACE; MCGRATTAN, 2011, p. 177, tradução nossa)

Mesmo assim, o *Klappentrompete* teve vida curta. Deixou o cenário musical na década de 1840, depois de resistir por 20 anos ao aparecimento do trompete de válvulas. Encontrou breve refúgio na Itália em óperas de Rossini e Meyerbeer e numa obra de Michele Puccini, pai de Giacomini:

11 The keyed trumpet is generally about 40 centimeters (15 ¼ inches), has two double bends, and is held in a horizontal plane. The ends of the keys served by the fingers are brought together on one side of the instrument, so that can be operated by one hand while the other hand holds the instrument. German and Austrian keyed trumpets are played with left hand (although a very few were right-handed) and Italian ones with the right hand. The keys cover tone-holes, and when opened they raise the pitch. Only one key is opened at a time. The key nearest the bell raises the pitch by half tone, the next by a hole tone, the next by a tone and a half, etc. There were four to six keys, but the most usual number is five.

12 “the keyed trumpet has the advantage that every simple melody can be played with the help of the keys even if it contains chromatic tones”

13 “an enigma that these concertos were not more influential in their own time, and only became popular a century and half later”.

Outra conhecida composição italiana para trompetes antigos (stopped, de Chaves, com válvulas) [...] 7. Michele Puccini (1813-1864) um Concertone per 4 strumenti in F (flauta, clarineta, trompete de chaves e trompa, com grande orquestra) existe em manuscrito, em Lucca (não examinado).¹⁴ (TARR, 1994, p. 138, tradução nossa)

VÁLVULAS, SISTEMAS DE VÁLVULAS E A UNIFORMIZAÇÃO DO TROMPETE

A válvula foi o invento que mais transformou o trompete. Cumpriu o requisito que faltava para torná-lo um instrumento melódico capaz de produzir todas as notas cromáticas com agilidade, precisão e com som homogêneo em toda a extensão. Não conheceu concorrente; na verdade, nenhuma criação se iguala em dimensão e repercussão no campo musical: “é difícil imaginar que qualquer produto da revolução industrial tenha tido um impacto maior na cultura musical que a invenção da válvula”.¹⁵ (KOEHLER, 2014, p. 47, tradução nossa) Seu estabelecimento provocou alterações substantivas na construção, nas aplicações e nas funções do trompete na música, além do aumento do volume, da densidade e da complexificação da música sinfônica – cujas mudanças atingiram a tensão das cordas e do arco dos instrumentos da família das cordas para evitar o desequilíbrio orquestral. (MONTAGU, 1979, 1981)

Válvulas são mecanismos que, quando acionados, desviam rapidamente o ar para tubos que modificam o comprimento total do trompete, redundando em alteração de notas. Nessa medida, vale-se do mesmo princípio acústico observado no trompete natural – ou seja, correlação direta entre comprimento do tubo e tonalidade dos harmônicos – mas, diferentemente, muito mais sofisticado por viabilizar a produção de qualquer nota da escala, em vez de somente mudar a tonalidade geral do instrumento. Sob todos os pontos de vista, incluindo-se agilidade, o acionamento é incomparavelmente mais eficiente que a substituição de peças.

14 Other known italian compositions for early trumpet (stopped, keyed, valved) [...] 7. Michele Puccini (1813-1864) A Concertone per 4 strumenti in F (flute, clarinet, keyed trumpet, and horn, with large orchestra) exists in manuscript in Lucca (not examined).

15 “it’s hard to imagine that any product of the Industrial Revolution had a greater impact on musical culture than the invention of the valve”.

Tanto protótipos como aperfeiçoamentos, muitas espécies de válvulas para trompete foram criadas, predominantemente na Alemanha, na Inglaterra, na Áustria e na França. A maioria apresentava limitações estruturais incontornáveis, como impedir que mais de uma válvula fosse pressionada simultaneamente, ou direcionar o ar para a parte de baixo do instrumento (fazendo com que os demais aspectos da construção ficassem comprometidos ou mesmo inviáveis); ter seu acionamento ou retorno para a posição original pesados demais; mostrarem-se falhos em impedir a entrada de poeira no acionamento, ou ainda, num modelo de válvula em disco, não conseguiram manter unidos por muito tempo os discos interno e externo que formavam a caixa dos distribuidores de ar. Com desenhos, diagramas e descrições, Bate (1966) descreve os nove modelos que marcaram o desenvolvimento do mecanismo, entre eles as duas espécies que se estabeleceram com mais força: o cilindro e o rotor, dos quais “os claros vencedores da batalha pela supremacia na fabricação de válvulas foi a válvula de pistões de François Périnet e as válvulas de rotor de Friedrich Blühmel”.¹⁶ (KOEHLER, 2014, p. 47, tradução nossa) E se estabeleceram porque, além de cumprirem satisfatoriamente a demanda do desvio do fluxo de ar, foram as que viabilizaram a construção do restante do mecanismo do trompete de modo mais ergonômico, numa multiplicidade de desenhos e formatos. Esse mecanismo é o chamado sistema de válvulas – esquema que conecta e posiciona válvulas e tubos e dá forma ao instrumento.

Não só por suas qualidades, as válvulas transformaram significativamente o trompete também por vias indiretas ao consagrarem outro instrumento: o *cornet* do século XIX, instrumento de tubulagem cônica que ganhou notoriedade como instrumento solista, tocando na tessitura do soprano, muito ágil e representante exemplar de uma música que transitava entre a de concerto e a de fruição. Os indicadores de impacto dão ideia do alcance da popularidade do instrumento:

Se o trompete era o instrumento da realeza, o *cornet* era o instrumento das massas. Alimentada pela revolução industrial, técnicas de produção em massa, e o crescimento das bandas de sopro no século dezenove, a influência do *cornet* na cultura musical e na virtuosidade dos instrumentos de metal não pode ser exagerada. Muitos dos clássicos livros-método usados hoje

16 “the clear winners of the battle of supremacy in valve manufacture were the piston valve of François Périnet and the rotary valve of Friedrich Blühmel”.

por trompetistas foram escritos por solistas de cornet: Arban, Clarke, Saint-Jacome, e Irons, para mencionar apenas alguns. O trompete em si bemol moderno evoluiu a partir de modificações no design do cornet, e mesmo o famoso construtor de trompetes Vincent Bach começou a vida como um solista de cornet. O primeiro instrumento de Louis Armstrong foi o cornet também.¹⁷ (KOEHLER, 2014, p. 62, tradução nossa)

A história do *cornet* é longa e em certa medida bem registrada, bastando indicar os esforços de Schwartz (2001, 2002) e de alguns outros como Eldredge (2002) e Lewis (1991). Dela, importa-nos ver que os indicadores acima apontam não apenas para a repercussão do instrumento no panorama musical do século XIX, mas para o desenvolvimento do trompete em si, especialmente por ter sido o instrumento sobre o qual o trompete em si bemol foi desenvolvido.

Evidentemente, fatores de outras naturezas corroboraram para a uniformização do trompete nas tonalidades de si bemol e de dó e direcionaram o desenvolvimento do instrumento de modo decisivo. Chamam atenção a substituição do longo trompete em fá (contralto) por estes (sopranos), o aumento da quantidade de composições para trompete em si bemol e, o que é centro do argumento, o crescimento da utilização do trompete em si bemol nas orquestras por causa da segurança na performance:

O trompete em si bemol que é tão comum hoje em dia só se tornou padrão em nas décadas de 1920. Antes desse tempo, toda música escrita para trompete foi escrita para uma variedade de instrumentos de metal agudos, notadamente o cornet. Assim como os gostos musicais se modificaram entre 1880 e 1930, também se modificaram elementos culturais em torno dos instrumentos de banda, orquestras e jazz bands. Enquanto os críticos da virada do século vinte comparavam desfavoravelmente o som do cornet em relação ao mais longo e orquestral trompete em fá, trompetes menores em Si bemol, Dó e Lá começavam a ganhar aceitação. Compositores come-

17 If the trumpet was the instrument of royalty, the cornet was the instrument of the masses. Fueled by the Industrial Revolution, mass-production techniques, and the growth of wind bands in the nineteenth century, the influence of the cornet on musical culture and brass virtuosity in general cannot be overstated. Many of the classic method books that trumpeters use today were written by cornet soloists: Arban, Clarke, Saint-Jacome, and Irons, just to name a few. The modern B-flat evolved directly from modifications to cornet design, and even famed trumpet maker Vincent Bach started out as a cornet soloist. Louis Armstrong's first instrument was the cornet as well.

çaram a escrever com mais frequência para o trompete em Si bemol e os trompetistas ao poucos começaram a usá-lo na orquestra, se aproveitando da vantagem da sua maior segurança e flexibilidade no registro agudo, apesar das perdas em qualidade de som. A técnica do cornet também influenciou a escrita orquestral para trompetes, notadamente na *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov (1888), que foi orquestrada com dois trompetes em si bemol e Lá, com passagens que demandam avançada técnica de língua múltipla.¹⁸ (KOEHLER, 2014a, p. 138, tradução nossa)

Reunindo a agilidade e a segurança do *cornet*, sem abrir mão do brilho (presente no longo trompete em fá), o trompete em si bemol se tornou o padrão do instrumento, fazendo com que, sempre que se fale em trompete, remeta-se o imaginário a ele, mesmo que existam trompetes em outras tonalidades. Para fins de orquestra, o trompete em dó, um tom mais agudo que o si bemol, também é considerado padrão, especialmente por razões geográficas, como ficará explícito mais adiante.

TRANSPOSIÇÃO SIMULTÂNEA E TROMPETES ALTERNATIVOS

Somente anos depois do surgimento das válvulas, os trompetistas vieram a perceber a transposição simultânea como um efeito colateral benéfico gerado pelo novo mecanismo. A prática consiste em tocar em um trompete construído numa determinada tonalidade notas designadas para um construído em outra, lendo a nota escrita na partitura, mas executando a equivalente no instrumento em mãos. Dito de outro modo, o trompetista lê a nota escrita, mas executa ou-

18 The B-flat trumpet that is so common today was only standardized in the 1920's. Before that time, any music written for the trumpet was scored for a number of diverse high brass instruments, most notably the cornet. As musical tastes changed between 1880 and 1930, so did the cultural factor surrounding the instruments of bands, orchestras, and jazz bands. While critics of the turn of the twentieth century compared the sound of the cornet unfavorably to that of the longer orchestral trumpet in F, the smaller trumpets in B-flat, C and A were gaining acceptance. Composers began to write more often for the B-flat trumpet and players increasingly began to use it in the orchestra to take advantage of its enhanced security and flexibility in the higher register despite the trade-offs in tone. Cornet technique also influenced orchestral trumpet writing, most notably in Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* (1888), which is scored for two trumpets in B-flat and A with passages requiring extensive multiple-tonguing.

tra, a fim de produzir no trompete em punho o som intentado pelo compositor. Exemplo: tendo que produzir o som da nota fá da 5ª linha escrita em partitura para trompete em dó, o músico que opta por utilizar um trompete em mi bemol lê a nota escrita, transporta-a mentalmente uma terça menor para baixo e emite um ré da 4ª linha, e, com isso, produz o som intentado. E este foi o ganho indireto de maior importância no desenvolvimento do instrumento: o fato de, em virtude do estabelecimento das válvulas, o trompete passar a ser transpositor, proporcionando o uso de trompetes construídos em qualquer tonalidade para executar obras de todos e quaisquer tons.

À medida que os trompetistas foram se habituando com a técnica da transposição simultânea, dois fenômenos aparentemente contraditórios passaram a conviver. O primeiro foi o uso de um único instrumento para executar obras em qualquer tonalidade. Razões de várias ordens o explicam, dentre elas a praticidade de andar com somente um instrumento no dia a dia – em vez da obrigação de ter um para cada tom tendo que carregar tantos trompetes ou curvas quantos indicados nas partituras – e a formação de uma identidade sonora da seção de uma dada orquestra ou banda – em boa medida determinada pelo equipamento utilizado. E tal escolha é geográfica e temporalmente mapeável:

Albert Kühnert começou a usar o trompete em Si bemol em Dresden por volta de 1850 e, em 1870 ele já era largamente utilizado em orquestras alemãs. Eduard Seifert, principal trompetista da Staatskapelle Dresden de 1895 a 1935 preferia o uso de um trompete em si bemol de rotor, além de instrumentos mais agudos como o trompete em Sol e Fá que, provavelmente o ajudaram a ganhar o apelido de “Nunca-erra”. Um aluno de Morrow, Ernest Hall, introduziu o trompete em Si bemol às orquestras inglesas por volta de 1912, e Merri Franquin foi um passo além ao introduzir o uso do trompete em Dó nas orquestras francesas, por volta de 1906.¹⁹ (KOEHLER, 2014a, p. 138, tradução nossa)

19 Albert Kühnert began using the B-flat trumpet in Dresden around 1850 and by 1870 it was widely used in German orchestras. Eduard Seifert, principal trumpeter of Dresden Staatskapelle from 1895 to 1935, favored the use of a rotary valve trumpet in B-flat along with smaller trumpets pitched in G and F, which probably helped him earn the nickname, “Never-Miss.” Morrow’s student, Ernest Hall, introduced the B-flat trumpet into English orchestras around 1912, and Merri Franquin went one step further by introducing the use of the C trumpet in French orchestras around 1906”.

O segundo foi passar a utilizar trompetes construídos em diferentes tonalidades que proporcionassem execução mais fácil, clara e segura para trechos ou obras musicais específicas – que tem conduzido a engenharia de instrumentos a criar modelos que solucionem a equação com os termos acima. Várias obras do repertório sinfônico inspiram a utilização de trompetes diferentes dos trompetes-padrão (si bemol e dó) no intuito de facilitar a execução – chamados de trompetes alternativos. Exemplo de composição em que a execução é facilitada se usado um trompete alternativo é o *Choros 10*, de Villa Lobos, cuja demanda do famoso solo ao final da obra, originalmente escrito para trompete em si bemol, é aliviada com o uso do trompete em ré. O mesmo ocorre com a *Suite Pulcinella*, de Stravinsky, obra neoclássica de pequena instrumentação cujo ápice é um solo virtuoso para trompete escrito na região média-aguda – contexto oportuno para usar os trompetes em ré ou em mi bemol em vez do trompete em dó indicado pelo compositor, na medida em que coloca o trecho em tessitura mais grave, mantém fácil a digitação e permite execução mais desenvolvida de um trecho técnica e fisicamente tão exposto e exigente.

Os exemplos acima revelam os significados da expressão “facilitar a execução” no trompete – que, ao fim e ao cabo, são mesmo os motivos para usar instrumentos alternativos:

1. ter as notas em região mais estável e, portanto, mais controlável e segurado instrumento (razão objetiva);
2. ter facilitada a digitação em virtude da nova tonalidade (razão objetiva) e
3. possibilitar execução mais desenvolvida face a limitações técnicas do instrumentista (razão subjetiva).

É o pressuposto de Vacchiano, e o que se discute a seguir.

TROMPETES EM RÉ E EM MI BEMOL: VIABILIDADE DE USO NOS REPERTÓRIOS SOLO E CAMERÍSTICO E DILEMAS DO SOM

A declaração de epígrafe foi emitida por William Vacchiano, trompetista da Orquestra Filarmônica de Nova York 1935 e 1973 e um dos mais reconhecidos pedagogos do trompete na história moderna do instrumento.

William Vacchiano, Principal Trompetista da Filarmônica de Nova Iorque (1935-1973). Suas contribuições para o mundo da música incluem centenas de gravações orquestrais, inúmeros livros-método, milhares de estudantes privados, e uma vida de pesquisa em bocais de trompete, resultando em sua própria linha de bocais (feitas por Stork Custom Mouthpieces). Ele foi um forte pilar e um dos mais procurados pedagogos na cidade de Nova Iorque. Sua carreira docente durou mais de sete décadas, durante as quais ele lecionou em sua casa em Flushing, Nova Iorque, e foi membro de corpos docentes da Juilliard School, Manhattan School, Queens College, North Carolina School of the Arts, e Columbia Teachers College. Muitos dos métodos usados em suas aulas e performances vieram de seus mestres, mas ele também introduziu novas técnicas que antes eram apenas experimentais. Na performances orquestrais, ele foi um dos primeiros Trompetistas principais a usar uma variedade de trompetes especiais em várias tonalidades, com o trompete em ré eventualmente se tornando seu instrumento preferido – especialmente para as sinfonias de Mahler.²⁰ (SHOOK, 2011, p. XV-XVI, tradução nossa)

20 William Vacchiano, principal trumpet of the New York Philharmonic (1935-1973). His contributions to the music world include hundreds of orchestral recordings, numerous method books, thousands of private students, and a lifetime of research on trumpet mouthpieces resulting in his own line of mouthpieces (made by Stork Custom Mouthpieces). He was a pillar of strength and one of the most sought-after trumpet pedagogues in New York City. His teaching career lasted more than seven decades, during which time he taught out of his home in Flushing, New York, and served on the faculties at The Juilliard School, Manhattan School of Music, Mannes College of Music, Queens College, North Carolina School of Arts, and Columbia Teachers College. [...] Many of the methods Vacchiano used in his teaching and performing came from his teachers, but he also employed some new techniques that previously had only been experimental. In Vacchiano's orchestral performance he was one of the first principal trumpet players to use a variety of specialty trumpets in various keys, with the D trumpet eventually becoming his instrument of choice – specially for Mahler's symphonies”.

Seu pressuposto era de que a performance de muitas obras orquestrais pode ser melhorada com o uso de trompetes alternativos, mais especificamente por um trompete em ré de campana grande e com quatro válvulas, que lhe possibilitassem executar notas na tessitura de um trompete em si bemol ou dó. A cada dia, seu postulado se concretiza nas orquestras mundo afora, e que, por ser fundamentado em aspectos da performance do trompete em geral (não sendo restrita somente à música orquestral), é perfeitamente aplicável a contextos de solo e de música de câmara. Assim, se para o contexto orquestral (no qual os trechos mais exigentes não chegam a durar sequer 40 segundos consecutivos) faz sentido utilizar trompetes alternativos, seus benefícios podem ser usufruídos ainda mais diante das exigências de recital solo (acompanhado quase sempre somente por um piano em que o trompetista é o foco das atenções e toca peças muito mais longas que os trechos orquestrais) e no repertório camerístico.

Preservando-se fiel ao pressuposto de Vacchiano – isto é, o de superar dificuldades impostas pelo instrumento a fim de ficar liberado para a música – o trompete em mi bemol tem que ser incluído nos repertórios solo e camerístico como trompete alternativo por apresentar os benefícios verificados no uso do trompete em ré e por quase sempre ser comercializado conjuntamente com este. Em ambos, a versão de três válvulas é a mais difundida, sendo utilizada para a performance de obras como os já citados concertos de Haydn e de Hummel. Todavia, assim que a tessitura da obra se mostra grave demais, os benefícios da facilidade de digitação, precisão, expansão de tessitura ou aumento da resistência do trompetista são sacrificados; a quarta válvula resolve esse problema ao ampliar a extensão do instrumento em uma quarta para baixo, mantendo os benefícios ofertados pelos trompetes alternativos e alcançando as notas mais graves dos trompetes-padrão. Com isso, o tão antigo tema da construção dos trompetes volta a ocupar lugar de importância, porém não mais em virtude das poucas notas passíveis de execução, senão para tratar de facilidade de digitação, segurança na tessitura do instrumento e resistência física para tocar por mais tempo.

Mas, se por um lado, o desenvolvimento do trompete tornou possível tocar todas as notas de uma escala nas tessituras grave, média e aguda com som homogêneo e agilidade, por outro, apresentou problemas agora vinculados às suas qualidades sonoras. Num passado não tão distante, os trompetes em ré e em mi bemol eram construídos com dimensões internas tão pequenas que o som era muito distante do desejado para executar obras de maior densidade, como as

românticas e modernas. Ainda em 1934, Menke (1986, p. 5, tradução nossa) registrou tal preocupação com a sonoridade, associando-a exatamente a modelos e tonalidades:

O aumento no número de performances de Bach em nossos dias mais uma vez direciona nossa atenção para um problema da ciência instrumental que já foi enfrentado com frequência – mas nunca solucionado de forma prática. O fato de obras primas como, por exemplo, o Segundo Concerto Brandembúrgês de J. S. Bach ser raramente tocado, simplesmente pela dificuldade da parte do trompete, é suficiente para mostrar que a questão merece uma discussão séria pelo bem dessa obra, ao menos. Indo mais longe: por que, embora tenhamos novos trompetes em ré e fá, esses instrumentos falharam em ganhar aceitação geral entre trompetistas e público? Simplesmente por causa de seu som estridente, indigno e (no registro agudo), um som particularmente intrusivo.²¹

Assim, em outras palavras, superado o problema de natureza arquitetônica, a questão passou a ser estética, diretamente vinculada a preferências e adequações sonoras. Tal deslocamento do problema fez surgir dilemas em relação ao som dos trompetes em ré e em mi bemol. O primeiro se apresenta objetivamente assim: a performance nos trompetes em mi bemol e em ré deve ser de modo a fazê-los soar como trompetes em si bemol e em dó, ou com sons característicos (ou seja, de trompete em mi bemol ou em ré)? O dilema deriva de duas concepções antagônicas e distantes de um consenso, mas que impactam profundamente na performance e no resultado sonoro:

- a) o trompete é um único instrumento construído em tonalidades diferentes;
- b) cada trompete construído em uma tonalidade específica é um trompete singular, com som próprio e característico, diferentes dos demais, existindo, portanto, tantos trompetes quantas tonalidades houver.

21 “The increased number of Bach performances in our day once more directs our close attention to a problem of instrumental science which has been tackled often already – but never practically solved. The fact that such masterpieces as, for instance, J. S. Bach’s Second Brandenburg Concerto, are seldom performed, simply because of the trumpet part, is sufficient to show that the matter deserves serious discussion for the sake of these works alone. Further: why is it that although we have new trumpets in D and F, these trumpets have failed to win general acceptance among performers and listeners? Simply because of their strident, undignified and (in the high register) particularly intrusive tone”.

A primeira concepção entende as tonalidades nas quais o trompete pode ser construído como variações de um mesmo instrumento – que encontra respaldo na declaração de Adolph Herseth – lendário 1º Trompete da Chicago Symphony Orchestra por 53 anos ininterruptos: “sempre relacione o seu tocar em instrumentos agudos ao seu tocar em instrumentos grandes”.²² (KENT, 2006, p. 229, tradução nossa) Em outras palavras, trata-se de alterações anatômicas necessárias somente para mudar o comprimento do tubo e tornar mais agudo ou mais grave o instrumento, mas não a sua natureza. Em caminho diverso, ao asseverar que a construção em tonalidades diferentes produz trompetes singulares, a segunda concepção sustenta que cada um deles possui um som particular e único, reconhecido facilmente e que a performance com eles deve ser de maneira tal que os façam soar caracteristicamente, a ponto de o ouvinte poder dizer, “isto, sim, é som de um trompete em mi bemol”, por exemplo. Estendido o dilema, sua repercussão se apresenta assim: esta música deve ser executada no trompete em mi bemol (por facilidade de execução técnica) ou foi concebida para um suposto som próprio de um trompete em mi bemol (pelas características do espectro sonoro de um instrumento com aquelas dimensões)?

Se no primeiro, a questão orbita sobre a identidade do/s instrumento/s e, por conseguinte, sobre o/s som/ns dele/s obtido/s, um segundo dilema avança em outra direção, para um problema relacional com os outros instrumentos. Aqui, o ponto não é o som característico do trompete, a segurança com que alcança notas nas diversas tessituras, a facilidade de digitação ou a resistência do músico, mas o espectro sonoro de um instrumento diante do piano (no caso de recitais solo) ou em música de câmara. A questão que se apresenta é se os trompetes em ré ou em mi bemol possuem espectro sonoro para conviverem com outros, de outras famílias – tal qual acontece com os em si bemol e em dó – e a resposta parece ser tão clara quanto um trompete consegue ser ouvido.

Ainda uma terceira questão se apresenta, a de ser alta a probabilidade de a percepção e os juízos estéticos serem seletivos e intencionais. Discussões sobre fenomenologia da percepção, intencionalidade e disciplina do gosto ultrapassam o escopo deste trabalho, mas se, de fato, o gosto variar com o grupo emissor do juízo, então o problema da adequação do som antes vincula-se ao campo dos trompetistas do que ao dos demais ouvintes. Ahrens e Plank (2008, p. IX, tradu-

22 “always relate your playing on the high horn to that on your big horns”.

ção nossa) já alertava “quem quer que procure entender o desenvolvimento de novos instrumentos musicais, ou a melhora daqueles que já existem, confronta o problema de julgar a partir do estado atual da construção de instrumentos e da estética contemporânea de instrumentos de tempos passados”.²³

É alta a chance de que, sendo a música bem executada, os ouvintes que não tocam trompete não percebam as sutis diferenças sonoras entre uma peça tocada em trompete em si bemol e a mesma obra executada em trompete em mi bemol, e o motivo é óbvio e importante: que o núcleo da performance musical é a interpretação.

REFERÊNCIAS

AHRENS, C.; PLANK, S. E. *Valved Brass: the history of an invention*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008. (Bucina, n. 7).

