



ANAIS DOS CONGRESSOS DA TeMA

II Congresso

“Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática”

3 a 6 de Maio de 2017

Florianópolis



ANAIS DOS CONGRESSOS DA TeMA

II Congresso

“Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática”

3 a 6 de Maio de 2017

Florianópolis



CENTRO DE ARTES DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Universidade do Estado de Santa Catarina

Marcus Tomasi

Reitor

Leandro Zvirtes

Vice-Reitor

Centro de Artes

Gabriela Botelho Mager

Diretora

Departamento de Música

Leonardo Piermartiri

Chefe

Programa de Pós-Graduação em Música

Viviane Beineke

Coordenadora

Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical - TeMA

Ilza Nogueira

Presidente

Cristina C. Gerling

Vice-Presidente

Antenor Correa

Secretário

Alex Pochat

Tesoureiro

Rodolfo Coelho de Souza

Editor

Comissão Organizadora

Ilza Nogueira (UFPB), Presidente

Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)

Lourdes Saraiva (UDESC)

Luigi Irlandini (UDESC)

Maria Bernardete Castelan Povoas (UDESC)

Maurício Zamith (UDESC)

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC)

Thaís Nicolau (UDESC)

Comissão Científica

Acácio Piedade (UDESC) e *Norton Dudeque* (UFPR), Coordenadores

Adriana Moreira (USP); *Antenor Correa* (UnB)

Carlos Almada (UFRJ); *Carole Gubernikoff* (UNIRIO)

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS); *Didier Guigue* (UFPB)

Fausto Borém (UFMG); *Luiz Henrique Fiaminghi* (UDESC)

Marcos Vinício Nogueira (UFRJ); *Maria Alice Volpe* (UFRJ)

Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP); *Paulo de Tarso Salles* (USP)

Ricardo Bordini (UFMA); *Rodolfo Coelho de Souza* (USP)

Apoio Técnico e Administrativo

Ricardo Andrade de Oliveira

Secretário

Amanda Schlottfeldt de Oliveira

Recepcionista

Adriana J. Twetchell; *Arlton R. Medeiros*; *Arthur Bencke*; *César Augusto Rodrigues*;

Felipe P. Schlichting; *Fernanda W. Boabaid*; *Ghandi de O. Martinez*; *Gian Marco de Oliveira*;

Gustavo Pedro Fey; *Jhonatas G. da Silva*; *João Luiz P. Medeiros*; *Leonardo P. Hammes*;

Lincoln Thiego Spíndola; *Luigi G. Brandão*; *Luiz Fernando P. de São Thiago*; *Luiz M. Miranda*;

Marília Carvalho; *Matheus P. Garcia*; *Mohamed A. B. Michel*; *Murilo Cunha*; *Patrick B. Antunes*;

Rafael Friesen; *Raísa F. Silveira*; *Vinícius Inácio Nery*.

Monitores

Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

Anais dos Congressos da TeMA

(2. : 2017, Florianópolis, SC.)

C749a Anais [recurso eletrônico]: Teoria e análise musical em perspectiva didática /
II Congresso da TeMA, 3 à 6 de Maio de 2017 ; Carlos Almada (Org.).
Florianópolis, SC.: TeMA, 2017 .

Modo de acesso: disponível online

SUMÁRIO

Nota do editor	ii
Artigos	
O Prelúdio <i>Inspiração</i> de Garoto: uma análise	1
Geometrical and Vector Representation of Metrical Relations	10
Uma Proposta teórica voltada para a aplicação de princípios neorriemmanianos em música popular	20
Aspectos da Teoria Pós-Tonal aplicada na composição das <i>Invariâncias</i> para piano solo	31
Formal Design, Textural Profile, and Degree of Harmonic Endogeny as Modeling Factors	42
O Enigma da música mediúnica: investigando uma forma-sonata atribuída ao espírito de Schubert pela médium Rosemary Brown	52
O Organicismo no pensamento musical: conceito e crítica	62
Coesão tonal e progressão linear nas canções em português de Alberto Nepomuceno: <i>Ora Dize-me a Verdade</i> , opus 12 no. 1	72
A Tópica berimbau, Villa-Lobos e a invenção de tradições: processos de representação e significação na análise musical	83
Investigação dos princípios de variação progressiva e <i>Grundgestalt</i> no domínio textural na terceira das <i>Três Peças para Piano</i> op. 11, de Arnold Schoenberg	95
A Corporalidade musical de Martha Herr: versatilidade, crítica e humor	104
Influência musical e considerações analíticas em peças didáticas de Vieira Brandão	118
O Que estou ensinando quando ensino teoria e análise musical no âmbito do ensino superior? Reflexões sobre neutralidade, silenciamento, representatividade e subjetividades nos campos da análise, teoria, composição e criação musical	128
Perfil da pesquisa brasileira em Teoria e Análise Musical a partir dos Congressos da ANPPOM (2012-2016)	139

NOTA DO EDITOR

Uma das mais importantes e bem vindas novidades do cenário acadêmico musical brasileiro tem sido o progressivo e consistente crescimento da pesquisa em teoria e análise. Um reflexo da produção vinculada a essa tendência está neste volume, correspondente a 14 trabalhos apresentados no II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise, realizado em maio de 2017 no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis. Trata-se de um painel diversificado de abordagens, distribuídos em oito principais eixos temáticos: (I) Diálogos entre composição e análise; (II) Objetividade e subjetividade na análise musical; (III) Perspectivas cognitivas na teoria e análise musical; (IV) Perspectivas sistemáticas na teoria e análise musical; (V) Interdisciplinaridade na teoria e análise musical; (VI) Perspectivas culturais na teoria e análise musical; (VII) Estratégias metodológicas no ensino de teoria e análise musical e (VIII) Teorias e metodologias da composição e da análise musical assistidas por computador. Esperamos que esta publicação possa inserir-se expressivamente na literatura teórico-analítica em desenvolvimento no país, com reflexos positivos para as instituições onde as pesquisas que a suportam vem se desenvolvendo.

Carlos de Lemos Almada

O prelúdio *Inspiração* de Garoto: uma análise

João Vital de Araújo Santos¹, Luis Felipe Oliveira²

¹Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

²Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

jvasguitar@gmail.com, luis.felipe@ufms.br

Abstract. *This paper analyzes the prelude *Inspiração* of Aníbal Augusto Sardinha, a.k.a “Garoto”, a Brazilian composer who lived in the first half of the twentieth century and was a very well-known multi-instrumentalist. The graphic analysis presented here aims at describing the material and the structural basis that constitute the work, by means of considerations about formal, harmonic, voice-leading, and motivic aspects. Our findings suggest that this prelude, besides the suggested improvisational characters associated with it, has systematic structural procedures which connect it with the tradition of instrumental preludes of the concert repertoire.*

Keywords: *Musical Analysis, Solo Guitar, Brazilian music, Garoto*

Resumo. *Este artigo analisa o prelúdio *Inspiração* de Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, compositor brasileiro que viveu na primeira metade do século XX e que era um multi-instrumentista muito conhecido. A análise gráfica aqui apresentada busca descrever o material e os fundamentos estruturais que constituem a obra, através da consideração de aspectos da forma, da harmonia, da condução de voz e da elaboração motivica. Nossos resultados sugerem que esse prelúdio, além do sugerido caráter de improvisação a ele associado, possui procedimentos estruturais sistemáticos que o conectam com a tradição dos prelúdios instrumentais do repertório de concerto.*

Palavras-chave: *Análise Musical, Violão solo, Música brasileira, Garoto.*

1. Introdução

Este trabalho apresenta uma análise da obra *Inspiração*, um prelúdio composto em 1947 pelo compositor paulista Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto. Além do ofício de compositor, era um instrumentista versátil em diversos instrumentos de cordas (violão, violão tenor, banjo, bandolim entre outros) com consagrada atuação em ambientes predominantemente voltados à prática da música popular, principalmente. Não obstante sua atuação primordialmente vinculada a esse repertório, é interessante observar seu apreço em tocar obras de Bach, Haendel e Mendelssohn transcritas para o violão por Tárrega, além de obras do próprio Tarrega e de Ponce (Mello 2012). Junqueira (2012) traz um facsimile de um programa de recital solo realizado por Garoto no

ano de 1950, no qual se pode observar que existia um diálogo de suas próprias composições com o repertório de concerto europeu. Especialmente em seus últimos dez anos de vida, período de composição de *Inspiração*, o repertório de concerto para violão ocupou grande parte de seu tempo (Mello 2012). Uma parte considerável da produção do compositor pode ser classificada como pertencente ao gênero do choro, porém algumas peças desses últimos anos, entre elas *Inspiração*, são classificadas por Delneri (2009, p. 98) como prelúdios devido ao caráter descritivo, à constância motívica e à liberdade formal, em andamentos lentos e sugestivos de rubatos – *Inspiração* é a única dessas peças que é denominada de prelúdio no manuscrito do próprio compositor.

Tratar da obra de Garoto para violão solo nos remete a duas edições que resgataram parte de sua obra: Ribeiro (1980) e Bellinati (1991). As Fig. 1 e 2 nos apresentam o início de *Inspiração* nessas duas edições. Buscando clarificar as diferenças entre ambas, Junqueira (2012, p. 56) nos informa que:

A publicação de Ribeiro reproduz fielmente o manuscrito de *Inspiração*, conservando em sua edição as estruturas que compõem o manuscrito original, como compasso, notas, figuras rítmicas, etc. Por outro lado, o trabalho de Bellinati se parece mais com uma transcrição da gravação do autor, e aposta em uma alteração do manuscrito original na tentativa de reproduzir no texto musical o que se ouve na gravação. (...) podemos notar as diferenças substanciais entre as duas edições. O compasso original, escrito por Garoto, é alterado por Bellinati, assim como as figuras rítmicas, gerando uma melodia diferente e mais uma voz no acompanhamento. Além disso, existe ainda acréscimo de notas e alterações enarmônicas. (Junqueira 2012, p. 56-57)



Figura 1: Transcrição de *Inspiração* por Bellinati



Figura 2: Transcrição de *Inspiração* por Ribeiro

A análise que aqui apresentamos foi realizada sobre a edição de Bellinati (1991), transcrita a partir da gravação do próprio compositor ao violão. Nossa análise buscou elucidar a constituição estrutural da obra através de recursos gráficos de inspiração schenkeriana, buscando evidenciar a condução de voz e a direcionalidade harmônica de cada seção da peça. Nos gráficos que apresentamos a seguir, eliminamos as repetições e verticalizamos os arpejos – o que Forte e Gilbert chamam de melodias compostas –, de forma que a condução de voz se torne evidente. Discutimos, também, algumas questões harmônicas que nos pareceram relevantes dentro da estrutura formal da peça e, graficamente, apresentamos a harmonia cifrada tanto na forma usual da música popular quanto na grafia por graus, típica da harmonia tradicional.¹ Com relação ao aspecto harmônico, a noção de “lugares de chegada” (Freitas 2010) nos parece frutífera para elucidar a direcionalidade harmônica nesta obra.

A metáfora “lugares de chegada” procura representar a noção bastante genérica de que as escolhas e combinações dos acordes, regiões e tonalidades se fazem por meio de dois comportamentos (ou funções, ou vontades de construção) complementares e essencialmente distintos. Alguns acordes, regiões ou tonalidades cumprem o papel de “meta” (o ponto de mira que se procura atingir; o objetivo a ser alcançado; a razão de ser; o princípio e o fim, etc.) e outros são “meios” (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.). Diversas analogias expressam esta dualidade que, ao mesmo tempo, é simples e complexa, abstrata e concreta: alguns (acordes, regiões ou tonalidades) cumprem o papel de “centro” enquanto outros “exercem atração” ou “são atraídos” para tal centro. Alguns são “de repouso” e outros “de movimento”. (Freitas 2010, p. 1)

2. Análise

Inspiração é uma pequena peça com duração média de 2’30” datada de 1947. Formalmente, é constituída por duas partes e uma Coda que estão estruturadas na seguinte sequência: A, B, A, A', B e Coda. A peça está na tonalidade de Lá Maior, com uma modulação para Si \flat maior na parte A'. A parte A, que possui 8 compassos, apresenta-se uma estrutura harmônica que se inicia na tônica, em primeira inversão, caminhando até a dominante, através de acordes de dominante secundária e alguns acordes sem função harmônica (Gm6 e D#° cifrado como nc^{o7})². Através desses acordes que podemos entender como meios, a direcionalidade até o “lugar de chegada” desta seção (que se apoia sobre a dominante) é bastante clara e o uso de acordes alterados confere maior variedade harmônica à linha descendente que predomina na condução de voz do descanto.

Podemos observar na Fig. 3 a linearidade na condução de voz do descanto que parte de sol# (7̣) e caminha por grau conjunto até a nota si (2̣), antes de saltar ao

¹ Observar-se-ão divergências quanto à notação das notas, em questões de enarmonia, visto que alguns acordes são usualmente cifrados com tensões harmônicas que divergem da escrita da edição utilizada.

² Levando em conta a maneira como o acorde de Gm6 está escrito, pode ser entendido como proveniente da região da subdominante menor. Porém, o acorde não apresenta uma funcionalidade harmônica bem definida, configurando-se mais como um acorde de passagem. A cifra nc^{o7} é a tradução do termo Common-Tone Diminished Seventh Chord, normalmente cifrado em inglês como ct^{o7} (Kostka, Payne, e Almén 2013, p. 417).

mi ($\bar{5}$), apoiado sobre a dominante. A única ruptura do padrão linear de condução de voz é a ausência do apoio melódico sobre a $\bar{3}$, a nota do#. O motivo desta seção é a bordadura superior da 7ª maior do acorde de tônica. Este padrão motivico de bordadura vai se distendendo gradualmente em saltos consonantes, até chegar ao intervalo de 4ª sobre a dominante da dominante: 2ª menor, 3ª menor, 3ª maior, 4ª justa.

Compasso: 1 5 8

A7M/C# D#° Bm7/13 E7/9 A Gm6 Em7(5b) B7/F# E7

I nc°7 ii V7 I V7/V V7

Figura 3: Parte A de *Inspiração*

É digno de nota que o primeiro apoio melódico é sobre a $\bar{7}$, um sol#. Entendemos que as 7ªs, nesta obra, são consideradas parte do acorde de tônica, uma vez que, na condução de voz que Garoto aplica, não é adotado um caminho regular para a resolução dessas dissonâncias. Além do mais, a obra termina sobre o acorde de tônica com a mesma dissonância incorporada, reforçando a ideia de que essa dissonância tem um papel estrutural em seu discurso harmônico. As demais dissonâncias, no entanto, são tratadas de uma maneira mais ortodoxa do que as 7ªs do acorde de tônica.

A parte B contém 20 compassos e seu caminho harmônico não se distancia muito da tonalidade principal da obra, e podemos dividi-la em duas partes. Aqui observamos um processo composicional, relacionado à condução de voz, designado como *padrão intervalar linear*. Trata-se de “um padrão de condução de voz constituído de pares de intervalos sucessivos formados entre o descanto e o baixo (vozes externas)” (Forte e Gilbert 1982, p. 83, tradução nossa).

Na primeira seção da parte B, observamos o padrão intervalar linear formado por 6ª e 10ªs: a voz do baixo, sobre o sol# no compasso 10, configura-se em um intervalo de 6ª com relação ao mi do descanto, ao mesmo tempo que um intervalo de 10ª é formado entre o baixo e uma das vozes internas. Este padrão movimenta-se de forma ascendente, mediante grau conjunto, até o compasso 14, quando ocorre um intercâmbio de voz e o padrão de 10ªs, que figurava internamente, passa a constituir o descanto. O movimento ascendente em sua totalidade, considerado a partir das 10ªs paralelas, abarca a extensão de uma 8ª. Em termos motivicos, este movimento ascendente configura-se por bordaduras elaboradas sobre o padrão de 10ªs.

Na segunda seção da parte B, existe outro padrão intervalar linear, que se inicia sobre a 8ª de si, no compasso 18, prosseguindo em 10ªs descendentes até a $\bar{3}$, sobre a harmonia de tônica. A linearidade do movimento melódico, que na primeira seção da parte B é contínua, agora tem uma interrupção entre os

compassos 18 e 21, indicada pelas flechas no segundo sistema da Fig. 4. Motivicamente, esta segunda seção da parte B assemelha-se à primeira parte da obra, constituída por bordaduras e saltos consonantes anacrúsicos, dentro de uma condução de voz linearmente descendente.

Compasso: 9 10 14 17

8a 6a 10a 6a 10a 6a 10a 6a 10a 6a 10a 10a 10a 10a

A E/G# F#m/A G#dim/B A/C# Aaum D E7 F#m7

I V vi vii° I V/IV IV V vi

Compasso: 18 19 25

8a 10a 10a 10a 10a 10a

B7 E7 E#° F#m D A/C# G#dim/B A

V/V V vii°/vi vi IV I vii° I vii°/ii

Figura 4: Parte B de *Inspiração*

A parte B encerra-se no compasso 25 com o acorde de A#°, acorde que possui a função de dominante secundária do segundo grau. Os compassos 26, 27 e 28 formam uma pequena ponte para cadenciar o retorno à parte A, conforme é evidenciado na Fig. 5. Quanto ao motivo, nesta passagem cadencial tem-se uma justaposição do motivo inicial com aquele observado no início da Parte B.

Compasso: 26 27 28

Bm7 E7

ii V

Figura 5: Ponte entre as Partes B e A de *Inspiração*

A primeira repetição da parte A é literal, com exceção do último acorde, o qual merece destaque pela sua função articuladora dentro da estrutura formal da obra. Na parte A, o compositor encerra o trecho com o acorde de dominante da tônica (Cf. Fig. 3); na repetição, em função da modulação que se segue, a dominante da tonalidade principal dá lugar ao acorde de Fá maior, dominante da tonalidade da próxima seção, Sib maior. Notável ressaltar que no final deste trecho na nova tonalidade, o acorde de Fá reaparece, no entanto seu emprego é diverso do anterior, pois a *meta* agora é o acorde de Mi maior, dominante da tonalidade principal da peça. Na Fig. 6 sintetizamos tais excertos, com distinção da aplicação do acorde de Fá com função de V e com função de acorde de $\flat VI^{6+}$.

Compasso: 36 37 44

Final da repetição da parte A | Parte A' em B \flat

F7 | B \flat 7M/D | F7(13 \flat) E7(13)

$V^7_{\flat II}$ | $\flat II$ | $\flat VI^{6+}$ | V^7

Figura 6: Redução esquemática da articulação tonal das Partes A e A'

A parte A' (Fig. 7) é uma repetição variada da parte A em B \flat -maior. O compositor mantém o motivo rítmico e melódico, entretanto altera alguns acordes, ampliando o uso de acordes de 6^+ sobre a progressão cromática descendente do baixo. Esta progressão é bastante comum no repertório de música popular, no qual o acorde de 6^+ é normalmente entendido como um substituto da dominante (cifrado como SubV na Fig. 7). Temos, pois, uma sucessão de acordes “meio”, que levam à dominante, o “lugar de chegada” desta passagem. No descanto, a condução de voz segue o mesmo padrão intervalar da exposição da parte A, meio tom acima, alterando-se apenas o final para o retorno à tonalidade de La maior. Retornando-se ao tom original, a Parte B é repetida

Compasso: 37 40 44

B \flat 7M/D E $^\circ$ Cm7/13 B7(13 \flat) B \flat A7 A \flat m6 G7 F \sharp 7(11 \sharp) F7(13 \flat) E7(13)

I nc o7 ii SubV I SubV SubV SubV SubV V

sem alterações.

Figura 7: Reprodução da Parte A'

Para o fechamento da obra, o compositor faz uma pequena coda (Fig. 8), elaborada motivicamente com o emprego de bordaduras, passagens cromáticas e algumas citações de trechos anteriores da obra. Nesta passagem final, encontram-se suspensões de 4^{as} e 9^{as} no acorde de dominante, que ao resolverem reafirmam o motivo de bordadura, presente desde o próprio início da obra. Por fim, uma escala inicialmente diatônica e posteriormente cromática percorre o intervalo entre a nota sol \sharp e o lá agudo, como uma variação final do próprio motivo de bordadura inicial, de forma que a nota lá que “repouse” na tensão do sol \sharp sobre o acorde tônica.

Compasso: 45 47 51 53 54 56

Bm7 nc°7 F#m7 E7 A7M
ii VI V I

Figura 8: Reprodução da Coda

3. Considerações finais

Neste artigo apresentamos uma análise da obra *Inspiração*, peça de 1947 denominada como prelúdio pelo compositor Aníbal Augusto Sardinha, também conhecido como Garoto. Ainda que de maneira segmentada, apresentamos aqui a obra completa em notação analítica.³ Apesar de Delneri (2009) considerar que essa obra, assim como outras que também categoriza como prelúdios, possua um caráter bastante livre e que a aproxima do universo da música improvisada, observamos em nossa análise a sistematicidade com que Garoto organiza a peça, em termos motivicos, harmônicos e estruturais.