ANZENBERGER, F. Method books for keyed trumpet in the 19th Century: an annotated bibliography. *Historic Brass Society Journal*, v. 6, p. 1-10, 1994.

BAINES, A. *Brass instruments: their history and development*. New York: Dover, 1993.

BATE, P. *The trumpet and trombone: an outline of their history, development and construction*. London: Benn; New York: W. W. Norton & Company, [1966].

DAHLQVIST, R. *The keyed trumpet and its greatest virtuoso Anton Weidinger*. Nashville: Brass Press, 1975.

ELDREDGE, N. A brief history of piston-valved cornets. *Historic Brass Society Journal*, v. 14, p. 337-390, 2002.

KENT, T. *Within the sphere of the master: my recollections as a student and long time colleague of Adolph Herseth, trumpeter supreme of the Chicago Symphony Orchestra*. Ossineke, EUA: Silver Fox Enterprises, 2006.

KOEHLER, E. *Fanfares and finesse: a performer's guide to trumpet history and literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2014a.

23 Whoever seeks to understand the development of new musical instruments or the improvement of those that already exist, confronts the problem of judging from both the modern state of instrument construction and from the contemporary aesthetic of instruments of past times.

- KOEHLER, E. How the cornet evolved into the modern trumpet and influenced repertoire. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL TRUMPET GUILD, 39., 2014, Pennsylvania. *Anales...* Pennsylvania: Westchester University, 2014b.
- LEWIS, H. M. How the cornet became a trumpet – the instruments and music of a traditional period in american music: 1880-1925. *International Trumpet Guild Journal*, n. 26, p. 17-23, sept. 1991.
- MENKE, W. *History of the trumpet of Bach and Handel*. Nashville, Tn: The Brass Press, 1986.
- MONTAGU, J. *The world of baroque and classical instruments*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1979.
- MONTAGU, J. *The world of romantic and modern musical instruments*. Milton, Qld: Jacaranda, 1981.
- SCHWARTZ, R. *The cornet compendium: the history and development of the nineteenth-century cornet*. Privately published, 2001. Available at: <<http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/>>. Access: 10 out. 2014.
- SCHWARTZ, R. *Supplement to the cornet compendium*. c2002. Available at: <<http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/>>. Access: 10 out. 2014.
- SHOOK, B. *Last stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano*. Denton, Tex.: University of North Texas, c 2011.
- SMITHERS, D. *The music and history of the baroque trumpet before 1721*. Syracuse: Syracuse University Press, [1973].
- TARR, E. The romantic trumpet. Part one. *Historic Brass Society Journal*, p. 213-261, 1993.
- TARR, E. The romantic trumpet: part two. *Historic Brass Society Journal*, p. 110-215, 1994.
- TARR, E. *The trumpet: third revised and enlarged edition*. 3. ed. Chandler: Hickman Music Editions, 2008.
- WALLACE, J.; MCGRATTAN, A. *The trumpet*. [S.l.]: Yale University Press, 2011.



O compor do candomblé: uma abordagem analítica em direção a um diálogo com a música de concerto contemporânea

Vinicius Amaro

Paulo Costa Lima

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

“Uma ideia só pode propagar-se no espaço se antes atravessar o tempo, ou seja, se resistir ao esquecimento, ao engano ou à falsificação e ao mesmo tempo permanecer viva, evolutiva e fértil.” Essa afirmativa de Lopes (2001, p. 208), um estudioso das culturas acústicas e processos orais de transmissão de conhecimento, reverbera com muito vigor quando o assunto é o candomblé e a sua densa expressão cultural, identificada como uma imponente memória ancestral ameaçada, apenas ameaçada, por uma forçada e violenta travessia continental, e que impõe em sua história e identidades marcas expressivas de resistência.

Visto que houve (e ainda há) resistência em séculos de um atroz processo de escravização e todas as suas consequências manifestadas em preconceitos dos mais diversos, não há como negar a existência de uma consistente construção teórica que, indissociável de atitudes e fazeres, mantém a tradição frutífera. Nesse bojo, apresenta-se essa pesquisa que propõe um estudo da música de candomblé a partir do propósito de identificar estratégias compositivas genuínas de sua complexa expressão rítmica,¹ objetivando, com isso, diálogos com o compor da música de concerto contemporânea.

Diante do exposto, eis que surgem três questões germinativas: 1) Como analisar a música de candomblé levando em consideração as suas múltiplas implicações não musicais? 2) Em que medida e a partir de quais princípios poderíamos propor uma abordagem técnica de uma tradição cultural que se desenvolve essencialmente pela oralidade? e 3) Numa concepção prática e objetiva, como a perspectiva rítmica desse tipo de música poderia se encontrar com noção processual² da música de concerto contemporânea?

É na tentativa de esclarecimento dessas questões que esse trabalho está identificado, levando em consideração que as mesmas já ilustram um percurso investigativo expresso em: 1) no conhecimento aprofundado sobre a cultura do candomblé que envolva, inclusive, a oportunidade de vivenciar a sua expressão em seu contexto original; 2) no encontro de caminhos metodológicos que permitam um entendimento preciso em relação às especificidades musicais da referida tradição; e 3) na implementação de uma fase “laboratorial” que envolva a criação de composições problematizadas a partir da interface entre música de candomblé e música de concerto contemporânea.

Nessa direção, será exposto, no escopo deste artigo, as ideias e discussões principais em tornos das indagações supracitadas e o trajeto de investigação implicitamente proposto por elas, bem como os fatores motivacionais e problemas ligados à pesquisa que, ainda que esteja em curso, já apresenta resultados e reverberações composicionais consistentes.

1 Fomentada pela figura dos alabês – homens (*ogãs*) iniciados no candomblé, responsáveis pelos cuidados musicais dos terreiros

2 Artimanhas ligadas à metodologia compositiva, aos meios de elaboração e desenvolvimento de um material composicional.

Com isso, espera-se contribuir para o entendimento do amplo universo da música de candomblé, assim como para o campo da composição através das assertivas que envolvem a teoria do ritmo e a promoção de diálogos culturais.

CHEGANDO À MÚSICA DE CANDOMBLÉ: UMA ABORDAGEM INSPIRADA

Logo de saída, é importante mencionar que esse projeto não surgiu como uma iniciativa isolada. O mesmo se alicerça no âmbito do grupo de pesquisa Composição e Cultura que, localizado no PPGMUS/UFBA e liderado pelo Professor Dr. Paulo Costa Lima, assume a responsabilidade de pensar o compor da música de concerto a partir de uma perspectiva local, colocando a Bahia, o nosso lugar de fala, e as suas potencialidades e vicissitudes culturais como ponto central de problematizações acerca da composição musical.³ Nesse contexto, o candomblé, com todo o seu valor e importância no processo de construção cultural baiana, apresenta-se não apenas como algo bem vindo, mas natural.

No sentido de um primeiro contato mais efetivo com o candomblé, foi projetada uma longa seção de apreciação de músicas desse contexto, via mídias diversas, com o intuito inicial de provocar uma aproximação referente às suas especificidades sonoras e, especialmente, encontrar situações rítmicas características que pudessem ser tomadas como um objeto de estudo mais aprofundado. O interesse pela rítmica do candomblé não se manifestou por acaso, além desse aspecto sonoro justificar grande parte das relações musicais do candomblé (como veremos mais tarde), pesquisas que envolvem o ritmo e sua teoria já fazem parte das produções do mencionado grupo de pesquisa, como é o caso da dissertação de mestrado de Vinicius Amaro, intitulada *O ritmo como um articulador de gestos e processos composicionais na perspectiva de um diálogo com a capoeira*.⁴

3 Trabalhos importantes ligados ao grupo de pesquisa Composição e Cultura: Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento, tese de doutorado, de Guilherme Bertissolo (2013); O falatório concertante de Salvador, dissertação de mestrado, de Alex Pochat (2012); e Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea, dissertação de mestrado, de Paulo Rios Filho (2010).

4 Dissertação de mestrado em Composição Musical, orientada pelo Professor Dr. Paulo Costa Lima e defendida em junho de 2015 no PPGMUS/UFBA.

Nessa direção, duas novas questões pareceram oportunas: 1) Que aspecto da rítmica do candomblé ainda merece um estudo aprofundado diante de uma grande quantidade de produções movidas por estímulo similar?⁵ e 2) Enquanto pesquisa no campo da composição musical, como se distanciar de um viés etnomusicológico e quais seriam as reais contribuições nesse sentido? As respostas surgiram de outra produção específica do próprio grupo de pesquisa Composição e Cultura.

Interessado em aspectos gerais relacionados à promoção de diálogos interculturais no âmbito da composição, Lima (2005) propõe quatro possibilidades identificadas em diferentes vetores temáticos em seu artigo *Baião de dois: composição e etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em seis passos)*: a) colagens e empréstimos; b) apropriação/ reconstrução de concepções e atitudes filosóficas; c) interpenetração de materiais; e d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.

Em 'a', poderíamos ter, por exemplo, as citações, algo comum desde sempre na história da música ocidental, extremamente utilizado nos ideais nacionalistas, na tentativa dos compositores reavivarem materiais folclóricos específicos – esse vetor não exige necessariamente um entendimento aprofundado do material musical que será tomado como elo de diálogo intercultural, e está diretamente ligado à superfície musical, ao que se mostra reconhecível com facilidade. Em 'b', estaríamos tratando de algo que está mais conectado com questões subjetivas como a influência religiosa na música de Arvo Pärt ou a cosmologia e espiritualidade nas plásticas sonoras de Walter Smetak. Os dois últimos vetores, como o próprio Lima (2005, p. 297) afirma, “são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma ‘intensificação’ do penúltimo”. Ambos não estão ligados à superfície musical, e sim a uma noção estrutural, exigindo, portanto, um entendimento aprofundado do material musical a ser tomado como elo de diálogo intercultural, podendo apresentar menor potencial de representação.

Foi motivado pelos dois últimos vetores, “interpenetração de materiais” e “plasmação estrutural de princípios e sistemas”, que nos voltamos à música de candomblé, na perspectiva do entendimento de como ela se move e se desenvol-

5 A exemplos de: A linguagem dos tambores, de Ângelo Cardoso (2006); Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás, de Reginaldo Braga (1998); e A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia, de Angela Lühning (1990).

ve, buscando encontrar noções ou conceitos que justifiquem ou ajudem explicar a sua expressão sonora e seus processos compositivos.

De todo o material escutado na etapa de apreciação, cinco músicas, a princípio, foram escolhidas para serem investigadas com um cuidado diferenciado a partir de processos de transcrição e análise.⁶ A escolha se deu pelo fato dessas músicas apresentarem conteúdos sonoros que chamaram atenção em termos de disposição textural, gestual, complexidade rítmica e organicidade compositiva.

Antes de adentrar nas peculiaridades mais gerais da música de candomblé, bem como apontar os dados apreendidos a partir da análise das cinco músicas coletadas, parece salutar abrir um breve parêntese para falar do processo de transcrição e suas problemáticas.

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO ENQUANTO FERRAMENTA METODOLÓGICA

Perspectivas mais recentes da etnomusicologia nos apontam sobre a importância de se perguntar sobre “o que”, “como”, “por que” e “para quem” transcrever músicas ou excertos musicais de tradições culturais que não se apropriam da linguagem musical escrita. Isso porque a ideia de que partitura ou qualquer outro tipo de notação musical não é música e nem consegue retratar com fidedignidade a experiência musical já é consenso entre musicistas. Em sua definição de transcrição, Nettl (1964, p. 98) afirma que “a notação musical é um processo de redução do som a um símbolo visual”,⁷ e, sendo redução, gera perdas. Nem sempre se pensou dessa maneira, durante anos acreditou-se que a transcrição era suficiente para o entendimento da música do “outro”, como nos mostra Ter Ellingson (1992) em seu apanhado histórico sobre o assunto.

O relativismo da transcrição também é algo a ser mencionado por aqui. Levando em consideração a pessoalidade que envolve os processos perceptivos,

6 Essas músicas foram acessadas via a mídia social YouTube, através de dois vídeos disponibilizados pelo grupo Juntos no Candomblé, cuja finalidade se direciona à demonstração de toques de candomblé, acompanhados de uma breve explicação sobre as suas funções e significados. O grupo possui um *site* juntos no candomblé. Onde encontramos uma série de informações a respeito da cultura em questão.

7 “In ethnomusicology, the process of notating, of reducing sound visual symbol, is called transcription.”

isto é, cada indivíduo identifica os sinais e eventos físicos do mundo a partir de uma interpretação, e essa não se desprende de uma experiência moldada por limitações, estereótipos e paradigmas, como aponta Zampronha (2000), um mesmo desafio de transcrição apresentado para duas pessoas distintas já carrega consigo o potencial de ser realizado de maneira diversificada, afinal envolve visões de mundo desiguais.

Ainda assim, assumindo a importância da comunicação com a comunidade acadêmica e, especialmente, com compositores familiarizados com o sistema de notação tradicional, a transcrição foi tomada como aporte metodológico, mostrando-se eficiente no que se refere à demonstração dos detalhes musicais a serem estudados. Diante dessa empreitada, três decisões importantes foram tomadas:

1. na tentativa de evitar uma espécie de engessamento de uma música fluida como a do candomblé, o processo de transcrição deveria incorporar as noções de gesto musical – incluindo a noção de “gesto rítmico” discutida em Amaro (2015) –, e admitir uma concepção de métrica abrangente – abrimos mão da concepção tradicional de métrica, tal como é vista nos escritos de Cooper e Meyer (1960) ou Lerdahl e Jackendoff (1987), para dialogar com a noção da mesma enquanto “potencial de projeção”, como sugere Hesty (1997). Dessa maneira, as fórmulas de compassos funcionaram, principalmente, como identificadores longitudinais de eventos rítmicos;
2. a transcrição deveria ser direcionada à observação da estrutura rítmica das músicas. Sendo assim, não se buscou um detalhamento na notação de outros parâmetros. Exemplo: a técnica de tocar atabaque envolve uma ampla variedade de maneiras de percutir o instrumento (com ou sem agdavi,⁸ nota *open*, nota *slap*, nota *slap* abafado, dentre outras). Nesse sentido, resumimos essa grande diversidade (que, de fato, faz grande diferença em termos timbrísticos) em notas graves e agudas;
3. com o objetivo de propor uma ampliação da experiência analítica, as transcrições deveriam estar anexadas aos respectivos áudios utilizados no processo de implementação das mesmas, criando assim uma espécie de vídeo-partitura.

8 Baqueta específica utilizada para tocar atabaque, feita geralmente do galho da goiabeira.

Nessa fase da pesquisa, buscamos uma imersão mais efetiva no contexto do candomblé através de leituras e vídeos diversos, e visitação ao terreiro *Ilê Iyá Omin Axé Iyámassê*, conhecido como Terreiro do Gantois. Nesse período, começamos a frequentar as aulas do projeto Rum Alagbê,⁹ ministradas pelo alabê Iuri Passos,¹⁰ a quem devemos sinceros agradecimentos pelo acolhimento e colaboração. As leituras e a experiência no Rum Alagbê foram decisivas para o amadurecimento do olhar analítico a ser impresso nas transcrições.

A MÚSICA DE CANDOMBLÉ: CARACTERÍSTICAS GERAIS E ALGUNS PRINCÍPIOS RÍTMICOS

Em linhas gerais, o candomblé é uma manifestação cultural complexa de origens africanas,¹¹ desenvolvida no Brasil, e, como acredita Edison Carneiro (2008, p. 12), com maior esplendor na Bahia. Em seu livro *Candomblés da Bahia*, podemos ver que:

Embora eminentemente religioso e constituído por papéis hierarquizados de homens e mulheres, o candomblé assume sua vocação de reunir e de manter memórias remotas e outras próximas, referenciando culturas, idiomas, códigos éticos e morais, tecnologias, culinária, música, dança, entre tantas outras maneiras de manter identidades, de situar e manifestar cada modelo, nação. (CARNEIRO, 2008, p. XIV)

9 Projeto social realizado no Terreiro do Gantois que envolve educação e ensino da prática do atabaque a partir da música de candomblé, ministrado pelo alabê Iuri Passos. Com as palavras do próprio Iuri, em entrevista concedida ao Saravá: “O projeto começou em 2001 e o primeiro objetivo era atrair a comunidade para conhecer esse trabalho de educação e orientação que a gente faz dentro do candomblé, que já acontece naturalmente”. (NUNES, 2016)

10 O contato com Iuri Passos se deu através da professora de Etnomusicologia da UFBA Dr^a. Angela Lühning, na ocasião sua orientadora no curso de mestrado em Etnomusicologia. A Angela também devo sinceros agradecimentos, pelo apoio e sugestões.

11 Diretamente ligada aos negros africanos trazidos para o Brasil com escravos, de tribos distintas e com costumes respectivamente particulares, como destaca Carneiro (2008).

Nesse processo ativo, a música desempenha papel primordial, afinal representa o meio de comunicação entre os humanos e os orixás.¹² Algumas de suas características fundamentais são:

1. A orquestra é composta, basicamente, por quatro instrumentos: três atabaques e um agogô (*gã*). Dentre eles, os atabaques ocupam uma posição de destaque, pois são considerados essenciais para a invocação dos orixás. Os três utilizados são o rum (grande), o rumpi (médio) e o lé (pequeno), sendo o rum o mais grave e importante, afinal é a partir do seu desempenho que a entidade em questão (orixá) é gradualmente manifestada,¹³ e depois de manifestada desenvolve um diálogo intenso a partir da dança;¹⁴
2. Na medida em que é preponderantemente marcada por instrumentos de percussão e de alturas indefinidas (ainda que o canto desperte importância fundamental), tende a se desenvolver a partir de aspectos rítmicos sólidos e bem definidos;
3. Como acontece em outras culturas cujo ritual religioso é enraizado na música, possui uma característica cíclica.

Tendo em vista a importância dada aos atabaques e sabendo que existe entre eles uma relação de hierarquia, duas funções foram claramente percebidas: solo e acompanhamento. Nesse sentido, numa concepção de subserviência ao teor improvisatório do rum (em diálogo com a dança do orixá), os outros dois atabaques, juntos ao *gã*, tendem a implementar uma atmosfera rítmica cíclica e

12 “Divindades cultuadas no Candomblé, que situam-se em posição nitidamente inferior a um Deus supremo, sendo, assim, seus agentes, ministros, delegados, dentre outros.” (CORDEIRO, 2008, p. 14)

13 “Música, dança e letra, por outro lado, estão intrinsecamente ligadas ao estado de transe, no candomblé comumente chamado de ‘estado de santo’. Neste estado, o orixá, que é dono da cabeça da filha de santo em questão, apodera-se do corpo dela, para mostrar através da dança como era em vida, e o que fazia – como as pessoas de candomblé costumam a dizer.” (LÜHNING, 1990, p. 117)

14 “A dança se torna o meio para a representação do orixá, a ilustração viva das palavras e lendas que, por sua vez, são audíveis pela música cujo ritmo coordena a dança. A dança não é possível sem a música, e a música está diretamente ligada à dança.” (LÜHNING, 1990, p. 117)

com características agrupacionais¹⁵ e de acentuação condizentes com a individualidade e personalidade do orixá ao qual a música é dedicada, sempre baseada em um toque ou clave¹⁶ específica que se mantém, em geral, inalterada durante toda a canção.

Foi exatamente a partir da observação dos atabaques, e mais especificamente dos modos de interação entre o rum e a ação conjunta do rumpi e do lé nas cinco músicas coletadas, que cinco processos de qualidades prioritariamente rítmicas foram identificados. Cada um relativo ao método de construção rítmica que, no nível da estrutura, justifica o evento sonoro completo de cada música, e por isso são identificados como processos composicionais. Todos foram nomeados de acordo as suas características estruturais, segundo a nossa percepção enquanto compositores mediante a observação das funções da música no contexto de rito. Em outras palavras, esses processos ilustram, em forma de conceitos, as artimanhas compositivas associadas aos caminhos improvisatórios evidenciados no rum e sua comunicação com a dança do orixá.

Processo n.º 1: resignificação rítmica

É a transformação, ou simplesmente mudança, da perspectiva intuitiva de um evento rítmico de grande evidência, desencadeada pela ação de outro evento de menor expressão, cuja função é exatamente promover novas feições e expectativas.

Um breve passeio analítico pelo *Adarrum de Ogum* nos coloca diante do atabaque rum como um agente rítmico cuja função principal é propor diferentes feições e sensações relacionadas ao padrão rítmico apresentado pelos atabaques

15 Referente à noção de agrupamento vistas nas teorias do ritmo, como, por exemplo, em Copper e Meyer (1960), Cone (1968), Berry (1976), Epstein (1979) e Lerdahl e Jackendoff (1987).

16 Existe uma grande quantidade de toques ou claves no contexto do candomblé. Elas podem variar em número e até em sutilezas de execução a depender da nação de candomblé – “a identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé. Não são, em momento algum, transculturações puras ou simples: são expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra- e interétnicos, tanto nas regiões de origem quanto na acelerada dinâmica de formação da chamada cultura afro-brasileira”. (CARNEIRO, p. XVI) Parte desses toques e suas especificidades podem ser vistos no capítulo 6 de A linguagem dos tambores. (CARDOSO, 2016)

rumpi e lé (reforçado pelo *gã* e o *caxixi*), que é ciclicamente reiterado durante todo o excerto musical. Nessa direção, o rum consegue promover diferentes impulsos de ordem rítmica, capazes de alterar (metricamente e em termos de disposição das acentuações principalmente) a maneira como o padrão rítmico principal da música é percebido, fazendo com que ele seja constantemente resignificado, como pode ser visto na Figura 1, que demonstra quatro intenções rítmicas associadas a um mesmo material musical.

Figura 1: Processo n.º 1 (ressignificação rítmica) – *Adarrum de Ogum*

The image displays a musical score for 'Adarrum de Ogum', illustrating four variations (a, b, c, d) of a rhythmic process. Each variation is presented in a system of five staves: Gb, C.A.X., Rnp. + Lz. Atfbs., ressi(f.t.), and Rum. The score includes rhythmic notation and dynamic markings such as '6 X', '7 X', and '2 X'. The variations show different rhythmic interpretations of the same material, with variation (d) starting at measure 37.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Processo n.º 2: dissociação rítmica

É um desprendimento, acompanhado por um progressivo desenvolvimento, do membro de um evento rítmico formado a partir de uma verticalidade (sobreposição de materiais rítmicos), resultando em dois ou mais caminhos rítmicos paralelos: o reminescente do evento rítmico primário e o(s) resultante(s) do processo de desmembramento.

Figura 2: Processo n. 2 (dissociação rítmica) – Runtó

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na Figura 2, é possível perceber um evento musical conciso formado pela sobreposição de três materiais rítmicos (marcado em azul). Ao longo de poucos compassos que se sucedem, o membro de evento relativo ao material rítmico representado pelo atabaque rum se desprende gradualmente do “todo” assumindo características próprias e, assim, constrói um caminho contrapontístico paralelo que interage com o evento rítmico primário, sustentado pelos materiais representados pelos atabaques rumpi e lé e o *gã*, que permanecem ciclicamente inalterados. Assim, o rum dissocia-se rítmicamente do conjunto assumindo progressivamente a posição de solista, propondo, inclusive, dissonâncias rítmicas que enfatizam a polirritmia de todo o contexto.

Processo n.º 3: sintonização rítmica

É uma espécie de ajuste vertical de materiais rítmicos desiguais, no que diz respeito às suas estruturas agrupacionais e de acentuação, que outrora estavam sobrepostos a partir de uma perspectiva polirrítmica, e passam, então, a compartilhar do mesmo princípio motivico e estrutural. Em termos comparativos, é como se fosse uma mudança brusca, gradual ou motivada duma textura polirrítmica para outra homorrítmica.

Figura 3: Processo n. 3 (sintonização rítmica) – *Igbin*

The image shows a musical score for 'Igbin' with two systems. The first system begins at measure 3. The second system begins at measure 9. A red box highlights measures 11 and 12, where the time signature changes from 16/16 to 4/16. The score includes parts for Gb, Rpt. + Lc, Atfs. (Cresc. it.), and Rca.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A Figura 3 demonstra algo importante e recorrente na composição do *Igbin*, uma espécie de *juste* que homogeneiza todas as figurações rítmicas dispostas verticalmente, anteriormente participantes de uma construção polirrítmica. Esse ajuste sempre se estabelece como algo em prol da regularidade e é motivado por uma instabilidade em termos de projeções métricas. Entre os compassos 5 e 9 é possível perceber um composto polirrítmico de 12 pulsos e longitudinalmente irregular, que é transformado em um composto homorrítmico e regular, precisamente localizado entre os compassos 11 e 13 (marcado em vermelho), como se as figurações temporais entrassem em sintonia. Tal transformação é motivada por um pequeno ponto de tensão localizado no compasso 10, tensão essa provocada por uma alteração métrica que frustra a sensação de continuidade de ciclos longitudinais de 12 pulsos, estabelecida anteriormente.

Processo n.º 4: suspensão rítmica

Em um ambiente sonoro qualitativamente rítmico, é um estado de tensão provocado pela ausência de resposta a um estímulo ou impulso rítmico, resultante do não cumprimento de uma expectativa alimentada por evidências rítmicas precedentes.