Os caminhos que levam aos “lugares de chegada” são muito claros dentro do plano formal da obra, ou seja, há uma conexão estreita entre o desenvolvimento harmônico e a articulação da forma --- o simples e o engenhoso se unem, por exemplo, nos procedimentos de modulação de Lá maior para Si \flat maior, assim como o fazem no caminho inverso, através de um mesmo acorde que conecta o ir e o vir de maneira tão direta e eficiente, entre as duas repetições da parte A da peça. Além dos “lugares de chegada”, os meios, *i.e.*, os caminhos, são procedimentos harmonicamente interessantes, enriquecidos pela utilização de acordes alterados advindos principalmente da região da subdominante menor. Destaca-se também, como uso que garante variedade nas repetições da parte A, o

³ Sugere-se ao leitor interessado o contato com as edições de Bellinati (1991), base para nossa análise, e Ribeiro (1980).

encadeamento de acordes SubV, os quais podem ser descritos como acordes de substituição à dominante, muito provavelmente derivados do uso do acorde de 6⁺. O uso desse acorde como caminho, dentro da direcionalidade harmônica e melódica das reexposições da parte A, e como recurso modulatório entre as duas reexposições, confere variedade dentro da unidade.

A consistência dos padrões de condução de voz é outro aspecto que devemos dar relevo. A parte A, em todas as suas aparições, consiste em um movimento descendente do descanto quase que exclusivamente composto por graus conjuntos; a parte B alterna um padrão intervalar linear ascendente, seguido de outro padrão intervalar linear descendente; a Coda consolida as linearidades dos movimentos melódicos, primeiro através de um movimento cromático ascendente até a bordadura superior da $\bar{5}$, no acorde de dominante, depois por um movimento escalar (inicialmente diatônico, posteriormente cromático) até a bordadura superior da nota sol \sharp , que se apoia sobre a tríade da tônica. Como já postulado, essa nota tem especial destaque e incorpora-se ao acorde de tônica – a Coda é, neste sentido, uma confirmação da importância dessa dissonância incorporada.

Em termos motivicos, é muito frequente que prelúdios instrumentais constituam-se por padrões arpejados associados com alguma configuração melódica característica, muitas vezes em estruturas formadas por padrões intervalares lineares (Forte e Gilbert 1982, Cap. 14). Destarte, Inspiração faz jus à denominação de prelúdio que o compositor lhe atribuiu. Na parte A, o motivo de bordadura superior, que inicialmente recai sobre a tensão harmônica incorporada ao acorde de tônica, e que paulatinamente vai se expandindo a intervalos maiores, unifica toda a peça; a parte B encontra-se constituída por um movimento intervalar linear ascendente sobre o qual figura um motivo de bordaduras inferiores, seguido por um movimento intervalar descendente figurado por bordaduras semelhantes àquelas da parte A. Como evidência complementar dessa unidade motivica, tanto a ponte, que conecta a parte B e as reexposições da parte A, quanto a Coda configuram-se sobre os mesmos motivos. O arpejo constante, no qual se desdobram as configurações motivicas e a linearidade da condução de voz, garante uma textura uniforme por toda a obra. Todos esses aspectos – os motivicos, os harmônicos, e a consistência da condução de voz – reforçam o argumento de que Garoto foi um compositor que conseguiu, especialmente nessas obras de seus últimos anos, integrar um equilíbrio entre a sugestão de um lirismo improvisado e a coerência do pensamento composicional estruturado e coeso.

Referências

- Bellinati, Paulo. 1991. *The Guitar Works of Garoto*. Volume Vol. 1 e 2. San Francisco, Ca, USA: GSP.
- Delneri, Celso Tenório. 2009. “O violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha.” Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, SP.
- Forte, A., e S.E. Gilbert. 1982. *Introduction to Schenkerian analysis*. W.W. Norton & Company.

- Freitas, Sergio P. Ribeiro. 2010. “Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.” Tese de doutorado, Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Junqueira, Humberto. 2012. “A obra de Garoto para violão: O resultado de um processo de mediação cultural.” Dissertação de Mestrado, UFMG.
- Kostka, Stefan, Dorothy Payne, e Byron Almén. 2013. Tonal Harmony with an introduction to twentieth-century music. 7th. Consulting editor in music, Allan W. Schindler.
- Mello, Jorge. 2012. Gente Humilde: vida e música de Garoto. São Paulo: Edições SESC SP.
- Ribeiro, Geraldo. 1980. Álbum para violão dos grandes sucessos de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto). São Paulo, SP, Brasil: Editora Musical Pierrot Ltda.

Geometrical and Vector Representation of Metrical Relations

Desirée Johanna Mesquita Mayr¹, Carlos de Lemos Almada²

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro

²Universidade Federal do Rio de Janeiro

djmayr@yahoo.com, carlosalmada@musica.ufrj.br

Abstract. *This paper enhances a model of derivative analyzes by adding the parameter of metric to its conceptual corpus. It is associated to the theoretical investigation related to the principle of developing variation in order to systematize the proper analytical identification of metric units in macro and micro scale, which result in the elaboration of new concepts. Their definitions, geometrical representations and practical analytical applications are shown, creating a new dimension in the formalization of the original model.*

Keywords: *Metric, Geometrical and Vector Representations, Analysis, Developing Variation.*

Resumo. *Este artigo aperfeiçoa um modelo de análise derivativa acrescentando o parâmetro de métrica a seu corpus conceitual. É associado a uma investigação teórica relacionada ao princípio de variação progressiva com objetivo de sistematizar a identificação analítica da unidade métrica em micro e macro escalas, o que resulta na elaboração de novos conceitos. Suas definições, representações gráficas e aplicações práticas em análises são apresentadas, criando uma nova dimensão na formalização do modelo original.*

Palavras-chave: *Métrica, Representações geométrica e vetorial, Variação progressiva.*

1. Introduction

This paper is part of an ongoing doctorate project which aims to comparatively analyze two contemporary violin sonatas, Op.78 by Johannes Brahms and Op.14 by Leopoldo Miguéz, considering the derivative relations employed in their thematic construction. The present study is associated to a theoretical investigation on the use of metric as a parameter for developing variation.¹ In order to systematize the proper analytical identification of metric unities in both

¹ Developing variation is the process "in which thematic materials are generated from the continuous modification of a very few motivic ideas" (Frisch 1993: 252). Arnold Schoenberg, who elaborated this concept, considered Brahms to be the most paradigmatic composer in the use of developing variation techniques.

large and small scales, new concepts were elaborated. Their definitions, as well as geometrical and vector representations are presented, followed by a practical analytical application.

One of the most distinctive characteristic of the model for the derivative analysis (MDA) is the abstraction of structural elements of a musical idea in separated streams, basically intervals and rhythms.² These are formally described in algebraic formulae, which are then considered in the derivative process. The present proposal intends to include metric as a new dimension in the formalization process. Besides that, the use of geometrical representation of metric structures aims to clarify its application.³

2. The *Zeitnetz*

This concept was originally elaborated by Justin London, in analogy to the widely well-known *Tonnetz*, intending to "map temporal relationships" (London 2001: 9). Influenced by principles derived from group and graph theories, London formatted his *Zeitnetz* (literally, a time net) as an infinite metric space which depicts numbers related to 2 and 3 ratios. Figure 1 shows a little section of the *Zeitnetz* (adapted from the original conception, see London 2001:10).

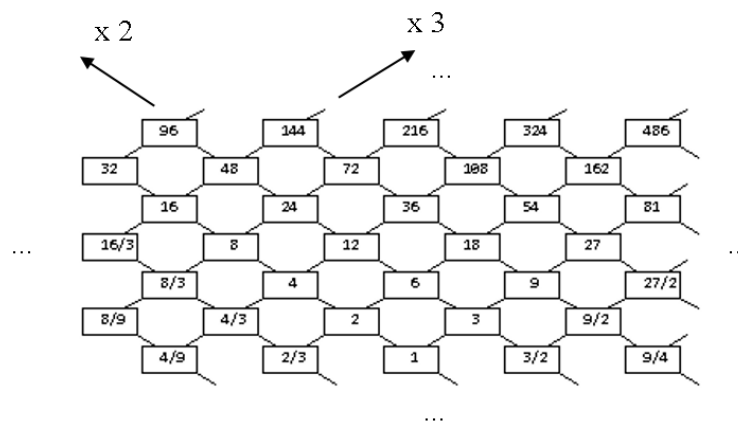


Figure 1: Partial representation of London's *Zeitnetz*. Numbers represent metrical proportions, and lines the associative ratios: 2 (southeast-northwest) and 3 (southwest-northeast). Plotted by the program *PlotZeitnetz*.

The *Zeitnetz* can be viewed as a hierarchical diagram of metrical relationships (by convention the unity is equivalent to a 16th note). Taking, for example, a quarter note (4) as the beat (or *tactus*) of a given musical passage, the next levels (sub-measure → measure → hypermeasure → ...) will depend on the desired "ascending" trajectory, i.e., the "right" or "left" route. Figure 2 projects on the *Zeitnetz* some examples of metrical trajectories of conventional time signatures (for a better comparison, all of them limited to the range: sub-beat → beat(→sub-measure, if it is the case) → measure).

²For more detailed information about MDA, see Almada 2016.

³For a related approach considering geometrical representation of several musical structural aspects, see Timoczko 2011.

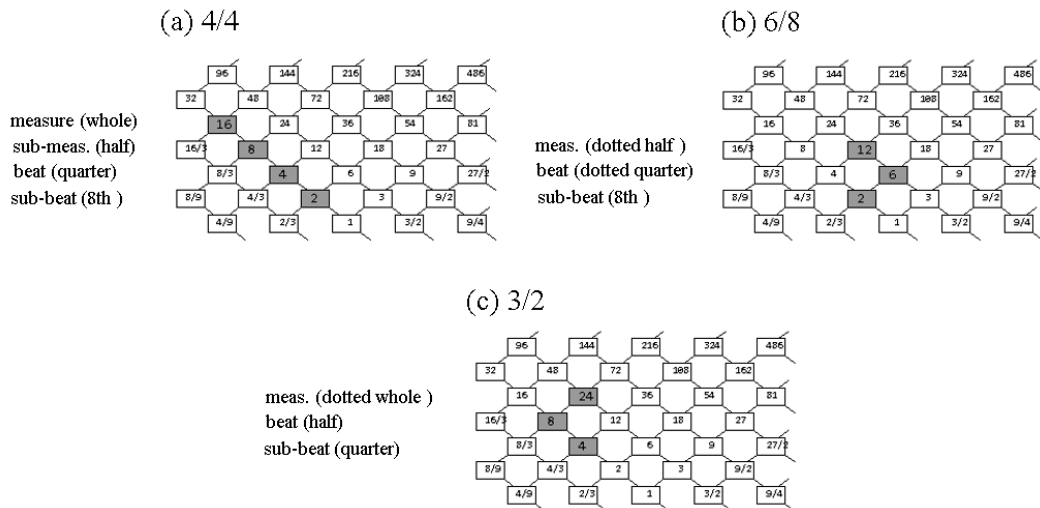


Figure 2: Representation on the *Zeitnetz* of three time signatures, considering embedded levels (indicated by the darker rectangles): (a) 4/4; (b) 6/8 and (c) 3/2. Plotted by the program *PlotZeitnetz*.

Intending for analytical and computational applications, the metrical trajectories on the *Zeitnetz* can also be represented by binary vectors (labeled mVs). With this purpose, the following conventions were stipulated: (i) the 2-route corresponds to the number "0"; (ii) the three-route corresponds to the number "1"; (iii) each vector's entry is associated to an upwards step on the *Zeitnetz* (i.e., in direction of a higher level). Thus, the three geometrical representations of Figure 2 can be translated as the following vectors: (a) $\langle 000 \rangle$; (b) $\langle 10 \rangle$ and (c) $\langle 01 \rangle$. Figure 3 associates these mVs to a more simplified graphic, in a tree-like format (they will be named "metrical trees" or mTs). Also, by convention, the first node of the tree will always correspond to the beat level (aiming at a better comparison, all of the three cases end at the measure level).

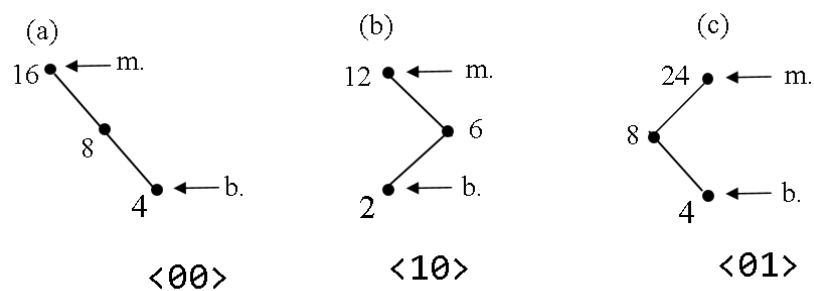


Figure 3: Concise representation of the metrical trajectories of Figure 2 as metrical trees. Numbers correspond to metrical proportions and arrows indicate beat level (b.) and measure level (m.). The respective mVs are shown below the trees.

3. Metrical profile and contour

Some specific needs of the research motivated the elaboration of a system destined to a precise quantification of the internal metrical configuration of brief motivic ideas. In opposition to the global (or macro) scope of *Zeitnetz* (intended to map relatively larger musical extensions), this approach addresses local (or micro) analysis, in general, encompassing one or two bars-long passages.

According to the conventions adopted by the derivative analytical model, any contextualized musical segment (a motive, for example) can be considered as a multidimensional set of structural information. These can be abstracted and mathematically described, which corresponds to the motive's formal identification. Four domains were idealized as subjected to abstraction: (1) sequence of melodic intervals; (2) intervallic range; (3) sequence of rhythmic durations and (4) metric configuration. Until now only the three first cases were satisfactorily described in the model. This section proposes a new approach for the metrical parameter, firstly by formalizing it as a matrix, and then extracting from this a geometric representation.

The construction of the metrical matrix (mM) of a melodic segment "X" obeys the following guidelines: (i) determine the metric context of X (in the other words, its time signature); (ii) determine the number of rhythmic levels present in X (it is obtained by the difference between the longest and the shortest durational figure); (iii) attribute numeric values to each onset of X, according to its relative metric position, "0" being for "strong" and "1" for "weak",⁴ considering each rhythmic level of X. Figure 4 exemplifies the procedure with a simple rhythmic abstract motive. Its durational sequence is numerically expressed as <4 2 2 6 8>, considering the 16th note as the unity. There are three metrical levels in this example, which are depicted below the motive. Intuitively, one can consider that the more deeply rooted is a given event, the higher must be its metric significance (for instance, in this aspect event 1 is clearly stronger than event 2, which is stronger than event 3).

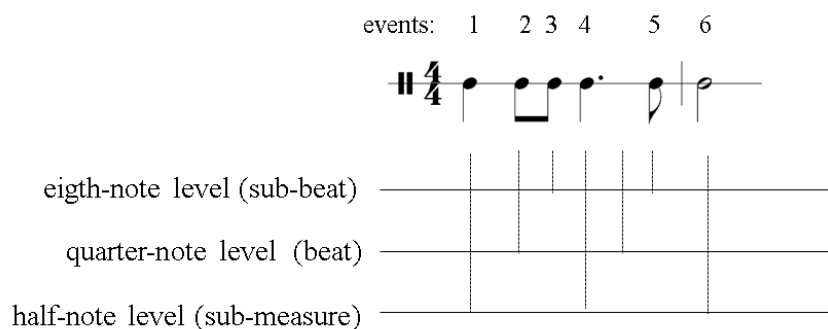


Figure 4: Example of a rhythmic motive with its metrical levels.

Table 1 presents the metrical matrix associated to Figure 4. As we can observe, events 1 and 6 are the metrically strongest, being notated as "000", while event 5 is the weakest (111).

⁴ The use of binary representation for metric relationships is inspired by the work of Gentil-Nunes (2015).

Table 1: Metrical matrix of motive X (c.f. Figure 4).⁵

event	levels		
	1	2	3
1	0	0	0
2	0	1	0
3	0	1	1
4	1	0	0
5	1	1	1
6	0	0	0

The content of the mM of a given motive X can be quantified, resulting in its *metrical profile* (mP). Basically, it is done by attributing to each event a sort of score that will represent its relative importance inside X's local metrical context.

The score of each event present in mM is calculated according to the formula:

$$s_e = \prod_{l=1}^n \left[1 - \left(b_e * \frac{L_l}{10} \right) \right]$$

where s_e is the metric score of the event e , n is the number of levels, b_e is its corresponding binary digit and L_l its corresponding level number.

The application of this formula to the exemplified mM result in the following scores (Table 2):

Table 2: Calculation of metric scores corresponding to the mM of motive X (c.f. Figure 4).⁶

event	Levels			metric score
	1	2	3	
1	0	0	0	{[1- (0*1/10)]*[1-(0*2/10)]*[1-(0*3/10)]} = 1.00
2	0	1	0	{[1- (0*1/10)]*[1-(1*2/10)]*[1-(0*3/10)]} = 0.80
3	0	1	1	{[1- (0*1/10)]*[1-(1*2/10)]*[1-(1*3/10)]} = 0.56
4	1	0	0	{[1- (1*1/10)]*[1-(0*2/10)]*[1-(0*3/10)]} = 0.90
5	1	1	1	{[1- (1*1/10)]*[1-(1*2/10)]*[1-(1*3/10)]} = 0.50
6	0	0	0	{[1- (0*1/10)]*[1-(0*2/10)]*[1-(0*3/10)]} = 1.00

The sequence of the computed scores (<1 0.80 0.56 0.90 0.50 1>) forms the *metrical profile*(mP) of the motive, which can be plotted as a bar graph (Figure 5).

⁵ The computation of a mM is automatically done by the program *MetricProfile*.

⁶ The computation of a mP is automatically done by the program *MetricProfile*.

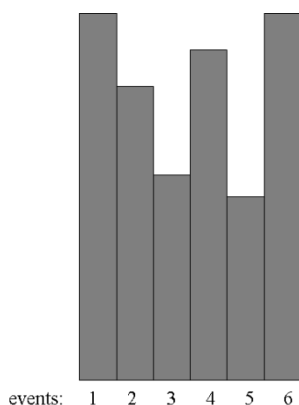


Figure 5: Representation of the metric profile of motive X (Figure 4).

However, aiming at comparing mPs of different motivic ideas in an eventual analysis (a central issue of the research), it seems more relevant to generalize the graphs rather than to maintain their absolute values. For this, a mP is translated as a *metric contour* (mC), a graph which, as well as a mP, informs the internal correlations between the metrical fluctuations of the rhythmic events of a given motive, but in a *relative* rather than an absolute, configuration (Figure 6).

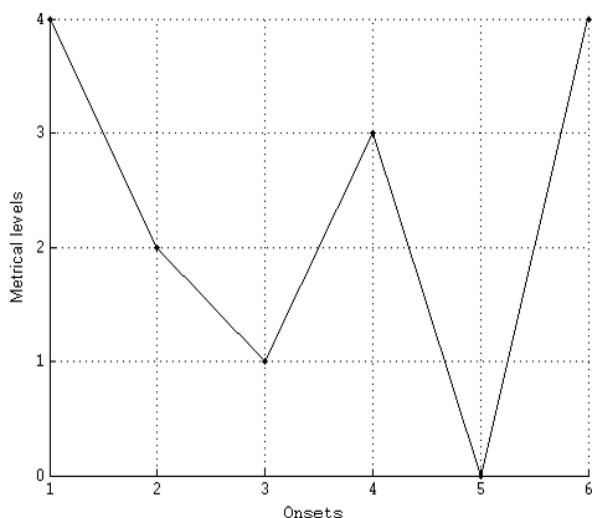


Figure 6: Representation of the metric contour of motive X (Figures 2 and 4). Axe x depicts the onsets (events), axe y presents the relative metric levels. Plotted by the program *MetricProfile*.

The contour confirms, as it was shown by the vectors, that events 1 and 6 are the metrically strongest. Event 5 is the weakest and events 2, 3 and 4 occupy intermediary positions. The sequential numeric description of the contour (i.e., 4-2-1-3-0-4) constitutes the definitive metric profile of the motive, being notated as a vector: <421304>.

4. A practical application

Brahms' Violin Sonata Op.78 was selected for providing examples of the potential applications of the concepts here introduced. At first, aiming at local

metrical dimension, Figure 7 presents the sonata's *Grundgestalt*,⁷ encompassing four motivic components, labeled as A to D.