Figura 4: Processo n. 4 (suspensão rítmica) – *Oquele*

The image displays a musical score for the piece 'Oquele', specifically focusing on a rhythmic suspension process. The score is organized into two systems of staves. The first system includes staves for 'Gã', 'Rumpi + Lé', 'Atabaques (Crescitante)', and 'Rum'. The second system includes staves for 'Gã', 'Rumpi + Lé', 'Atabaques (Crescit.)', and 'Rum'. The 'Rum' parts in both systems feature blue circles highlighting specific rhythmic motifs. A red bracket in the second system highlights a section of the 'Rum' part, indicating a change in the rhythmic pattern. The score is marked with 'L' and 'X' above the first system and 'S' and '4X' above the second system.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Quando percutida, a região grave do atabaque rum pode representar o ponto de maior intensidade no que se refere aos níveis de acentuação da orquestra de candomblé. É a partir desse princípio que o rum executa um motivo simples e com muita contundência (identificado em azul), no sentido de marcar precisamente o início dos ciclos rítmicos evidenciados na música *Oquele*. Esse pequeno motivo se apresenta como uma espécie de ponto de apoio para o ritmo irregular executado pelos atabaques rumpi e lé (reforçado pelo *gã*), gerando uma expectativa de recorrência que é várias vezes cumprida. Subitamente, o rum cessa a execução desse motivo (trecho marcado em vermelho), gerando uma tensão justificada pela frustração de expectativa de recorrência desse material, ocasionando uma suspensão rítmica. Nessa direção, a sensação de ciclo que, estruturalmente, ainda permanece em voga, passa por um leve afrouxamento, como pode ser visualizado na Figura 4.

Processo n.º 5: sublimação rítmica

É a mudança abrupta para uma perspectiva rítmica/temporal consideravelmente distinta, motivada por um evento rítmico pontual.

Figura 5: Processo n. 5 (sublimação rítmica) – *Adarrum*

The image shows a musical score for three staves: G♯ (top), R₁ (middle), and R₂ (bottom). The time signature is 2/4. The score is divided into two main sections. The first section, marked with a '4 X' above it, shows a regular, linear rhythmic pattern. The second section, marked with a '~ F'' above it, shows a sudden change to a chaotic, non-linear rhythmic pattern. This transition is highlighted by yellow circles around specific rhythmic motifs in the R₂ staff, with red arrows pointing to them. The R₂ staff is also labeled 'Atividade' (Activity) in three places, indicating the chaotic nature of the rhythm.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Algo que chama atenção no *Adarrum* analisado é uma transformação súbita da concepção rítmica e temporal. Isso é tão importante para a construção da música que os dois grande gestos estabelecidos têm essa transformação como meta e objetivo. O primeiro deles está ilustrado na Figura 5, onde podemos perceber uma construção linear¹⁷ baseada em figurações rítmicas regulares e cíclicas (compassos 1 a 4), que é abruptamente interrompida por algo que beira a não linearidade,¹⁸ onde todos os instrumentos executam ritmos imprecisos e compõem um ambiente caótico, como se o próprio tempo tivesse passado por um processo de sublimação. Tal evento é recorrentemente prenunciado e finalizado por motivos rítmicos (marcado em amarelo), que se comportam como catalisadores de toda a ação.

17 Relativa à noção de tempo linear, que fundamenta-se num “contínuo temporal onde os eventos progredem em direção a metas previsíveis”. (KRAMER, 1988, p. 452)

18 Relativo ao tempo não linear onde, segundo Kramer (1988, p. 20), as relações de causalidade no fluxo do tempo musical deixam de existir em favor de um fluxo sonoro que tende a não se desenvolver, a não mudar.

EM DIREÇÃO A ELABORAÇÕES COMPOSITIVAS

A abordagem analítica adaptada às situações musicais mencionadas nos permite encarar os processos rítmicos descritos como ferramentas composicionais abrangentes e com potencial de aplicação diversificado e em diferentes contextos musicais. Nesse sentido, foi proposto uma etapa de elaborações compositivas, a partir da implementação de exercícios de composição, baseada no que foi discutido a respeito dos processos rítmicos encontrados na música de candomblé. Dois deles serão expostos aqui.

Exercício de composição 1

No exercício de composição 1, ilustrado pela Figura 6, desenvolvemos uma situação de ressignificação rítmica para piano solo. O procedimento compositivo utilizado foi estabelecido a partir de um agrupamento rítmico principal (localizado no pentagrama superior e marcado em azul), que foi exposto, numa perspectiva cíclica, a outros agrupamentos menores e qualitativamente distintos (localizados no pentagrama inferior). A qualidade desses agrupamentos menores, principalmente no que se refere aos seus pontos de acentuação, altera significativamente a maneira como o material rítmico principal é percebido, impondo novas sensações métricas, e fazendo com que ele seja continuamente ressignificado.

Figura 6: Exercício de composição 1 (ressignificação rítmica)

Fonte: Elaborada pelo autor.

Exercício de composição 2

Na Figura 7, um aglomerado polirrítmico para quarteto de madeiras é apresentado como material musical principal (no primeiro compasso e marcado em azul). Ao longo de alguns compassos que se sucedem, enquanto o aglomerado é reiterado ciclicamente, uma das partes do mesmo, correspondente ao que é executado pelo clarinete (marcado em vermelho), segue progressivamente se desprendendo do “todo” via artifícios rítmicos e assume características próprias, na medida em que, no compasso 4, transforma-se numa variação da clave de candomblé denominada *vassi*. Dessa maneira, o exercício de composição 2 implementa o processo de dissociação rítmica.

Figura 7: Exercício de composição 2 (dissociação rítmica)

♩. ~ 120

The image displays a musical score for Exercise 2, titled "Exercício de composição 2 (dissociação rítmica)". The score is written for four instruments: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinete em B♭ (Bass Clarinet), and Fagote (Bassoon). The tempo is marked as ♩. ~ 120. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The Flute part is highlighted with a blue box, the Oboe part with a blue box, the Bass Clarinet part with a red box, and the Bassoon part with a blue box. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fonte: Elaborada pelo autor.

DUAS COMPOSIÇÕES COMO PROPOSTA DE DIÁLOGO COM O CANDOMBLÉ

Passada a fase de experimentação com os processos descritos, foi chegada a hora de aplicá-los em construções compositivas de portes maiores. Isso foi feito (até a realização desse artigo) em duas obras: *Dakunohrum*, para 14 percussionistas, e *Como brisa nas costas de Santos*, para flauta, clarinete, *bouzouki* e piano, ambas escritas por Vinicius Amaro. Nesta seção, iremos falar brevemente sobre o percurso de criação das obras e ilustrar alguns exemplos referentes à utilização dos conceitos.

Dakunohrum

Escrita para 14 percussionistas, sob encomenda do Grupo de Percussão da UFBA, *Dakunohrum* foi a primeira obra composta após a realização desse caminho investigativo sobre a música de candomblé. O próprio nome da obra já evidencia isso: “dakun” é um termo em yorubá equivalente ao “dai-me licença” em português. Assim sendo, *Dakunohrum* diz respeito a uma reverência e pedido de licença a todo conhecimento africano ancestral transfigurado no símbolo que representa o atabaque rum (*dakun* – oh – rum).

Em suma, toda a obra é articulada a partir dos conceitos de “sublimação rítmica” e “ressignificação rítmica”. Em alguns momentos, a referência à música de candomblé é feita de maneira direta, isto é, os materiais musicais são manipulados de forma que a identidade sonora do referido contexto cultural seja facilmente reconhecida (como acontece em praticamente toda a segunda grande seção da obra – entre os compassos 77 e 150). Em outros momentos, como é o caso de, basicamente, toda a primeira grande seção (compassos 1 – 149), essas referências aparecem escondidas nas estruturas musicais.

A sublimação rítmica em Dakunohrum

O conceito de sublimação rítmica, neste caso, sempre atua como uma espécie de agenciador entre texturas de características não lineares, ou seja, onde a percepção de metas e direcionalidade composicionais, bem como as sensações métricas e até de pulso, ficam relativamente diluídas; e texturas lineares, onde a sensação do fluxo temporal é mais precisamente medida, onde existe uma direcionalidade evidente. A mudança abrupta desses dois tipos de texturas é sempre catalisada por uma frase executada pelo tímpano que se soma a um ataque de queixada, tal como ocorre com o atabaque rum no exemplo ilustrado na subseção “o processo de transição enquanto ferramenta metodológica” e “em direção a elaboração compositivas”.

Na Figura 8a, é possível perceber um desfecho de uma textura não linear (compassos 21-24) e o material musical pivô da sublimação rítmica (marcado em amarelo). Na Figura 8b, visualiza-se um tipo de textura completamente diferente, linear, direcional e, inclusive, alimentada por uma espécie de regressão

métrica, onde a sensação temporal está “sublimada” em relação ao que ocorria em compassos anteriores. Essa mesma ideia compositiva reaparece de maneiras distintas, em termos de densidade, dinâmica e timbre, ao longo de toda a primeira grande seção da peça.

Figura 8a: Sublimação rítmica em *Dakunohrum*

The image shows a musical score for the piece *Dakunohrum*, specifically measures 21 through 24. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments and parts are: Percussion (Perc. alt. ind.), Berimbau (improvised based on a graphic), 3 percussionists (3), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Mallets (Mrb.), and String Trio (S.T.).

Measure 21: Percussion part has a graphic notation for berimbau. Dynamics include *mf*, *mf*, *mp*, and *p*. A *prt. sus.* (partial suspension) is indicated for the 3 percussionists.

Measure 22: Percussion part continues with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. The 3 percussionists part has a *prt. sus.* and a *f* dynamic.

Measure 23: Timpani part features a complex rhythmic passage highlighted by a yellow oval. Dynamics range from *p* to *f*. The passage includes triplets and quintuplets.

Measure 24: Percussion part has a *f* dynamic. A yellow circle highlights a *queixada* (trill) in the Percussion part, marked with an accent (>) and a *f* dynamic.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 8b: Sublimação rítmica em *Dakunohrum*

The musical score for Figure 8b is a complex percussion arrangement. It begins at measure 27 with a tempo marking of ♩ ~ 240. The score is organized into four measures with time signatures of 7/8, 6/8, 8/8, and 2/4. The percussion parts include:

- 1. agogô:** Starts in the 2/4 section with a melodic line.
- 2. pandeiro:** Plays a rhythmic pattern in the 2/4 section, marked with *f*.
- 4. alt. ind. cowbells:** Plays a rhythmic pattern in the 2/4 section, marked with *f*.
- 5. bongôs:** Plays a rhythmic pattern in the 7/8, 6/8, and 8/8 sections, marked with *f*.
- 6. atabaque:** Plays a rhythmic pattern in the 2/4 section, marked with *f*.
- 7. repique t. tons:** Plays a rhythmic pattern in the 7/8, 6/8, and 8/8 sections, marked with *f*.
- Timp.:** Plays a rhythmic pattern in the 7/8, 6/8, and 8/8 sections, marked with *ff*.
- Glk.:** Plays a rhythmic pattern in the 7/8, 6/8, and 8/8 sections, marked with *f*.
- Xyl.:** Plays a rhythmic pattern in the 7/8, 6/8, and 8/8 sections, marked with *f*.
- Mrb.:** Plays a rhythmic pattern in the 7/8, 6/8, and 8/8 sections, marked with *f*.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A resignificação rítmica em *Dakunohrum*

A resignificação rítmica preenche quase todas as ações compositivas da segunda grande seção de *Dakunohrum*. Ela é implementada a partir de uma estratégia simples, mas que causa um interessante efeito auditivo: um material rítmico assemelhado a uma clave de candomblé (inspirado no toque de *ijexá*) é executado pelo agogô por um longo período e submetido a ambientes rítmicos diversificados que promove diferentes feições à sua identidade, que fazem com que ele seja ouvido e interpretado de maneira diferente. A Figura 9 ilustra um

trecho da obra onde o material rítmico apresentado pelo agogô (marcado em azul) se relaciona com dois ambientes rítmicos variados que ficam alternando entre si, o primeiro que impõe uma perspectiva métrica e agrupacional ternária, contrastando com a sua estrutura interna; e o segundo que reforça as suas acentuações métricas e agrupacionais.

Figura 9: Ressignificação rítmica em *Dakunohrum*

The musical score for 'Dakunohrum' is presented in a multi-staff format. It features eight percussion parts: 1, 2, 4, Perc. alt. ind., 6, 7, 8, and Timp. The score is divided into three sections, each labeled 'tocar 2 X'. The first section is in 2/4 time, the second in 3/4, and the third in 4/4. A blue bracket highlights a specific rhythmic motif in the first part of the first section. The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'cresc.'.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Como brisa nas costas de Santos

Dedicada ao compositor Gilberto Mendes e feita especialmente para Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarinete), Vitor Rios (bouzouki) e Beatriz Alessio (piano), *Como brisa nas costas de Santos* toma como ponto de partida a obra *Vento noroeste*, de Mendes, e a partir disso desenvolve um discurso dramático em torno de uma metáfora. Nesta, o “vento noroeste”, representado por três recortes específicos da obra de referência, chega como brisa na costa baiana e é

contagiado por “ares culturais” influenciados pela musicalidade do candomblé. Nesse contexto, as noções de sintonização rítmica e dissociação rítmica são exploradas na criação da trama compositiva.

A sintonização rítmica em Como brisa nas costas de Santos

Nesta, o conceito de sintonização rítmica sugere a metáfora de “juntos X separados – em sintonia X fora de sintonia”. Dessa maneira, gestos musicais foram criados a partir de texturas que acomodam linhas completamente independentes entre os instrumentos, impondo sensações polifônicas e polirrítmicas, que são contrapostas a texturas onde as linhas instrumentais se desenvolvem conjuntamente, isto é, entram em sintonia. Isso pode ser visualizado na Figura 10: os compassos 35 e 36 ilustram o desfecho de uma textura implementada a partir de linhas instrumentais individuais, que é contraposta a uma outra textura onde todos os instrumentos atuam conjuntamente (compassos 38-42). O compasso 37 funciona como uma espécie de eixo que une os dois gestos distintos, complementando-os.

Figura 10: Sintonização rítmica em *Como brisa nas costas de Santos*

The musical score is divided into two systems, each containing four staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bouzouki (Bouz.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 35-38):

- Flute:** Starts at measure 35 with a dynamic of *f*. It features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. Dynamics change to *mf* at measure 37 and back to *f* at measure 38.
- Bass Clarinet:** Starts at measure 35 with a dynamic of *sfz*. It has a more melodic line with slurs and accents. Dynamics change to *mf* at measure 36, *f* at measure 37, and back to *mf* at measure 38.
- Bouzouki:** Starts at measure 35 with a dynamic of *f*. It plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics change to *mf* at measure 37 and back to *f* at measure 38.
- Piano:** Starts at measure 35 with a dynamic of *sfz*. It features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics change to *ff* at measure 37 and *fffz* at measure 38.

System 2 (Measures 39-42):

- Flute:** Starts at measure 39 with a dynamic of *ff*. It continues with a complex rhythmic pattern with accents and slurs.
- Bass Clarinet:** Starts at measure 39 with a dynamic of *ff*. It continues with a melodic line with slurs and accents.
- Bouzouki:** Starts at measure 39 with a dynamic of *ff*. It continues with a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Piano:** Starts at measure 39 with a dynamic of *ff*. It continues with a complex rhythmic pattern with slurs and accents. At measure 42, the dynamic changes to *p*.

The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings (*f*, *mf*, *sfz*, *ff*, *fffz*, *p*) to indicate the intended performance style and rhythmic synchronization.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A dissociação rítmica em *Como brisa nas costas de Santos*

Figura 11: Dissociação rítmica em *Como brisa nas costas de Santos*

The image displays a musical score for the piece "Como brisa nas costas de Santos". The score is divided into two systems, starting at measure 115 and 116. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ouz.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 115-118):

- Flute (Fl.):** Measures 115-118. Dynamics: *f*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Clarinet (Cl.):** Measures 115-118. Dynamics: *f*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Oboe (Ouz.):** Measures 115-118. Dynamics: *f*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Piano (Pno.):** Measures 115-118. Dynamics: *ff*. Rhythmic pattern: chords with accents.

System 2 (Measures 116-119):

- Flute (Fl.):** Measures 116-118. Dynamics: *f*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Clarinet (Cl.):** Measures 116-119. Dynamics: *mf* to *p*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Oboe (Ouz.):** Measures 116-118. Dynamics: *f*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Piano (Pno.):** Measures 116-118. Dynamics: *ff*. Rhythmic pattern: chords with accents.

Blue boxes highlight the rhythmic patterns in the Flute, Oboe, and Piano parts. A red line highlights the Clarinet part. The score illustrates the dissociation of rhythmic patterns between the instruments.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em *Como brisa nas costas de Santos*, a dissociação rítmica ocorre de maneira idêntica a descrita na subseção 3.2 mediante a um exemplo de música de candomblé. Assim, um composto rítmico formado a partir da sobreposição de linhas instrumentais individuais (marcado em azul) é reiterado ciclicamente durante cinco compassos enquanto uma parte desse composto, executada pela clarineta (marcada em vermelho), é descolada, dissociada do “todo”, criando um caminho individual e paralelo, assumindo gradualmente uma função solista. Isso está ilustrado na Figura 11, e aparece no decorrer da obra com diversificações de densidade e de timbre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, foram apresentadas ideias, problematizações e resultados de uma pesquisa em andamento que se fundamenta em dois vieses complementares, um etnomusicológico, na medida em que propõe um estudo da música de uma cultura exógena à cultura musical ocidental; e outro composicional, quando alicerça esse estudo em uma perspectiva do campo da composição, inclusive sugerindo aplicações compositivas dos dados obtidos durante a própria pesquisa.

Nessa direção, foi possível propor um mergulho na música de candomblé, navegando pelas suas especificidades que, por sua vez, têm implicações das mais diversas (religiosa, de códigos éticos, de interação com dança, culinária, dentre outras), e discutir fundamentos que podem estar associados aos seus processos composicionais. Dentro desse aspecto, foram explicados os conceitos de ressignificação rítmica, dissociação rítmica, sintonização rítmica, suspensão rítmica e sublimação rítmica, apreendidos a partir da análise de transcrições realizadas de músicas do referido contexto cultural. Tais conceitos foram explorados em uma etapa laboratorial, onde foram estudadas estratégias compositivas realizadas na composição de duas obras musicais que visaram o diálogo entre as músicas de candomblé de concerto contemporâneas.

Alguns tópicos merecem destaque como pontos de expansão e amadurecimento da pesquisa em oportunidades futuras:

- 1) A investigação de novos conceitos;
- 2) A observação de como eles podem dialogar com o canto: o canto influencia na execução do rum? O canto dá “pistas” de como o alabê deve tocar?
- 3) O entendimento de como eles se conectam com o que não é estritamente musical como, por exemplo, a dinâmica do rito. A resignificação rítmica poderia dizer algo sobre o desenrolar de uma festa pública de candomblé? A dissociação rítmica apresentaria relações com o processo de possessão entre as filhas de santo e os orixás?
- 4) O processo de aprendizado dos alabês no sentido do que é necessário ser elaborado na execução do rum em busca de um diálogo profundo com os orixás. Visto que é da função particular do rum que surgem os processos compositivos descritos, como a sua execução é direcionada? Como se divide o impulso improvisatório do alabê e a vontade do orixá?;
- 5) O diálogo com a comunidade do candomblé: como a discussão sobre esta pesquisa pode impactar positivamente na realidade dos terreiros?

Assim, espera-se alcançar uma compreensão da complexa expressão cultural do candomblé, interagindo, e mais, propondo diálogos culturais via a criação de obras musicais, com os saberes criados e cultivados nos terreiros do povo de santo.

REFERÊNCIAS

AMARO, V. B. *O ritmo como um articulador de gestos e processos composicionais na perspectiva de um diálogo com a capoeira*. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado em Composição) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.

BRAGA, R. G. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1998.

- CARDOSO, Â. N. *A linguagem dos tambores*. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia*. 9. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CONE, E. T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.
- COOPER, G.; MEYER, L. *The rhythmic structure of music*. Chicago, NY: The University of Chicago Press, 1960.
- EBOMI, A. *Toques atabaques ritmos de Candomblé: PARTE 1*. Salvador. 2015. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=md1ZSYrBRBU>>. Acesso em: 23 out. 2015
- EBOMI, A. *Toques e ritmos do Candomblé Nação Ketu: PARTE 2*. Salvador. 2015. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=KNBXDJbSrPs>>. Acesso em: 23 out. 2015.
- ELLINGSON, T. Transcription. In: MYERS, H. (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New Youki: W. W. Norton & Company, 1992. p. 110-152.
- EPSTEIN, D. *Beyond orpheus, studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- HASTY, C. F. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- KRAMER, J. D. *The time of music*. New York: Schirmer, 1988.
- LIMA, P. C. *Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: EUFB, 2005.
- LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of music*. Cambridge: MIT Press, 1987.
- LÜHNING, Â. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. 1990. 249 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.
- LÜHNING, Â. Música: coração do candomblé. *Revista USP*, n. 7, p. 115-124, 1990.

LOPES, J. S. M. Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indeléveis numa Antropologia dos sentidos. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, p. 208-228, jan. 2001.

NUNES, G. *Rum alagbê: tambores do gantois*. Saravá: memórias e afetos, Salvador, 2016. Disponível em: < <http://www.saravacidade.com.br/ser/rum-alagbe-tambores-do-gantois/>>. Acesso em: 23 out. 2015.

NETTL, B. *Theory and method in ethnomusicology*. London: The Press London. 1994.

ZAMPRONHA, E. S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: FAPESP, 2000.



Música e profissão: um estudo multicaso com trompetistas egressos da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e suas relações com o empreendedorismo

Pedro Francisco Mota Júnior

Heinz Karl Novaes Schwebel

CONTEXTUALIZAÇÃO

É perceptível o crescimento substancial de pesquisas que exploram os desafios inerentes à profissão de músico no Brasil. Tais pesquisas, com enfoque interdisciplinar, são subsidiadas por conhecimentos oriundos de áreas como educação,

sociologia, filosofia. (GROSSI, 2004; LOURO, 2003; SMILDE, 2008) Isso reflete preocupações eminentes com os múltiplos espaços de atuação profissional na indústria musical atual, intimamente relacionadas a contextos históricos, sociais, econômicos e culturais.

Outros aspectos relevantes dessa discussão são os processos de formação profissional. Nesse prisma, é válido ressaltar que o desenvolvimento musical ocorre de maneiras diversas, incluindo os modelos de ensino-aprendizagem formal e informal. Sinteticamente, o processo formal é pautado “numa escolha e sistematização de conteúdos legitimados pela Escola e que normalmente são transmitidos de forma gradativa, ou seja, do simples ao complexo”. (FEICHAS, 2007, p. 3) Tal modelo é usualmente adotado por instituições de ensino regular. Já os estudantes inseridos no campo de ensino-aprendizagem informal “não passam por um processo sistemático de aprendizado nem uma gradação de conteúdo curricular. Ao contrário, eles constroem seu conhecimento de acordo com suas necessidades e motivações”. (FEICHAS, 2007, p. 3) Há, ainda, o modelo que engloba características dos dois procedimentos, uma espécie de hibridação entre o formal e o informal.

Desse pressuposto propomos, ao longo desta argumentação, reflexões acerca da formação de músicos instrumentistas em contexto de ensino formal, articulando-as aos modelos mutáveis de empregabilidade atuais. Os dados desta proposta de pesquisa são complementados com os resultados de uma investigação das estratégias utilizadas por trompetistas egressos do curso de Música, habilitação em Trompete, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Essa Instituição de Ensino Superior (IES) é a mais antiga a oferecer o curso de Música com habilitação em Trompete, no estado.

A criação da escola de música da UFMG ocorreu, inicialmente, no formato de conservatório de música. Aos 17 de março de 1925, sob o Decreto n.º 6.828, assinado pelo presidente Fernando de Mello Vianna e pelo Secretário do Interior, Sandoval de Azevedo, é estabelecido o Regulamento Provisório do Conservatório Mineiro de Música, cujo destino era “ministrar a instrução musical em todos os seus ramos, formando professores de música, de instrumentos e de canto, compositores e regentes de orquestra”. (REIS, 1993, p. 2) Décadas depois, mediante a Lei n.º 4.159, de 30 de novembro de 1962, publicada no Diário Oficial de 30 de dezembro do mesmo ano, o Conservatório Mineiro de Música passou a integrar a UFMG, na gestão de Carlinda Tinquitella (1962-1963). (REIS, 1993, p. 3) Talvez,

por esse motivo, o método de ensino de instrumentos nessa escola baseava-se no modelo europeu, consagrado pelo Conservatório de Paris, e almejava uma formação exclusivamente especializada, visando à formação do músico virtuose, que detivesse o domínio técnico do instrumento. (BARBEITAS, 2002, p. 77)

Em 1968, a criação da Orquestra de Câmara do Conservatório Mineiro de Música da UFMG trouxe uma efervescência decisiva para a vida acadêmica da unidade. Tal fato causou a mudança de nome da instituição, que passou a se chamar Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG), sob o Decreto n.º 71.243 de 1972, publicado no Diário Oficial do mesmo ano. Em 1997, o projeto de flexibilização curricular, em consonância com o espírito geral das novas diretrizes da educação brasileira, propunha, dentre outras ações, um caminho com alternativas de trajetórias; a liberdade do aluno na definição do seu percurso; a possibilidade de o aluno obter formação complementar em outra área do conhecimento que não a sua específica; e o entendimento do currículo como instrumento propiciador da aquisição do saber, com a consequente valorização de habilidades e atitudes formativas não contempladas pelas disciplinas.

A partir de iniciativas como a citada anteriormente, houve mudanças nos procedimentos metodológicos, em que se observa a tendência de multifacetar a formação do músico instrumentista. Hipoteticamente, tal tendência se justifica porque o músico, “enquanto profissional, necessita de atuação plural para a viabilização de seu sustento próprio”. (REQUIÃO, 2002, p. 23)

É justamente esta a interseção que buscamos explicar ao longo da presente pesquisa: estabelecer relações entre o processo de formação acadêmica e atuação e inserção profissional. Para tanto, nosso foco restringe-se a trompetistas egressos da EMUFMG, formados entre os anos 1974 e 2015. Investigamos seus respectivos perfis profissionais, além de identificar as competências e habilidades demandadas para a sua inserção no mercado de trabalho e possíveis vinculações com estratégias empreendedoras. Reiteramos, entretanto, que o presente estudo não busca unicamente descrever as atividades dos trompetistas em Belo Horizonte, Minas Gerais, mas evidenciar a articulação dos processos gerais da formação acadêmica desses profissionais e as estratégias por eles adotadas, diante das transformações do mundo do trabalho capitalista contemporâneo.

O estudo e suas questões

Geralmente, a aula de instrumentos musicais segue o formato tutorial – professor e aluno. Nesse formato específico, o foco é a aquisição de proficiência em níveis técnico e interpretativo, além de privilegiar um conteúdo programático que se aproxima de ambientes laborais tradicionais – orquestras e instituições de ensino formal. Esse é, sem dúvida, o modelo adotado nos cursos em IES no Brasil. Entretanto, no que tange à inserção no mercado de trabalho, são precárias as abordagens. Nesse sentido, intentamos organizar nossas ideias de maneira que seja possível responder a alguns questionamentos.

Quais competências, além das técnico-interpretativas, são necessárias para a inserção do músico instrumentista no mercado de trabalho? O que se espera desse profissional em seu âmbito de cultura? O que fazer para lhe garantir meios de subsistência?

Tais competências estão sendo aprimoradas e/ou estimuladas no universo acadêmico? Em que medida o processo de formação musical, no contexto de ensino formal, relaciona-se com as realidades diversas da indústria da música (levando-se em conta o perfil do músico contemporâneo)?

Há, de alguma maneira, estratégias empreendedoras que sejam adotadas por trompetistas no atual mercado de trabalho, considerando-se as constantes mudanças em termos sociais, musicais, econômicos e tecnológicos? Os conteúdos utilizados no processo de formação profissional e o ambiente em que o músico apreende as informações são adequados à sua posterior inserção no mercado de trabalho?

Justificativa

A atividade musical, em suas várias facetas, apresenta uma estreita relação com o setor econômico, conhecido como Cadeia Produtiva da Economia da Música (CPEM). (PRESTES FILHO, 2004, p. 30-31) Sua situação atual reflete uma conexão com os ideais do modelo de trabalho capitalista, no qual “a arte, como toda

a produção humana, transformou-se em mercadoria e o trabalho artístico em trabalho profissional”. (REQUIÃO, 2002, p. 15)

É notório o crescimento de publicações que trazem reflexões acerca da profissionalização artística, inclusive relacionando-a com a formação acadêmica de músicos. Tais estudos prevalecem nos campos da sociologia e da educação musical. Entretanto, reflexões similares tornam-se necessárias na pedagogia da performance musical, uma vez que essa área retrata diretamente o cotidiano do músico instrumentista. Em uma abordagem mais abrangente, também é passível inserir conceitos de empreendedorismo no processo de formação desse músico.

Creemos que a maioria dos estudantes de música que procura um curso superior com essa especialização nutre uma paixão arrebatadora e o desejo de construir uma carreira “fazendo música”. Entretanto, é salutar mencionar que raramente nossa formação proporciona conhecimentos de como transformar uma “paixão” em algo sustentável. São quase nulas as discussões e treinamentos acerca de empreendedorismo que, aliás, tem uma conotação negativa dentro da comunidade artística/acadêmica. A título de exemplificação, podemos colocar em relevo o posicionamento de Balio (2010), ao referir-se ao empreendedorismo como uma promessa ilusória no campo da educação musical. Para transpor esse dilema, numerosos autores têm se debruçado em pesquisas e investigações acerca da inserção das produções artísticas no mundo do trabalho contemporâneo. Pierre-Michel Menger, estudioso do campo da sociologia das profissões artísticas, por exemplo, assegura que a criação deveria ser avaliada

[...] como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas [...] seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador [...]. Nas representações atuais, o artista é quase como uma encarnação possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais. (MENGER, 2005apud BORGES, 2012, p. 133)

Ao nos referir a empreendedorismo, termo geralmente associado à economia, asseguramos que sua aceção cabe perfeitamente no campo das práticas musicais. É válido ressaltar que essa terminologia remete-nos, aqui, aos princípios de inovação, criatividade, reconhecimento de oportunidades e estabelecimento de propósitos, e não à criação de empresas. (THOMAS, 2011, p. 29) Algumas características mais importantes do perfil empreendedor são: busca de oportunidade e iniciativa; persistência; comprometimento; exigência de qualidade e eficiência; estabelecimento de metas; busca de informações; planejamento e monitoramento sistemático; persuasão e rede de contatos; independência e autoconfiança. (TIMMONS; HORNADAY apud DONABELA, 1999, p. 71) A aplicação do conceito de educação empreendedora, na pedagogia da performance, surge como uma importante estratégia para reduzir as taxas de desemprego e a informalidade dos modelos de trabalho, além de possibilitar o aquecimento de outras áreas da cadeia produtiva da música.

2 Fundamentação metodológica

2.1 O estudo multicaso

O desejo de entender o fenômeno social que relaciona um grupo específico de trompetistas às suas estratégias e atuação profissional culminou na escolha do Estudo Multicaso. Tal estudo requer descrição detalhada de cada caso e seu contexto, o que nos direcionou a um roteiro de pesquisa consolidado. Thomas (2011), ao tratar da importância do estudo de caso relacionado ao empreendedorismo no setor artístico, revela-nos que

[...] é necessário criar estudos de caso com um foco mais qualitativo, minimizando ou eliminando as grandes quantidades de dados técnicos que iriam ofuscar os principais conceitos ou ideias chave para um estudante de artes. Também importante é a ênfase sobre casos que ilustram um conceito chave usando artistas cujas carreiras são exemplares nesse conceito, para que os alunos se sintam confortáveis com o modelo apresentado e o contexto em que o conceito está enquadrado. (THOMAS, 2011, p. 162)

Considerando, ainda, os objetivos propostos nesta pesquisa e, por conseguinte, visando à sua complementaridade, decidimos inserir dados provenientes de um levantamento realizado ao longo do curso de doutoramento. Tal levantamento, de enfoque quantitativo, foi publicado no XXV Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), rea-

lizado em Vitória, Espírito Santo, em 2015. O intuito primordial desse último, de caráter exploratório e descritivo, foi sumarizar dados referentes à atuação profissional de trompetistas egressos de duas importantes escolas de música em Minas Gerais – a EMUFGM e a Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (EMUEMG) –, e apresentá-los por meio de números e representações gráficas. Essa exploração, complementada com o Estudo Multicaso, permitiu-nos uma análise abrangente da pesquisa.

Nossa argumentação balizou-se em entrevistas semiestruturadas e questionários, além da investigação de planos e matrizes curriculares dos cursos em questão. Sumariamente, as etapas da pesquisa foram assim constituídas: 1) coleta de dados qualitativos; 2) análise de dados qualitativos; 3) levantamento quantitativo “complementar”; 4) coleta de dados quantitativos; e, por fim 5) análise de dados quantitativos. Esse tipo de estruturação de pesquisa é muito utilizado no campo das ciências sociais. Nesse caso específico, fizemos uma adequação da estrutura defendida por Creswell e Clark (2011). A seguir, descreveremos detalhadamente cada um dos procedimentos metodológicos adotados no presente estudo.

Coleta de dados qualitativos

A primeira ação no processo de coleta de dados foi a definição da amostragem. Para tal, optamos por escolher músicos que, ao longo de sua trajetória profissional, apresentassem vínculos entre o papel de instrumentista e as atitudes empreendedoras. Propusemos, então, a análise do perfil de três trompetistas egressos da EMUFGM. Suas atividades profissionais estão relacionadas à gestão cultural, promoção de eventos e educação musical, além, obviamente, da performance ao trompete. Essas escolhas justificam-se, neste trabalho, por compreender fenômenos contemporâneos dentro de seu contexto real e a possibilidade de utilização de múltiplas fontes de evidências.

Na etapa seguinte, prosseguimos com a aplicação da entrevista semiestruturada, artifício que, segundo Bogdan e Biklen (2010), é utilizado “para recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo”. Para tanto, a entrevista abarcou cinco módulos

diferentes: a) perfil do entrevistado e *background* familiar, b) trajetória educacional, c) trajetória profissional, d) avaliação do curso e do mercado de trabalho e e) relação entre as atividades como instrumentista e empreendedor. Utilizamos como base, ressaltando as adequações necessárias, o roteiro desenvolvido na pesquisa denominada “Egressos”, coordenada pelo Núcleo de Avaliação de Políticas Sociais (NAPS) da UFMG. Tal pesquisa, encomendada pela diretoria de avaliação institucional da UFMG, teve como alguns de seus principais objetivos: a) subsidiar a revisão de projetos curriculares e práticas pedagógicas no âmbito da UFMG; b) fornecer informações que contribuam para a reflexão da UFMG acerca do redimensionamento de suas áreas de ensino; c) informar à população interessada (interna ou externa da universidade) sobre o exercício profissional em diversas áreas nas quais a UFMG atua; d) produzir relatórios para apreciação dos colegiados de curso, da Pró-Reitoria de Graduação, da Comissão Permanente de Avaliação Institucional (Copai) e dos órgãos do Ministério da Educação (MEC); e e) dar continuidade às pesquisas já desenvolvidas na instituição.

Análise de dados qualitativos

A interpretação dos dados coletados representa uma fase de reflexão e posicionamento crítico diante do objeto investigado. Nessa etapa, procuramos ordenar, estruturar e dar significado às respostas dos entrevistados, mantendo, em todo o processo, a confiança, a autenticidade nas informações e o respeito às opiniões dos mesmos. Os três passos que constituíram a abordagem foram: 1) transcrição fidedigna dos dados coletados; 2) descrição detalhada das evidências; 3) análise das evidências com base nos principais conceitos adotados na pesquisa.

Para a realização da análise e interpretação de dados, é necessário, por parte do pesquisador, criatividade, sensibilidade e trabalho árduo, pois tais ações não ocorrem de maneira linear. Portanto, organizamos as respostas em categorias similares e buscamos identificar padrões, tendências, evidências e relações. Por se tratar de um estudo de múltiplos casos, não foi utilizado um esquema rígido de análise e interpretação de dados.

Levantamento quantitativo “complementar”

Ao definir o Estudo Multicaso como princípio norteador desta pesquisa, tínhamos como propósito a discussão acerca de trajetórias profissionais sedimentadas. A amostragem escolhida retrata perfis profissionais com décadas de atuação. Contudo, a fim de criar um painel com pontos de vista mais atuais, julgamos relevante fazer um levantamento quantitativo com os egressos que concluíram o curso recentemente, ou seja, até o primeiro semestre de 2015. Essa variedade possibilitou-nos perceber de que forma os integrantes de um mesmo nicho profissional descrevem suas atividades.

Para obter um quantitativo substancial de participantes nessa etapa, optamos por inserir, também, ex-alunos da escola de música da EMUEMG. Essa escolha não interfere na validade da pesquisa por não gerar nenhuma variável. Todos os quesitos aqui abordados dizem respeito à percepção dos egressos de ambientes acadêmicos em relação aos espaços laborais em Minas Gerais. Por essa razão, adotamos a pesquisa do tipo *survey* para complementação dos dados levantados. Apesar de esse levantamento quantitativo ter suscitado reflexões interessantes, ressaltamos que o foco principal desta pesquisa é o Estudo Multicaso. Por conseguinte, os dados oriundos do levantamento não serão apresentados na íntegra. Os mesmos serão usados para corroborar, atualizar e mensurar, em alguns casos, o que foi percebido no Estudo Multicaso.

Coleta de dados quantitativos

Para iniciar o processo de coleta de dados quantitativos, primeiramente fizemos a identificação dos egressos das instituições em questão. Para tal, solicitamos auxílio à Seção de Ensino e à Secretaria de Graduação das EMUFMG e EMUEMG, respectivamente. Após uma visita, *in loco*, à EMUFMG no dia 14 de março de 2014, e uma minuciosa pesquisa nos registros de colação de grau daquela instituição, catalogamos 20 músicos trompetistas que concluíram o curso entre os anos de 1974 e 2013. Uma segunda visita foi realizada no dia 28 de janeiro de 2015, na qual adicionamos três alunos que finalizaram o curso até o primeiro semestre letivo de 2015. Posteriormente, o levantamento foi feito na Secretaria de Graduação da EMUEMG, quando catalogamos 19 egressos, dentre

os quais notamos alunos oriundos dos cursos de bacharelado e licenciatura com habilitação em trompete. Mesmo com a identificação de egressos com perfis distintos (bacharelado e licenciatura), optamos por considerar todos os alunos para a amostragem deste estudo.

Uma vez definida a amostragem, prosseguimos com uma pesquisa exploratória nas redes sociais. Esse procedimento dinamizou o processo de localização e identificação das atividades profissionais dos egressos, demonstrando ser uma estratégia eficaz. Quase a totalidade dos trompetistas foi contatada por esse meio de comunicação. Em seguida, focamos na elaboração do questionário, o principal instrumento usado para levantamentos de dados por amostragem – *survey*.

A estruturação conceitual do questionário abarcou os seguintes conjuntos temáticos de itens: 1) Perfil; 2) Atuação profissional; e 3) Mercado de trabalho. Em virtude da diversidade de perfis e de localização geográfica, optamos por realizar um estudo autoaplicável. Nesse sentido, todas as perguntas foram alocadas em um formulário eletrônico do Google Drive. Esse procedimento possibilitou-nos maior celeridade em toda a etapa de levantamento quantitativo, pois um dos maiores desafios desse tipo de pesquisa é a consolidação dos dados para análise. Com essa ferramenta, à medida que as informações foram coletadas, automaticamente foram agrupadas de forma simples, prática e organizada no Google Planilhas.

Antes da aplicação do questionário ao público alvo, realizamos um estudo piloto com respondentes colaboradores, o que permitiu a identificação de incongruências conceituais e práticas. As alterações oriundas desse pré-teste englobaram aspectos tais quais: clareza nas perguntas, organicidade, apresentação das respostas de múltipla escolha, exclusão de redundâncias e ambiguidades, dentre outros. Após sua reestruturação, o questionário foi então aplicado aos trompetistas egressos das EMUFMG e EMUEMG.

A coleta dos dados quantitativos teve início no dia 2 de fevereiro de 2015, com finalização do levantamento estipulado em um prazo de 30 dias. Dessa maneira, orientado pelo prazo fixado, o número de participantes da pesquisa quantitativa foi definido levando-se em consideração todos os respondentes (NR=31).

Ao longo da coleta de dados, percebemos oscilação significativa no número de respostas diárias, o que nos induziu a assumir estratégias que pudessem assegurar a exequibilidade e validade da pesquisa. Portanto, além do contato inicial,

convite para participação e envio de questionário *on-line* para autoaplicação, realizamos entrevista por telefone.

Obviamente, não intentamos definir o perfil do profissional com esse levantamento de dados, e sim, criar um panorama do atual cenário profissional dos respectivos trompetistas egressos. Isso possibilitou uma visão mais abrangente do *status quo* do ex-aluno e, conseqüentemente, complementou os dados oriundos da etapa qualitativa.

Análise de dados quantitativos

Os dados coletados foram compilados e tabulados no Google Docs, que sumariou esse conteúdo automaticamente em demonstrações gráficas, além de agrupar as informações em uma planilha própria. Todos esses dados foram então analisados e discutidos à luz da sociologia das profissões e dos conceitos de empreendedorismo na música.

TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DOS EGRESSOS: ESTUDO MULTICASO

Nesta seção, apresentamos o perfil profissional de três trompetistas egressos da EMUFG: João Vianna, formado em 1996; Joanir de Oliveira, em 1997; e Ricardo Penido, em 2001. Indubitavelmente, durante todo o processo desta pesquisa, esta foi a etapa que apresentou maiores desafios, uma vez que dependemos de cada respondente no tocante à colaboração, disponibilidade e interesse em participar do projeto.

João Vianna e suas relações com o empreendedorismo

Origens das Tradições Musicais

A família Vianna tem longa e representativa atuação histórica em Minas Gerais. Um de seus mais destacados membros foi Cândido José Araújo Vianna (1793-1885), conhecido como o Marquês de Sapucaí, que atuou predominantemente

nas áreas política e jurídica. Araújo Vianna casou-se em 1822, com Ana Efigênia de Siqueira Ramalho, com a qual teve o filho chamado Trajano de Araújo Vianna. A partir de então, inicia-se uma intensa e contínua dedicação da família Vianna à realização de eventos, concertos e *shows* musicais no estado.

O primeiro concerto em Belo Horizonte, por exemplo, na ocasião da inauguração da capital mineira, até então denominada Curral del Rei, foi conduzido por Trajano de Araújo Vianna. Segundo João Vianna:

Meu tataravô [Trajano de Araújo Vianna] foi maestro desse concerto, e daí começou toda a veia musical da família Vianna. O filho dele, meu bisavô, era pianista, mas principalmente um luthier – um técnico no instrumento. Depois nasceu o meu avô Pedrinho Vianna, o músico da família com mais destaque. Nos anos 50, 60, na época das big bands, ele era, vamos dizer assim, o pop star de Belo Horizonte, o pianista mais requisitado. Tocava na Casa do Baile, no Clube Montanhês e nas instâncias hidrominerais de Araxá, Caxambu e São Lourenço.

Assim, Trajano Vianna atuou como pianista ao longo de 47 anos nas festividades noturnas em Belo Horizonte e arredores, tendo sido também responsável pela musicalização de seus netos, que representam atualmente a quarta geração de músicos da família.

João Carlos da Silva Vianna, nosso entrevistado, nasceu em 24 de junho de 1969. Iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade, ao piano, tendo como principais incentivadores os avós paternos. Aos 13 anos, na década de 1980, houve um momento determinante em sua vida:

Eu me apaixonei pelo som do trompete, vendo na televisão um filme, daqueles antigos que passavam na Rede Globo, na sessão da tarde. O trompetista era o Harry James, um pop star nos anos 40, 50, que estava tocando o trecho de uma música. O filme começa só com a campana do instrumento fora da cortina, e ele dá uma nota aguda e daí vem a big band e a cortina do teatro se abre. Aquilo mexeu comigo e, naquele momento, descobri esse instrumento.

João Vianna começa, então, a estudar trompete, na banda de música da Escola Geraldo Teixeira da Costa, no bairro Rio Branco, em Belo Horizonte. Tempos depois, incentivado pela irmã, pianista, ingressou no Conservatório de Música da UFMG, onde teve aulas com Rui Durso.

Graduação em Música x Atuação profissional

Aos 18 anos, com um caminho livre para dedicar-se exclusivamente aos estudos, acontece um fato na família de João Vianna que interrompe esse fluxo – o falecimento de seu pai. Essa perda, de certa maneira, obriga-o a reorganizar seus próximos passos, uma vez que a música, até então, era vista exclusivamente como um meio de expressão artística, uma atividade diletante. Talvez, pelo impacto emocional, tenha sido a partir desse acontecimento que, pela primeira vez, João Vianna viu na música uma possível fonte de renda.

Nesse período passamos por dificuldades financeiras, o que interrompeu um pouco o ritmo das coisas, porque a gente teve que se reorganizar, pensar como seria dali para a frente. Mas isso me amadureceu muito, e até faço questão de tocar nesse assunto, porque talvez a música tenha me dado a oportunidade de um retorno financeiro mais rápido que qualquer outra profissão. Pelo caminho que eu fiz até os 18 anos, vamos dizer que eu já era quase um profissional nessa idade. Se eu fosse fazer uma faculdade em outra área, para ainda me inserir no mercado, ia demorar 6 ou 7 anos para conseguir uma profissão. O Rui Durso foi quem me colocou tocando em minhas primeiras atividades, que são quase as de todo mundo, como casamentos, etc.

O fato de que professores e colegas sejam os primeiros impulsionadores na criação de redes de contatos é fundamental para esse segmento profissional. Essa prática é recorrente no perfil do alunado de música, pois há um percentual significativo que atua profissionalmente enquanto cursa a faculdade. Certamente, o curso de música é um dos poucos em que essa situação torna-se uma constante.

Como a maioria dos trompetistas no início da inserção profissional, João Viana atuou em casamentos e outros eventos sociais. Com o tempo, foram aparecendo novas oportunidades e, em 1993, ele ingressou em uma banda mineira, famosa no cenário nacional. Desde então, surgiram os desafios para administrar o tempo destinado aos estudos e às demandas de trabalhos referentes à agenda de *shows* da banda.

Ao longo do período em que, ao mesmo tempo, estudou e trabalhou, João Vianna pôde ter uma percepção diferente daquela que o músico adquire quando atua em apenas um segmento, seja o acadêmico ou o profissional. Quanto à relação academia e mercado de trabalho, João Vianna nos relata:

A primeira coisa que eu aprendi é que o próprio curso de música, apesar da importância do conhecimento, não ia acrescentar nada à minha profissão, do ponto de vista comercial ou de preparação de carreira. Eu acho que existe um ‘tendão de Aquiles’ aí. Enquanto não tivermos cadeiras, não tivermos cursos relacionados ao marketing cultural, produção musical/cultural e até mesmo esse lado de empreendedorismo, em que a pessoa tenha conhecimento básico de contabilidade e outras coisas, continuará difícil. Enquanto estamos em um ambiente acadêmico nos sentimos protegidos, unidos por esse sonho, mas, quando vamos para o mercado, vemos as deficiências do curso.

Ao relacionar seu curso de música com as demandas de mercado, entre 1993 e 1997, João Vianna critica:

A escola não pode se preocupar apenas com o nível técnico da formação de um músico. Estão formando um músico que sai da faculdade e não sabe gravar. Ele toca bem um instrumento, mas na hora que põe um fone de ouvido e vai gravar no estúdio ele não sabe. Daí, não desempenha bem um papel, e com o músico é assim: quando se procura alguém e ele não faz aquilo direito, logo se põe outro no lugar. Se esse sabe fazer melhor, o primeiro já ‘dançou’. Eu percebia que não havia um contato com música popular brasileira, música internacional. Hoje mudou; já existe a faculdade de música popular.

Essa argumentação mostra que a divergência entre o espaço acadêmico e o mercado de trabalho está balizada no aspecto comercial. Por outro lado, além do desenvolvimento da prática musical, há uma infinidade de situações que o ambiente acadêmico proporciona. Por se tratar de um espaço heterogêneo, em que há pessoas com *backgrounds* diferentes e expectativas distintas, é constante a troca de experiências ao longo do curso. Vejamos mais um relato de João Vianna:

O mais salutar, além do aprendizado técnico, é a relação com o professor, a relação com o colega. São as disciplinas práticas, como a música de câmara, as práticas de conjunto, que vão te dando uma segurança, porque quando você vai para o ambiente profissional você vive isso. Então, se você tem uma divergência com o seu professor e, de certa forma, dialogou com ele sobre essa divergência, você vai colocar isso lá fora também, na hora em que estiver dialogando com o seu colega, seu contratante. Esse

exercício do diálogo, da conversa, da troca de experiência, dentro da universidade, talvez, seja o mais importante.

Em relação ao mercado de trabalho, ele pondera:

Nós temos um show bussiness, no Brasil, ainda muito amador, do ponto de vista dos responsáveis pela carreira dos artistas. Temos exemplos de artistas que movimentam milhões de patrocínios, de cachês e até hoje não remuneram bem os músicos que trabalham com eles, e não tratam os músicos como profissionais. Eles nem assinam uma carteira de trabalho. Acho que se você for um músico de boa formação, que queira ter muitos projetos futuros, se criticar esse lado que ainda não existe, você começa a ser uma pessoa não muito grata, seja para o artista ou o empresário que o contrata. Quando você vê, passaram-se cinco anos, dez anos de sua vida, sem nunca tirar férias, sem ter nada para receber, sem direito a nada. Porque sempre tem aquela frase: 'Ah, não está bom para você, não? Tem uma fila querendo entrar no seu lugar.'

Em sua trajetória profissional, João Vianna dividiu o palco com inúmeros artistas nacionais, tais quais: Paulinho Pedra Azul, Flávio Venturinni, 14 bis, Lulu Santos, Jorge Benjor, Skank, Minas Jazz Orquestra, além das atuações no âmbito de cerimônias e eventos corporativos.