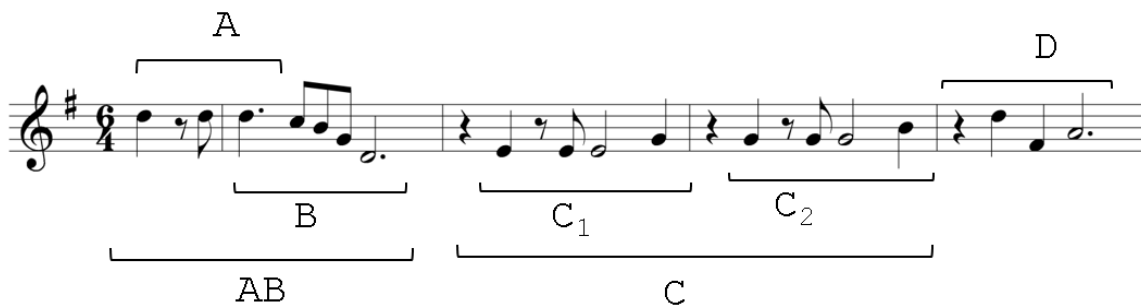


Figure 7: Brahms – *Violin Sonata* Op.78 (mm.1-4) – *Grundgestalt* subdivided into components A-D.

According to MDA conventions, the analysis of a *Grundgestalt* is initiated with the abstraction of an intervallic and a rhythmic sequence from each component. Recently, the intervallic range was also included among the abstracted structures. Figure 8 exemplifies this initial process, selecting for exam the component B.

ABSTRACTIONS / formal descriptions



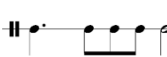
	}	i/B		<-2-1-4-5>
		*/B		<-12>
		r/B		<6 2 2 2 12>

Figure 8: *Grundgestalt*'s component B and its abstractions: intervallic sequence (i/B) and range (*B), rhythmic sequence (r/B). Their formal, vector descriptions are added at right.

The concepts presented in this study allow the addition a new dimension – namely, the metric configuration – to the current group of abstractions. With the time signature (6/4) of the piece (that is, B's local metrical context) and the content of the rhythmic sequence r/B (<6 2 2 2 12>) we obtain B's mM and the metric scores of its five events (Table 3).

⁷ In a very concise definition, a *Grundgestalt* (normally translated as basic shape) corresponds to a group of brief musical ideas (generally presented at the beginning of a piece) from which a lot of thematic and motivic material can be extracted through extensive processes of variation. As developing variation, this concept was elaborated by Schoenberg and is originated from an organicist conception of musical creation.

Table 3: Metrical matrix of the five events present in B and their respective metric scores (c.f. Figure 8).

Event	levels			metric scores
	1	2	3	
1	0	0	0	1.00
2	0	1	1	0.56
3	0	1	0	0.80
4	0	1	1	0.56
5	1	0	0	1.00

Figure 9 plots the metrical contour of B, finally producing its metrical profile. In essence, it can be considered the formal vector description of B's metrical abstracted component (or, in the model terms, m/B).

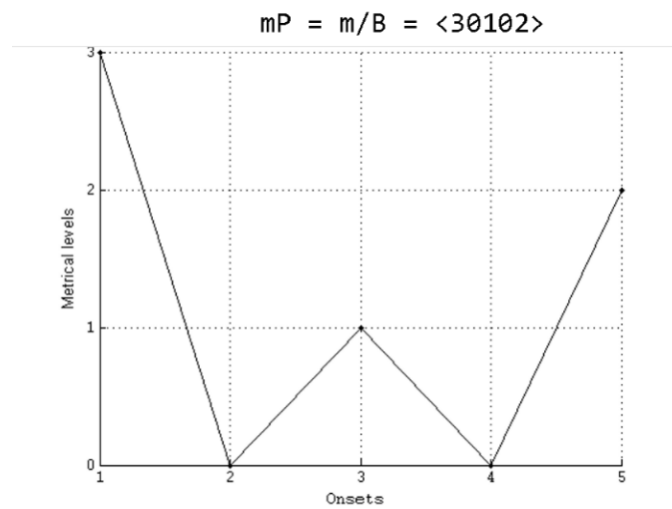


Figure 9: Metrical contour and metrical profile of B.

In a global approach, we can use the metrical trees to evidence metrical conflicts.⁸ Figure 10 selects two instances of superposition of distinct metrical configurations between violin and piano in the very beginning of the first movement of Brahms' Op.78.

⁸The use of metric as a structural means for producing developing variation is one of the most distinctive traits of Brahms compositional procedures (see, among others, Smith 2007, Ng 2005 and Frisch 1984).

(a)

24 ← h.
12 ← m.
4 ← b.

<10>

48 ← h.
24 ← m.
12 ← b.

<01>

(b)

<1> 24 ← m.
8 ← b.

<1> 12 ← m.
4 ← b.

24 ← m.
12 ← b.
6 ← b.

<00>

12 ← m.
6 ← b.

<0>

Figure 10: Brahms – *Violin Sonata* Op.78/I (mm.1-4) – two instances of metrical conflict between violin and piano: (a) mm.1-4; (b) mm.11-13.

In case (a) the conflict results from the different metrical phases of theme (violin) and accompaniment (piano). While the low-register chords clearly depict the noted binary metric (suggesting a more subtle hypermetric configuration encompassing three measures, due to the return of the tonic harmony in m.4), the thematic line seems to be in 3/4 time signature and, moreover, presenting its strong beats occurring dislocated in relation to the respective points of the piano part (note that this causes difference of phases in the hypermetric level). The metrical trees and, specially, the mirrored vectors capture these incompatibilities between both planes. The passage in Fig.10b constitutes a more "classical" case of hemiola. As pointed out by Walter Frisch (1984: 78), the piano configuration is implicitly structured as a group of quaternary/binary 12/8-6/8 measures, over which the violin seems to alternate two ternary, not-notated, time signatures: 3/2 and 3/4. In this case, however, there is no discrepancy considering the immediate hypermetrical level: piano and violin are mutually in phase, although not in respect to the barlines.

5. Concluding remarks

We believe that the new concepts introduced in this study (mV, mT, mM, and mP/mC) constitute a meaningful contribution for the expansion of metric theory. Vector and geometrical representations of these concepts function as complementary resources which allow not only their understanding but also systematization. As it was demonstrated in the previous section, their integrated application in analytical approaches provides robust means for examining the metric dimension in both large and small scales, evidencing structural details and relationships that otherwise possibly would not be available. In this sense, it is relevant to mention that some computational tools were developed for assisted analysis.

References

- Almada, Carlos. 2016. Derivative Analysis and Serial Music: the Theme of Schoenberg's *Orchestral Variations Op.31*. *Per Musi* 33: 1-24.
- Frisch, Walter. 1993. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press.
- Frisch, Walter. 1984. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press.
- Gentil-Nunes, Pauxy. 2015. Análise formal de estruturas rítmicas de Meyer em diagrama de Hasse. In: *Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ*, 14: 153-169.
- London, Justin. 2001. Some Non-Isomorphisms Between Pitch and Time. *Journal of Music Theory* 46 (1-2): 127-52.
- Ng, Yuet. 2005. *A Grundgestalt Interpretation of Metric Dissonance in the Music of Brahms*. Thesis (PhD in Philosophy). Eastman School of Music, University of Rochester.
- Smith, Peter. 2007. New Perspectives on Brahms's Linkage Technique. *Intégral* 21: 109-154.
- Timoczko, Dimitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Uma proposta teórica voltada para a aplicação de princípios neorriemmanianos em música popular

Carlos de Lemos Almada

Universidade Federal do Rio de Janeiro

carlosalmada@musica.ufrj.br

Abstract. *This paper presents a proposal for expansion of the Neo-Riemannian Theory by focusing on popular music genres which employ essentially harmonic construction with tetrads. The study's main reference is the Chromatic Transformational System (Kopp 2006). The main approach is related to four basic issues: the adopted qualities for the chords, graphic representation, transformational operations and vector formalization. These theoretical elements become the basis for the implementation of a computational tool for harmonic analysis.*

Keywords: *Teoria Neoriemaniana; Sistema de Transformações Cromáticas de David Kopp; Harmonia tetrádica em música popular; Tonnetz.*

Resumo. *Este artigo apresenta uma proposta para expansão da Teoria Neorriemaniana, considerando gêneros de música popular que usam essencialmente construção harmônica por tétrades. Toma como principal referência o Sistema de Transformações Cromáticas (Kopp 2006). A abordagem principal envolve quatro tópicos básicos: qualidades cordais adotadas, representação gráfica, operações de transformação e formalização vetorial. Tais elementos teóricos se tornam base para implementação de uma ferramenta computacional para análise harmônica.*

Palavras-chave: *Neo-Riemannian Theory; David Kopp's Chromatic Transformational System; Tetradic harmony in popular music; Tonnetz.*

1. Introdução

Desde seu surgimento, em meados da década de 1980, a Teoria Neorriemaniana (doravante, TNR) se tornou uma das mais recorrentes fontes referenciais para estudos sobre relações de alturas. De início destinada especificamente ao exame da harmonia praticada no Romantismo, especialmente envolvendo relações entre fundamentais por terças e conexões e conteúdos cordais cromáticos, o escopo da TNR vem sendo constantemente expandido, em direção não apenas a uma visão mais abrangente do conceito de tonalidade (ver Lewin 1995 e Cohn 1998), atingido novos repertórios, como é o caso do universo da música popular. A presente proposta visa a contribuir para esta última corrente, introduzindo

alguns novos conceitos e reelaborando outros tantos, de modo a contemplar princípios harmônicos essenciais e distintivos da música popular.¹

A principal motivação para este estudo foi a busca por contemplar o processo analítico neorriemano de músicas nas quais a construção harmônica por tétrades é usada preferencial e consistentemente. Amplia, neste aspecto, um dos fundamentos da TNR, a saber o emprego da tríade perfeita (maior/menor) como base para transformações harmônicas.² Em diversos gêneros da música popular (como o jazz, a bossa nova e correlatos), tétrades substituem o papel referencial das tríades, um fato que por si só aponta para a necessidade de se criar adaptações teóricas para identificações mais precisas de relações harmônicas em análises voltadas para esse tipo de repertório.³

2. Os princípios da TNR e o Sistema de Transformações Cromáticas

A TNR estabeleceu-se, segundo Richard Cohn (1998, 167-8), a partir de princípios básicos, oriundos direta ou indiretamente de formulações originais da Teoria das Funções Harmônicas de Hugo Riemann (1896): a equivalência enarmônica, a maximização de notas comuns (associada à parcimônia na condução de vozes), a dualidade triádica maior-menor (espelhando o mesmo modelo de construção intervalar) e, especialmente, a projeção espacial das relações harmônicas em um plano cartesiano denominado *Tonnetz*⁴ e o conceito da transformação de um acorde em outro a partir da aplicação de uma operação. Uma operação pode ser formalmente definida como uma função que, quando aplicada a um acorde referencial resulta em um acorde derivado com o qual mantém pelo menos uma nota em comum (Figura 1).

¹ É possível citar, entre outras, as abordagens propostas por Briginshaw (2012) sobre a harmonia do jazz e de Capuzzo (2004), voltada para as características progressões cordais do rock

² É também levado em conta nesta proposta o papel que, em tal contexto, algumas sétimas exercem nas estruturas dos acordes, atuando como espécies de dissonâncias estáveis (Forte 1995, 7-8). É o caso especificamente da sétima maior sobre a tríade maior e da sétima menor sobre a tríade menor que, livres da "obrigação" de resolução expressa pelas regras da harmonia tradicional, passam a compartilhar com a fundamental, a terça e a quinta o mesmo *status* consonante. Mesmo em outras estruturas cordais menos estáveis (como as tétrades dominantes e meio-diminutas), as sétimas (e demais notas-funções consideradas convencionalmente como dissonantes) costumam ser tratadas nas progressões harmônicas de gêneros populares de modo mais livre, frequentemente através de movimentação paralela.

³ Não é incomum que análises neorriemano em música popular sejam realizadas através de versões simplificadas da harmonia, com a redução de tétrades para tríades (p.ex., $C7M \rightarrow C$) e a reinterpretação de acordes com quintas alteradas ($B^{\flat} \approx G$). Como apontado por Sara Briginshaw (2012), "há uma grande perda" com tal processo, especialmente quando se trata da música de jazz, "geralmente rica em acordes com sétimas, e esse acréscimo em cardinalidade permite que mais relações sejam formadas pelos acordes" (66-7). De fato, como será apresentado mais adiante, o aumento das relações possíveis com notas em comum caso das progressões tetrádicas é bastante expressivo.

⁴ A ideia de *Tonnetz* (literalmente, "rede do tons") foi concebida originalmente em 1739 pelo matemático suíço Leonhard Euler, sendo reformulada em 1866 por Arthur Oettingen, o que influenciou a própria concepção de Riemann sobre o tema. Os teóricos neorriemano vem propondo diversas configurações para a *Tonnetz*, a partir de confluências com subáreas da matemática, como da geometria, teoria dos grafos e topologia.

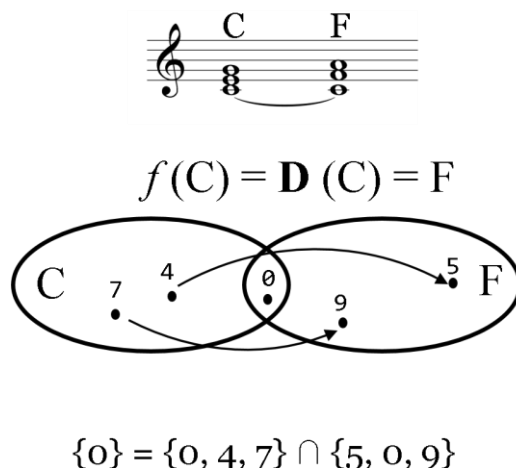


Figura 1: (a) representação formal de uma operação transformacional aplicada a um acorde referencial, onde x e y são tríades perfeitas, f a operação que transforma x em y e z o grupo de notas compartilhadas pelos dois acordes; (b) exemplo de aplicação da operação *dominante* na transformação de $C [0,4,7]$ em $F [5,9,0]$.

David Lewin (1982) é considerado o pioneiro na consolidação da TNR, tendo sido seguido por diversos autores, que introduziram gradualmente inúmeros aperfeiçoamentos e empreenderam novas abordagens. Como exemplo dessas tendências, podem ser citados trabalhos de Bryan Hyer (1995), Richard Cohn (1998; 2012), Peter Seibach & Jack Douthett (1998) e Dimitri Tymoczko (2011), que expandiram consideravelmente o escopo da teoria. Uma das mais significativas dessas contribuições foi proposta por David Kopp (2006): o Sistema de Transformações Cromáticas, que forma o principal eixo teórico adotado neste estudo. Tal sistema consiste basicamente em um conjunto de 13 operações transformacionais (doravante denominadas "operações Kopp" ou, abreviadamente, op-K), que exaurem as possibilidades de conexão entre duas tríades, considerando três graus de afinidade em relação ao número de notas compartilhadas: 3 (no caso da operação "identidade"), 2 e 1.⁵Embora não seja do escopo deste artigo descrever detalhadamente a estrutura do sistema,⁶ o Quadro 1 sumariza as principais características das op-K.⁷

⁵ Algumas das op-K retomam tipos já propostos por outros autores (é o caso da operação **S**, por exemplo), outras mantêm designações anteriores, porém não necessariamente seus significados originais (ex: **M**, **R** e **D**). As restantes correspondem a novas alternativas, como será apresentado em seguida.

⁶ Para informações aprofundadas sobre o sistema, ver Kopp (2006, 165-191).

⁷ Registre-se que a relação não é completa, tendo sido omitidas, por motivo de espaço e foco, as alternativas em sentido inverso das operações **m**, **M**, **D** e **F** (justamente as quatro op-K que faltam para totalizar 13). Algumas informações sobre trocas de sentido intervalar (incluindo simbologia específica) serão apresentadas mais adiante, dentro da proposta central deste estudo.

Quadro 1: Resumo das op-K, considerando nome, símbolo, classe intervalar entre fundamentais das tríades *a* e *b*, número de notas compartilhadas, especificação das transformações sofridas por *a* e exemplificação, tomando as tríades de Dó maior e Dó menor como referenciais.

operação	símbolo	Classe intervalar	notas comuns	Transformações da tr. a	exemplos
identidade	I	0	3	Mantém f, t, q (replicação)	$C \rightarrow C / c \rightarrow c$
paralela	P	0	2	Mantém f, q, invertendo o modo	$C \rightarrow c / c \rightarrow C$
slide	S	1	1	Mantém t, invertendo o modo	$C \rightarrow Db / c \rightarrow B$
relativa	r	3	2	Mantém f,t (ou t,q), invertendo o modo	$C \rightarrow a / c \rightarrow Eb$
mediante menor	m		1	Mantém t (ou f), mantém o modo	$C \rightarrow A / c \rightarrow a$
antirrelativa	R	4	2	Mantém t,q (ou f,t), invertendo o modo	$C \rightarrow e / c \rightarrow Ab$
mediante maior	M		1	Mantém f (ou t), mantém o modo	$C \rightarrow Ab / c \rightarrow ab$
dominante	D	5	1	Mantém f, mantém o modo	$C \rightarrow F / c \rightarrow f$
five	F	5	1	Mantém f, inverte o modo	$C \rightarrow f / c \rightarrow F$

Observações: 1) as notas- funções dos acordes são representadas pelos símbolos: f (fundamental), t (terça) e q (quinta); (2) tríades maiores são cifradas com letras maiúsculas (ex: "C" para Dó maior) e menores com minúsculas (ex: "f#" para Fá# menor); (3) nas operações *contextuais* (S, R e r) os sentidos dos intervalos (e, conseqüentemente, as funções das notas em comum) dependem do modo do acorde referencial .

3. O vetor K

Um estudo recente,⁸ visando ao desenvolvimento de uma ferramenta computacional para análise neorriemana assistida,⁹ introduz um novo conceito: o *vetor K*. Trata-se de um elemento que promove a formalização do processo analítico com base no Sistema de Transformações Cromáticas de Kopp. O vetor K associado a uma determinada operação apresenta-se algebricamente como uma sucessão de 8 entradas em formato binário, tendo por finalidade descrever sucinta e precisamente o processo de transformação associado. As entradas subdividem-se em três seções específicas, destinadas a informar: (i) os modos das tríades envolvidas (convenção: modo maior = 0; modo menor = 1), (ii) e (iii) notas-funções mantidas nas tríades *a* e *b*. A Figura 2 apresenta a estrutura genérica do vetor K (a), exemplificando uma possível aplicação (b), no caso a operação R, entre as tríades de Dó maior e Mi menor.¹⁰

⁸ Artigo em preparação.

⁹ O programa *TonnetzKopp*, implementado em MATLAB.

¹⁰ Sendo configurado em formato binário, o vetor K pode ser convertido em um número em base 10, o que é denominado "código K" (cK). A principal razão de existência do cK é constituir

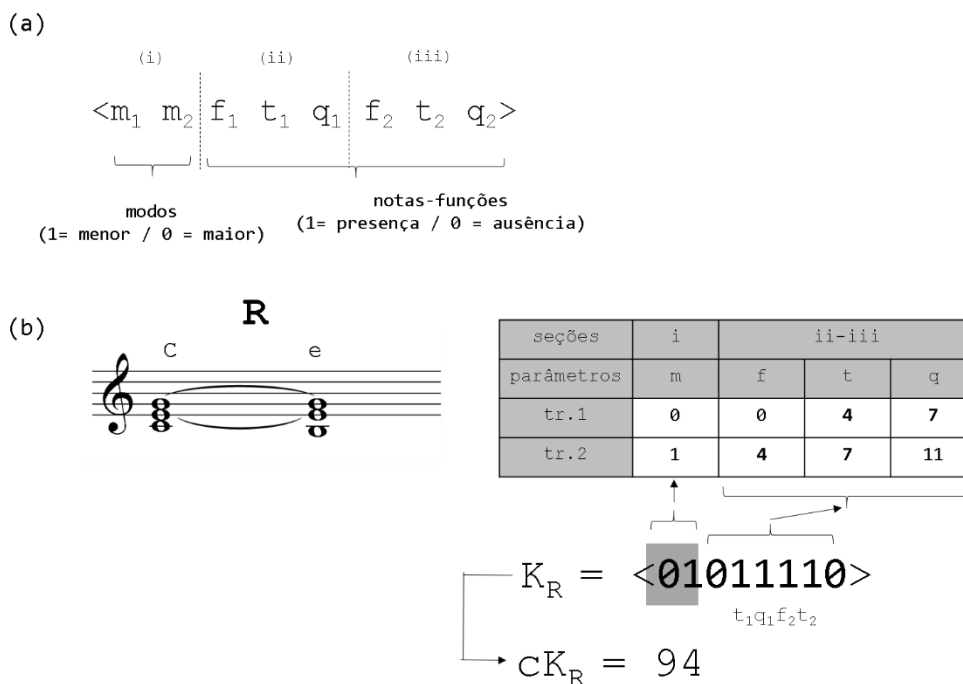


Figura 2: (a) estrutura genérica do vetor K, subdividida em três seções; (b) exemplo da vetorização da operação R e do código K correspondente].