A Banda Vil Metal

A Banda Vil Metal foi o primeiro empreendimento de João Vianna, após sua saída do projeto artístico de que participava até então. Com a vivência no circuito musical de grandes massas, ele pôde perceber a dinâmica do mercado – seus aspectos positivos e negativos – sobretudo os que se relacionavam aos direitos trabalhistas: carteira assinada, 13º salário, férias, seguro desemprego, dentre outros benefícios. É nesse sentido que João Vianna nos conta como ficou motivado a criar o próprio negócio:

O que me motivou, na verdade, foi esse aprendizado que eu tive, quando trabalhei com vários artistas que não respeitavam os direitos trabalhistas. Isso me motivou a ter o meu próprio negócio, porque eu não via futuro em ser funcionário desse tipo de artista, que não leva em conta os direitos do artista. Se eu trabalho para ele e não

tenho garantias de uma remuneração melhor, de seguro, de outras coisas que todo trabalhador tem, então por que vou ter que ficar numa condição de trabalhador, se posso ser o empreendedor? Acabou que o lado ruim, o lado irresponsável dessas pessoas com quem tive a oportunidade de trabalhar, foi o que mais me motivou a ter o meu próprio negócio. A experiência de trabalhar em produções de alto nível e não vislumbrar o devido respeito, foi o que me levou a pegar toda essa bagagem e também minha formação musical, e acreditar que eu poderia ser uma pessoa empreendedora.

A partir de 1999 e 2000, foi então criada a referida banda. Inicialmente, o grupo compunha-se de seis integrantes, ao mesmo tempo sócios-fundadores. Atualmente, a banda é composta por quatro músicos: João Vianna (trompetista e líder); Clayton Homem (vocalista e contrabaixista); Luciano Soares (guitarrista e *backing vocal*) e Nelson Simões (baterista).

O primeiro disco, gravado em 1999, compõe-se integralmente de músicas autorais. O lançamento ocorreu no ano seguinte, causando impacto significativo. Em 2003, houve a gravação ao vivo do segundo álbum, com a participação do cantor, compositor e guitarrista Pepeu Gomes. Em 2007, lançou-se o álbum *No estúdio, na estrada*. E, por fim, um DVD promocional, gravado em 2011. A Banda Vil Metal surgiu em um momento histórico importante: o declínio do monopólio das gravadoras. Os avanços tecnológicos causaram, nesse período, mudanças severas nos modos de produção, distribuição e veiculação da música. Salazar (2015) sintetiza claramente aquela nova realidade:

Em 1999 teria início a terceira revolução de grande impacto na indústria fonográfica no Século XX – o surgimento do Napster e sua tecnologia P2P (peer to peer) para a distribuição e compartilhamento de música no novo formato digital MP3. Em janeiro de 2001 o Napster teve um pico de 8 milhões de usuários conectados diariamente, trocando um volume estimado em 20 milhões de músicas. Em março de 2001 sua rede foi desligada, após perder a batalha na justiça norte-americana contra várias companhias fonográficas, por distribuir conteúdo protegido por direito autoral sem a devida autorização dos titulares. A empresa foi vendida e posteriormente retomou as atividades, dessa vez cobrando para distribuir música digital sob um novo modelo de negócio – planos de assinatura para *streaming*.

Assim, a Banda Vil Metal vivenciou seus primeiros cinco anos de investimento no universo da música autoral, tendo de lidar, paralelamente, com múltiplos desafios, durante esse momento de transição na indústria fonográfica: falta de espaço na mídia e casas de *shows*; gerenciamento de todas as etapas de pré-produção, produção e pós-produção, dentre outros.

Eu estive esses cinco anos à frente da banda, como líder, e a gente experimentou o sonho de ser uma banda nacional. Tivemos um quase contrato com a Abril Music na época, que não foi pra frente por causa da questão financeira das gravadoras. Não era viável, pois o CD não dava dinheiro e eu tive que arrumar uma forma de continuarmos juntos. Por quê? Essa banda começou com seis pessoas, e um dos músicos saiu para tocar com outro artista, e um segundo músico saiu para tocar com outro artista, porque a nossa banda não estava dando agenda. Então, percebi que a gente precisava ter uma agenda de atividade. Foi aí que encontrei no mercado de eventos – festas particulares, festas de empresas, festas de prefeitura – uma forma de organizar uma agenda. Daí, a banda saiu do sonho de ter um trabalho autoral e se tornou uma referência na música sob encomenda.

Outra dificuldade enfrentada por João Vianna, como gestor e trompetista, foi a reinserção no mercado de trabalho.

Quando um músico acompanha um único artista durante vários anos, ele fica afastado do mercado. Ele está ali à disposição de um trabalho, mas não está tocando com várias pessoas, e todo mundo só o associa àquele trabalho. Se um músico fica dez anos tocando num grupo de samba, todo mundo acha que ele é aquilo ali, o cara do samba. Se toca numa banda pop, ele é o cara do pop. Só que ninguém sabe que ele tem uma formação erudita, que pode tocar numa orquestra, que pode dar aula, que pode desempenhar várias atividades. Então, quando tentei voltar ao mercado da música, demorei cinco a seis anos para retomar, para conhecer esse mercado todo e poder achar um caminho que, para mim, fosse o mais certo. Esses seis anos foram de experimentação. Foram várias experimentações.

Ao perceber, portanto, a iminente necessidade de explorar outros segmentos artísticos e comerciais, João Vianna promove a transição conceitual do grupo, que deixa de lado a vocação de produção autoral para tornar-se uma banda

multiface, atendendo às demandas circunstanciais. Assim, expõe o entrevistado suas percepções e estratégias para atender de forma efetiva a essas demandas:

Tem uma coisa que talvez muito músico não perceba ainda, mas toda pessoa que está fazendo um evento, seja empresarial ou de família, ela, no mínimo um ano antes, pensou nesse evento. A música é o lado lúdico da festa. A música é o entretenimento. A música é que dá o tom de alegria ao ambiente. É o lado diplomático da festa, pois promove a interação dos convidados e, talvez, a que mais traduza a alegria do contratante em receber aqueles convidados. Se eu fosse traduzir uma missão, na qualidade de produtor musical, de produção e eventos, seria: 'Nós somos os responsáveis pelo sucesso da festa. E nós somos o cartão de visita de quem nos contrata.' Esse é o tamanho da nossa responsabilidade. Então, nossa missão é entrevistar esse contratante, entrar na intimidade dele e, pelo seu gosto musical, pela forma como trata as pessoas da família, os convidados, entrar no lado particular dele e levar isso para o palco.

Nota-se a preocupação e a sensibilidade de João Vianna com o novo modelo de estruturação conceitual da banda, para atender à lógica de produção e difusão de seu empreendimento. A atuação polivalente do gestor faz com que o mesmo conviva com aspectos sociais e econômicos ligados ao trabalho, seus riscos e incertezas profissionais. Atualmente, a Banda Vil Metal, com quase duas décadas de atividades ininterruptas, mantém uma agenda de *shows* e bailes de formaturas, além de estar presente em uma gama diversificada de eventos empresariais.

Vianna Musicais – Produções e Eventos

Após as experiências adquiridas ao longo de seis anos no mercado de eventos, com a Banda Vil Metal, João Vianna ampliou seus horizontes, criando outro empreendimento, mais abrangente: a agência Vianna Musicais – Produções e Eventos. A principal função da nova empresa é disponibilizar um leque variado de opções que atendam a esse mercado, agenciando artistas e bandas dos mais diversos gêneros. Essa atitude empreendedora, por parte de seu gestor, denota claramente a percepção de outros nichos a serem explorados e a necessidade de ir ao encontro deles. O relato a seguir mostra como aos poucos se deu essa evolução:

Depois que mudou o nosso foco, da música autoral, para o mercado de eventos, depois de uns seis anos que a Banda Vil Metal já estava no mercado de eventos, eu percebi que tínhamos consolidado uma agenda, e quando um cliente, alguma pessoa ligava e a banda estava ocupada, eles pediam que indicássemos alguém que fazer isso ou aquilo. Durante seis meses, realmente fiquei indicando as pessoas, porque ainda não tinha a maturidade de entender que o que eu fazia era de fato uma consultoria. Aquilo já era um prenúncio de que a minha opinião valia no mercado. Esta foi a hora em que tive um insight: 'Eu estou aqui, cuidando do pessoal da Banda Vil Metal, mas estou gerando trabalho para todo mundo. Por que não posso ser um agente?'. Então, me questionei, e como vi que nesse momento o grupo tinha assumido uma certa responsabilidade, criei essa agência para dar um suporte legal e comercial para a banda, mas com a condição de poder, também, ter outros grupos com que eu quisesse trabalhar. Então, foi assim que ampliei o meu negócio, quando pensei no caminho que a banda fez no setor de eventos, que eu conheci bem, e quando percebi que, pelo crescimento da demanda, eu não podia mais ter apenas um produto.

Nesse relato, um fato que vale destacar refere-se à reputação. Ao mesmo tempo em que a ela é tida como um capital acumulável, que confere ao seu detentor um poder para orientar suas escolhas de projeto, ela também facilita o processo de organização de projetos, com vistas à diminuição da incerteza dos resultados. (MENGER, 2005, p. 46 apud BORGES, 2012, p.134) Podemos conjecturar que esse fato contribuiu para que se desdobrassem as atividades iniciadas no setor de eventos com a Banda Vil Metal. Hoje, a agência dispõe de bandas e artistas dos mais diversos estilos e gêneros musicais – música *pop*, latina, samba, música caipira, bandas para animação de festas infantis, sertanejo, DJs, dentre outros.

Para expansão da área de atuação, a Vianna Musicais – Produções e Eventos destina-se ao atendimento de três perfis distintos de contratantes em potencial: 1) Evento social – casamentos, bodas, formaturas, festas de aniversário, e outros; 2) Evento empresarial/corporativo – geralmente há contratações para atuar em festas de lançamento de produtos, congressos, encontros de classes, seminários e outros; e 3) Setor público – atuação governamental em níveis nacional, estadual e municipal. O impacto da atuação da Vianna Musicais nos eixos mencionados pode ser assim resumido: uma média de 60% dos trabalhos vinculados

a eventos sociais; 25% a eventos empresarial e corporativo; e 15% oriundos da esfera governamental.

Desafios da função de músico-empendedor na Vianna Musicais – Produções e Eventos

Um dos maiores desafios para desempenhar a função de músico-empendedor é a assimilação de habilidades múltiplas. Como se não bastasse a extensa e variada gama de habilidades inerentes à prática musical, é preciso adquirir conhecimentos nas áreas administrativa, gestão e *marketing* cultural.

No caso de João Vianna, a ligação com essa gama de conhecimentos iniciou-se antes mesmo do ingresso no curso superior de música, quando, ainda estudante da Escola Geraldo Teixeira da Costa, em Belo Horizonte, ele teve contato próximo com a área contábil, o que sem dúvida favoreceu seu desempenho como músico-empendedor. Mais tarde, já engajado no setor de gestão cultural e músico profissional, João Vianna realiza outros dois cursos: produção cultural e *marketing* cultural. Em geral, cursos com esses perfis disponibilizam ferramentas úteis e práticas para a manipulação e formatação de projetos de leis de incentivo à cultura, elaboração de planilhas, estratégias para prestação de contas, dentre outros.

Outro desafio para o desempenho dessa função é encontrar o ponto de equilíbrio entre tempo destinado à gestão do negócio e manutenção e aprimoramento técnico do instrumento (empendedor e músico). Nesse caso, há uma variabilidade significativa, pois depende do perfil e da estrutura do empreendimento. Por exemplo, para o músico-empendedor João Vianna, que desempenha uma função multifacetada em sua empresa, a busca por esse equilíbrio é complexa. Há um acúmulo de tarefas empresariais, tais quais: prospecção de projetos, estabelecimento da comunicação com contratantes em potencial em todas as etapas, arregimentação de músicos, terceirização de serviços, dentre outras funções. Como relata João Vianna:

Isso me tira, às vezes, a possibilidade de frequentar esses cursos específicos relacionados à música ou desenvolver outras atividades, pois, naquele momento, posso até ter me programado para ir a um determinado lugar, mas aparece uma ligação ou um

convite e não posso deixar de atender porque não tenho outra pessoa para me substituir. Isso é um limitador. E acho que não é só no meu caso. Acho que é um limitador de qualquer empreendedor no Brasil. Enquanto temos uma demanda de serviço, são tantas as responsabilidades, que elas consomem as nossas horas e fica cada vez mais difícil encontrar tempo para uma reciclagem ou para fazer algum curso que se gostaria de fazer.

O tempo destinado ao gerenciamento das atividades da empresa também é um fator determinante, sobretudo para o músico-empendedor que concentra a maior parte das responsabilidades do negócio. João Vianna dedica cerca de 12 horas diárias para manter a agenda de atividades atualizada. Essas horas são especificamente para prospecção de projetos, enviar e responder *e-mails*, encaminhar orçamentos, ensaios e arrematar músicos.

Apesar de todos os desafios expostos, podemos perceber na atuação do músico-empendedor em questão uma satisfação no desempenho dessas funções. Uma espécie de exultação profissional nos âmbitos pessoal e financeiro. Este foi o seu posicionamento quando o indagamos sobre o grau de satisfação:

O grau de satisfação é enorme. A gente vai vendo que, ao longo do tempo, vai criando realmente uma empresa, uma marca que garante várias possibilidades para negócios futuros. Tem a parte do dinheiro? Tem. Mas acho que tem a questão de estar criando uma perspectiva que, dentro dessa situação, depende só da gente. Quando percebemos que dedicamos muito tempo ao crescimento profissional, isso reflete em nossa empresa. Todo mundo que é empreendedor quer isso. Quer o fortalecimento, ao longo dos anos, de uma marca. Esse é um legado de que não sei se meus filhos vão usufruir, diretamente ou não. Mas acho que é o sonho de qualquer empresário – ver chegar o momento em que se consolidou uma marca, um atendimento, em que nos tornamos uma referência. É isso que está acontecendo conosco; estamos caminhando para isso.

Joanir Oliveira e suas relações com o empreendedorismo

Trajetória profissional

Joanir Martins de Oliveira, ainda menino, tocava acordeom e violão em uma igreja evangélica. Com a chegada do maestro Marcelinho de Oliveira, incumbido de criar uma banda de música na igreja, Joanir inicia o aprendizado de teoria musical, e lá, já aos 17 anos de idade, começa a estudar trompete. Posteriormente, vinculou-se à Banda Municipal de Betim, na qual, além de trompetista, foi regente no período de 2003 a 2011.

Em 1993, foi aprovado no curso de bacharelado em Música, habilitação em trompete, da EMUFG, onde, até 1997, ano em que concluiu o curso, teve três professores: José Geraldo, Sandro Nardi Rocha e Anor Luciano Jr.

Ao longo de sua formação, Joanir Martins de Oliveira participou de diversos cursos de aperfeiçoamento musical ministrados por Charles Schlueter (USA), Luís Cláudio Engelke (BRA/USA), Steven Thrinkle (USA), dentre outros. Como trompetista, atuou em grupos e orquestras brasileiras – Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (OSRP) e Gerais *Big Band* –, além de fazer parte de diversos eventos, painéis, encontros e cursos para maestros de banda, com abrangência nacional e internacional. Entre eles, destacam-se os cursos realizados com os maestros Per Brevig (NO), Mônica Gardini (BRA), Dietmar Wiedmann (GER), Frank Battisti (USA), Gregory Fritze (USA) e Dario Sotelo (BRA).

Paralelamente aos estudos da música, Joanir realizou um curso técnico de contabilidade, atuando em seguida na área contábil, tanto no setor público quanto privado. No setor público, trabalhou na prefeitura de Esmeraldas. No setor privado, em sociedade com um advogado e contador, montou escritório particular, atendendo às demandas de 89 empresas de diferentes nichos. Sua atividade profissional como contador ocorreu paralelamente à realização do curso de graduação em música da EMUFG. Três anos depois, decidiu dedicar-se exclusivamente ao trompete.

Apesar dessa tomada de decisão, suas atividades não vinculadas diretamente à música sempre estiveram presentes. No período de 2001 a 2011, ele atuou na Prefeitura Municipal de Betim, como tesoureiro da banda, tendo a gestão financeira sob sua responsabilidade. Essa banda municipal recebia apenas subvenção

pública, mantendo-se, portanto, sem recursos externos. Nesse período, surge o interesse em pesquisar outras alternativas, e o entrevistado então aprofunda seus conhecimentos das leis de incentivo à cultura – Lei Rouanet, Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Fundo Municipal e Fundo Estadual de Cultura.

Em 2011, na UNI-BH, Joanir de Oliveira fez um curso de pós-graduação *lato sensu*, em gestão cultural, nas áreas de fomento à cultura, para desenvolver habilidades em elaboração e gerenciamento de projetos e captação de recursos, sobretudo nos projetos já iniciados. Ao se referir ao curso, Joanir assegura que o “ajudou e ainda ajuda a entender como funciona o sistema de fomento à cultura no Brasil e o que podemos fazer para garantir a sobrevivência de um setor musical ou qualquer outra área cultural com o sistema de leis”. Durante esse seu aprendizado, surgiu-lhe a oportunidade de atuar no Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura de Capitais e Regiões Metropolitanas, desenvolvido pelo Ministério da Cultura em parceria com a Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contemplando 20 municípios de todo o Brasil.

Sua aquisição de conhecimentos por meio de contextos de ensino formal aliada à experiência em setores de diferentes vertentes, fez com que Joanir de Oliveira, em seguida, desse início a seu atual empreendimento. Trata-se do Projeto Música de Sarzedo, focado na educação musical e caracterizado pelo empreendedorismo social, que desenvolve variadas estratégias e metodologias para a transformação do indivíduo.

Projeto Música de Sarzedo

O Projeto Música de Sarzedo teve início em 2006, em Minas Gerais, no segundo mandato do então prefeito Marcelo Pinheiro do Amaral. A cidade de Sarzedo, como tantas outras do estado fortemente atreladas à exploração mineral, foi por longos anos regida apenas pelas diretrizes e normatizações do município vizinho, Ibirité, e somente em dezembro de 1995, pela Lei n.º 12.030, obteve sua autonomia. Trata-se de um território pequeno, com 62,17 km quadrados, localizado na região metropolitana de Belo Horizonte. É importante salientar que esse breve panorama histórico proporcionará uma melhor compreensão do contexto em que o projeto foi implementado.

Joanir de Oliveira, por solicitação do prefeito, apresentou a proposta da criação de uma banda de música, voltada para o desenvolvimento social de cidadãos sarzedenses. Em sua estrutura inicial, o projeto criou uma agremiação com 40 instrumentistas, apoiados por um quadro de docentes formado por três profissionais. As atividades começaram em abril de 2006 e, no final do mesmo ano, realizou-se a primeira mostra dos resultados obtidos. No ano seguinte, um surpreendente número de candidatos se interessou em participar do grupo. Havia uma lista de 407 alunos inscritos, e como o formato e a estrutura de que dispunham não permitiria desenvolver as atividades de formação de músicos e cidadãos, foi necessário investir em novos instrumentos, espaço físico e contratação de outros profissionais. Nessa mesma época, definiu-se o novo escopo do projeto – formação de músicos para banda de música, orquestras e corais infanto-juvenis, mantendo-se o enfoque no desenvolvimento social. A partir das ações desenvolvidas sob esse novo escopo, é que buscaremos, neste trabalho, aproximá-las das estratégias características do empreendedorismo social.

No Projeto Música de Sarzedo, cada uma das categorias listadas anteriormente apresenta suas ramificações. O ensino de música, na categoria bandas, por exemplo, abrange alunos de diversas faixas etárias. Por essa razão, criaram-se os estágios de iniciante, júnior e semiprofissional. O mesmo procedimento é adotado para orquestras e coro. Outro aspecto importante a ressaltar é a metodologia de ensino adotada. Ela difere significativamente das metodologias tradicionalmente inseridas nos contextos de ensino coletivo de música em Minas Gerais, sobretudo quanto às bandas de música. Joanir de Oliveira expõe sua opinião acerca desse cenário:

Existem mais de 500 bandas cadastradas em Minas Gerais, mas não conseguimos visualizar 50 bandas tocando. Onde estão essas bandas todas? São poucas as que trabalham a formação de novos músicos. São bandas de pessoas mais idosas, que mantêm sua antiga tradição e não formam músicos, porque a criança de hoje não quer saber de ser músico tradicional. Então, que atrativo devo colocar para essa criança voltar para a segunda aula? O que tenho que oferecer no primeiro dia para que ela queira estar aqui todos os dias?

É notória a função social que as bandas de música exercem no Brasil, representada por suas apresentações artísticas em diferentes contextos – religioso,

político, cultural, cívico e outros. Associa-se às suas funções, do mesmo modo, o desenvolvimento de conhecimentos específicos atinentes à educação musical. De acordo com a tradição, o ensino de música, no cerne das bandas mineiras, baseia-se em uma transmissão de conhecimentos dos músicos mais experientes aos iniciantes, pela imitação. Tal procedimento perdurou por várias décadas e, certamente, podemos reconhecê-lo ainda nos dias atuais. Essa foi a principal razão que levou Joanir de Oliveira a buscar metodologias de ensino alternativas para viabilizar seu projeto. Trata-se da incorporação de métodos que se apropriam de produtos originados do desenvolvimento tecnológico. É possível afirmar que a inovação tecnológica tem transformado realidades sociais, econômicas e culturais, definindo novas dinâmicas e abordagens no campo formativo e de interação pedagógica. Podemos, inclusive, associar os preceitos citados acima com o empreendedorismo social:

o conceito de empreendedorismo social está pautado na criação de valor social e na introdução de inovações de metodologia, serviços ou produtos, os quais gerariam uma transformação social. A inserção da dimensão econômica e da lógica de mercado abriu novas possibilidades para a atuação das organizações que até então contemplavam uma única dimensão (social ou econômica). Nesse sentido, surgem novos termos para caracterizar iniciativas que operam na lógica de mercado, porém com objetivos de geração de valor social: empresas sociais, negócios sociais e negócios inclusivos. (ROSOLEN; TISCOSKI; COMINI, 2015, p. 141-142)

Nesse sentido, Joanir de Oliveira descreve a sua percepção dentro do Projeto Música de Sarzedo:

Fui aprendendo a lidar com criança e com a evolução tecnológica. Hoje a tecnologia chega muito mais rápido que qualquer outro meio na vida de uma criança. Então, um menino com 4 ou 5 anos de idade já sabe dominar um celular, um computador, um tablet, e vem para aprender música. Se eu não tiver coisas que atraiam sua atenção, ele não vai continuar; achando que tocar é igual a pegar o celular. E não é assim. Então, é preciso criar formas e artifícios para fazer com que ele sinta prazer em ter um instrumento na mão e desenvolver-se tecnicamente, e não, parar esse aluno em um mundo que está em uma velocidade muito grande na área tecnológica. Então, na música, estamos criando esses artifícios para ensinar, saindo da metodologia tra-

dicional e pensando de outras formas. Buscamos materiais fora, para ver o que os americanos e europeus estão fazendo para lidar com esse perfil de criança, e assim atrairmos sua atenção e dar-lhe prazer.

Na verdade, cada vez mais, o modelo de inserção de inovação tecnológica tem sido explorado, inclusive na educação musical. Para exemplificar, podemos apontar as possibilidades definidas por Milhano (2009), ao enumerar recursos tecnológicos utilizados no ensino de música. São eles: 1) instrumentos musicais eletrônicos, sintetizadores, *samplers*, controladores; 2) *softwares* de notação musical; 3) Midi e áudio digital, processos de *looping*, sequenciação, processamento de sinal e desenho e manipulação de som; 4) elementos de multimídia, ferramentas de autor, páginas *web*, apresentações em Power Point, imagem digital, visionamento de filmes, portfólios eletrônicos; 5) ferramentas de acompanhamento e prática musical e aprendizagem *on-line*.

Outro aspecto importante do Projeto Música de Sarzedo é a adequação do processo de profissionalização do aluno diante da realidade social local, com foco, portanto, na aprendizagem contextual. Segundo Joanir de Oliveira, “a música tem sido usada como recurso para tirar o menino da rua em projetos sociais. No projeto, ele conhece a música, daí os olhos brilham. E depois? Ele vai viver de que? O que vai dar subsídios para a sobrevivência desse menino?”. Ao enfrentar questões como essas, a direção do projeto busca a viabilização de parcerias e convênios com alguns cursos técnicos na área de tecnologia, para trabalharem, ao mesmo tempo, o ensino da música e o desenvolvimento humano. Isso reflete um cuidado com a posterior forma de inserção social de cada aluno participante do projeto.

O aluno estuda aqui, vamos supor, uma média de 6 horas por semana inicialmente, e depois ele se desenvolve mais e quer mais tempo. Vai ser músico para tocar onde? Vai fazer o que e vai viver de que? Se eu formo 200 músicos hoje, o mercado irá consumir esses 200? Na atualidade não temos espaços para esses músicos. Se formos estudar da década de 1990 para cá, não tivemos criação de orquestras. Foram criadas quantas e acabaram com quantas? Temos muito mais orquestras parando, grupos musicais parando, do que sendo criados. Em Minas Gerais, na década de 1990, tínhamos 17 bandas militares e hoje temos seis. Então, II acabaram, o que representa II espaços de mercado que foram fechados. Tenho lido, estudado e projetado algumas coisas que

pretendo implantar aqui, paralelo à atividade musical. Pode-se ser um bom músico e médico; pode-se ser um bom músico e engenheiro; um bom músico e eletricista. Você pode usar a música como seu prazer e ser um profissional de outra área. Por isso, estou fazendo um convênio com o SENAI, para trazer alguns cursos técnicos para dentro da escola de música.