4. O Sistema PK

Os elementos apresentados constituem a base para a presente proposta de expansão teórica. As seguintes subseções descrevem quatro das principais adaptações realizadas, considerando premissas e convenções adotadas:

4.1. Qualidades cordais tetrádicas

Correspondem a dois níveis: (a) básico, abrangendo qualidades maiores ou menores (o que é determinado pela distância entre a terça e a fundamental do acorde em questão) e (b) específico, abrangendo 8 subqualidades (quatro maiores e quatro menores), nomeadas com as letras finais do alfabeto, em ordem decrescente (Quadro 2).

Quadro 2: Qualidades/subqualidades tetrádicas adotadas

nível	básico	maiores				menores			
	específico	Z	Y	X	W	z	y	x	w
Estrutura tetrádica	7M	7	7(b5)	7(#5)	7(#5)	m7	∅	°7	m(7M)
Exemplos	D7M	Bb7	E7(b5)	C7(#5)	F#m7	Ab [∅]	F°7	Bm(7M)	

uma maneira mais compacta (e vantajosa, em termos computacionais) de representar o vetor e, conseqüentemente, a própria operação à qual está associado.

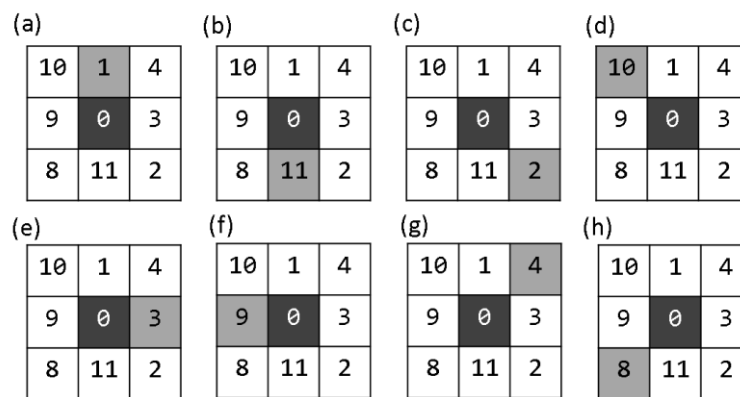


Figura 4: movimentos intervalares parcimoniosas a partir de um quadrado-altura referencial (0): (a) segunda menor ascendente; (b) segunda menor descendente; (c) segunda maior ascendente; (d) segunda maior descendente; (e) terça menor (segunda aumentada) ascendente; (f) terça menor descendente; (g) terça maior ascendente; (h) terça maior descendente.

As 8 qualidades específicas de tétrades são representadas em forma normal (ou seja, na ordem da superposição de terças) na Tt como tetraminos (Figura 5), construídos a partir de suas respectivas fórmulas dos acordes.¹⁴

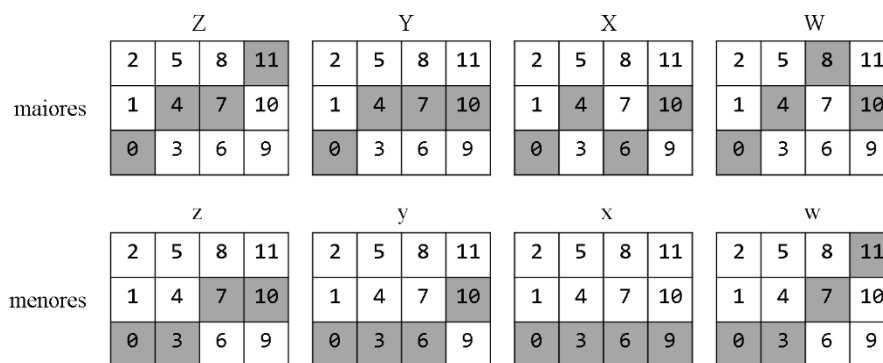


Figura 5: representação espacial das 8 qualidades de tétrades (forma normal), arbitrando Dó (0) como fundamental.

A Figura 6 ilustra a projeção na Tt do encadeamento parcimonioso de duas tétrades (foram selecionadas como exemplo C7M e Eb7M). Neste caso, uma altura é mantida (Sol [7]) e as demais são conduzidas parcimoniosamente, de acordo com os movimentos apresentados na Figura 4. Note-se que o tetramino resultante corresponde à terceira inversão da qualidade Y.¹⁵

¹⁴ O movimento de terça diminuta, que ocorre nas qualidades X e W, corresponde enarmonicamente ao da segunda maior.

¹⁵ Há 27 configurações geométricas distintas para as 8 tétrades-tetraminos, considerando seus estados (fundamental e três inversões).

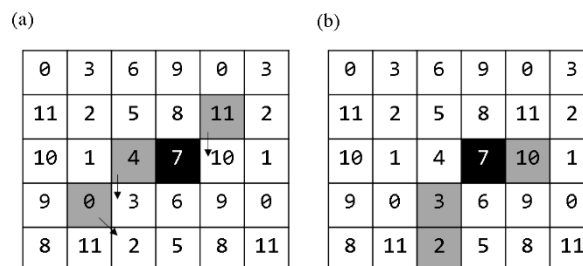


Figura 6: representação espacial do encadeamento das tétrades C7M e Eb7M: (a) projeção na Tt das alturas correspondentes a C7M, com setas indicando as movimentações parcimoniosas necessárias; (b) projeção das alturas correspondentes a Eb7M (em preto a altura comum entre as duas tétrades, Sol [7]).

4.3. Operações transformacionais

Um problema derivado do incremento de uma unidade na cardinalidade dos acordes considerados é o fato de que o número de possibilidades de encadeamentos aumenta exponencialmente. Enquanto que há 13 alternativas possíveis para conectar uma determinada tríade com outra com que possua notas comuns (ou seja, as operações Kopp), no caso das 8 tétrades adotadas, foi constatado que esse número se expande para 614. Na busca por mapear exaustivamente tais alternativas, optou-se por manter ao máximo o vínculo (em termos de nomenclatura e significado) com o sistema de Kopp. Foi então elaborado um sistema derivado formado por 13 *classes de operações* (abrangendo algumas subclasses e operações específicas), denominado Sistema PK. Cada classe de operações PK está associada a uma classe intervalar (de 0 a 6), o que implicou a necessidade de criação de novos tipos, não contemplados originalmente (é o caso dos acordes com fundamentais separadas por intervalos de segunda maior e trítone). As 6 classes de operações PK são apresentadas no Quadro 3.

Quadro 3: Disposição básica das operações PK, considerando classe intervalar entre fundamentais, nome, símbolos de classe e subclasse e transformações sofridas pela tétrede 1

Classe intervalar	OPERAÇÕES PK			Transformações da tétrede 1 (<i>m</i> = modo; <i>Q</i> = qualidade básica; <i>q</i> = qualidade específica)
	Nome	classe	subclasses	
0	identidade	I	I (plena)	Mantém <i>m</i> e <i>q</i> (ex: ZZ)
			i (parcial)	Mantém <i>m</i> e <i>Q</i> (ex: ZY)
	paralela	P	P (plena)	Troca <i>m</i> e mantém <i>q</i> (ex: Zz)
			p (parcial)	Troca <i>m</i> e mantém <i>Q</i> (ex: Zy)
1	<i>slide</i> menor	s	-	Troca <i>m</i>
	<i>neben</i> menor	n	-	Mantém <i>m</i>
2	<i>slide</i> maior	S	-	Troca <i>m</i>
	<i>neben</i> maior	N	-	Mantém <i>m</i>

3	relativa	r	-	Troca <i>m</i>
	mediante menor	m	-	Mantém <i>m</i>
4	antirrelativa	R	-	Troca <i>m</i>
	mediante maior	M	-	Mantém <i>m</i>
5	five	F	-	Troca <i>m</i>
	dominante	D	-	Mantém <i>m</i>
6	trítono	T	T	Mantém <i>m</i>
			t	Troca <i>m</i>

Há três tipos de símbolos sobrescritos complementares que se acrescentam a algumas das classes: "+" ou "-" (para as classes não contextuais n, N, m, M, D e F) informam, respectivamente, os sentidos intervalares principal e secundário de suas aplicações.¹⁶ Já "*" indica inversão da direção convencional em uma das quatro classes contextuais (s, S, r e R).

A identificação precisa de uma operação PK específica requer, além do símbolo básico de classe/subclasse e (quando é o caso) do símbolo complementar de sentido, as qualidades específicas envolvidas. A Figura 7 apresenta a fórmula genérica adotada para uma operação e alguns exemplos das 614 possibilidades existentes.

(a)

(b)

Figura 7: (a) fórmula genérica de identificação de uma operação PK, sendo *P* símbolo principal da classe, *c* o símbolo complementar de sentido, *q₁* a qualidade específica da téttrade 1 e *q₂* a qualidade específica da téttrade 2; (b) exemplos de notação de operações específicas entre tétrades.

4.4. O vetor J

Analogamente ao que foi estabelecido para o sistema Kopp, é possível representar vetorialmente o processo de transformação resultante da aplicação de operações PK. Foi então elaborado o *vetor J*, cuja estrutura genérica é apresentada na Figura 8.

¹⁶ Kopp convencionou os seguintes sentidos preferenciais (+): **m**⁺ (terça menor descendente), **M**⁺ (terça maior descendente), **D**⁺ (quarta justa ascendente) e **F**⁺ (quarta justa ascendente). Os sentidos se invertem quando é notado o símbolo negativo. A partir disso, o sistema PK foi expandido com as convenções: **n**⁺ (segunda menor ascendente) e **N**⁺ (segunda maior ascendente).

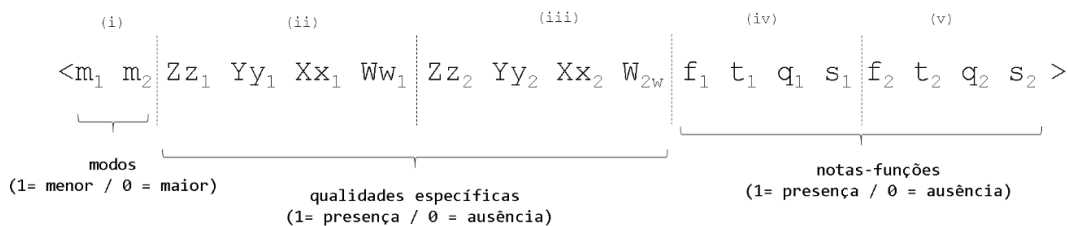


Figura 8: estrutura genérica do vetor J, segmentada em 5 seções.

As 18 entradas, em formato binário, podem ser segmentadas em 5 seções, dedicadas a informar: (i) os modos das tétrades 1 e 2 (0 = maior, 1 = menor); (ii) e (iii) as qualidades envolvidas (através da indicação de "1"), considerando a ordem das posições convencionadas; (iv) e (v) o mapeamento das notas-funções nas duas tétrades (através da indicação de "1"). Assim como no caso original, é possível converter um vetor J para formato decimal, obtendo-se assim o código J (cJ) correspondente (Figura 9).

S zX

seções	i	ii-iii	iv-v			
parâmetros	m	q	f	t	q	s
tétr.1	1	z	0	3	7	10
tétr.2	0	X	10	2	4	8

$J_{S zX} = \langle 101000001000011000 \rangle$
z X s₁f₂

$cJ_{S zX} = 164.376$

Figura 9: vetor J e código J da operação S zX, aplicada à tétrade Cm7.

5. Considerações finais

A proposta teórica que é apresentada neste artigo visa a contribuir para a expansão do escopo da TNR, focalizando nas relações harmônicas de gêneros da música popular caracteristicamente tetrádicos. Tendo como motivação básica a busca por soluções para problemas específicos normalmente enfrentados em análise nesse contexto, considera-se que os resultados obtidos foram plenamente satisfatórios, especialmente referente ao mapeamento exaustivo e identificação precisa das operações (com a máxima manutenção de tipologia e simbologia do sistema Kopp, tomado como referência teórica) e a representação gráfica das estruturas tetrádicas e de suas conexões parcimoniosas. Os novos conceitos elaborados (o vetor e o código J e a representação gráfica dos encadeamentos na Tt) serviram de base para a implementação em Matlab de uma ferramenta computacional analítica, atualmente em testes, o que constitui a principal aplicação prática desta ramificação teórica.

Referências

- Bringshaw, Sara. 2012. A Neo-Riemannian Approach to Jazz Analysis. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* (5) / 1: 57-87.
- Capuzzo, Guy. 2004. Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music. *Music Theory Spectrum* (26) / 2: 177-199.
- Cohn, Richard. 2012. *Audacious euphony: Chromaticism and the triad's second nature*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1998. Introduction to Neo-Riemannian theory: A survey and a historical perspective. *Journal of Music Theory* (42) / 2:167-180.
- Douthett, Jack and Steinbach, Peter. 1998. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory* (42) / 2: 241-263.
- Forte, Allen. 1995. *The American popular ballad of golden era, 1924-50*. Princeton: Princeton University Press.
- Gollin, Edward. 1998. Some Aspects of Three-Dimensional Tonnetze. *Journal of Music Theory* (42) / 2: 195-206.
- Hyer, Brian: 1995. Reimag(ing) Riemann. *Journal of Music Theory* (39) / 1: 101-138.
- Lewin, David. 1992. A Formal theory of generalized tonal functions. *Journal of Music Theory* (26) / 1: 23-60.
- _____. 1982. Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories. *Perspectives of New Music* (21) /1/2: 312-371.
- Riemann, Hugo. 1896. *Harmony Simplified*. Londres: Augener (1896).
- Timoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Aspectos da Teoria Pós-Tonal aplicada na composição das Invariâncias para piano solo

José Orlando Alves

Universidade Federal da Paraíba

jorlandoalves2006@gmail.com

Abstract. *The Post-Tonal Theory was used as a reference for the pitch-class organization in the composition of the piano cycle “Invariâncias”: thirty-three small pieces composed by the author of this paper in 2003. The objective here is to describe aspects of the application of Post-Tonal Theory in the composition of three pieces of this cycle. A compositional matrix planning was elaborated. The concept of pitch-class invariance was determinant during the planning of each piece. The organization of the transpositions and inversions of the pitch-classes sets evidences the relationship of invariance. The composition of each piece presents different ways of inserting the invariance in the musical discourse. This paper approaches three aspects in the use of invariance: the articulation of a continuous sound stream (first piece); the prolongation in opposition to the pointillism (second piece), and the resonance of invariance (fourteenth piece). We conclude that the creative capacity can be fostered through planning, using limited resources such as invariances between pitch-classes.*

Keywords: *Post-Tonal Theory, Compositional Planning, Invariance.*

Resumo. *A Teoria Pós-Tonal foi utilizada como referencial para a organização das classes de alturas na composição do ciclo Invariâncias. O ciclo contém trinta e três pequenas peças para piano solo, e foi composto pelo autor deste trabalho em 2003. O objetivo aqui é descrever aspectos da aplicação da Teoria Pós-Tonal na composição de três peças desse ciclo. Antes da composição, foi elaborado um planejamento composicional matricial. O conceito de invariância de classes de alturas foi determinante durante o planejamento de cada peça. A organização das transposições e inversões dos conjuntos evidencia a relação de invariância. A composição de cada peça apresenta diferentes formas de inserir a invariância no discurso musical. Este trabalho aborda três aspectos na utilização das invariâncias: a articulação de um fluxo sonoro contínuo (primeira peça); a prolongação em oposição ao pontilhismo (segunda peça), e a ressonância de invariância (décima quarta peça do ciclo). Concluímos que a capacidade criativa pode ser fomentada através do planejamento, utilizando recursos limitados como as invariâncias entre classes de alturas.*

Palavras-Chaves: *Teoria Pós-Tonal, Planejamento Composicional, Invariância.*

1. Introdução

As trinta e três pequenas peças para piano solo, denominadas de *Invariâncias*, foram compostas pelo autor deste trabalho no primeiro semestre de 2003 e dedicadas à pianista e professora Ingrid Barancoski, que a estreou na íntegra no dia 25.06.2003 durante o Recital de Doutorado, realizado no Auditório do Insituto de Artes da UNICAMP.

A composição do ciclo das trinta e três *Invariâncias* ocorreu a partir de um plano composicional prévio que relacionou conjuntos de classes de alturas¹ (suas transposições e inversões) com temporalidades distintas, através de recursos matemáticos que resultaram em um planejamento composicional parametrizado matricial². O referido planejamento está todo descrito na Tese “*Invariâncias e Disposições Texturais: do Planejamento Composicional à Reflexão Sobre o Processo Criativo*” (Alves 2005) e, em parte, com aspectos relacionados especificamente às alturas, em um artigo publicado em 2003 nos Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Alves 2003, 1-11).

Na elaboração do planejamento composicional parametrizado matricial, utilizamos como referencial teórico os conceitos de espaço (*compositional space*) e plano composicional (*compositional design*), definidos por Morris (1987). Não abordaremos a elaboração do planejamento neste trabalho³. Nosso objetivo aqui é demonstrar e exemplificar como ocorre a organização das alturas em três peças do ciclo das *Invariâncias* para piano solo, após a etapa do planejamento composicional.

Para o controle efetivo da organização das alturas, adotamos como referencial a Teoria dos Conjuntos aplicada à Música, também conhecida como Teoria Pós-Tonal⁴. (Straus 1990).

Essa teoria surgiu na década de 60 a partir de elaborações e conceitos definidos por Babbitt (1961) e sistematizados por Forte (1973). Foi amplamente utilizada, como recurso analítico, por diversos autores como Cook (1987), Morris (1987), Straus (1990), Lester (1989), Oliveira (1998), dentre outros. Vários termos adotados no presente trabalho, como, por exemplo, conjuntos e subconjuntos de classes de alturas, suas classificações e transposições e inversões, se referem aos axiomas que formam a base da referida teoria. (Alves 2003, 2).

¹ “Uma coleção de conjuntos relacionados entre si por um operador transposição ou inversão. A estrutura intervalar de qualquer conjunto-membro de um conjunto classe é sempre igual.” (Oliveira 1998, 342).

² “O planejamento composicional é uma ferramenta que auxilia e alimenta o fluxo criativo e atende à demanda de compositores que valorizam determinadas etapas que antecedem a composição. [...]. A ideia e a utilização de planejamento composicional passam por diferentes óticas que vão desde o uso objetivo de processos e métodos até mecanismos subjetivos. Na pesquisa que realizamos durante o Doutorado, nos dispusemos a estudar uma, entre inúmeras abordagens possíveis, que denominamos originalmente de Planejamento Composicional Parametrizado Matricial”, que “está basicamente direcionado para gerar, combinar e armazenar características e padrões estruturais [de forma prescritiva], prontos para a utilização imediata na composição musical.” (Alves 2005, 21, interpolação nossa). No caso, os padrões estruturais referem-se a duas dimensões do discurso musical: a organização das alturas e a disposição das texturas.

³ A descrição detalhada, desde a sua concepção até a aplicação composicional do planejamento, encontra-se na tese já mencionada. (Alves 2005).

⁴ Não abordaremos aqui questionamentos atuais, em uma revisão da literatura mais recente sobre a referida teoria analítica, uma vez que a proposta partiu da utilização de procedimentos composicionais originais e específicos e não uma análise na íntegra seguindo os pressupostos teóricos.

A composição de todas as trinta e três pequenas peças para piano solo, que integram o ciclo *Invariâncias*, está baseada na utilização do conjunto de classes de alturas **5-2**⁵ e seus respectivos subconjuntos⁶. Na composição de cada peça, a escolha de qual subconjunto (e suas transposições e inversões) seria utilizado, através do planejamento, ocorreu em função do critério de invariância. Além de seus diversos significados musicais (como, por exemplo, o aspecto morfológico) e filosóficos, este conceito está presente no trabalho de diversos autores que abordaram a Teoria Pós-Tonal, como descrita por Oliveira (1988, 345):

Um ou mais elementos são invariantes quando permanecem inalterados após a aplicação de uma transformação no conjunto que os contém. As invariâncias são os elementos comuns [classes de alturas] entre dois conjuntos relacionados por um operador [transposição e/ou inversão].

O critério da invariância permitiu associar as transposições e inversões dos subconjuntos que integram o conjunto principal **5-2**, como se verá, a seguir, na descrição da organização das alturas em três peças que integram o ciclo *Invariâncias*.

2. *Invariâncias* n.º 1

A estratégia composicional⁷ utilizada na primeira peça do ciclo foi a criação de um contínuo sonoro tendo por base as alturas invariantes entre as transposições de determinados subconjuntos, alcançadas através do planejamento composicional matricial. Ou seja, as classes de alturas invariantes impulsionam o contínuo através da articulação em alternância entre as mãos do pianista.

O grau de invariância é constante nessa peça, correspondendo a três notas. A organização dos subconjuntos ocorreu através da elaboração de uma simetria tendo por eixo a segunda transposição (T₂) do conjunto 4-2. A tabela 1 apresenta as classes de alturas invariantes, as classes de alturas para cada subconjunto e a simetria que ocorre com a repetição dos subconjuntos de trás para frente a partir do eixo assinalado com linhas duplas. As durações são constantes e correspondem a dois compassos em toda a peça, para cada subconjunto.

Na figura 1, as classes de alturas invariantes entre os subconjuntos são assinaladas através de ligaduras. Essa figura ilustra, na grafia musical, as classes de alturas presentes na 3.^a e 4.^a colunas da tabela 1. Pode-se observar que as três invariâncias alternam entre o D, D# e E, e entre o D#, E e F. As alternâncias das invariâncias, além de serem um recurso para conectar um maior número de membros, contribuíram para romper com a previsibilidade do contínuo, que inicia com as três primeiras (D, D# e E).

⁵ A indicação **5-2** refere-se ao segundo conjunto de cinco sons classificado por Forte (1973, 179).

⁶ Existem fórmulas matemáticas para o cálculo do total de subconjuntos a partir da quantidade de classes de alturas de um conjunto maior que podemos encontrar em Oliveira (1998, 118), Straus (1990, 71) e no próprio Forte (1973, 27). No caso, o conjunto 5-2 possui quatro subconjuntos de quatro sons (4-1, 4-2, 4-4, 4-10 e 4-11) e seis conjuntos de três sons (3-1, 3-2, 3-3, 3-4, 3-6 e 3-7), excluimos as diádes e o conjunto vazio.

⁷ As estratégias equivalem à utilização de procedimentos (ou recursos) composicionais para construir a trama do discurso musical a partir dos conjuntos de classes de alturas e suas respectivas invariâncias.

Tabela 1: Relação de subconjuntos, invariâncias e durações utilizadas na primeira peça

Subconjuntos de classes de alturas	Invariâncias	Classes de alturas dos subconjuntos	Durações
3-1 (T ₂)	(D, D#, E)	(D, D#, E)	<u>2</u>
4-2 (T ₂)		(D, D#, E, F#)	<u>2</u>
3-1 (T ₂)	(D, D#, E)	(D, D#, E)	<u>2</u>
4-2 (T ₂)		(D, D#, E, F#)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(D#, E, F#)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
3-1 (T ₃)		(D#, E, F)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(D#, E, F)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
4-2 (T₂)		(D, D#, E, F#)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(D#, E, F#)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
3-1 (T ₃)		(D#, E, F)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(D#, E, F)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
4-2 (T ₂)		(D, D#, E, F#)	<u>2</u>
3-1 (T ₂)	(D, D#, E)	(D, D#, E)	<u>2</u>
4-2 (T ₂)		(D, D#, E, F#)	<u>2</u>

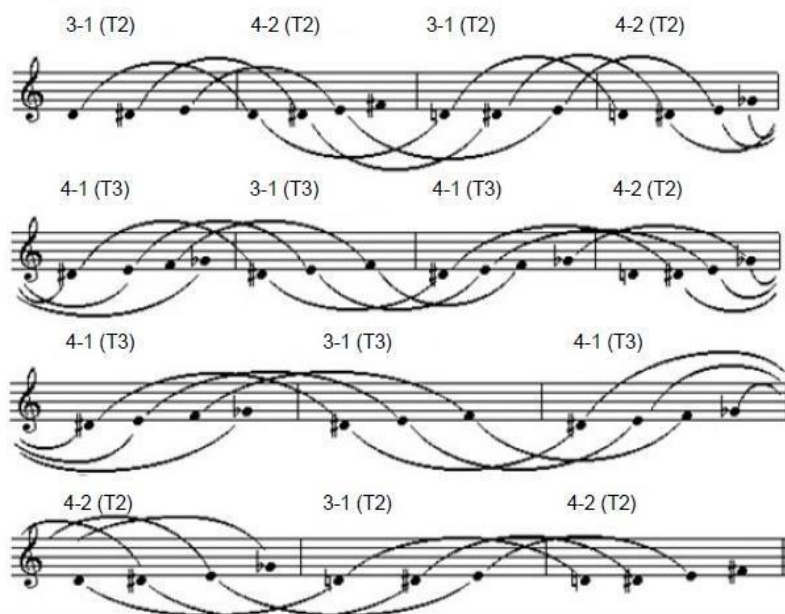


Figura 1: Classes de alturas invariantes entre as transposições dos subconjuntos assinaladas pelas ligaduras

A figura 2 apresenta os quatro compassos iniciais da primeira peça, onde se pode observar que as alturas articuladas em colcheias (*non legato*), que se revezam entre a mão direita e a mão esquerda do pianista (a base do contínuo), são justamente as classes

de alturas invariantes entre as transposições dos subconjuntos. No segundo sistema, construído com as classes de alturas da segunda transposição do subconjunto **4-2**, uma segunda camada é justaposta ao contínuo (no pentagrama superior). A classe de altura que inicia essa camada (F#, articulada em *staccato* para diferenciá-la do *non legato* do contínuo) é a única que não pertence às invariantes. Aos poucos, o estabelecimento de camadas ocorre com os acréscimos de alturas e com a diminuição da defasagem temporal entre elas, estabilizando em quatro camadas, como demonstrado na figura 3.

A ausência da fórmula de compasso ocorre com o propósito de evitar a diferenciação das acentuações no decorrer do contínuo. No entanto, utilizamos as barras de compasso para auxiliar o intérprete na contagem dos tempos e na sua localização dentro do fluxo sonoro.

A estabilização das quatro camadas a partir do compasso 15 (figura 3) sinaliza o princípio de uma saturação, que tem por objetivo conduzir o fluxo sonoro para a finalização da peça. Outra característica que ocorre na estabilização das quatro camadas é a unificação das dinâmicas (forte em *crescendo*) e da articulação em *non legato*, contribuindo para o surgimento de um amálgama entre as camadas periféricas (pentagrama superior e inferior) e o contínuo sonoro, como demonstrado na figura 3. Recomenda-se ao intérprete a utilização do pedal direito (que libera as ressonâncias) para alcançar o amálgama sonoro.

A finalização da primeira peça é alcançada com o contraste súbito na alternância de duas para quatro camadas no fluxo do contínuo sonoro. Existe também o contraste súbito de dinâmicas (piano súbito, *sforzando* e fortíssimo súbito), exemplificado na figura 4.

3. Invariâncias n.º 2

Na segunda peça do ciclo, a estratégia composicional foi caracterizar o discurso sonoro através de uma textura pontilhística, com a espacialização em *staccato* das alturas em oposição às prolongações das invariâncias. A figura 5 apresenta as três figurações rítmicas apresentadas no início da peça e assinaladas, entre parênteses, como A, B e C. As invariâncias foram ressaltadas pelas prolongações existentes entre as figurações B e C que, dentro da estratégia pontilhística, funcionam como um contraste.

A espacialização das alturas em *staccato* ocorre de forma gradual, com o âmbito⁸ crescente (como na figuração rítmica A) ou distribuída de forma não gradual. O discurso musical da peça está todo baseado na alternância entre as três figurações rítmicas e pequenas variações.

Como se pode observar na figura 5, não existe a indicação de fórmula de compasso com o propósito de evitar acentuações e métricas regulares.

A organização e a seleção das transposições e inversões dos subconjuntos ocorreram, durante o planejamento parametrizado matricial, em função da disposição simétrica (em torno de um eixo) da quantidade de classes de alturas por subconjunto. Além da disposição simétrica, a seleção ocorreu a partir da existência de classes de alturas invariantes entre as transposições e inversões dos subconjuntos⁹.

⁸ O termo “âmbito” refere-se, aqui, à distância entre as notas consecutivas da figuração rítmica A.

⁹ A disposição simétrica não inclui o subconjunto em si, somente a quantidade de classes de alturas.

Invariâncias no. 1

J. Orlando Alves
(2003)

Contínuo com bastante precisão $\text{♩} = 92$

3-1 (T2)

4-2 (T2)

3-1 (T2)

Figura 2: Compassos iniciais da primeira peça do ciclo com a demonstração do contínuo sonoro e da camada superior que surge a partir do segundo compasso

4-2 (T2)

Figura 3: Estabilização das quatro camadas e unificação das dinâmicas criando um amálgama sonoro

3-1 (T2)
p súbito

4-2 (T2)
ff

Figura 4: Quatro últimos compassos da primeira peça do ciclo, com alternâncias de duas para quatro camadas e mudanças súbitas de dinâmicas

A quantidade de classes de alturas variou entre 3 e 4, dispostas de trás para frente, após o eixo de simetria que corresponde ao subconjunto 4-2 (T₂), conforme demonstrado na tabela 2. As durações, nessa peça, equivalem à semínima.

Pontilhismos e Prolongações ♩ = 40

4-1 (T₃)

(A)

(B)

4-2 (T₂)

(C)

mf

p

Figura 5: Início do primeiro sistema da segunda peça do ciclo, com as figurações rítmicas A, B e C assinaladas

4. Invariâncias n.º 14

A estratégia composicional da décima quarta peça do ciclo foi selecionar as transposições e inversões dos subconjuntos que apresentassem uma única invariância de mesma classe de altura. Essa única classe de altura em comum (Ré) foi articulada isoladamente em oito repetições, durante a peça, com ênfase na sua ressonância. Outra diretriz no planejamento dessa peça foi selecionar apenas os subconjuntos com três classes de alturas. Assim, foi construída uma pequena simetria, apresentada na tabela 3, que espelha as durações, e não os subconjuntos em si, uma vez que o grau de invariância e o número de classes de alturas permanecem constantes. As durações de cada transposição ou inversão correspondem a uma semibreve.

Como nas descrições anteriores, a figura 6 apresenta, para facilitar a visualização, as classes de alturas das transposições e inversões dos subconjuntos selecionados com a invariância assinalada.

Trêmulos, harmonias por segundas maiores e menores, intervalos melódicos por sétimas e trítonos são exemplos de procedimentos recorrentes que se sobrepõem às ressonâncias. A figura 7 apresenta a íntegra da peça, onde se pode observar a ênfase na repetição da altura invariante, seguida por sua ressonância acrescida dos procedimentos recorrentes. Após o último conjunto selecionado, o 3-2 (T₂I), a ordem de apresentação dos conjuntos é repetida do início.

Tabela 2: Relação de subconjuntos, invariâncias e durações utilizadas na segunda peça

Subconjuntos de classes de alturas	Invariâncias	Classes de alturas dos subconjuntos	Durações
4-1 (T ₃)	(D#, E, F#)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
4-2 (T ₂)		(D, D#, E, F#)	<u>2</u>
3-1 (T ₂)	(D#, E)	(D, D#, E)	<u>2</u>
3-1 (T ₃)		(D#, E, F)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(D#, E, F)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
4-2 (T₄)		(E, F, F#, G#)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(D#, E)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>
3-1 (T ₂)		(D, D#, E)	<u>2</u>
3-1 (T ₂)	(D, E)	(D, D#, E)	<u>2</u>
4-2 (T ₆ I)		(D, E, F, F#)	<u>2</u>
4-1 (T ₃)	(E, F, F#)	(D#, E, F, F#)	<u>2</u>

Tabela 3: Relação de subconjuntos, invariâncias e durações utilizadas na décima quarta peça do ciclo

Subconjuntos de classes de alturas	Invariâncias	Classes de alturas dos subconjuntos	Durações
3-3 (T ₁)	(D)	(C#, D, F)	<u>3</u>
3-2 (T _{3I})	(D)	(C, D, D#)	<u>2</u>
3-2 (T _{2I})	(D)	(C#, D, B)	<u>2</u>
3-2 (T ₂)	(D)	(D, D#, F)	<u>2</u>
3-3 (T _{2I})	(D)	(C#, D, A#)	<u>3</u>

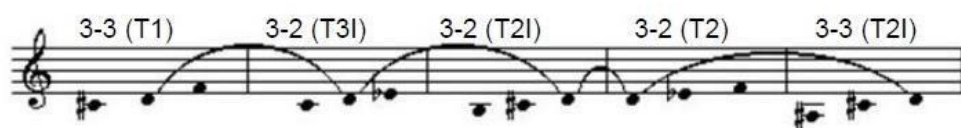


Figura 6: Classes de alturas invariantes entre as transposições dos subconjuntos assinaladas pelas ligaduras

5. Conclusão

A descrição da organização das alturas, a partir da aplicação da Teoria Pós-Tonal na composição de três peças para piano solo, que integram o ciclo *Invariâncias*, composta em 2003 pelo autor do presente artigo, foi o objetivo do presente trabalho. No planejamento composicional matricial, que antecedeu a composição propriamente dita, existiu uma série de operações matemáticas que possibilitou relacionar as transposições e inversões de todos os subconjuntos que integram o conjunto 5-2 com diferentes parâmetros temporais.

O planejamento tornou-se uma ferramenta bastante funcional no direcionamento do fluxo criativo e na projeção de novas possibilidades de combinação das estruturas musicais (no caso do presente artigo, referentes às alturas) e de seus numerosos desdobramentos prescritivos. O referido planejamento não foi abordado neste trabalho, uma vez que está descrito em detalhes na Tese “*Invariâncias e Disposições Texturais: do Planejamento Composicional à Reflexão Sobre o Processo Criativo*” (Alves 2005). Optamos por detalhar como ocorreu a organização das alturas que resultou na composição de três peças representativas do ciclo *Invariâncias*. Escolhemos como critério a existência de classes de alturas invariantes na seleção das transposições e das inversões dos subconjuntos. Assim, as alturas invariantes foram enfatizadas no discurso musical de diferentes formas. Abordamos, no presente artigo, três procedimentos específicos que evidenciaram as alturas invariantes: a articulação de um contínuo sonoro (primeira peça), a prolongação em oposição ao pontilhismo (segunda peça) e a ressonância (décima quarta peça do ciclo). Evidentemente, outros procedimentos e recursos, além desses, foram utilizados nas peças restantes.

Invariâncias no. 14

J. Orlando Alves
(2003)

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Soturno" in 3/4 time. The notation is written for piano, with treble and bass staves. Above the first system, three invariances are labeled: 3-3 (T1), 3-2 (T3I), and 3-2(T2I). The second system is labeled with 3-2 (T2), 3-3 (T2I), 3-3 (T1), and 3-2 (T3I). The third system is labeled with 3-2 (T2I), 3-2 (T2), and 3-3 (T2I). The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, *mf*, and *p*, as well as performance instructions like "PP sibi to". The piece is marked with a tempo of $\text{♩} = 54$.

Figura 7: Décima quarta peça do ciclo com a indicação das invariâncias e dos subconjuntos, com as respectivas transposições e inversões

O planejamento não é uma ferramenta obrigatória na atividade composicional. No entanto, sua utilização pode ou não conduzir à consciência plena dos recursos pré-composicionais, além de um maior detalhamento das próprias etapas da composição. Neste trabalho foram apresentados três procedimentos composicionais que utilizaram os recursos pré-composicionais (conjuntos de classes de altura) de forma criativa. Acreditamos que a formulação e a utilização de processos similares podem ser direcionadas para o ensino da composição, no sentido de apresentar ao aluno subsídios formais e estruturais prévios para o desenvolvimento gradativo da sua capacidade criadora.

Referências

- Alves, José Orlando. 2003. O planejamento composicional parametrizado aplicado às alturas na composição das *Invariâncias* para piano solo. Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Porto Alegre, 1-11.
- Alves, José Orlando. 2005. *Invariâncias e Disposições Texturais: do Planejamento Composicional à Reflexão Sobre o Processo Criativo*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- Babbitt, Milton. 1961. Set Structure as a Compositional Determinant. *Journal of Music Theory* 5 (1): 72–94.
- Cook, Nicholas. 1987. *Guide to Musical Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Lester, Joel. 1989. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W.Norton.
- Morris, Robert Daniel. 1987. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
- Oliveira, João Pedro Paiva de. 1998. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Strauss, Joseph N. 1990. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall.

Formal Design, Textural Profile, and Degree of Harmonic Endogeny as Modeling Factors

Liduíno Pitombeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

pitombeira@musica.ufrj.br

Abstract. *This paper describes the methodological steps taken for the compositional planning of a new work for violin, clarinet, and piano, from the systemic modeling of a musical intertext: Guarnieri's Ponteio No.7. The model, i.e., the hypothetical compositional system for Guarnieri's piece resulted from the analysis of the intertext with focus on formal design, textural profile (identified through partitional analysis), and degree of harmonic endogeny.*

Keywords: *Systemic modeling, compositional systems, endogenous harmony, partitional analysis.*

Resumo. *Este artigo descreve os passos metodológicos para o planejamento composicional de uma nova obra para violino, clarinete e piano, a partir da modelagem sistêmica de um intertexto musical: o Ponteio No.7 de Guarnieri. O modelo, isto é, o sistema composicional hipotético para a peça de Guarnieri resultou da análise do intertexto com foco na forma, no perfil textural (identificado através de análise particional) e do grau de endogenia harmônica.*

Palavras-chave: *Modelagem sistêmica, sistemas composicionais, harmonia endógena, análise particional.*

1. Introduction

This paper describes the methodological procedures for the systemic modeling of Guarnieri's *Ponteio No.7* with focus on three aspects: (1) formal design, (2) textural profile, and (3) degree of harmonic endogeny. Section 2 presents a detailed examination of the theoretical framework employed in this research. In Section 3, the main part of the paper, the systemic modeling of Guarnieri's *Ponteio No. 7* is carried out producing as a result a compositional system (or model), from which, in Section 4, a new work, for violin, clarinet and piano is planned and composed.

2. Theoretical Framework

The following concepts are fundamental to the development of this work: (a) Compositional system, (b) Intertextuality, (c) Systemic modeling, and (d) Degree of harmonic endogeny.

A compositional system is a set of relations applied to generic musical objects (pitch-classes, durations, contour-points, etc.) and associated with a specific set of parameters (pitch, rhythm, contour, etc.). Formally, a system is described by Klir

(1991), through the expression $S = (O, R)$, in which O stands for the objects and R for the relations amongst these objects. It represents the deepest level or the archetype of a musical work and it is the starting point (rationally or intuitively) for compositional plannings. The concept is derived from the general systems theory (Bertalanffy 1968), more specifically related with symbolic systems (language, music, painting, etc.), which Bertalanffy associates with algorithms of symbols or “rules of the game”. Lima (2011:65) defines compositional system as “a set of guidelines, forming a coherent whole, which coordinates the use and interconnection of musical parameters, in order to produce musical works”. Pitombeira (2015:69) updates this definition by adding the possibility of using unmodified musical materials besides musical parameters. This addition becomes particularly necessary in the case of intertextual systems, in which musical materials may be employed without substantial modifications. A compositional system is designated in the form of definitions, diagrams, or computational algorithms. Tables containing data are also important tools for the description of a Compositional System, especially, as we will see later, in the case of modeled systems.

The system shown in Table 1 has four definitions. The first one says that A, B, and C are unordered pitch-class sets presented in a specific order; the second definition says the system is formed by the sets of definition 1 and by two operations, x and y ; the third definition says that all the sets have the same prime form¹; and, finally, the fourth definition says that operation x applied to set A yields set B and operation y applied to set B yields set C. Based on these definitions, which express relationships between generic musical objects, more specifically, generic pitch-class sets, one can assign specific values and also define other parametric² properties not covered by the system (such as rhythm, dynamics, timbre, etc.). These two actions are called respectively particularization and complementation and are part of compositional planning, in the perspective of the theory of compositional systems. Figure 1 has two parts. The upper part is the compositional planning of the pitch specifications according to the systems’ definitions, i.e., sets (789), (A12), and (145), which have the same prime form, [014], are interconnected through operations x (T₉I) and y (T₃). Lower part shows the musical realization of the planning and the additional parametric complementation (arbitrary selection of rhythmic figurations, timbre, dynamics, articulation, and tempo).

Table 1: Example of a Compositional System

Definition	Description
1	A, B, C = unordered pitch-class sets presented in a specific order
2	$S = ((A, B, C), (x, y))$
3	$[A]=[B]=[C]$
4	$x(A) \rightarrow B, y(B) \rightarrow C$

Intertextuality in music has been extensively studied by Klein (2005) and Korsyn (1991). The latter provides the first attempt to translate Bloom’s revisionary ratios to

¹ In this paper, normal forms are represented inside parenthesis and prime forms are represented inside brackets.