Trata-se de uma iniciativa excêntrica, mas realista, ao articular os saberes e vivências, típicos do estudo da música, com as necessidades sociais locais. Ademais, esse interesse pelo associativismo, pode ir ao encontro com os princípios básicos do sistema Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai). Esse sistema de educação profissional e tecnológica, criado nos termos da Lei n.º 9.394/96 (Lei de Diretrizes e Bases), alterada pela Lei n.º 11.741/2008, abarca, além de seus cursos regulares, formação inicial e continuada ou qualificação profissional para o trabalho. (SENAI, 2015)

Esse viés do projeto é a mais nova e principal iniciativa a que se dedica Joanir de Oliveira. A abdicação de uma atividade exclusivamente como *performer* proporciona-lhe momentos e retornos gratificantes. Nesse sentido, ao ser indagado sobre o seu grau de satisfação, ele nos declara:

Toda vez que vejo uma criança em uma audição, ou quando vejo ela tocar escalas ou apenas três notas, isso é o meu prazer. Ver os alunos ingressando na faculdade, ou quando sou convidado para cerimônias de casamentos de ex-alunos, isso é o meu prazer. Me realiza saber que quem passa por aqui consegue sobreviver nessa sociedade, ou obtém resultados. Não para mim, particularmente, mas sim, para a sociedade. Será mais um cidadão para a sociedade. Menos um que irá estragar a imagem do meu país. Este é o meu prazer.

Atuação multiface do músico-empendedor

São inúmeros os desafios inerentes à função híbrida de músico-empendedor. Joanir de Oliveira, além das atividades como trompetista, regente e gestor cultural, é proponente e coordenador geral do Projeto Música de Sarzedo. Como ficou dito, trata-se de um projeto vinculado às diretrizes e normatizações da Prefeitura Municipal de Sarzedo. Essa relação intrínseca com o poder público faz com que as ocupações de Joanir de Oliveira permeiem: a) as etapas de comu-

nicação entre o projeto e o poder público (prefeitura); b) o gerenciamento financeiro; c) a captação de recursos de outras fontes; d) o direcionamento da parte pedagógica; e) a criação de pautas das reuniões; f) a confecção de cronogramas letivos; g) a regência das bandas de música do projeto.

Essa centralização de funções diversas surge como um dos principais desafios, paralelamente à manutenção da acuidade técnica em um instrumento musical. Para manter a destreza na prática do instrumento, Joanir de Oliveira aposta em uma rotina de estudos diários, os quais, segundo o próprio entrevistado, não visam à concorrência de cargos como músico de orquestra ou similares, e sim, estar apto para oportunidades que surgirem – eventos, *shows*, gravações, dentre outras. Diariamente, Joanir se dedica durante uma média de duas horas ao estudo do trompete. Relata ainda que, além da rotina exclusiva com o instrumento, precisa dar conta da regência. Nesse segmento, há a necessidade de busca intensa de informações e conhecimentos acerca de metodologias e dinâmicas eficazes de ensaios, bem como de pesquisas por materiais didáticos que se adequem efetivamente à realidade local.

Esses desafios na área da regência, por exemplo, apontam uma lacuna existente no processo de formação musical acadêmica. Se nas matrizes curriculares dos cursos de música fossem ofertadas disciplinas que propiciassem conhecimentos básicos de regência, talvez o futuro dos egressos pudesse ser mais promissor. Tal iniciativa seria relevante, sobretudo para os alunos provenientes do interior, que retornam às suas respectivas cidades para atuar com coordenação e regência de bandas de música ou orquestras. Em breve análise da Resolução CNE/CES 2/2004, que aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música, percebemos quão parcas são as orientações quanto às atividades profissionais do egresso e quanto às relações institucionais com a comunidade externa. No Art. 5º do referido documento, por exemplo, ao tratar do perfil profissional almejado nas IES, encontramos uma listagem referencial dos seguintes tópicos e conteúdos: I – Conteúdos básicos: estudos relacionados com a cultura e as artes, envolvendo também as Ciências Humanas e Sociais, com ênfase em Antropologia e Psicopedagogia; II – Conteúdo específicos: estudos que particularizam e dão consistência à área de música, abrangendo os relacionados com o conhecimento instrumental, composicional, estético e de regência; III – Conteúdos teórico-práticos: estudos que permitam a integração teoria/prática relacionados com o exercício da arte musical e do desempenho profissional, in-

cluindo também estágio curricular supervisionado, prática de ensino, iniciação científica e utilização de novas tecnologias. (BRASIL, 2004)

Pelo menos na teoria, o terceiro tópico – Conteúdos teórico-práticos – possibilita articulações entre os cursos superiores de música com outros espaços de atividades profissionais externos. Esse tipo de procedimento, provavelmente, atenuaria o alto nível de insatisfação por parte dos egressos. No relato de Joanir de Oliveira, apresentado a seguir, esse sentimento é notório.

Eu, particularmente, sou muito frustrado com o meu curso. A própria realização do curso de gestão cultural me deu muito mais uma visão de mundo do que a universidade. Fiquei um tempo na Bahia, na UFBA, estudando com o professor de administração, e vi que existem muitas pessoas que pensam e enxergam a realidade de um modo diferente. Seu saber pode ser aplicado dentro da escola de música. Esta pode ser um local para ajudar o poder público a criar espaços para o mercado de trabalho. Não vemos parceria nenhuma entre os cursos de música e os grupos da própria cidade – UEMG, orquestra sinfônica, filarmônica, bandas – que links temos? Não há. Não há diálogos. Um não sabe do que o outro está precisando. Daí, formam-se músicos que não estão preparados para a realidade.

Tratando-se dos desafios do músico-empendedor, de outra perspectiva podemos relacioná-los aos contextos sociais em que se inserem. A realidade em que o Projeto Música de Sarzedo está implantado, ou seja, na base da pirâmide social, aponta necessidades de superação de toda ordem. Isso requer de seus idealizadores uma atitude proativa, visionária e flexível, inclusive no que diz respeito às relações familiares de seus alunos. A seguir, Joanir de Oliveira exemplifica essa situação claramente:

Trabalho com pessoas com poder aquisitivo baixo. Trabalho com pessoas com renda familiar de até dois salários mínimos, em média. Então, os pais falam: 'Na sua idade, eu já trazia retorno para dentro de casa. Você ficará com esse trompete na mão até que dia? Vai trabalhar'. O aluno chega para mim e fala: 'Professor, não vou mais continuar no projeto porque preciso trabalhar'. Daí eu tento adequar o trabalho com as atividades musicais. Algumas empresas levam esse menino para trabalhar meio horário. Ele ficará seis horas lá e outras quatro comigo aqui, e poderá conciliar as coisas.

Essa é uma das situações em que o perfil empreendedor age. Como já relatado em outro momento, empreender não se relaciona, unicamente, à criação de um negócio com vistas à geração de lucros e retorno financeiro a seus idealizadores. Seu conceito, bem mais amplo, significa promover ações capazes de mudar uma realidade. Nesse sentido, o empreendedorismo social utiliza técnicas de gestão, inovação, criatividade e sustentabilidade, com o propósito de maximizar o capital social de uma comunidade.

Assim, essa tendência nos conduz, atualmente, a um novo cenário, o da aprendizagem contextual, utilizada sobretudo em grandes empresas como estratégia para obter maior produtividade por parte dos funcionários. Sob esse prisma, o contexto em si promove uma abordagem sistêmica de compreensão correlacional entre o indivíduo e suas atividades, o indivíduo com seus pares e, por fim, a interação entre o indivíduo e o espaço. (FIGUEIREDO, 2005) Perfila-se, também, como um segmento conceitual propício à exploração no que tange à caracterização do músico-empreendedor. Podemos ainda salientar outros modelos que apresentam características similares: a aprendizagem pela ação (MARQUARDT, 2005); a aprendizagem centrada em problemas – Problem-Based Learning (DUCH; GROH; ALLEN, 2001); a aprendizagem corporativa. (MEISTER, 1999)

Resumindo, são variados os contextos e estratégias possíveis na aplicação de conceitos e atitudes relacionados ao empreendedorismo na música. Para Joaquin de Oliveira, a definição conceitual de empreendedorismo, considerando a sua área de atuação, pode ser traduzida deste modo:

Os problemas só existem quando não há possibilidade de apresentar soluções. Então, se você tem capacidade de apresentar soluções, podem aparecer outros problemas mais à frente, mas aquele ali você já eliminou. Viver fazendo música e/ou projeto, é aprender a buscar soluções. Desde o aluno que chega para você, do professor que não sabe lidar com determinados tipos de situação, até o poder público, que não sabe como fazer o repasse de verba para o projeto. Daí você precisa criar soluções. Você precisa olhar todos os lados, para conseguir sobreviver e superar as situações que são montadas. Ser empreendedor não é pensar: sou empreendedor em uma empresa. Não. É pensar que existe um leque de situações problemáticas que têm que ser resolvidas. Se sou um gestor que consegue levar isso adiante, dentro das situações negativas que deparamos no governo, no empresariado, daí serei bem-sucedido.

Ricardo Penido e suas relações com o empreendedorismo

A formação musical

Ricardo Reis Penido, natural de Belo Horizonte, iniciou suas atividades musicais aos cinco anos de idade, ao piano, sob a orientação de vários professores. Posteriormente, frequentou, por alguns anos, um dos mais tradicionais espaços de formação musical da cidade – a Fundação de Educação Artística.

Após deixar essa instituição, houve um hiato em sua formação musical, somente retomada por volta dos 16 anos de idade, quando estudou violão por dois anos, até a decisão de ingressar no Centro de Formação Artística (Cefar), no Palácio das Artes. Só então Ricardo Penido conheceu o instrumento que definiria sua trajetória profissional – o trompete, mas desde esse período já se preocupava com a futura inserção no mercado de trabalho.

Eu achei que seria mais interessante, profissionalmente falando, trabalhar com o trompete, e não violão ou piano, e poder tocar em uma orquestra. Esse era o meu sonho. Então, comecei a estudar trompete nesta escola [Cefar] com o Professor José Geraldo. Quando toquei trompete, pela primeira vez, eu tinha uns 19 anos.

Contudo, foi na década de 1980, quando participou de um curso no então Conservatório de Música, atual EMUFMG, que Ricardo Penido decidiu, definitivamente, constituir uma trajetória profissional no meio musical. Durante esse período, atuou na orquestra de alunos do conservatório e desenvolveu várias atividades, até que, anos depois, ingressou no curso superior na EMUFMG.

Eles tinham um curso no conservatório, de dois anos, preparativo para o curso superior. Um curso de formação. Eu já havia feito algum tempo antes no Palácio das Artes. Houve concurso, com 680 candidatos para 80 vagas. Era muita gente, mas fui aprovado em primeiro lugar. Daí, decidi ficar na música. Não que tenha sido tudo fácil daí por diante. Pelo contrário! Mas passar no concurso me animou a seguir esse caminho, pois já estava há muitos anos sem praticar seriamente. Esse resultado me animou a persistir.

Para garantir a continuidade dos estudos, Penido começa a trabalhar em cerimônias e apresentações como cantor. Nessa fase, ele fez parte do grupo coral da

UFMG, chamado Ars Nova, sob a direção de Carlos Alberto Pinto Fonseca, além de participar por vários anos do Coral Haendel, liderado por Geraldo Meireles.

Durante um tempo, essas práticas garantiram a Penido certa estabilidade financeira, tendo sido fundamental para ele a complementação de suas experiências no ambiente acadêmico aliadas às atividades extras, pois os conhecimentos obtidos nas disciplinas relacionadas ao aperfeiçoamento do solfejo e leitura de partituras foram aprimorados com sua participação em diversos encontros de trompetistas pelo país, como os realizados em Brasília, São Luiz, São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória, Recife, João Pessoa, dentre outros. Para a sedimentação de seus conhecimentos técnicos e artísticos, Penido destaca o convívio com dois professores expoentes no ensino do trompete no Brasil:

O que eu sei de trompete, hoje, devo ao Nailson Simões e ao Charles Schlueter, porque a partir do momento em que fui estudar com eles é que o horizonte se abriu e eu vi que o mundo era completamente diferente. As pessoas estavam tocando em outro nível, e para eu conseguir uma carreira acadêmica teria que me esforçar demais. O ambiente aqui em Belo Horizonte era muito limitado, mas conheci alunos que se tornaram grandes trompetistas: Ayrton Benck, Joatan Nascimento, Moises Alves, Heinz Schwebel, Gedeão Lopes, Thadeu, Tônico Cardoso. Tive o prazer de conviver com esse pessoal e vê-los desabrochando para a música, crescendo muito sob a orientação de Nailson e Schlueter. Acho que foram os professores, nesses últimos 30 anos, que produziram o maior número de alunos que ocuparam os espaços da carreira acadêmica e orquestras. Eles influenciaram uma geração inteira.

Sumariamente, essa foi a relação de Ricardo Penido com o ambiente acadêmico. Embora desde essa época sua trajetória profissional, na maior parte do tempo, tenha sido dedicada a empreendimentos próprios, como abordaremos logo adiante, não podemos deixar de mencionar o desalento de Penido quanto às expectativas criadas no universo acadêmico.

O diploma de bacharel em si não serviu para nada. Estudei em um momento de transição. Antes, a pessoa podia se tornar um professor universitário somente com o bacharelado. Exatamente no momento em que estava me formando houve uma transição e, sem mestrado, você não tinha condição de fazer mais nada. Eu não pude fazer meu mestrado e, então, minha carreira acadêmica acabou. Na universidade, cria-se um exército de iludidos. Os meninos colocam suas vidas sonhando com um

futuro e entram para um curso que é uma ilusão, pois o mercado de trabalho é restrito. Pouquíssimas vagas em orquestras. Poucas vagas para professor universitário. A maioria acaba trabalhando no mercado de casamentos, que está saturado. Então, acho que seria de grande valia e justo que a universidade oferecesse um horizonte mais real para quem ingressa no curso.

Pelo relato acima, nota-se que, possivelmente, o entrevistado teve uma formação acadêmica pautada em conteúdo. Entretanto, é sabido que desde a década de 1990 há investimentos de entidades, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) por exemplo, em estudos focados no desenvolvimento de habilidades e competências, as quais dariam aos alunos uma visão abrangente do mundo, estimulando o apreendido de uma gama variada de atitudes: fazer comparações, classificações, análises, saber discutir, descrever, opinar, julgar, fazer generalizações, analogias, diagnósticos em quaisquer áreas, independentemente do que se esteja comparando ou classificando. (GARCIA, 2005)

O Grupo Mozart e os desafios do músico-empendedor

O Grupo Mozart, criado por Penido e outros colegas de curso em 1988, concomitantemente aos estudos no então Conservatório de Música, surgiu da necessidade de obterem outras fontes de renda através de uma atividade profissional sólida. O objetivo da empresa era tornar-se um grupo musical especializado em cerimônias de casamentos.

Foi a necessidade que motivou a criação do Grupo Mozart. Sou de uma família que não tem recursos financeiros. De uma família pobre. E para me manter na música, manter meus estudos, tinha que trabalhar. Então, vi no mercado de casamentos a possibilidade de me manter. Daí, eu e outros que estavam no conservatório, precisávamos trabalhar para nos manter. Nos unimos e criamos o Grupo Mozart que, inicialmente, era formado por mim, o Toninho da flauta, o Aureliano no violino e, ao piano, a Cláudia Mariza, com quem me casei depois.

Alguns anos após íntima vivência com o universo de produções musicais em casamentos, inicia-se um novo empreendimento – o grupo Take Five – especia-

lizado no gênero musical *jazz*, e concebido com o intuito de suprir uma demanda de mercado até então não explorada pelo Grupo Mozart. O Take Five atua principalmente em eventos empresariais e festas de casamentos, sendo formado por piano, trompete, saxofone, baixo acústico e percussão.

Ao longo de quase 30 anos de atividades ininterruptas, o Grupo Mozart realizou, em média, 4 mil contratos de eventos musicais. Atualmente, a equipe é constituída por cerca de 60 profissionais, que se organizam em diversas formações: orquestra, coros, quinteto de *jazz*, quarteto de cordas, regentes, arranjadores, além de uma biblioteca especializada em música, com mais de 300 títulos. Apesar de conquistas notáveis, Ricardo Penido demonstra uma inquietação em relação ao grupo. Sobre o seu grau de satisfação, ele nos relata:

Não estou satisfeito, não. Foram 27 anos de muito trabalho e hoje o mercado está saturado, com outros grupos trabalhando muito barato. Estou, inclusive, à procura de outras atividades para garantir minha aposentadoria. Acho que o Grupo Mozart não será suficiente para me garantir esse benefício, para que eu possa viver, daqui a uns anos, com tranquilidade.

Contudo, a necessidade aliada à vontade de fazer acontecer, fez com que Ricardo Penido reunisse, ao longo desses 27 anos, habilidades essenciais para o gerenciamento de sua empresa. A aquisição dessas habilidades empresariais, fato comum entre músicos-empresendedores, é uma tarefa árdua. Geralmente, elas são firmadas por meio do próprio exercício da profissão.

Precisei aprender a administrar. Houve diversas dificuldades. É uma luta manter uma empresa no mercado de trabalho por 27 anos. É 'matar um leão por dia'. Fico muito feliz pela marca que a empresa tem. É uma referência, sobretudo para os colegas que têm formação artística. Sinto-me realizado por, ao longo desses anos todos, ter um nome que é respeitado pelos colegas. É gratificante!

As habilidades adquiridas por Ricardo Penido, nas áreas de administração e gerenciamento, além de terem sido apreendidas na prática, aprimoraram-se com a realização de um curso de empreendedorismo ofertado pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae).

É importante fazer aqui um adendo sobre esta instituição brasileira, uma das principais a fomentar cursos e atividades relacionados à atitude empreendedo-

ra. Fundado em 1972, durante quase 20 anos o Sebrae esteve ligado diretamente ao Governo Federal. Em 1990, desvinculando-se da esfera pública, tornou-se uma empresa de serviço social, sem fins lucrativos. Seu objetivo principal é a difusão e o estímulo de ações empreendedoras.

Além dos diversos cursos, palestras e orientações fornecidos pelo Sebrae, é válido ressaltar um de seus programas exclusivos e bem difundidos – o Empretec. Tal programa segue uma metodologia desenvolvida pela Organização das Nações Unidas (ONU), e já beneficiou cerca de 20 mil empresários. O participante do curso toma conhecimento das competências e características de um empreendedor e, por meio de atividades lúdicas e simulações da realidade, tem a oportunidade de vivenciar mudanças comportamentais. Esses comportamentos são os mesmos apontados por Donabela (1999, p. 71), e agrupam-se em dez categorias:

- 1) estabelecimento de metas; 2) planejamento e monitoramento sistemático; 3) busca de informações; 4) busca de oportunidades e iniciativas; 5) correr riscos calculados; 6) persistência; 7) comprometimento; 8) exigência de qualidade e eficiência; 9) persuasão e rede de contatos; 10) independência e autoconfiança.

Os conhecimentos sobre empreendedorismo, obtidos de maneira sistematizada, foi importante para Ricardo Penido. Atualmente, o Grupo Mozart usufrui de uma estrutura sólida, com escritório próprio, sítio eletrônico e parcerias com profissionais da área de eventos em geral. Contudo, o perfil de profissional multiface também é inerente às atividades de Ricardo Penido. Suas atividades principais permeiam o atendimento de telefonemas, respostas aos *e-mails*, recebimento de noivos para demonstração do trabalho, efetivação de contratos, contratação de músicos, além da atividade como trompetista. Surge, como no caso dos outros dois entrevistados, um dos mais preocupantes desafios para o músico-empresário: gerenciar o empreendimento e praticar seu instrumento musical.

O desafio de equilibrar as atividades de músico trompetista e empresário é evidente. Há que se ter organização, disciplina, vontade de trabalhar, persistência e gosto pelo que se faz, dispondo de tempo no desempenho de todas as funções. Tal desafio para o cumprimento de tarefas de músico-empresário são descritas por Penido no relato a seguir:

Fora os momentos em que estou dando aula, no mínimo umas quatro horas por dia, só para responder aos e-mails e receber os contatos das noivas, gasto no mínimo outras quatro horas. Mas, se for considerar as aulas, eu fico, no mínimo, dez horas envolvido com o grupo. Isso nos momentos de maior movimento. Procuo estudar trompete aqui no escritório, para manter um nível técnico que me garanta tocar meu repertório; no escritório, então, eu toco um pouco toda semana para me manter em forma.

Em nossa entrevista, indagamos a Ricardo Penido sobre as impressões percebidas no período de realização do curso superior em música na EMUFG atreladas ao mercado de trabalho. Eis o que respondeu:

Se posso me atrever a fazer isso, eu deixaria um 'conselho', não aos alunos e sim aos administradores, professores e colegas que conseguiram se estabelecer e ter o conforto de uma carreira acadêmica e uma aposentadoria na velhice. Seria inserir nos cursos superiores uma cadeira que trate com seriedade esse mercado importante que acaba mantendo a maioria dos músicos: o mercado de casamentos. Trata-se de ensinar aos alunos a fazer esse trabalho com profissionalismo e orgulho. É o momento em que você está diante de um público disposto a te ouvir e te pagar, e você pode fazer uma excelente apresentação musical. As pessoas querem e é possível fazer isso. Então, acho que o meio acadêmico deveria tratar isso de outra forma. Com mais seriedade. A maioria de meus colegas, hoje, sobrevive, não como professor universitário, mas no mercado de trabalho de casamentos.

PANORAMA DA ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE TROMPETISTAS EGRESSOS DE IES EM BELO HORIZONTE

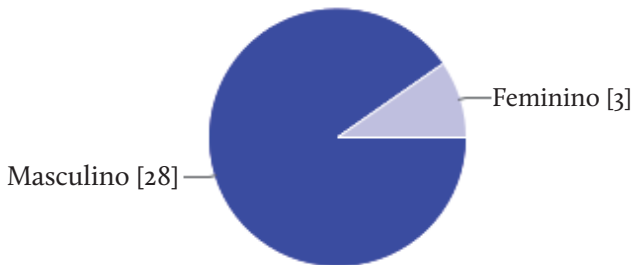
Nesta seção, visando à complementaridade do estudo multicaso, apresentamos um panorama da atuação profissional de egressos de duas importantes escolas de música em Belo Horizonte. Para tal, focalizamos três parâmetros distintos: perfil dos egressos, atuação profissional e mercado de trabalho. O objetivo, ao inserir os dados desse levantamento quantitativo, foi colocar em relevo a percepção dos principais agentes deste estudo – os trompetistas – acerca dos espaços e especificidades de suas atuações profissionais.

Perfil dos egressos

Identificação por gênero e nacionalidade

Dentre os participantes da pesquisa, em um total de 31 trompetistas, 18 estudaram na EMUFMG e 13 na EMUEMG. Destes, 28 são do sexo masculino e 3 do sexo feminino. De imediato, percebe-se a predominância de homens como trompetistas profissionais, embora, atualmente, um expressivo número de mulheres trompetistas construa carreira sólida. Entretanto, nas bandas, um dos principais celeiros de formação de instrumentistas de sopro no Brasil, a presença masculina é uma constante, há décadas.

Figura 1: Identificação dos egressos por gênero



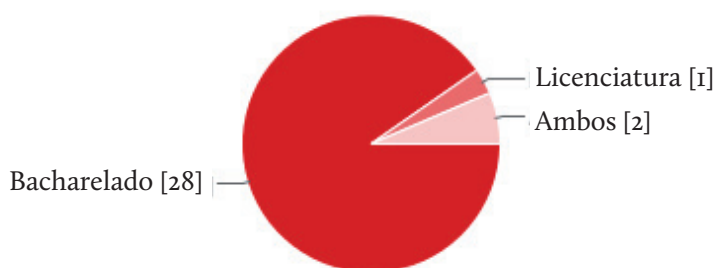
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Observa-se, ainda, que a totalidade dos respondentes nasceram no Brasil. Esse dado era previsível, mas podemos contrapô-lo ao crescimento eminente da vinda de músicos estrangeiros para o Brasil, tanto na área de formação acadêmica (intercâmbio nos programas de graduação e pós-graduação) quanto no campo profissional (as orquestras e academias de música, por exemplo, sobretudo as que apresentam Parceria Público-privada, como é o caso da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

Habilitação do curso superior – bacharelado ou licenciatura

Atualmente, a EMUFGM oferece somente o bacharelado em Música com ênfase em trompete. Já na EMUEMG o aluno pode optar pelo bacharelado, paralelamente à licenciatura com ênfase no instrumento, ou por uma dessas, mas, percebe-se que a opção por ambas as modalidades não foi a mais escolhida entre os respondentes. O fato é curioso, pois há uma incongruência entre tais escolhas e as possibilidades de inserção profissional, visto que a lei que determina a obrigatoriedade de música no âmbito escolar está em voga.

Figura 2: Habilitação do curso superior



Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

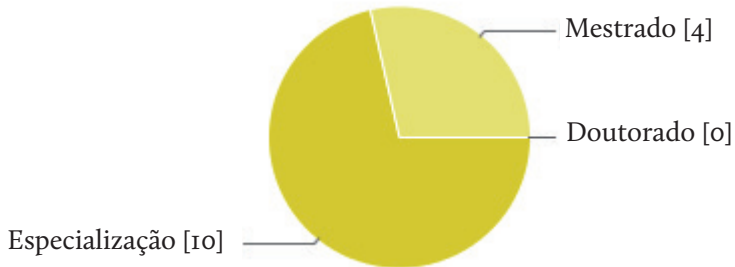
O primeiro registro de conclusão da graduação em Música, habilitação em trompete, das instituições em questão ocorreu no ano de 1974, mais especificamente na UFMG. Houve depois mais dois registros nessa mesma instituição, em 1977 e 1978, seguidos de um hiato de 20 anos, pois somente em 1997 ocorreu nova conclusão do curso. Uma série de fatores pode ter contribuído para que nesse período não houvesse outras graduações. Ademais, era uma época de aquecimento do cenário musical em Belo Horizonte

Nível de escolaridade mais alto obtido entre os egressos

Foi perguntado aos colaboradores o grau de instrução mais alto obtido até o momento da entrevista. Os resultados levantados foram: especialização (*lato*

sensu) – 10; mestrado 4. Além desses números, constatamos que dois egressos da EMUFGM estão em fase de conclusão do curso de doutoramento em música.

Figura 3: Nível de escolaridade mais alto obtido



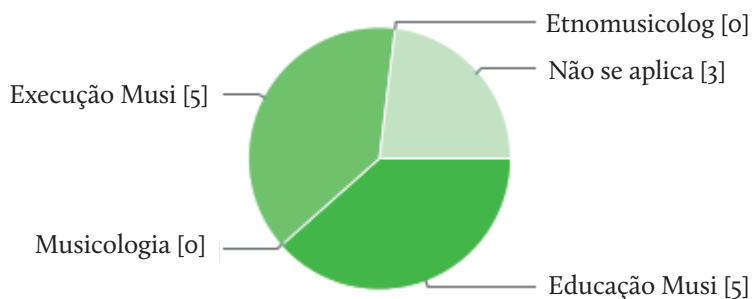
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

As instituições que possibilitaram a conclusão de cursos de pós-graduação, *lato sensu* e *stricto sensu*, foram: UEMG, UFMG, UFBA, Universidad Sudamericana, Unincor (atual Instituto Superior de Ciências, Letras e Artes de Três Corações – INCOR), Instituto Prominas, Una-BH e University of North Dakota. Nas instituições estrangeiras, Universidad Sudamericana e University of North Dakota, as modalidades de ensino são à distância e presencial.

Ênfase nos trabalhos de conclusão de cursos (graduação, pós-graduação lato sensu/stricto sensu)

Há um equilíbrio nas grandes áreas em que as monografias e/ou dissertações foram desenvolvidas. Elas se inserem, sobretudo, no âmbito da educação e da execução musical e seus desdobramentos. Verificam-se, ainda, trabalhos acadêmicos desenvolvidos em outras áreas, tais quais: gestão cultural ou docência no ensino superior.

Figura 4: Área de desenvolvimento de trabalho acadêmico



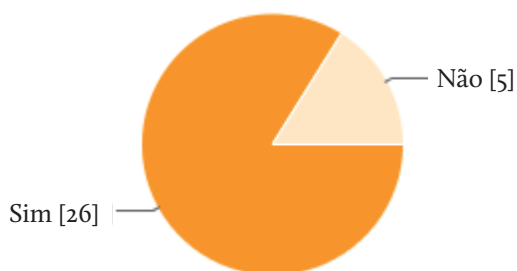
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Atuação profissional

Atividade profissional anterior ao ingresso no curso

A dedicação à atividade profissional anterior ao ingresso em ambiente acadêmico é um dado comum na vida artística e profissional do músico instrumentista. Especificamente quanto aos egressos que mantinham atividade profissional anterior ao ingresso no curso superior, temos 26 casos.

Figura 5: Atividade profissional anterior ao curso



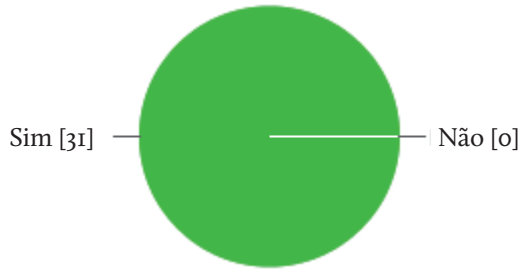
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Entretanto, vale destacar que quase a totalidade dos entrevistados também desempenha algum tipo de trabalho paralelamente ao processo de formação, tanto para beneficiar-se da prática, como para, na maioria das vezes, arcar com as despesas cotidianas, abdicando, porém, em ambos os casos, do tempo de dedicação exclusiva aos estudos.

Atividade profissional na área de música posterior à realização do curso

Os egressos, ao serem perguntados sobre o tipo de atividade profissional após a conclusão do curso superior em Música, afirmaram a vinculação dessa atividade à área de música.

Figura 6: Atividade profissional na área de música posterior ao curso



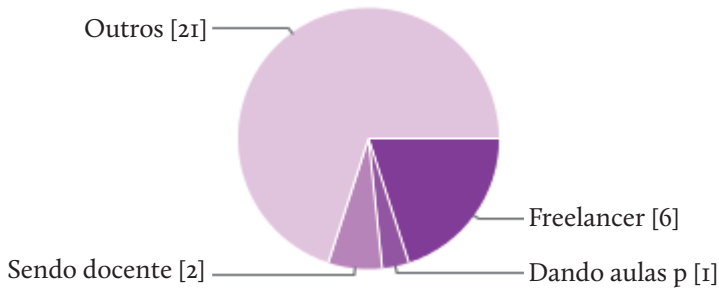
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Predominância da área de atuação profissional

Para a maioria dos bacharelados em trompete, uma carreira de sucesso significa estabelecer-se em uma orquestra profissional ou ingressar como professor em uma academia. Na realidade, há uma considerável discrepância entre o número de profissionais qualificados e o número de oportunidades, o que nos faz levar em conta uma multiplicidade de espaços de atuação profissional. Do total de entrevistados, 6 atuam como *freelancer*, somente 1 dá aulas particulares, 2 em escolas públicas, e a grande maioria, 21, trabalha em outros campos: bandas

militares, produção musical, docência em universidade e escolas particulares, arquivo de orquestras, gestão cultural, e outros.

Figura 7: Predominância da área



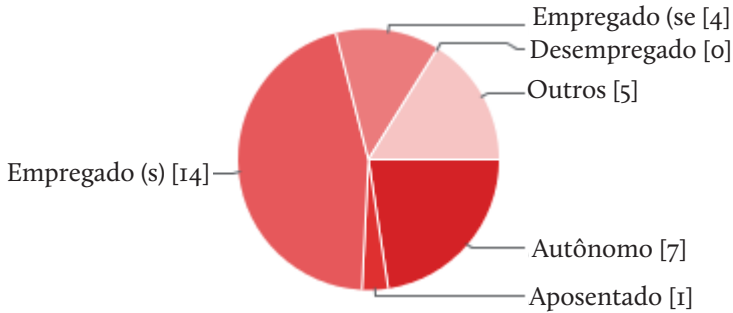
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Vale aqui complementar que uma boa relação interpessoal, com equipes responsáveis pela distribuição de trabalhos artísticos, pode ser uma condição para a permanência e o reconhecimento no *métier* profissional. Manter-se associado à rede de intervenientes da produção artística é, portanto, fundamental. Isso propiciaria um acesso dinâmico a informações de demandas de trabalho.

Relação trabalhista dos egressos

A maioria dos trompetistas egressos das escolas de música das UFMG e UEMG atua profissionalmente em três categorias: 1) empregos assalariados permanentes, no interior das organizações artísticas estáveis; 2) empregos independentes remunerados; 3) contratos de emprego intermitente, que conferem aos artistas um estatuto próximo dos independentes (*freelancer*), atuando nos mais diversos espaços e contextos. Dentre os diversos perfis, 23% são autônomos; 3% são aposentados; 45% são servidores públicos; 13% são servidores no setor privado; 16% atuam como Microempreendedores Individuais (MEI), Designação Temporária – como DT ou na prestação de serviços esporádicos. Nenhum dos respondentes está desempregado.

Figura 8: Relações de trabalho



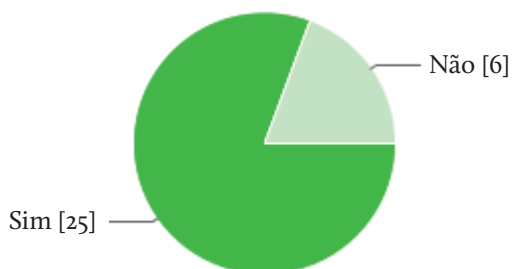
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

É válido ressaltar o instituto do MEI, criado pela Lei Complementar n.º 128/08. Trata-se de uma alternativa eficaz para a formalização da atividade do músico independente. Por meio dessa forma jurídica, o músico pode obter Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), estabelecer relações trabalhistas diretamente com a administração pública e ter acesso a crédito e outros serviços bancários. O MEI, ao trazer trabalhadores do âmbito da informalidade para a formalidade, visa, dentre outras coisas, proporcionar-lhes o acesso ao programa da Previdência Social.

Satisfação com a atividade profissional

Desde as primeiras décadas do século XX, há estudos ligados à satisfação profissional. Eles focalizam, por exemplo, a perspectiva do trabalhador em função da saúde psicológica, do bem-estar e, obviamente, os impactos na produtividade e na rentabilidade. Os indicadores explicitados na Figura 14 nos mostram um grau de satisfação profissional significativo entre os respondentes. Apenas 6 dos 31 participantes não estão satisfeitos com suas respectivas atuações profissionais.

Figura 9: Satisfação profissional

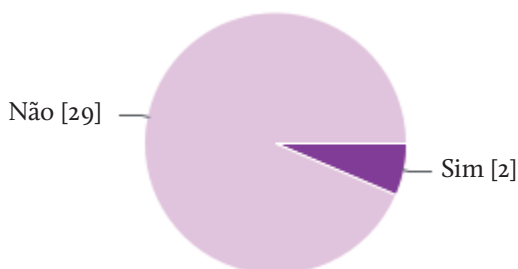


Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Atividade profissional não vinculada à música

De forma preponderante, os trompetistas egressos atuam em suas áreas de formação. Somente dois ex-alunos possuem outras formas de trabalho não vinculadas à música, em ambos os casos pela necessidade de complementação de renda.

Figura 10: Atividade profissional secundária



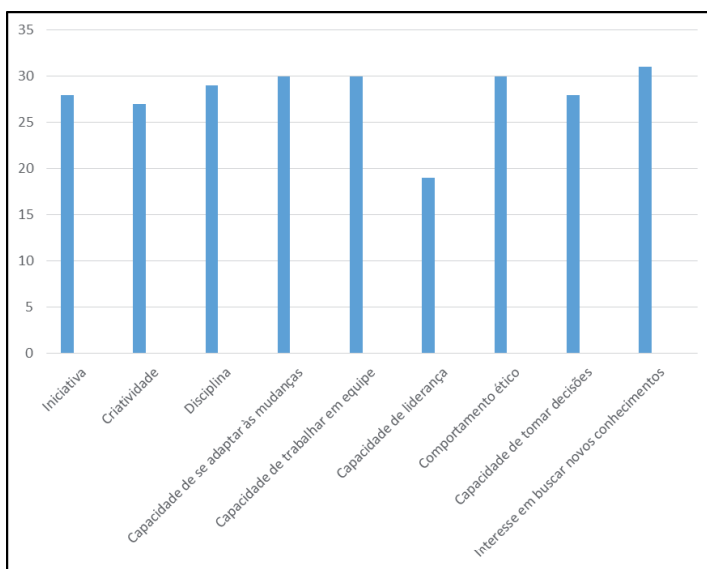
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Mercado de trabalho

Caracterização da inserção profissional

Uma atuação exclusiva como músico executante pode acarretar limitações para o músico instrumentista, se este vier a assumir funções que exijam competências diversas. Por isso, é conveniente articular as experiências extracurriculares, as vivenciadas no processo de formação e no acúmulo de experiências, com os modelos de ensino do instrumento. Nesse sentido, perguntou-se aos colaboradores quais características, dentre iniciativa, criatividade, disciplina, capacidade de se adaptar a mudanças, trabalho em equipe, liderança, ética, tomada de decisões e busca de conhecimentos contribuem para o bom desempenho da atividade profissional em música. Tais características fazem parte das atitudes empreendedoras listadas por diversos autores. (CUTLER, 2010; LOPES, 2010; SPELMAN, 2013) Isso nos faz intuir que a atividade musical profissional vincula-se intrinsecamente ao empreendedorismo.

Figura 11: Características para inserção profissional

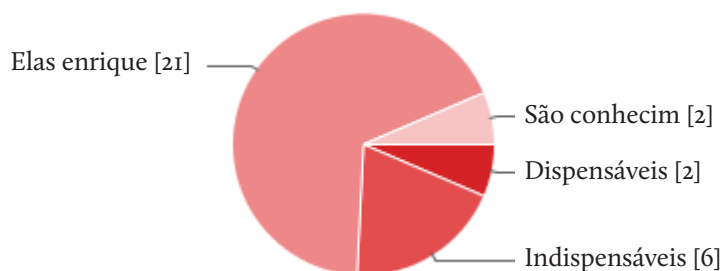


Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Graduação e atuação profissional

Os desafios para o músico instrumentista, considerando as mudanças dinâmicas na indústria musical do século XXI, estão centrados nos processos de formação musical. Busca-se, então, uma formação que priorize a qualidade, acessibilidade, diversidade e flexibilidade. É conveniente lembrar, ainda, que uma única possibilidade de atuação profissional (nesse caso específico, o ato de tocar um instrumento) não é a mais adequada nos dias atuais. Por isso, julga-se necessário um maior engajamento e entrelaçamento do meio formador (a escola) com o espaço de atuação (múltiplos espaços).

Figura 12: Graduação x Atuação profissional



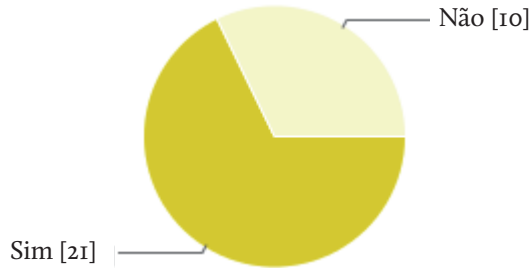
Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Atuação em estúdios de gravação

A atuação em estúdios de gravação é uma constante para grande número de músicos profissionais. Por exemplo, dentre os trompetistas egressos, 21 trabalham atualmente nesse segmento. O que de fato devemos considerar é que a aquisição de habilidades específicas é muito importante nessa área. Ao tratar das especificidades da atuação do músico instrumentista em estúdios, Klickstein (2009) enumera cinco tópicos como fundamentais: 1) praticar para uma sessão de gravação (*practicing for a recording session*); 2) organização para o estúdio (*organizing for the studio*); 3) montagem e gravação (*setting up and recording*); 4) autoprodução (*self-production*); e 5) passos finais (*final steps*). Basicamente, esses tópicos apresentam procedimentos simples que podem dinamizar os proces-

tos de gravação. Sobretudo, acerca da maximização do nível artístico e diminuição de adversidades como: fadiga, desconcentração, ruídos, dentre outras. (KLICKSTEIN, 2009, p. 222-225)

Figura 13: Atuação em estúdios de gravação

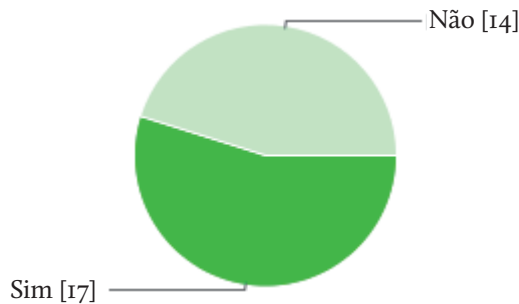


Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Conhecimento acerca da Lei de Direito Autoral

A Lei n.º 9.610 de Direitos Autorais – insere os direitos conexos, associados à atividade do músico profissional. Como percebemos no gráfico, 14 entrevistados desconhecem esta lei.

Figura 14: Lei de Direitos Autorais



Fonte: Elaboração automática do Google Planilhas.

Renda mensal dos egressos

Uma pesquisa liderada pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan) revela que a média salarial de músicos profissionais é de R\$ 1.944,28. Esses dados foram coletados dos registros da Classificação Brasileira de Ocupações, do Ministério do Trabalho, com o objetivo de identificar o perfil de 14 segmentos criativos, incluindo a música. Em relação ao quadro de trompetistas de Belo Horizonte, apresentamos um saldo positivo, pois 45% deles faz jus a uma renda mensal acima de R\$ 5.000,00. Os outros percentuais ficaram assim divididos: 10% com renda mensal até R\$ 5.000,00; 23% até R\$ 4.000,00; 10% até R\$ 3.000,00 reais e 13% até R\$ 2.000,00.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre empreendedorismo e formação musical superior é um campo de estudo necessário e emergente no Brasil. Uma estruturação curricular atualizada, por sua vez, não é uma tarefa simples. Por essa razão, as pesquisas, nos moldes de estudo de caso, situam-se como importante ferramenta para perceber as dinâmicas e demandas do mercado de trabalho que se configuram no século XXI. Esse tipo de enfoque propicia, considerando o presente estudo, duas vertentes conceituais básicas: 1) ilustra nitidamente atitudes empreendedoras de artistas com carreiras consolidadas; e 2) disponibiliza modelos de empreendedorismo, previamente testados, a um nicho de estudantes de música que pretendem engajar-se profissionalmente.

A observância dessas duas vertentes, possibilitada pelo estudo de caso, coloca em relevo situações e problemas mais recorrentes encontrados no mercado de trabalho, mostrando a importância de uma análise de atitudes empreendedoras sob perspectivas teóricas e práticas. Isto inclui analisar o mercado em si, com suas oportunidades reais e potenciais, o momento econômico-financeiro, as teorias de gerenciamento e organização, como também inteirar-se dos conceitos de ética no desenvolvimento da atividade profissional. (THOMAS, 2011)

Atendendo ao que ficou dito acima, a principal ferramenta deste trabalho foi investigar as estratégias de que se serviram trompetistas egressos da EMUFGM, em sua inserção profissional e, quando possível, associá-las às diretrizes adota-

das no universo acadêmico. Após a análise dessas estratégias, ficam evidentes certas mudanças, significativas, que hoje em dia ocorrem na economia da música, sobretudo, em relação à necessidade urgente de que o instrumentista adquira habilidades adicionais às concernentes ao aprimoramento técnico e artístico. Embora haja um expressivo número de iniciativas por parte desse universo de músicos, raríssimas emanam dos conhecimentos acadêmicos. Na maioria das vezes, elas se realizam instintivamente ou são desencadeadas pela premência econômica.

Assim, disponibilizamos aqui um leque de exemplos de empreendedorismo na música, em que exploramos perfis profissionais distintos, definidos por três trompetistas com atuação nas seguintes áreas: agenciamento de *shows* musicais, gestão cultural e cerimônias matrimoniais. Seus diferentes perfis, com atitudes empreendedoras notórias, permitiu-nos apresentar um relatório com exemplos ricos em diversidade, proatividade, percepção de mercado, relacionamento interpessoal, estratégias de *marketing*, legislação, ética, criatividade, desafios e conquistas. Foi igualmente possível perceber como os entrevistados lidam com a diversidade e as incertezas próprias de suas atuações, assinalando a acumulação de funções em seus respectivos empreendimentos.

O primeiro estudo de caso, o do trompetista, compositor e líder da Banda Vil Metal, João Vianna, trata das estratégias por ele utilizadas na promoção da agência Vianna Musicais – Produções e Eventos. Esse estudo possibilitou perceber uma intrínseca relação de João Vianna com o empreendedorismo, desde o início de suas atividades profissionais. Sua condição financeira incerta, ao ingressar no curso superior, aliada a uma natural aptidão para a música, determinaram a escolha da atividade musical como sua principal fonte de renda.

Durante anos, João Vianna atuou frequentemente em *shows*, gravações e turnês, nacionais e internacionais, acompanhando artistas reconhecidos pelas grandes massas, e só depois decidiu criar seu primeiro empreendimento – a Banda Vil Metal. O trabalho com esse grupo possibilitou-lhe uma visão mais ampla de espaços de atuação profissional e conseqüentemente o desenvolvimento de uma série de habilidades e competências na área de gestão cultural, culminando na criação da Vianna Musicais – Produções e Eventos.

Sua principal função, além de trompetista, é o agenciamento de bandas de diversos gêneros musicais. Nesse sentido, João Vianna se responsabiliza por todas as etapas de trabalho, desde os processos de divulgação e prospecção de

contratos até a realização artística em eventos em geral – social, corporativo e empresarial. Ao longo das descrições de suas estratégias, destaca-se sua atitude proativa, dinâmica e perspicaz. Ressaltam-se, ainda, as estratégias para equilibrar o desempenho das funções distintas de músico e empreendedor.

No segundo estudo de caso, tratamos da atuação do trompetista Joanir de Oliveira, sobretudo na área de gestão cultural. Focamos a análise em seu empreendimento atual – Projeto Música de Sarzedo – prioritariamente sob o prisma do empreendedorismo social. Joanir de Oliveira, desde o seu processo de formação, tem uma jornada que associa atividades musicais e gerenciamento estratégico e financeiro, caracterizada por suas ações não só nos campos contábeis, mas também na elaboração de projetos de lei de incentivo e às relacionadas à performance musical. As experiências adquiridas com os trabalhos desenvolvidos na Prefeitura de Betim, na qual assumia a função de gestor financeiro da banda municipal, aliada à realização de cursos de gestão cultural, permitiu-lhe elaborar os esboços do Projeto Música de Sarzedo, desenvolvido em um município pequeno, com pessoas inseridas na base da pirâmide social, tendo como objetivo principal a transformação do cidadão por meio da música. Para tal, as estratégias metodológicas e comportamentais são imprescindíveis.

Podemos afirmar que a escolha do Projeto Música de Sarzedo como um dos eixos do empreendedorismo, fez com que uma perspectiva idiossincrática emergisse. A inserção de metodologias de ensino contextual, a ideia de possibilitar aos alunos uma formação mista – música e curso técnico em outra área de atuação (Senai), a busca por fontes de subvenção distintas das governamentais (leis de incentivo), são exemplos de procedimentos típicos do empreendedorismo social. Como já mencionado, o empreendedorismo social não visa apenas à obtenção de lucro, mas, prioritariamente, auxiliar sujeitos na percepção mais ampla do mundo no qual estão inseridos.

Por fim, o terceiro estudo de caso evidencia as estratégias do trompetista Ricardo Penido para manter, há quase 30 anos, o Grupo Mozart no mercado de casamentos em Belo Horizonte e adjacências. Foi apresentada, inicialmente, a gênese da criação do grupo, sua missão e condições em que os idealizadores se encontravam. Como relatado pelo próprio Ricardo Penido, o grupo nasceu da necessidade econômica. Essa necessidade é, sem sombra de dúvida, o que desencadeia mais frequentemente os atos de empreendedorismo no Brasil.

Nos relatos das atitudes empreendedoras desse grupo, podemos distinguir o foco nas estratégias de *marketing*, na relação interpessoal, na prospecção de contratos, dentre outras. São notórias, ainda, as transformações ocorridas na dinâmica de mercado desse nicho específico, com o sensível aumento da concorrência desde o período em que o grupo se formou. A aposta em um perfil diferenciado, um arquivo de partituras próprio e uma política de atendimento personalizado, são alguns dos aspectos que vêm garantindo a sustentabilidade desse empreendimento por quase três décadas.

Com o intuito de melhor elucidar nossas argumentações, recapitularemos os agrupamentos temáticos que nortearam este estudo: 1) competências necessárias para inserção profissional do músico instrumentista atual; 2) aprimoramento e apreensão de tais competências no ambiente acadêmico; 3) utilização de atitudes empreendedoras. Para maior clareza, a seguir apresentaremos as perguntas que nos impusemos e suas respectivas respostas.

1 – Quais competências, além das técnico-interpretativas, são necessárias para a inserção do músico instrumentista no mercado de trabalho? O que se espera desse profissional em seu âmbito de cultura? O que fazer para lhe garantir meios de subsistência?

A busca por respostas para esse questionamento, como mencionado em outros eixos, foi uma das principais motivações para a realização desse trabalho. É notório, nos dias atuais, a necessidade de aglutinar outras competências, além das técnicas-interpretativas, atinentes a qualquer músico instrumentista. Em termos gerais, utilizaremos o conceito de competência como a realização de uma atividade visando a maior produtividade e melhor adequação a cada realidade, ultrapassando as questões técnicas de operacionalização. Desse modo, listamos três dimensões de competências que, ao longo desse estudo, emergiram como fundamentais para a gestão da própria carreira. São elas: competências técnica, estratégica e atitudinal.