² We propose here an expansion of the concept of parameter in which very abstract properties such as contour, textural partition, and inversional axis, for example, are included.

the musical field. The concept of intertextuality was proposed by Kristeva: "any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva 1980:66). If the intertext is used in its original state and it is clearly recognizable we say that it is a case of literal intertextuality; if, on the other hand, only deep aspects of the intertext are used, an abstract intertextuality is taking place. Several compositional techniques are associated with intertextuality: collage, quodlibet, medley, potpourri, centonization, borrowing, paraphrase, parody, allusion, pastiche, contrafactum, variation, and modeling. In order to give an example of one of these techniques, we can mention the third movement of Berio's *Sinfonia*, as an illustration of collage. This piece is constructed taking the entire third movement (with some modifications) of Mahler's *Second Symphony* that is juxtaposed with quotations from several works by other composers.

Figure 1: Compositional planning and musical realization of the system presented in Table 1

Systemic modeling is a type of abstract intertextuality focused only in the relationships that coordinate the interaction of musical objects under specific parametric perspectives. It inherits also methodological traits associated with compositional systems, especially with respect to the formal description of parameters, objects, and relationships. Thus, the methodology of systemic modeling is an epistemological convergence of the theory of compositional systems and the theory of intertextuality, more precisely in its abstract fashion. It is accomplished in three phases. In the first phase – parametric selection – a prospective analysis of the intertext is conducted in order to identify the parameters best suited for the task. The second phase – analysis – is the core of the procedure and provides a vast amount of information about the piece, in the perspective of the selected parameters. These two first phases result in a structure called profile, which consists of objects and relationships. The last phase – parametric generalization – is the key of the process: it focuses on the relationships only and disregards the particular values of the musical objects, producing, as a result, a model, which is a hypothetical compositional system for the intertext³. We should emphasize three aspects: (1) A model in the context examined in this paper, i.e., a Compositional System produced through systemic

³ In some cases, as we will see later in this paper, the analytical phase itself reveals a very abstract structure, which produces a profile completely distant from the surface level. In those cases, this abstract profile itself may be used as a kind of primitive model concomitantly with proper models (relationships and generic objects). Contour, textural partitions (employed in section 3), and inversional axis are examples of this kind of abstract profile.

modeling, is exclusively connected to one particular work and does not have as a goal to summarize the complete output of a composer; (2) In Model Theory, and, as a consequence, for systemic modeling applied to musical composition, a model is always a partial representation⁴ of the examined work – this means that a model is not an exhaustive description of the original⁵; and (3) A model is always hypothetical because it is a partial⁶ investigation of a piece and, furthermore, because we are not aware of the composer's intentions.

The last concept in the scope of this theoretical framework is the degree of harmonic endogeny. The word endogenous is related to something derived internally. This is the opposite of exogenous, which means something derived from outside. Given two unordered pitch-class sets, A (corresponding to an arbitrarily chosen layer and labeled melodic set) and B (corresponding to the remaining layers of a musical passage and labeled harmonic set), within a specific window of observation, we define degree of harmonic endogeny (*dhe*) between these two pitch-class sets, A and B, as the ratio of the cardinality of the intersection between them and the cardinality of set A (melodic). In other words, *dhe* is the relationship between the macroharmonic⁷ components of a melodic and a harmonic layer that describe quantitatively their degree of pertinence.

Figure 2 exemplifies three cases of *dhe*. In the first case, set A ('melodic') has two elements and its intersection with set D ('harmonic') yields two elements. Therefore, $dhe = 1$. In the second case, set B has 3 elements and its intersection with set D yields one element resulting in a *dhe* of $1/3$. In the last case, the *dhe* equals 0 since the intersection between C and D yields no element. Figure 3 shows the *dhe* for the first three measures of the first movement of Bartók's 2nd *String Quartet*.⁸

⁴ Worobeia and Flämig (2014:880) provide an English translation of the work of Stachowiak (1973) on general model theory, in which he states that models are characterized by three properties: "(1) Image characteristic, i.e. models are always models of something. They are representations of natural or artificial originals that can be models themselves; (2) Reduction characteristic, i.e. in general models do not capture all aspects of the represented original. Only attributes seen as relevant by model creators or users are taken in consideration; and (3) Pragmatic characteristic, i.e. model requirements are derived from the purpose. Models fulfill their function as surrogates for certain subjects (for whom?), within certain time intervals (when?) and restricted to certain mental or physical operations (Why?). The pragmatic characteristic determines the selection of relevant aspects of the represented original."

⁵ Such exhaustive description would be meaningless in compositional terms, since the piece is already written. Systemic modeling is a methodology that helps the composer to take the initial procedures in order to create a new work.

⁶ Both in the sense of biased and incomplete.

⁷ The term macroharmony was defined by Tymoczko (2011:4) as "the total collection of notes heard over moderate spans of time." In our study, we are comparing the pitch-class content of two arbitrarily selected layers in the span of a measure.

⁸ The term n/a means not applicable. This is the case in which there is no melodic set.

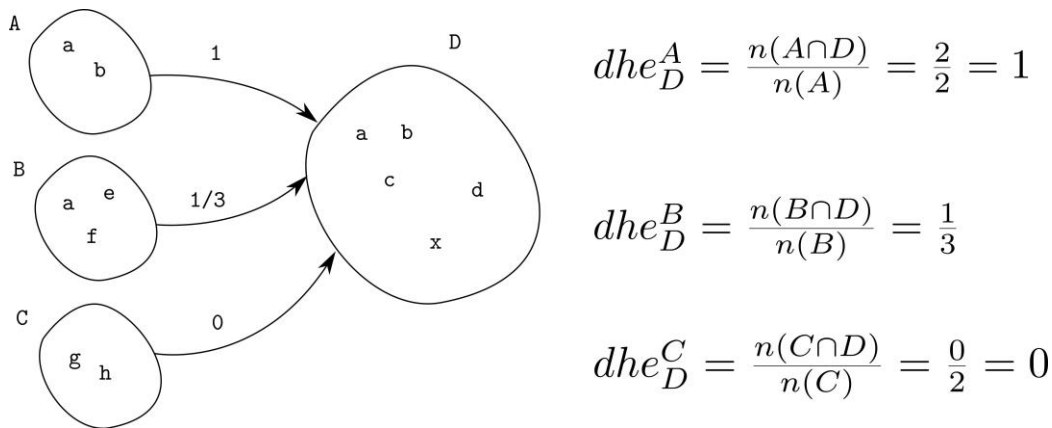


Figure 2: Degree of Harmonic Endogeneity between pitch-class ‘melodic’ sets A, B, and C and ‘harmonic’ set D.

I.
Moderato. (♩. = 60 - 56) Béla Bartók, Op. 17.

Pitch-classes of violin I		4 9 2 1 8	7 A
Pitch-classes of violin II, viola, and violoncello	3	3 4 7	5 1 2
	2	2	0 B
	A	A	A 7
dhe	n/a	2/5	2/2 = 1

Figure 3: Degree of Harmonic Endogeneity in the first three measures of the first movement of **Bartók's** 2nd String Quartet

3. A Model for Guarneri's *Ponteio No. 7*

Ponteio No. 7 is one of the ten pieces of the *Primeiro Caderno de Ponteios* (First Book of Ponteios), composed by Brazilian composer Camargo Guarneri (1907-1993), who published five of these *Cadernos* between 1955 and 1970. The piece is in slow movement, with forty-four measures, and the character indicated by the composer is *Contemplativo* (Contemplative). The initial gestures of *Ponteio No. 7*, corresponding to phrase a1, are shown in Figure 4. Based on the behavior of thematic materials, textural rhythmic partitioning, and degree of harmonic endogeneity (*dhe*), we propose that the piece has the macrostructure ABA'+Coda (Table 2). A short introductory material is merged inside the first phrase.

Table 2: Macrostructure of **Guarnieri's** *Ponteio No.7*

Section	Phrase	Measures
A	a1	01—11
	a2	11—18
B	b1	19—22
	b2	23—29
A'	a1	29—39
Coda		40—44

The textural profile of the work was determined with the help of *Parsemat*, a computer application created by Pauxy Gentil-Nunes (2009)⁹ that can perform a detailed partitional analysis¹⁰ of a MIDI file providing as an output an indexogram¹¹, a partitogram¹², and the entire list of partitions. Tables 3 presents the partitions, as well as, the density-number (*dn*) for each measure of Guarnieri's *Ponteio No.7*. The calculation of the *dhe* for the entire piece was executed manually and it is also presented in the same table.

Figura 4: The initial gestures of **Guarnieri's** *Ponteio No.7*

⁹ Freely available at <<http://musmat.org>>.

¹⁰ A great deal of publications on partitional analysis has been produced by its creator, Pauxy Gentil-Nunes, and his graduate and undergraduate students at the Universidade Federal do Rio de Janeiro. These publications, as well as additional software dealing with this subject, are freely available at <<http://musmat.org>>.

¹¹ According to Gentil-Nunes (2009:238), the indexogram is a "graph where the indexes a and d (agglomeration and dispersion) are plotted in the vertical dimension against a horizontal time, representing the time points. The index d is plotted on the positive side, while the index a is plotted inversely, on the negative side. The indexes are evaluated according to their distance from the zero axis." "The indexogram is a way of representing the evolution of the agglomeration (a) and dispersion (d) indexes, plotted against a temporal axis." (Gentil-Nunes, 2012:49)

¹² According to Gentil-Nunes (2009:240-241), the partitogram is "a Cartesian graph where the indexes (a, d) of the partitions of a musical piece are plotted. The participle is homologous to Young's lattice, and a cartographic characterization is added to it, in which the absolute measures of distance between partitions are significant. In addition, the partitogram is a phase space, considering that the partitions represent the potential states of the represented application. However, it is a reticulated phase space and, in this sense, different from the standard phase space of physics (continuous)".

This table alongside with Table 2 (macrostructure) configure the model for *Ponteio No.7*, exclusively with respect to formal design, textural profile, and degree of harmonic endogeny. Based on these tables we will plan a new original work for violin, clarinet and piano.

4. Compositional planning of *Desafio*

The new piece, created from the model of Guarnieri's *Ponteio No.7* is the second movement (*Desafio*) of a trio for violin, clarinet, and piano entitled *Brazilian Landscapes No.15*.¹³ Partitional information is associated to a parametric property (in the expanded version of the concept, as we have previously mentioned in footnote 2) abstract enough, in terms of the melodic and harmonic activity in the musical surface, to be used in raw state, i.e., without further generalization.¹⁴ The degree of harmonic endogeny expresses a relationship between two layers and, therefore, constitutes a model. Density number is also a profile that will be taken into consideration. The new piece, however, will be expanded three times compared with the intertext. In order to accomplish that, each entry corresponding to measure information, in Table 3, will correspond to three measures in the new piece. For example, there will be an introductory material lasting six measures.

¹³ The first movement of this piece (*Incelença*) was also designed with the assistance of systemic modeling. In this case Guarnieri's *Ponteio No.6* was the intertext.

¹⁴ We have generalized partitional results in a previous piece, with the use of partitional operations (resizing, revariance, transfer, concurrence, and reglomeration). There is a specific software especially designed to perform these operations. Detailed information on these operations are provided in Gentil-Nunes (2009).

Table 3: Textural partitions, density-number, and *dhe* for **Guarnieri's** *Ponteio No.7*

Measure	Partitions	<i>dn</i>	<i>dhe</i>	Measure	Partitions	<i>dn</i>	<i>dhe</i>	Measure	Partitions	<i>dn</i>	<i>dhe</i>
1	4	4	n/a	19	236	11	2/3	29	1²4	6	n/a
2					34²				14	5	
3			1/2		2²34			30	4	4	n/a
	1 4	5		20	2³3	9	1	31			1/2
4			1/4		12²3	8			14	5	
5			1/3		134			32			1/4
6	1 3	4	1/5	21	236	11	3/4	33			1/3
7			0		2²34			34	13	4	1/5
8			1/4		236			35			0
9			0	22	2³3	9	1/3	36			1/4
10			0		234			37			0
11			0	23	2³3		2/3	38			1
	1³2	5			2²3	7		39			0
12	1²3		3/4	24	27	9	1		1²3	5	
	1³2			25	15	6	1	40			0
	1²2	4			1²3	5		41	13	4	
	1²3	5		26	123	6	1		1²2		0
13	1³2		1		1²2²				13		
	1²3				1²23	7		42			0
14	1³2		4/5	27	124		1	43			0
	123	6		28			0	44	134	8	0
	1²2²										
	12²	5									
15	1²3		1								
	1³2										
	1²3										
16			3/4								
17	12²		1/2								
18	15	6	1								
	1²4										
	124	7									

Desafio will be fast (in contrast with Guarieri's *Ponteio No.7*), mostly in 7/8 (the inclusion of new time signatures will serve to contrasting and articulatory purposes only). The pitch material will be predominantly derived from the octatonic scale in its three possible transpositions. The tetrachords that complement the octatonic scales will make it easy to manage the degree of endogenous harmony throughout the piece. Figure 5 shows the first gestures of the new piece. As one can see in this figure, the new piece follows strictly the restrictions shown in Tables 2 and 3, which deals exclusively with texture, form, and degree of endogenous harmony. The remaining aspects are left to the composer's discretion.

The image displays the initial gestures of Pitombeira's *Desafio*. The score is written in 7/8 time and consists of three systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with piano accompaniment. The first system starts with a tempo marking of $\text{♩} = 144$. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The second system features a *cresc.* (crescendo) marking. The third system includes a *mf* (mezzo-forte) marking. The score shows various rhythmic patterns and melodic contours across the systems.

Figura 5: The initial gestures of **Pitombeira's** *Desafio*

5. Concluding remarks

A comparison of the initial gestures of both scores examined in this paper – Guarnieri's *Ponteio No. 7* and Pitombeira's *Desafio* – will certainly reveal one important conclusion concerning pieces produced with the methodology of system modeling: the aesthetic profile of new works produced from a model, notably in terms of melody, harmony, and rhythm, differ considerable in the surface level from that of the intertext. This observation makes it clear that a compositional system created as a model of a pre-existent work has the property of deflating essential aesthetic characteristics from the new work keeping only the essential features. Thus, a new work created through systemic modeling is similar to the original work only with respect to the deepest structural levels. The most immediate characteristics, the ones easily audible, depend totally on the composer's ability, background, and aesthetic

values. We should also add that this methodology has been revealed itself as an important tool for young composers, since it may represent a quick solution for the blank page dilemma, as well as it encourages a close theoretical connection with the works of other composers, from whom it is always possible to learn something important about the art of composition.

References

- Bertalanffy, Ludwig. von. 1968. *General System Theory: Foundation, Development, Application*. New York: George Braziller.
- Gentil-Nunes, Pauxy. 2012. *Partitional Analysis and Rhythmic Partitioning: mediations between rhythm and texture*. *Principles of Music Composing: The Phenomenon of Rhythm*. Vilnius: Lithuanian Composer's Union: 44-51.
- Gentil-Nunes, Pauxy. 2009. *Análise particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.
- Klir, George. 1991. *Facets of Systems Science*. New York: Plenum.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Korsin, Kevin. 1991. *Toward a New Poetics of Musical Influence*. *Music and Analysis*, Vol. 10, No. 1/2: p. 3-72.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Leon S. Roudiez, Ed. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lima, Flávio. 2011. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.
- Pitombeira, Liduino. 2015. *A produção de teoria composicional no Brasil. O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Série Congressos da TEMA, V. 1. Salvador: UFBA: 61-89.
- Stachowiak, Herbert. 1973. *Allgemeine Modelltheorie*. Wien: Springer-Verlag.
- Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press.
- Worobeia, Anton and Flämiga, Heike. 2014. *Towards a methodology for bio-inspired programme management design*. 27th IPMA World Congress. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 119: 877-886

O enigma da música mediúnica: investigando uma forma-sonata atribuída ao espírito de Schubert pela médium Rosemary Brown

Érico Bomfim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

e_tourinho@hotmail.com

Abstract. *Rosemary Brown was an English psychic-composer responsible for a major controversy in the decades of 1960-70. The psychic claimed to be in touch with spirits of great composers and wrote musical pieces claimed to be transmitted by them. The skeptics defended the psychic's oeuvre was incapable of reproducing deeper and structural aspects of the music of those composers. In order to test the skeptical perspective, this article investigates a sonata first movement ascribed to Schubert; the objective is to evaluate if important characteristics of the schubertian sonata-form are reproduced by the psychic.*

Keywords: *Psychic music, Rosemary Brown, Schubert, Sonata-form*

Resumo. *Rosemary Brown foi uma médium-compositora inglesa responsável por uma grande polêmica nas décadas de 1960-70. A médium alegava estar em contato com espíritos de grandes compositores e escrevia peças musicais que alegava serem transmitidas por eles. Os céticos defendiam que a obra da médium fosse incapaz de reproduzir aspectos mais profundos e estruturais da música daqueles compositores. A fim de testar a perspectiva cética, este trabalho investiga um primeiro movimento de sonata atribuído a Schubert, para avaliar se características importantes da forma-sonata schubertiana são reproduzidas pela médium.*

Palavras-chave: *Música mediúnica, Rosemary Brown, Schubert, Forma-sonata*

1. O dilema em torno de Rosemary Brown

Nas décadas de 1960 e 70, uma dona de casa chamou a atenção da Inglaterra com suas insólitas alegações. Rosemary Brown (1916-2001) não só se acreditava médium, como também, mais do que isso, declarava estar em contato com os espíritos de mais de duas dezenas de grandes compositores, desde Bach até Stravinsky, passando por Beethoven, Brahms, Chopin e Liszt, entre muitos outros. Semelhantes alegações acompanhavam uma grande quantidade de composições musicais inéditas que se pretendiam nos variados estilos de todos aqueles mestres. É nessas composições que reside o cerne da polêmica em torno da médium, que chegou a ter suas obras gravadas e publicadas, tudo isso depois que ela protagonizou um documentário pela British Broadcasting Corporation (BBC), evento que é descrito em detalhe pela própria Brown (1971a, 90-92). A

médium também escreveu três livros, dos quais um foi traduzido para diversas línguas – inclusive o português, com a edição brasileira *Sinfonias Inacabadas: Os Grandes Mestres Compõem do Além* (1971b).

O que se observa no debate em torno do caso é um intenso confronto entre dois polos opostos. De um lado, os críticos favoráveis a Brown, entusiasmados com sua música, julgavam que ela jamais seria capaz de reproduzir aqueles estilos, já que ela parecia ter formação musical muito limitada. E Brown (1971a, 17-18), por sua vez, tratava sua música como parte de um projeto ambicioso, sediado no mundo dos espíritos, com a finalidade de dar à humanidade evidências da sobrevivência da alma.

Inversamente, a estratégia cética consistia em negar que a música produzida por Rosemary Brown tivesse qualquer mérito significativo e, junto a isso, questionar até certo ponto a alegada ignorância musical da médium, sustentando que seus conhecimentos musicais poderiam perfeitamente ser suficientes para a produção da música. Em outras palavras, o ceticismo defende que a música de Brown, que nada teria de muito impressionante, não seria nada melhor do que ela própria poderia muito bem ser capaz de compor¹.

Uma estratégia fundamental do discurso cético é a equiparação da música mediúnica a uma imitação improvisada e intuitiva. Nesse sentido, mesmo se a música da médium reproduz aspectos dos estilos dos grandes compositores, esses aspectos jamais iriam além da “superfície estilística”. Sob esse ponto de vista, a música de Brown teria importantes defasagens estruturais, carregando somente traços mais superficiais e aparentes dos estilos daqueles grandes compositores². Não obstante a aparente riqueza do debate, a música de Rosemary Brown carece até hoje de uma análise e discussão profunda.

Foi precisamente a fim de testar a hipótese cética (de que a música de Brown não iria além da “superfície estilística”) que selecionei a *Sonata em Fá menor* atribuída ao espírito de Schubert para ser investigada em minha dissertação de mestrado (Bomfim, 2016, em preparação). Afinal, que Rosemary Brown tenha sido capaz de reproduzir em algum nível certas particularidades daqueles estilos é ponto pacífico, admitido até pelo ceticismo. O que se discute é se elementos mais profundos da construção musical seriam também reproduzidos na mediunidade.