Mesmo ciente que o domínio técnico-interpretativo é essencial no fazer musical de qualquer músico profissional, decidimos ratificar a relevância desse tipo de competência, descrita no presente trabalho como competência técnica. A competência técnica está vinculada ao processo de formação, às experiências em termos profissionais e aos conhecimentos específicos para o desempenho de uma atividade específica relacionada ao cotidiano do músico instrumentista,

seja ele qual for. Tais competências, sobremaneira, estão relacionadas ao âmbito prático.

Em seguida, destacamos a competência estratégica, a qual se vincula à visão sobre os espaços de atuação profissional e suas respectivas dinâmicas de funcionamento. É esse tipo de competência que permite ao músico-empresendedor perceber os espaços de atuação profissional que mais se adequam à sua realidade. É desejável que, sob esse prisma, o músico-empresendedor lance mão de conhecimentos de percepção de mercado, planejamento, autogestão, além de outros conhecimentos para se ajustar às necessidades percebidas nos espaços de atuação profissional.

Por fim, descrevemos, sinteticamente, a caracterização da competência atitudinal. Trata-se do perfil flexível por parte do indivíduo, no tocante à relação interpessoal, maneira de ser, interagir, negociar, liderar e adaptar às mudanças. Refere-se, sumariamente, à atitude proativa.

2 - Tais competências estão sendo aprimoradas e/ou estimuladas no universo acadêmico? Em que medida o processo de formação musical, no contexto de ensino formal, relaciona-se com as realidades diversas da indústria da música (levando-se em conta o perfil do músico contemporâneo)?

O primeiro fato importante, percebido no relato dos três estudos em questão, diz respeito ao desconhecimento, por parte dos ingressantes no curso de música, dos meandros da profissão. Por exemplo, a cadeia produtiva da música movimenta um percentual significativo na indústria cultural. E, paradoxalmente, essa não é uma discussão frequente nos cursos superiores de música no Brasil. Se houvesse, nos períodos iniciais do curso, disciplinas que discutissem o *status quo* da profissão de músico, teríamos talvez uma formação mais sólida, do ponto de vista comercial. Esse reconhecimento dos possíveis espaços de atuação e, óbvio, seus desafios inerentes, faria com que o aluno estabelecesse suas metas com maior convicção. Haveria um reconhecimento das demandas de trabalho mais recorrentes para seu instrumento e/ou habilidades.

Uma alternativa eficaz que atenua a divergência existente entre o ambiente acadêmico e o mercado de trabalho talvez seja a inserção de conteúdos programáticos relacionados ao empreendedorismo, em complementaridade aos conhecimentos e ao aprimoramento artístico. Isso não significaria, unicamente, estimular os alunos a criar um cartão de visita ou uma página na internet. O

mais importante é ensinar-lhes como impactar um maior número de audiência com sua arte, simultaneamente gerando um meio de sobrevivência por meio da música. A utilização de estudos de caso, por exemplo, é uma opção viável, uma vez que o exemplo de trajetórias artísticas consolidadas pode despertar os alunos para a consideração crítica de uma gama de possibilidades de atuação profissional no campo das artes. Nesse sentido, concluímos que a Educação Empreendedora (EE) afeta de modo positivo o aprendiz em diversos níveis e contextos. Os principais benefícios situam-se nas mudanças de atitude e em relação a motivação, carreira, criatividade e autovalorização. (LOPES, 2010, p. 43)

3 - Há, de alguma maneira, estratégias empreendedoras que sejam adotadas por trompetistas no atual mercado de trabalho, considerando-se as constantes mudanças em termos sociais, musicais, econômicos e tecnológicos? Os conteúdos utilizados no processo de formação profissional e o ambiente em que o músico apreende as informações são adequados à sua posterior inserção no mercado de trabalho?

Estratégias empreendedoras são constantes na atuação profissional de trompetistas no atual mercado de trabalho. Tais estratégias são as mais diversificadas e criativas, resultado de um misto de necessidade de empreender e experimentações. De modo geral, os relatos demonstram que as atitudes empreendedoras não foram adquiridas dentro do ambiente de formação profissional acadêmico. Segundo a maioria dos envolvidos na pesquisa, tais habilidades foram apreendidas empiricamente. Ou seja, cada indivíduo privilegiou adequações em seus respectivos contextos. Esse fato aponta, inclusive, para uma necessidade de maior articulação entre os espaços de formação profissional e a Indústria da Música.

As inovações do século XXI revolucionaram a Indústria da Música derrubando praticamente todas as barreiras de entrada no mercado musical. A economia dos átomos deu lugar aos bits; o que era analógico passou a ser digital; o que era controlado passou a ser livre; o que era cobrado passou a ser grátis. Novas ferramentas de produção e de difusão da música, além das novas plataformas de consumo, passaram a exigir dos agentes econômicos a criação de novos modelos de negócios. (SALAZAR, 2015)

Creemos que o desenvolvimento desta pesquisa trará à baila reflexões acerca dos modelos de ensino de instrumento na universidade de música. Espera-se, ainda, conscientizar o instrumentista da necessidade de uma formação mais abrangente e multifacetada, levando-se em conta que, no mundo atual, o fun-

damental não é acumular informações, e sim, desenvolver competências e habilidades que nos permitam discernir o que é importante em um dado momento, além de analisar, criticar, tirar conclusões e tomar decisões.

Concluindo, estamos certos de que os modelos de trabalho no campo das artes, aqui apresentados, são exemplos úteis de formas flexíveis de emprego, de polivalência no perfil do artista e, por fim, de combinações múltiplas de espaços e atividades.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, R. As metamorfoses no mundo do trabalho. In: GOMES, A. (Org). *O trabalho no século XXI: considerações para o futuro do trabalho*. São Paulo: A. Garibaldi, 2001. p. 17-32.

AQUINO, T. L. O músico anfibio: um estudo sobre a atuação multiface do músico com formação acadêmica. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 17., São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. p. 1-8.

BALIO, A. *Concerning conservatories I: the appeal of entrepreneurship*. Disponível em: <<http://www.futuresymphony.org/concerning-conservatories>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

BARBEITAS, F. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, p. 75-82, 2002.

BEECHING, A. M. *Beyond Talent: creating a successful career in music*. New York: Oxford University Press, 2005.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 2010.

BORGES, V. A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, PO, n. 6, p. 129-134, 2012.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Resolução CNE/CES 2/2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Cacionais do curso de Graduação em Música e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 12 mar. 2004. Seção 1, p. 10.

Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CESo2-04.pdf>>.

Acesso em: 20 jun. 2015.

CARVALHO, J. L. F.; VERGARA, S. C. A fenomenologia e a pesquisa dos espaços de serviços. *Revista de Administração de Empresas – RAE*, v. 42, n. 3, jul./set. 2002.

CERQUEIRA, D. L. Administração musical no Brasil: uma necessidade iminente. In: VALENTE, H. de A. D.; PRADOS, R. M. N., SCHMIDT, C. (Org.). *A música como negócio: políticas públicas e direitos do autor*. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

CERQUEIRA, F. V. A imagem pública do músico e da música na antiguidade Clássica: Desprezo ou admiração? *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 63-81, 2007.

COLI, Juliana Marília. *Vissi d'arte por amor a uma profissão* (um estudo sobre as reações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico). 2003. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

CÔRTEZ, M. R. et al. 2010. O músico empreendedor: novas possibilidades de atuação e novas necessidades de formação profissional em música. In: ENCONTRO DE ESTUDOS SOBRE EMPREENDEDORISMO E GESTÃO DE PEQUENAS EMPRESAS, 4., *Anais...* Recife, PE, 2010.

CRESWELL, J. W.; CLARK, V. L. P. *Designing and conducting mixed methods research*. 2. ed. Los Angeles: Sage Publications, 2011.

CUNHA, M. I. da; LEITE, L. B. C. *Decisões pedagógicas e estruturas de poder na universidade*, Campinas, SP: Papirus, 1996.

CUTLER, D. *The savvy musician: building a career, earning a living and make difference*. Pittsburgh, PA: Helius Press, 2010.

DUBAR, C. Formação, trabalho e identidades profissionais. In: CANÁRIO, R. (Org.) *Formação e situações de trabalho*. Porto, PO: Porto Editora, 2003. p. 43-52. (Ciências da Educação, 25).

DUCH, B.; GROH, S.; ALLEN, D. *The power of problem-based learning: a practical “how to” for teaching undergraduate courses in any discipline*. Sterling, VA: Stylus Publisher, 2001.

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/escola.html>>. Acesso em: 29 maio 2012.

FEICHAS, H. Processos de aprendizagem formal e informal na universidade brasileira. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., Campo Grande, MS, 2007. *Anais...* Campo Grande: ABEM, 2007.

FIGUEIREDO, A. D. Context and learning: a philosophical framework. In: FIGUEIREDO, A. D.; AFONSO, A. P. *Managing learning in virtual settings: the role of context*. Hershey, PA: Idea Group Publishing, 2005.

FRANZOI, N. L. *Entre a formação e o trabalho: trajetórias e identidades profissionais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

FREIRE, S.; BELÉM, A.; MIRANDA, R. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GARCIA, Lenise Aparecida Martins. *Competências e habilidades: você sabe lidar com isso?* Brasília, DF: Educação e Ciência On-line, 2005. Disponível em: <<http://uvnt.universidadevirtual.br/ciencias/002.htm>>. Acesso em: 29 maio 2012.

GRAZZIOTIN, Z. J.; GUERRA, Maria José. Educação empreendedora nas universidades brasileiras. In: LOPES, R. M. (Org.). *Educação empreendedora: conceitos, modelos e práticas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010. p. 67-91.

GROSSI, C. Formação superior e o mundo do trabalho em música no Distrito Federal – uma perspectiva docente. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004.

HIGHER EDUCATION FUNDING COUNCIL FOR ENGLAND – (HEFCE). Disponível em: <www.hefce.ac.uk>. Acesso em: 13 fev. 2014.

KINGSBURY, H. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

KLICKSTEIN, G. *The musician's way: a guide to practice, performance, and wellness*. New York: Oxford University Press, 2009.

LAVIERI, C. Educação... empreendedora? In: LOPES, R. M. (Org.). *Educação empreendedora: conceitos, modelos e práticas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010. p. 1-16.

- LOPES, R. M. Referenciais para a educação empreendedora. In: LOPES, R. M. (Org.). *Educação empreendedora: conceitos, modelos e práticas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010. p. 17-44.
- LOURO, A. L. A formação pedagógica nos currículos de Bacharelado em Música das universidades brasileiras. *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*, v. 1, n. 1-2, p.17-20, 1997.
- LOURO, A. L. Comentário sobre mercado de trabalho e docentes universitários/professores de instrumento: influências e abertura para o diálogo. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, p. 101-106, 2003.
- MAGALHÃES, L. J. Introdução ao estudo da atividade musical em Belo Horizonte. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 18, p. 327-344, 1997.
- MALVEZZI, S. A construção da identidade profissional no modelo emergente de carreira. *Organização e Sociedade*, Salvador, v. 7, n. 17, p. 137-143, 2000.
- MARGOLIS, S. Entrepreneurship and the performing artist. Preparing Musicians for 21st-Century Careers. *Opera America*, 2011. Disponível em: <http://www.esm.rochester.edu/iml/documents/Entrepreneurship_and_the_Performing_Artist.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- MARQUARDT, M. *O poder da aprendizagem pela ação: como solucionar problemas e desenvolver líderes em tempo real*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.
- MEISTER, J. *Educação corporativa: a gestão do capital intelectual através das universidades corporativas*. São Paulo: Makron Books, 1999.
- MENGER, P.-M; GURGAND, M. Work and compensated unemployment in the performing arts: exogenous and endogenous uncertainty in artistic labour markets. In: GINSBURGH V.; MENGER, P.-M. (Dir.). *Economics of the arts Amsterdã*. North Holland, 1996.
- MENGER, P.-M. *O retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, PO: Roma Editora, 2005.
- MILHANO, S. D. F. Música, educação e tecnologia. *Sinfonia virtual: revista de musica clássica e reflexão musical*, Espanha, n. 11, abr. 2009.
- MOTA JÚNIOR, P. F.; SCHWEBEL, H. K. N. Trompetistas egressos das escolas de música da UFMG e UEMG: Relação entre o processo de formação e atuação profissional. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória, ES. *Anais... Vitória, ES*, 2015.

SALAZAR, L. S. *Música Ltda: o negócio da música para empreendedores*. 2. ed. Recife, PE: SEBRAE, 2015. Disponível em: <<http://www.musicaltda.com.br/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

OLIVEIRA, A. de. Atuação profissional do educador musical: terceiro setor. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 93-100, 2015.

OLIVEIRA, A. de; COSTA FILHO, M. Educação e trabalho em música: formação, produção e administração de grupos musicais. *Ictus*, Salvador, n. 1, p. 125-150, 1999.

OLIVEIRA, D. de P. R. de. *Planejamento estratégico: conceitos, metodologia e práticas*. São Paulo: Atlas, 2003.

PARENTE, C. et al. Empreendedorismo social: contributos teóricos para a sua definição. In: ENCONTRO NACIONAL DE SOCIOLOGIA INDUSTRIAL, DAS ORGANIZAÇÕES E DO TRABALHO, 14., 2011, Lisboa, PO. *Anais...* Lisboa, Portugal, 2011.

PRESTES FILHO, L. C. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004.

PROJETO MÚSICA DE SARZEDO. *Dados históricos da cidade e região*. Disponível em: <www.sarzedo.mg.gov.br>. Acesso em: 13 jan. 2016.

REIS, S. L. F. *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luzazul: Ed. Santa Edwiges, 1993.

REQUIÃO, L. *O músico-professor – saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink Publicações, 2002.

ROSOLEN, T.; TISCOSKI, G. P.; COMINI, G. M. Empreendedorismo social e negócios sociais: um estudo bibliométrico das publicações nacionais e internacionais. In: SANTANA, A. L. J. de M.; SOUZA, L. M. de (Coor.). *Empreendedorismo com foco em negócios sociais*. Curitiba: NITS UFPR, 2015.

SADIE, S.; TYRRELL, J. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

SILVA, J. A. S. e. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. 2005. 289f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SCHUMPETER, J. A. *The theory of economic development: an inquiry into profits, capital, credit, interest, and the business cycle*. New Jersey: Transaction Publishers, 1934.

SEBRAE. *Apostila de empreendedorismo*. Disponível em: <www.sebrae.com.br>. Acesso em: 19 jul. 2015.

SEGNINI, L. R. P. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Recife. *Anais ... Recife*, 2007.

SENAL. *Sistema Fiemg*. Disponível em: <www.fiemg.com.br>. Acesso em: 30 mar. 2016.

SMILDE, R. *A profissão musical e o músico profissional: uma reflexão*. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32-33, p. 110-117, 2008.

SOUZA, J. Aspectos metodológicos na formação didática do professor de instrumento. SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 3., 1994, Londrina *Anais...* Londrina, 1994. p. 43-60.

SPELMAN, P. *The self-promoting musician: strategies for independent music success*. Boston: Berklee Press, 2013.

THOMAS, K. The importance of case studies in arts entrepreneurship curricula. In: BECKMAN, G. *Disciplining arts: teaching entrepreneurship in context*. Maryland: Rowman & Littlefield Education, 2011.

TINHORÃO, J. R. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VASCONCELOS, A. Â. *O conservatório de música: organização, professores e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002.

VIEIRA, L. B. O professor como fator condicionante na preparação em educação profissional em música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 8, p. 69-74, 2003.

YOUTH MUSIC. *Create a land with music: the work, education and training of professional musicians in the 21 st century*. London: Youth music, 2002.

ZANON, F. Música como profissão. In: LIMA, S. A. de (Org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 102-127.

Sobre os autores

Alex Pochat

Compositor, intérprete e produtor cultural, é bacharel em Composição e Regência pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Composição pela mesma instituição, onde atualmente cursa o doutorado, também em Composição, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Costa Lima. É membro-fundador da Associação Civil Oficina de Composição Agora (OCA) e da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). Tem atuação em música de concerto e popular, com apresentações (e mais de 10 CDs gravados) como compositor e/ou intérprete no Brasil e no exterior (Índia, Portugal, Suécia, Inglaterra, África do Sul, EUA). Produz e coordena projetos e festivais premiados de música de concerto, já tendo realizado a produção musical/executiva de mais de 20 CDs de música popular e tradicional. No período de 2006 a 20012, foi produtor musical da Fundação Gregório de Mattos. É integrante do grupo de pesquisa “Composição e cultura: investigações e estudos de análise e criação musical na Bahia”, da Escola de Música da UFBA.

Ernesto Silva e Reis

Licenciado em Música pela Universidade Católica do Salvador (UCSal) e bacharel em Regência pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Música, Execução Musical – Regência, pela UFBA, na qual está com o doutorado em andamento. Na academia, atuou como professor substituto por quatro anos, em dois períodos distintos, na Escola de Música da UFBA, ministrando aulas de Regência, História da Música, Literatura Vocal e Canto Coral. Diante da Orquestra Sinfônica da UFBA, regeu obras significativas do repertório orquestral dentre elas *Ma mere l'Oye*, de M. Ravel, trechos de *O barbeiro de sevilha* (Abertura, a Cavatina e o Finale I), de G. Rossini.

Fabiola de Oliveira Fernandes Pinheiro

Concluiu graduação em Música pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua formação musical inclui passagens pelas instituições Northern Illinois University, Duquesne University, Carnegie Mellon University, Bowdoin Music Festival e Aspen Music Festival. Pianista, atua regularmente como solista e camerista.

Heinz Karl Novaes Schwebel

Bacharel em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Música pela New England Conservatory e doutor em Artes Musicais pela Catholic University of America. É professor associado da Escola de Música da UFBA e primeiro trompete da Orquestra Sinfônica da Bahia (Osba). Em 1997 e 1998, foi o único brasileiro a integrar os quadros da Jerusalem International Symphony Orchestra, em Israel. Como músico sinfônico, já atuou como primeiro trompete sob a regência de Zubin Metha, Gunther Schuller, Aldo Cecatto, Marek Janovsky, Eleazar de Carvalho e outros. Como solista, interpretou os concertos de Haydn, Hummel, Neruda, Vivaldi, Handel, Tartinni, Arutunian, Marcello e Alfredo Dias. Em 2001, fez a estreia sul-americana do Concerto de Eric Ewazen para trompete e cordas e, em 2006, fez a estreia mundial do Concerto para Trompete de José Guerra Vicente. Foi vencedor do Prêmio

Braskem de Cultura e Arte, em 2003, lançando seu primeiro CD solo. É trompetista do grupo de Intérpretes Musicais da Bahia (GIMBa); vencedor do Prêmio Funarte de Música Clássica e do Prêmio Feira Música Brasil/Funarte/Petrobras, ambos em 2010. No final de 2008, foi eleito diretor da Escola de Música da UFBA de abril de 2009 a abril de 2012, reeleito para mais um período até maio de 2017.

Jairo Tadeu Brandão

Licenciado em Letras com Inglês pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Bacharel, mestre e doutor em Piano pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem formação profissional em Tai Yoga Massagem com especialização em Acupuntura Tai pela Chetawan Thai Traditional Massage School/The Wat Po Thai Traditional Medical and Ayuravate Association, na Tailândia. Foi membro efetivo do Madrigal da UFBA e professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS), estado onde também desenvolveu diversos trabalhos como pianista acompanhador, arranjador e educador musical. Atualmente é professor efetivo (adjunto) da UFBA, onde leciona Piano e Percepção Musical. Desenvolve pesquisa em performance musical e saúde do músico.

José Maurício Brandão

Graduado em Instrumento/Piano, mestre em Música, Regência Orquestral, doutor em Música, Regência Orquestral e Operística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), e doutor em Música, Regência Orquestral e Musicologia pela Universidade do Estado de Louisiana, nos Estados Unidos. É atualmente professor de Regência, diretor da Escola de Música da UFBA e coordenador artístico da Orquestra Sinfônica e Madrigal da UFBA.

Marcos da Silva Sampaio

Músico, compositor, pesquisador em Computação Musical e desenvolvedor de *software*, doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor de Teoria, Composição e Computação Musical, na Escola de Música da UFBA, e pesquisador e desenvolvedor,

na empresa Disco Azul. Como pesquisador, atua na área de análise musical assistida por computador e contornos musicais. Como baixista, apresentou-se com o Grupo de Percussão da UFBA, “A trama do macaco-prego”, Jam no MAM e artistas locais. Compôs 38 obras e arranjos para formações variadas (solo até orquestra sinfônica), com apresentações no Brasil e Estados Unidos por grupos como a Orquestra Sinfônica da UFBA, Duo Robatto, Duo Sacramento e Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia (GIMBA). Tem experiência em implementação de aplicações em Android, iOS e Django/Python. Concebeu e realiza a coordenação técnica dos aplicativos para dispositivos móveis Beat Percussion Fever e Music Star Blocks.

Thadeu J. Silva Filho

Bacharel, mestre e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). É doutorando em Performance Trompete pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi *Visiting Scholar* na Brown University (Providence, RI-USA), atuando como *Principal Trumpet* da Brown University Orchestra, do Brown Brass Quintet e da Brown Wind Symphony. É o primeiro trompete da Orquestra Adventista de Brasília – junto à qual apresentou as primeiras exposições mundiais em português das obras *The messiah* (Handel), *Weihnachts oratorio* (Bach) e *The creation* (Haydn). Em 2013, fez a estreia sul-americana do Summit Concerto de Michael Conway Baker. É o primeiro trompete da Orquestra Capital Philharmonia, em Brasília; sócio-fundador da Associação Brasileira de Trompetistas (ABT), seu presidente entre 2013 e 2016 e membro do *Board of directors* da International Trumpet Guild (ITG) para o período de 2015-2019.

Paulo Costa Lima

Compositor. Professor titular de Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro da Academia Brasileira de Música (Cadeira 21), da Academia de Letras da Bahia e da Academia de Ciências da Bahia. Pesquisador com Bolsa de Produtividade pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Catálogo com 115 obras, com 420 performances registradas em mais de 20 paí-

ses. Livros (7), Organização de obras (10), Artigos (35). Bacharel e mestre pela Universidade de Illinois-Estados Unidos, Doutor em Educação pela UFBA e em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Diretor da Escola de Música da UFBA (88-92), Pró-Reitor de Extensão da UFBA (96-2002), Presidente da Fundação Gregório de Mattos (2005-2008, órgão de cultura da cidade de Salvador), Assessor Especial do Reitor da UFBA (desde 2014).

Pedro Francisco Mota Júnior

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação do Prof. Dr. Heinz Karl Schwebel. Mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bacharel em Trompete pela mesma instituição. Dentre os diversos grupos que participou, destacam-se: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestras Universelles – França e Quinteto de Metais Itaratã. No cenário da música popular, dividiu o palco com artistas tais quais: Toninho Horta, Rosa Passos, Elba Ramalho, Gal Costa, Lenine, Geraldo Azevedo, Zizi Possi, dentre outros. Atuou como professor da Faculdade de Música do Espírito Santo e como principal trompete da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo. Atualmente é professor adjunto no Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei.

Ricardo Augusto Moreira Alves

Músico e compositor graduado em Licenciatura em Música e Mestre em Composição, ambos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutorando em Composição na mesma instituição, atualmente desenvolve pesquisa que trata da incorporação de instrumentos eletrônicos populares (fabricados em série) e seus artefatos (pedais e processadores de efeito) no ambiente da música contemporânea de concerto.

Vinicius Amaro

Nascido em Salvador (BA), bacharel e mestre em composição musical pela Universidade Federal da Bahia. Enquanto compositor, colaborou com grupos como OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre),

Camará Ensemble, Abstrai Ensemble, Percantus, Janela Brasileira e Quarteto Radamés Gnattali. Atuou na direção e criação musical de espetáculos teatrais, tais como A Gema do Ovo da Ema (2008), indicado ao Prêmio Brasken de Teatro (2008) como melhor espetáculo da categoria. Em 2014 foi contemplado com o Prêmio Lindembergue Cardoso de Composição. Em 2016, com a obra Ritual Ifá, venceu o Concurso para Jovens Compositores, realizado pela OSPA, e com a obra Mandinga Nº 4 (Besouro Mangangá), foi contemplado com o Prêmio Funarte de Composição Clássica. Atualmente desenvolve uma pesquisa de doutorado em composição musical, pela UFBA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Costa Lima.

Esta obra foi publicada no formato 170 x 240 mm
utilizando a fonte Calluna e Scala Sans
Miolo impresso na EDUFBA
Capa impressa na I. Bigraf em Salvador
Papel Alcalino 75 g/m² para o miolo e
Cartão Supremo 300 g/m² para a capa
Tiragem de 300 exemplares

Salvador, 2016

Analisando práticas, obstáculos e perspectivas no âmbito de suas trajetórias de existência – uma iniciada recentemente, e em plena consolidação (PPGPROM), e outra inaugurada em 1990, um dos programas pioneiros no Brasil (PPGMUS) –, os Programas de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFBA se defrontaram com questões e temas fundamentais que também mobilizam a atenção nacional de inúmeros pesquisadores, e que, claramente, fazem parte de uma reflexão sobre o futuro da pesquisa em música no Brasil. Como entender o sutil entrelaçamento de instâncias como pesquisa e produção artística, pesquisa e ensino, pesquisa e memória e pesquisa e sociedade? O presente volume registra o esforço inicial de uma interlocução produtiva em torno desses desafios.