Ora, se, ao contrário do que alega o ceticismo, a música de Brown for capaz de reproduzir também elementos estruturais da música daqueles compositores, então é de se esperar que esses mesmos elementos sejam verificados numa obra do porte de uma sonata. Caso, portanto, a sonata revele elementos estruturais profundos em comum com a construção musical schubertiana, então o discurso cético estará em xeque. Caso, por outro lado, elementos profundos da construção

¹ Alguns exemplos da perspectiva cética são Dawes (1975), Stephen Braude (2014, 159-161) e Melvin Willin (2005), que coleciona opiniões negativas de diversos especialistas sobre a música produzida por Rosemary Brown (Willin 2005, 77-78).

² Tal ponto de vista é expressado com precisão por John Sloboda (1985, 121), segundo o qual “as composições que ela produz são, em sua maioria, de simples forma episódica e carecem da maestria orgânica algumas vezes atingida pelos compositores que ela alega transmitir. Ela é uma boa porém inconsciente imitadora de estilos de superfície.”

musical schubertiana não sejam identificados na *Sonata em Fá menor*, a alegação cética permanecerá inabalada.

2. Forma-sonata em Schubert

Há uma série de características especiais no tratamento da forma-sonata por Schubert. Trata-se de importantes desvios da norma clássica herdada pelo compositor vienense. Talvez o mais notório desses desvios seja a exposição de três tonalidades, abundantemente comentada pela literatura.³ Enquanto a forma-sonata clássica apresenta exposições de duas tonalidades (tipicamente tônica e dominante, quando no modo maior), Schubert com frequência encaixava uma tonalidade intermediária em suas exposições. Algumas dessas estruturas são ilustradas pela Figura 1.⁴

Movimentos	Tonalidades da exposição
D. 960/I	I-bvi-V
D. 944/I	I-iii-V
D. 408/I	i-III-VI
D. 947	i-bI-III

Figura 1: Exemplos de exposições de três tonalidades de Schubert

Como se vê, a exposição de três tonalidades schubertiana, quando no modo maior, impõe uma tonalidade intermediária entre tônica e dominante, podendo inclusive se tratar de tonalidade afastada e remota, como no caso do primeiro movimento da *Sonata em Si bemol maior*, D. 960. Tonalidades vizinhas, naturalmente, também são uma possibilidade, como é o caso do primeiro movimento da “Grande” *Sinfonia em Dó maior*, D. 944.

No modo menor, por outro lado, a tonalidade intermediária não precisa se configurar como um desvio. No caso do movimento inicial da *Sonata para Violino e Piano em Sol menor*, D. 408, a estrutura i-III-VI em nada sugere um desvio na tonalidade intermediária, já que ela é relativa da tônica e dominante da tonalidade posterior, construindo, assim, um caminho de lógica fácil e linear. Por outro lado, pode-se perceber um evidente caráter de desvio na inusitada tonalidade intermediária do *Allegro “Lebensstürme” para piano a quatro mãos em Lá menor*, D. 947, que constrói a estrutura i-bI-III. Adicionalmente, é típico que as exposições de três tonalidades schubertianas construam uma ou duas relações de terça.

Outra característica notável – e talvez ainda mais original – da forma-sonata schubertiana é o tratamento dado às transições. No lugar de preparar o tema subordinado através de uma cadência (tipicamente, semicadência) na nova tonalidade, Schubert prepara uma outra tonalidade, justapondo tonalidades diferentes e fazendo surgir o novo tema com

³ Desde o artigo pioneiro sobre a forma-sonata schubertiana de Felix Salzer (1928) e a importante referência no assunto de James Webster (1978), até autores mais recentes como Deborah Kessler (2006) e Graham Hunt (2009), que se ocupam especificamente da exposição de três tonalidades schubertiana.

⁴ Algarismos romanos minúsculos indicam tonalidades no modo menor. Algarismos romanos ao lado da catalogação indicam o movimento da obra.

o efeito de uma revelação.⁵ Um bom exemplo é o primeiro movimento do *Quarteto em Sol maior*, D. 887, cuja transição prepara a tonalidade de Si, mas cujo tema secundário entra em Ré maior (Figura 2).



Figura 2: Fim da transição e início do grupo subordinado em D. 887/I

O desenvolvimento schubertiano, por sua vez, guarda uma característica típica de estruturação. Ele com frequência se compõe de grandes blocos transpostos, sugerindo uma espécie de super ampliação da técnica de modelo-sequência, típica dos desenvolvimentos clássicos.⁶ O exemplo mais comentado é seguramente o desenvolvimento do primeiro movimento do *Trio em Mi bemol maior*, D. 929, que se estrutura basicamente em três grandes blocos, sendo cada um a transposição do anterior quinta acima.⁷

Finalmente, as recapitulações de Schubert também guardam suas particularidades. A mais característica delas e mais comentada pela literatura é, sem dúvida, abrir-se em tonalidade que não a principal. Embora a escolha mais típica e notória seja a subdominante, outras possibilidades (como a dominante ou até mesmo tonalidades afastadas) existem.⁸

3. O primeiro movimento da sonata de Brown

Surpreendentemente, o movimento inicial da sonata atribuída ao espírito de Schubert por Rosemary Brown reúne rigorosamente todas as características mais fundamentais da forma-sonata schubertiana comentadas acima. Primeiramente, sua exposição apresenta, de fato, três tonalidades: Fá menor, Réb maior e Láb maior, ou seja, i-VI-III. Além disso, a transição se encerra na tônica – não preparando a entrada imediatamente consecutiva do

⁵ Tal característica foi descrita ou mencionada por diversos autores, como Tovey (1928, 362), Webster (1978, 19, 23), Hascher (1997, 10), Clark (2011, 177) e Wollenberg (2011, 47).

⁶ William Caplin (2013, 430) descreve a norma clássica e chama a atenção para esse desvio schubertiano. Essa característica dos desenvolvimentos de Schubert também foi comentada por outros autores, como Salzer (1928, 116-118) e Webster (1978, 31).

⁷ Além dos já citados Salzer e Webster, também Charles Rosen (1988, 275-276) e Su Yin Mak (2007, 302) observam o caso do desenvolvimento do *Trio em Mi bemol maior*.

⁸ Mais uma vez, Salzer (1928, 121-123) e Webster (1978, 31) tratam do tema. Foi Daniel Coren (1974), no entanto, quem dedicou um artigo especialmente às recapitulações fora da tônica de Schubert. Uma lista de todos esses casos pode ser conferida em Coren (1974, 569-570).

tema subordinado na submediante –, seu desenvolvimento está basicamente organizado em dois grandes blocos transpostos e sua recapitulação é fora da tônica. Um delineamento da forma da exposição pode ser conferido na Figura 3.

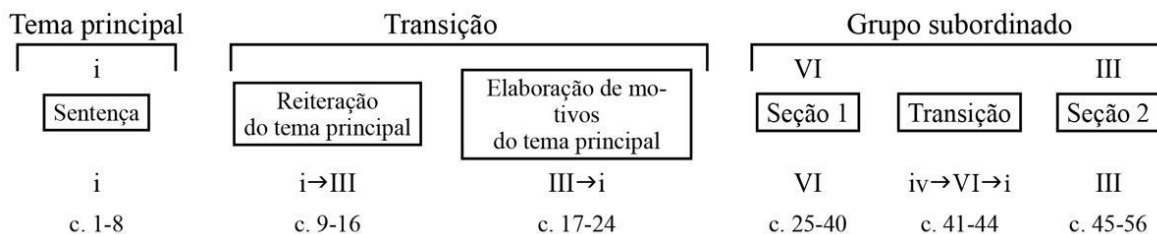


Figura 3: Forma da exposição de Brown

A rigor, não há um caso sequer de movimento inicial em que Schubert tenha empregado o modelo i-VI-III. Há, é verdade, movimentos finais de Schubert que adotam esse esquema – e estruturados em forma-sonata. Mais importante que isso, porém, é o fato de que a exposição produzida por Brown, não obstante a ausência de precedente direto em Schubert, reproduz uma característica importante de algumas estruturas schubertianas de modo menor: a construção de um espaço de quinta à volta da tônica, com o emprego tanto da mediantes quanto da submediante⁹. A Figura 4 apresenta algumas dessas estruturas, acrescentando o primeiro movimento produzido por Rosemary Brown.

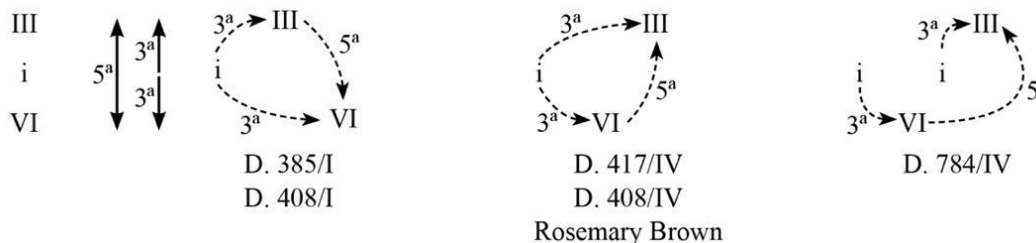


Figura 4: Espaços de quinta à volta da tônica em exposições de Schubert e de Brown

Como se vê, tanto nos movimentos de Schubert¹⁰ quanto no primeiro movimento de Brown se pode observar a construção de um espaço de quinta à volta da tônica através do

⁹ Quem trata em detalhe desse tipo de construção schubertiana é Suzannah Clark (2011, 234), segundo a qual, “Para Schubert, a tônica não é mais um polo harmônico; em vez disso, é um eixo. Agora literalmente um *centro* tonal, a tônica está no *meio* da estrutura. Schubert abre gradualmente o espaço tonal, que se acumula numa completa relação de quinta à volta da tônica, não a partir dela. Schubert colocou de lado, desse modo, o triângulo sagrado de Schenker”

¹⁰ Trata-se do movimento inicial da *Sonata para Violino e Piano em Lá menor*, D. 385, dos movimentos inicial e final da *Sonata para Violino e Piano em Sol menor*, D. 408, e dos movimentos finais da *Sinfonia “Trágica” em Dó menor*, D. 417, e da *Sonata em Lá menor*, D. 784. A proximidade da catalogação das sonatas para violino e piano e da sinfonia sugere um interesse de Schubert por esse tipo de estrutura num dado momento de sua carreira. Na realidade, trata-se de um breve período – a primavera de 1816 – em

uso tanto da mediantes quanto da submediante. Desse modo, apesar de não encontrar precedente direto de movimento inicial em Schubert, a exposição do primeiro movimento produzido por Brown dialoga bem nitidamente com um tipo de escolha tonal schubertiana em estruturas de modo menor.

Da mesma forma, a transição escrita por Rosemary Brown parece estabelecer correlação evidente com o traço schubertiano de não preparar a tonalidade em que o novo tema se dá. Afinal, a transição se encerra na tônica, enquanto o tema subordinado entra na tonalidade da submediante (Figura 5).



Figura 5: Fim da transição e início do grupo subordinado de Brown

Para além de dialogar com a característica mais fundamental das transições schubertianas, a transição produzida por Brown encontra precedente consideravelmente próximo na obra de Schubert: a *Sinfonia “Inacabada” em Si menor, D. 759* (Figura 6). Assim como na transição atribuída a seu espírito, a transição de Schubert se encerra na tônica¹¹ (menor) para abrir o tema subordinado na submediante. Há também pelo menos uma diferença entre os casos: em Brown, não há preenchimento de cesura,¹² enquanto há em Schubert.¹³



Figura 6: Fim da transição e início do grupo subordinado em D. 759/I (redução para piano)

que o compositor se interessou especialmente por formas-sonata de modo menor, como observou Gordon Sly (1995, 69).

¹¹ De fato, essa não foi a única situação em que Schubert empregou a cadência autêntica ao fim de uma transição. Outros casos incluem o primeiro movimento da “Grande” *Sinfonia em Dó maior, D. 944*, e os movimentos finais da *Sonata em Lá menor, D. 784*, da *Sonata em Sol maior, D. 894*, do *Trio em Mi bemol maior, D. 929*, e do *Quinteto em Dó maior, D. 956*. O uso desse tipo de cadência por Schubert é estudado em detalhe por Gabriel Navia (2014).

¹² Conceito de Hepokoski e Darcy (2006) que equivale ao preenchimento do vão retórico entre a transição e o tema secundário.

¹³ E, como aponta Navia (2014), o preenchimento de cesura é um traço típico das transições schubertianas que se encerram com cadência autêntica na tônica. Sua ausência em Brown, porém, pode ser explicada pelo simples fato de que o novo tema entra na dominante com sétima da nova tonalidade.

O desenvolvimento do movimento inicial atribuído ao espírito de Schubert, mais uma vez, demonstra importante correlação com a forma-sonata do compositor vienense. Ele se constitui de três blocos principais, sendo o terceiro uma transposição do primeiro quinta abaixo, enquanto o segundo, repetindo e modificando o início do primeiro, funciona como uma pequena conexão entre os dois outros blocos. Um esquema da estrutura pode ser conferido na Figura 7.

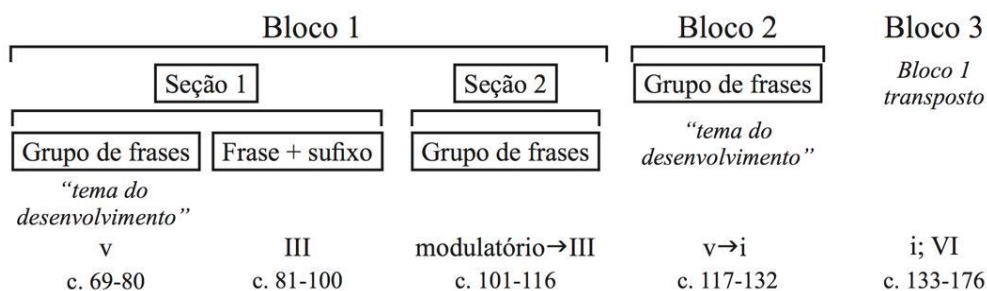


Figura 7: Estrutura do desenvolvimento de Brown

Enquanto o referido caso do trio D. 929 de Schubert não apresenta esse bloco intermediário e conector observado no movimento escrito por Brown, permanece, no mínimo, um evidente diálogo com o desenvolvimento schubertiano, cuja mais notável característica é a estruturação em grandes blocos transpostos, elemento que incontestavelmente se verifica na sonata da médium. Além do mais, seja em D. 929, seja no desenvolvimento escrito por Brown, os grandes blocos transpostos se relacionam por quinta.

Finalmente, a recapitulação do primeiro movimento produzido por Rosemary Brown, ao se dar fora da tônica (Figura 8), apresenta, mais uma vez, característica típica da forma-sonata schubertiana. A tonalidade escolhida aqui é bastante inusitada: a dominante. No entanto, trata-se da segunda escolha mais empregada por Schubert, atrás apenas da subdominante.¹⁴ O curioso é que, se a dominante foi escolhida com certa frequência por Schubert como tonalidade que abre a recapitulação, por outro lado foi também a escolha que ele mais cedo abandonou.¹⁵

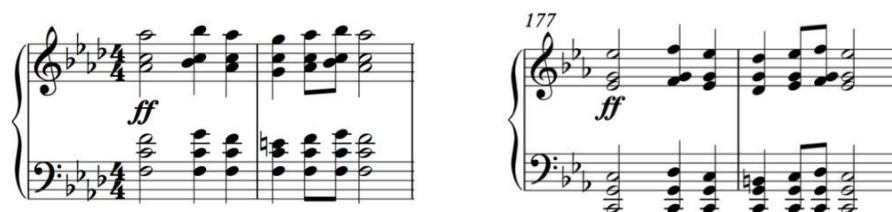


Figura 8: Início da exposição (c. 1) e da recapitulação (c. 177) de Brown

¹⁴ Schubert empregou onze vezes a subdominante e quatro vezes a dominante, segundo o levantamento de Coren (1974, 569-570). Outras escolhas são bem mais isoladas.

¹⁵ Como observa Hascher (1997, 119-120) e como se pode conferir na já citada lista de Coren, todos os casos de recapitulação na dominante são do início da carreira de Schubert, à exceção da *Sinfonia "Trágica" em Dó menor*, D. 417, a última ocasião em que o compositor vienense fez tal escolha.

O caso da recapitulação de Brown se assemelha mais estreitamente ao primeiro movimento da *Sinfonia “Trágica” em Dó menor*, D. 417. Tanto a sinfonia de Schubert quanto a sonata escrita por Brown são obras de modo menor, e ambos os grupos subordinados começam na submediante, de forma que a recapitulação, quinta acima, rerepresenta-os na mediante.

Uma característica absolutamente atípica da recapitulação escrita por Brown, entretanto, é o fato de ela se interromper muito cedo, isto é, pouco depois de entrar no grupo subordinado, sem satisfazer à norma de reexpor a porção final da exposição na tônica, que só retorna com a coda subsequente. Semelhante característica não só é atípica dentro da norma clássica, como não parece encontrar qualquer precedente em toda a obra de Schubert.

4. Considerações finais

Não obstante apresentar diversas características atípicas que merecem mais ampla discussão, fato é que o primeiro movimento atribuído ao espírito de Schubert pela médium Rosemary Brown apresenta de fato todas as características mais básicas da forma-sonata schubertiana. Essa riqueza de correlações estruturais é ainda mais notável do que pode parecer a uma primeira vista. Afinal, se tomadas isoladamente, são raras as peças da lavra do próprio Schubert que sintetizem tantas características particulares da forma-sonata do compositor.

Tome-se, por exemplo, o caso da *Sinfonia “Inacabada” em Si menor*, D. 759. Seu primeiro movimento oferece, como discutido acima, um caso típico de transição que desvia da tonalidade do tema secundário ao invés de prepará-la. De forma largamente análoga ao que se verifica na exposição escrita por Brown, a transição de Schubert retorna à tônica para abrir o tema secundário na submediante. Por outro lado, o primeiro movimento da sinfonia não apresenta uma exposição de três tonalidades, não tem um desenvolvimento estruturado em grandes blocos transpostos e nem tem uma recapitulação fora da tônica. Ou seja, essa sinfonia de Schubert não apresenta nem de longe tantas características especiais e notórias da estruturação da forma-sonata schubertiana quanto o primeiro movimento escrito por Rosemary Brown.

Situação próxima se verifica em relação à *Sonata para Violino e Piano em Sol menor*, D. 408. Essa peça compartilha com o movimento da médium o fato de apresentar exposição de três tonalidades cujas escolhas tonais formam um espaço de quinta acumulado terça acima e terça abaixo da tônica. Essa mesma peça de Schubert não oferece, porém, uma transição que desvie do tema secundário, nem um desenvolvimento em blocos transpostos e nem mesmo uma recapitulação fora da tônica, como se vê no movimento produzido por Brown e como é típico de Schubert.

De maneira nenhuma isso depõe contra as peças do próprio Schubert e nem muito menos sugere que a sonata escrita por Rosemary Brown seja superior às obras escritas pelo compositor vienense. Esses dados sugerem veementemente, todavia, que a sonata da médium possa ter sido feita para demonstrar o máximo possível de correlação com o estilo de Schubert; quer dizer, para dar o máximo possível de informação estilística e demonstrar, assim, o máximo possível de conhecimento de estilo. Tais dados mostram notável consistência com o propósito declarado da música mediúnica de dar evidências da sobrevivência da alma ao demonstrar conhecimentos profundos de estilo, conhecimentos que a própria médium dificilmente poderia ter.

A recapitulação na dominante ilustra bastante bem o ponto. Sendo o tipo de recapitulação fora da tônica que Schubert mais cedo abandonou, por que razão seu espírito haveria de retomá-la mais de um século depois? Ao fim da vida, Schubert perde mesmo o interesse por qualquer tipo de recapitulação fora da tônica, optando por recapitulações na tonalidade principal. Portanto, caso a peça atribuída a seu espírito herdasse as preferências composicionais do fim da vida do compositor, uma correlação com a forma-sonata schubertiana se perderia – a recapitulação fora da tônica. Ao resgatar a recapitulação na dominante, porém, o primeiro movimento produzido por Brown não só sinaliza para a forma-sonata schubertiana, como também para uma escolha rara de tonalidade para uma recapitulação,¹⁶ mas que foi do gosto particular Schubert em alguns momentos de sua carreira.

Por outro lado, como já mencionado acima, características atípicas e pouco compreensíveis também fazem parte do conjunto de evidências. O primeiro movimento da médium apresenta traços no mínimo incomuns, como uma recapitulação interrompida pouco depois da entrada do tema subordinado. Seus demais movimentos (não discutidos aqui), ainda que estabeleçam diálogos – por vezes consideravelmente estreitos – com estruturas schubertianas, apresentam igualmente traços bastante *sui generis* e que por vezes sequer parecem encontrar precedentes em Schubert.

Mesmo se levadas em conta todas as características atípicas da sonata da médium, suas abundantes correlações estruturais com o que há de mais especial no tratamento schubertiano da forma-sonata certamente não podem ser atribuídas ao acaso, muito menos descartadas sem exame e séria discussão. Nesse sentido, o ceticismo pode muito bem ter se precipitado ao julgar que a música de Rosemary Brown seria incapaz de reproduzir traços mais profundos da poética dos grandes compositores, limitando-se a uma imitação comum e apenas superficial de estilo. Definitivamente, semelhante entendimento não se aplica com justeza à *Sonata em Fá menor* atribuída ao espírito de Schubert pela médium inglesa, que se revela mais enigmática do que supunham os céticos.

Referências

- Bomfim, Érico. 2016 (em preparação). *Compondo para além do túmulo? Uma investigação de correlações de estilo em uma sonata atribuída ao espírito de Franz Schubert pela médium Rosemary Brown*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ.
- Braude, Stephen E. 2014. *Crimes of Reason: On Mind, Nature and the Paranormal*. Londres: Roman and Littlefield.
- Brown, Rosemary. 1971a. *Unfinished Symphonies: Voices from the Beyond*. Londres: Souvenir Press.
- _____. 1971b. *Sinfonias Inacabadas: Os Grandes Mestres Compõem do Além*. São Paulo: Edigraf.
- _____. *Immortals at my Elbow*. 1974. Londres: Bachman & Turner.
- Caplin, William. 2013. *Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*. Nova Iorque: Oxford University Press.

¹⁶ Naturalmente, mais rara que a recapitulação na subdominante, que, dentre as recapitulações fora da tônica, é a mais comum na tradição clássica (Hepokoski e Darcy, 2006, 260).

- Coren, Daniel. 1974. Ambiguity in Schubert's Recapitulations. *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 4, p. 568-582.
- Clark, Suzannah. 2011. *Analyzing Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawes, Frank. 1975. Spiritual Music. *The Musical Times*, v. 116, n. 1584, p. 158.
- Hascher, Xavier. 1996. *Schubert, la forme sonate et son évolution*. Berna: Peter Lang.
- Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Hunt, Graham. 2009. The Three-Key Trimodular Block and Its Classical Precedents: sonata expositions of Schubert and Brahms. *Intégral*, v. 23, p. 65-119.
- Kessler, Deborah. 2006. Motive and Motivation in Schubert's Three-key Expositions. In: Burstein, Poundie L.; Gagné, David (Org.). *Structure and Meaning in Tonal Music*. Nova Iorque: Pendragon Press, p. 259-276.
- Mak, Su Yin. 2006. Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyric. *The Journal of Musicology*, v. 23, n. 2, p. 263-306.
- Navia, Gabriel. I:PAC MC: Poetic Resonances in Schubert's Sonata Form Works. I Congresso da TeMA. Salvador, 2014.
- Parrott, Ian. 1978. *The Music of Rosemary Brown*. Londres: Regency Press.
- Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company.
- Salzer, Felix. 1928. Die Sonatenform bei Franz Schubert. *Studien zur Musikwissenschaft*, v. 15, p. 86-125.
- Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Sly, Gordon. 2001. Schubert's Innovations in Sonata Form: Compositional Logic and Structural Interpretation. *Journal of Music Theory*, v. 45, n. 1, p. 119-150.
- Tovey, Donald F. Tonality. 1928. *Music and Letters*, v. 9, n. 4, p. 341-363.
- Webster, James. 1978. Schubert's Sonata-forms and Brahms First Maturity. *19th-Century Music*, v. 2, n. 1, p. 18-35.
- Willin, Melvin. 2005. *Music, Witchcraft, and the Paranormal*. Cambridgeshire: Melrose Books.
- Wollenberg, Susan. 2011. *Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works*. Farnham: Ashgate.

O organicismo no pensamento musical: conceito e crítica

Rafael Moreira Fortes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

for.rafael@gmail.com

Abstract. *The appropriation of the organism and its vital development as a metaphor to artistic creation features an extended and documented history in western culture. It is found in writings of creators, philosophers and art critics, and often reveals the evaluative underlying assumptions present in these enunciations. The present article offers a study and a critical analysis of this metaphoric appropriation. It is structured in two main sections: the first one presents a filter of the organicist discourse through the selection of five central concepts: integration, emergence, economy, growth and teleology. The second one presents critiques of the underlying assumptions of organicist discourse in the texts of Heinrich Schenker and Carl Dalhaus. The article demonstrates the replication of the concept in different levels of theoretical/analytical thought, its force and relevance in actuality. Presents a set of references for the critical study of this thematic, pointing investigative means for future works.*

Keywords: *Organicism, Schenkerian analysis, Esthetic evaluation.*

Resumo. *A apropriação do organismo e seu desenvolvimento vital como uma metáfora para a criação artística possui uma extensa e documentada história na cultura ocidental. É encontrada em escritos de diversos criadores, filósofos e críticos de arte, revelando, em muitos casos, os pressupostos valorativos presentes em seus discursos. O presente artigo realiza um levantamento e uma análise crítica desta apropriação metafórica. É estruturado em duas seções: a primeira apresenta um filtro do discurso organicista por meio da seleção de cinco conceitos centrais: integração, emergência, economia, crescimento e teleologia. A segunda apresenta problematizações sobre os pressupostos deste discurso nos textos de Heinrich Schenker e de Carl Dalhaus. O artigo demonstra a replicação do conceito em diversas camadas do pensamento teórico/analítico, sua vigência e relevância na atualidade. Apresenta um conjunto de referências para o estudo crítico desta temática, direcionando vieses investigativos para trabalhos futuros.*

Palavras-chave: Organicismo, Análise schenkeriana, Avaliação estética.

1. Introdução

A apropriação do organismo e seu desenvolvimento vital como uma metáfora para a criação artística possui uma extensa e documentada história na cultura ocidental. É encontrada nos escritos de diversos criadores, filósofos e críticos de arte, principalmente no final do século XVIII e no século XIX, e permeia a construção de discursos até os dias atuais. Sua significativa recorrência revela todo um ideário acerca dos meandros e pressupostos da criação e da obra artística, apontando características intrínsecas à visão de mundo do Romantismo, e oposições diametrais ao paradigma mecanicista. Na literatura musical, esta metáfora adquire determinadas características de acordo com as particularidades do material sonoro e seus modos de organização.

Observar o uso desta metáfora, em especial no campo da teoria e análise musical, identificando as diferentes camadas de composição dos enunciados, seus contextos e influências, apresenta-se como uma espécie de arqueologia, no sentido foucaultiano¹. Nesta, o conceito de orgânico funciona como o eixo de observação que possibilita a reflexão acerca dos diversos pressupostos enunciados, de modo consciente ou não, nos discursos. É neste sentido que se pode afirmar que "[...] constelações da linguagem como esta em torno da figura do organismo tendem a formar e controlar as observações dos analistas que a usam" (Solie 1980, 147). Estas constelações demonstram que o discurso analítico não é composto apenas de descrições objetivas, mas também de valores estéticos que podem ser deduzidos por meio da análise dos conceitos que os moldam. A linguagem apresenta-se assim "não como meramente reflexiva, mas também constitutiva da nossa consciência" (*ibid.*), demonstrando como e em que grau as visões de mundo e seus vocabulários são indissociáveis do entendimento e da valoração do objeto artístico.

A partir destas considerações, o presente artigo é realizado em duas seções: a primeira apresenta um levantamento dos conceitos centrais presentes no discurso organicista. A segunda apresenta problematizações sobre os pressupostos do discurso organicista nas falas de Heinrich Schenker e de Carl Dahlhaus.

2 Conceitos centrais do organicismo

A metáfora organicista é estabelecida segundo uma rede de oposições, tendo como núcleo a distinção entre o natural e o artificial. Esta rede reflete valores arraigados na ideologia do romantismo, tais como a figura do gênio, a noção de espontaneidade e ingenuidade artística, a defesa da universalidade do juízo estético, dentre outros. Segundo Meyer:

O orgânico é associado com a genialidade e a inspiração, em oposição ao artesanato e ao cálculo; com espontaneidade e liberdade, em oposição à deliberação e às regras restritivas; com inocência e ingenuidade, em oposição à ilusão astuciosa; com beleza e bondade naturais em oposição ao gosto cultivado e costumes artificiais; e com relações e significados que independem do contexto, em oposição àquelas que dependem [...]. (Meyer 1989, 191)

De modo mais específico, o organicismo pode ser identificado segundo cinco conceitos centrais: *integração*, *emergência*, *economia*, *crescimento* e *teleologia*. É definido como um paradigma que entende a obra como "um sistema de elementos materiais e ideais organizados e inter-relacionados como se seus componentes, por força de uma lei natural, interagissem fisiologicamente" (Freitas 2012, 65). Em outras palavras, a variedade dos elementos adquire o caráter de uma unidade orgânica, na medida em que a função de todas as partes parece convergir de modo holístico para a formação do todo. A *integração* entre os materiais - tanto a quantidade de materiais integrados quanto o grau de integração entre as partes - é uma tarefa artística relacionada à noção de

¹ A arqueologia foucaultiana volta-se para "o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, possibilitando a formação de atos de fala enunciativos ou elocutórios que estariam contidos no interior das formações discursivas orientadas por um regime de verdade" (Dolinsky 2011, 373).

equilíbrio entre as qualidades individuais das partes e sua fidelidade ao todo. Esta relação envolve a noção de unidade na variedade, mas também a ideia de reconciliação entre as partes contrastantes. Neste sentido, a integração não propõe apenas uma similaridade entre os materiais, mas a capacidade de unificação entre objetos e estados de espírito antagônicos.

A *integração* torna-se um dos critérios de distinção entre uma unidade orgânica e um aglomerado inorgânico, e um dos mais arraigados critérios da valoração artística no organicismo.

A diferença entre um corpo inorgânico e um orgânico reside nisto: no primeiro o todo não é mais que a coleção das partes ou fenômenos individuais ... enquanto no segundo, o todo é tudo, e as partes não são nada. Osbourne *apud* Solie 1985, 150)

A *integração* possibilita que o todo da obra seja qualitativamente diferenciado da soma de suas partes constituintes. A obra possui assim um caráter *emergente*: na medida em que adquire a característica orgânica, propriedades genuinamente novas, que não estão presentes em nenhuma das partes, podem ser identificadas. Mas que propriedades seriam estas? O que poderia *emergir* de uma obra de arte? Para responder estas perguntas a concepção organicista dialogará com os princípios do vitalismo - a corrente de pensamento que compreende organismos vivos como fundamentalmente diferenciados de entidades inanimadas por conterem elementos não físicos ou serem governados por princípios próprios.

Atribui-se assim, na ideologia romântica, uma espécie de subjetividade ao objeto artístico, uma certa aura que compreende o encontro com a obra de arte "mais como um encontro entre dois sujeitos do que como a experiência de um objeto" (Korsyn 1993, 90). Segundo Korsyn, a subjetivação da obra está ligada a uma necessidade de reestabelecer experiências do sagrado em uma sociedade secularizada. A arte torna-se assim um reduto social do conceito de alma, um espaço da "secularização do sagrado, [da] transformação da experiência da devoção em termos aceitáveis para a cultura secular" (*ibid.*).

A crença de uma autonomia da vida interna da obra é um dos atributos do organicismo que permite o afastamento da imagem mecanicista - da imagem de um artesão que justapõe e sobrepõe partes em uma engrenagem. A *emergência*, portanto, garante a noção de que algo resiste ao processo analítico, e que este seria incapaz de se apropriar da dinâmica vital da obra, assim como a "divisão de um corpo em coração, cérebro, nervos, músculos etc. transforma um ser vivo em um cadáver"² (Benedetto *apud* Solie 1980, 150). O que *emerge*, portanto, resulta do processo de dar vida aos materiais da natureza, permitindo que eles passem pelos estados vitais de crescimento, vida e morte. Nas palavras de Schenker:

A estrutura fundamental [*Ursatz*] nos mostra como o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural. Mas o poder primal deste estabelecido movimento deve crescer e viver sua própria e completa vida: o ímpeto de vida que ambiciona completar-se com o poder da natureza. (Schenker 1979, 25)

Essa associação com o vitalismo é sustentada pela mitificação do trabalho artístico. A metáfora organicista funciona neste sentido como um duplo da figura

² Esta perspectiva chega a ganhar um caráter alquímico na afirmação de Heinrich Schenker: "a busca por uma nova forma musical é a busca por um homúnculo" (Schenker 1979, 9), ou seja, a busca por formas que não respeitam o movimento "natural" do tonalismo, no modo como é descrito na teoria schenkeriana, gera formas de vida artificiais, frágeis, falsas etc.

do gênio, que, comportando-se como o criador divino, concede uma espécie de autonomia ao conjunto de materiais artísticos. Ou ainda, é conduzido, "como um sonâmbulo", pela "superior força da verdade - ou da natureza, como for - [que] trabalha misteriosamente por trás de sua consciência, guiando sua caneta, sem se importar nem um pouco se o alegre artista queria por si próprio fazer a coisa certa ou não" (Schenker *apud* Pastille 1980, 33).

Em outras palavras, o gênio é aquele que tem a capacidade de, por meio de si, de modo consciente ou não, permitir que a própria natureza fale. A obra, comportando-se como um organismo, é tida como uma entidade que, despertada e conduzida pelo impulso de seu criador, desenvolve-se e cresce de acordo com as leis naturais. A figura do gênio confunde-se com a da própria natureza (ou com uma determinada projeção do que é a natureza), na qual os desenvolvimentos e as metamorfoses são regidos por um sentido de necessidade biológica, determinada e inevitável segundo as predisposições da matéria. Assim, nesta visão de mundo, a composição pode ser entendida como o processo que torna aparente características imanentes da matéria que se encontram em estado oculto, ou, em uma roupagem mais biológica, o processo que faz expressar fenotipicamente as informações genéticas. E é esta a característica, como se pode observar no discurso schenkeriano, que permite distinguir o trabalho do gênio:

Os músicos são distinguidos entre aqueles que criam a partir do nível profundo, portanto do espaço tonal [*Tonraum*] - os gênios; e aqueles que operam no nível da superfície - os não gênios, que devem então compor completamente em sucessão, assim como ouvem e leem em sucessão (Schenker *apud* Pastille 1984, 155)

O conceito de *economia* ganha um grande destaque nesta visão de mundo. O gênio opera a partir do nível profundo, do plano estrutural que permite que a pluralidade de texturas, motivos e movimentos seja unificada. Esta visão identifica o trabalho artístico com procedimentos simples e elegantes, no qual a multiplicidade é tida como uma manifestação do *uno*³, de modo similar ao comportamento supostamente característico da natureza.

Assim, na ideologia do romantismo o ornamento é considerado como um capricho arbitrário por não resultar do desdobramento interno, do processo germinal do organismo. Não fazendo parte da estrutura profunda, é visto como algo que não provoca alterações significativas no desenvolvimento do material, podendo ser descartado ou substituído. É tratado como um processo aditivo, em oposição ao movimento centrífugo, de dentro para fora, como o encontrado no desenvolvimento de uma semente.

Em análise musical, a economia torna-se o filtro pelo qual o processo analítico será realizado. Segundo Levy (1987), em muitos casos, analisar uma música torna-se sinônimo de comprimir os materiais em um núcleo, de conectar o emaranhado temático a um pilar harmônico ou ideia motívica geradora. Neste sentido, "a presumida 'demonstração' da unidade orgânica é também uma demonstração de uma economia subjacente e oculta [...]. Quanto mais os críticos conseguem revelar ou demonstrar a economia [...] melhor deve ser a qualidade do

³ A relação múltiplo/uno na teoria schenkeriana é analisada por Cohn (1992) segundo o diálogo de dois paradigmas: o do conflito construtivo e o da unidade pura. O primeiro entende o conflito dialético entre o material musical e a estrutura tonal, de maneira dialética. O segundo a noção de desdobramento composicional a partir da unidade estrutural, de maneira hierárquica e gerativa. Ambos estão presentes no discurso schenkeriano e em sua posterior replicação por outros autores.

trabalho" (*id.*, 8). Cria-se, assim, uma situação em que a beleza da prolixidade, da heterogeneidade e da aleatoriedade não é permitida nem valorada.

Neste processo analítico, a exclusão do supérfluo prossegue pelas diversas camadas do objeto até alcançar o núcleo, a parte irreduzível. Para tal, desenvolve-se a noção de um princípio que possa ser aplicado de modo inalterável em todos os níveis da estrutura, assim como a composição seguiria um princípio unificado de desdobramento do espaço tonal ou da célula motivica geradora. *A economia como um critério de valoração se dá em um sistema que permite estabelecer funções principais e derivadas em cada um dos níveis do objeto artístico de acordo com algum princípio condutor.* Desenvolve-se, assim, a noção de profundidade estrutural, em que "os eventos de superfície devem ser conceituados como localizados nos limites de uma estrutura gerativa e hierárquica" (Flink 1999, 105).

A depreciação do ornamento na estética romântica demonstra, portanto, uma crença em uma verdade subjacente, ofuscada pelas relações e manifestações de superfície. O trabalho do analista torna-se, então, o de um revelador dos princípios ocultos, "comparável ao de teólogos ou videntes interpretando as mensagens divinamente inspiradas do criador divino" (Meyer 1989, 195).

O princípio oculto, ao invés de ser compreendido como hipótese provisória do fenômeno de fato apreendido, tornou-se o que era real, enquanto as visões e os sons dos sons eram aparências - manifestações superficiais de um princípio mais fundamental. Sob esse ponto de vista, o organicismo é o Platonismo com revestimento biológico. (Meyer 1989, 195)

O ideal de uma *economia* artística dialoga com o processo de *crescimento*, na medida em que este resulta do desenvolvimento de uma única semente geradora. O pensamento organicista toma aqui a forma de uma sinédoque, considerando a parte individual como um microcosmo e um paradigma do todo.

A imagem do *crescimento* seminal pode ser identificada tanto em um pilar harmônico quanto a partir do motivo gerador. Neste sentido é possível distinguir, mais concretamente, duas aplicações do pensamento organicista: a harmônica e a motivica.⁴ Na aplicação harmônica do pensamento organicista, a obra *crece* a partir do desdobramento das funções tonais principais em regiões tonais subordinadas. Neste processo, a unidade orgânica resulta da fidelidade à estrutura, ou seja, do grau de conectividade dos acordes em uma cadeia hierárquica. Na aplicação motivica do organicismo, a obra *crece* a partir da replicação da célula motivica original em diversas instâncias derivadas, podendo estas serem encontradas em diversos locais da peça e desempenhando funções variadas. Neste processo, a unidade orgânica resulta da identidade compartilhada entre as diversas formas presentes na peça.

O *crescimento* é compreendido como um contrapeso em relação à unidade, estabelecendo deste modo duas forças polares opostas que se atraem e repelem mutuamente. De um lado, a força centrífuga do *crescimento* que impulsiona o organismo a se expandir de dentro para fora, propiciando a geração de formas; de outro, a força centrípeta da unidade, que comporta o ímpeto geracional em formas

⁴ Solie (1980) identifica, reciprocamente, nas ideias de Heinrich Schenker e Rudolph Reti estas duas vertentes. Freitas (2012) identifica, reciprocamente, nas ideias de Heinrich Schenker e Arnold Schoenberg.

individualizadas. Esta imagem é construída por Goethe, uma das figuras mais influentes na ideologia romântica, por meio do conceito de metamorfose:

A ideia de metamorfose é um presente extremamente honrável, mas é ao mesmo tempo extremamente perigosa, pois conduz à ausência de forma, destrói o saber, o dissolve. É semelhante ao movimento centrífugo e se perderia no infinito se a ele não fosse atribuído um contrapeso: quero dizer o instinto de especificação, a tenaz capacidade de persistir daquilo que chegou à ser realidade; Um movimento centrípeto que permite que nenhum elemento externo possa prejudicar seu interior mais profundo (Goethe *apud* Martinez 2008: 23)

Um outro critério que garante a unidade orgânica é o sentido de ordenação necessária e *teleológica* entre as partes, garantida pela não aleatoriedade e pelo nexos causal na disposição dos elementos. A obra musical segue o princípio no qual "todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo" (Aristóteles *apud* Freitas 2012, 66). A *teleologia* proporciona a sensação (ou ilusão) de que o desenvolvimento dos eventos musicais segue uma sequência necessária, insubstituível, que estaria predeterminada pela disposição harmônico/motívica inicial. Baseia-se, assim, na convicção de que não seria possível produzir uma conexão musical lógica por meio de manipulação de excertos de obras diversas. Ou seja, na convicção de que o nexos causal resulta da germinação de ideias singulares e de que a singularidade da obra resulta de processos e elementos insubstituíveis.

3. Problematizações da metáfora organicista

Em 1984, William Pastille publicou um artigo intitulado "Heinrich Schenker, anti-organicist"⁵, no qual comenta o artigo do início da carreira do musicólogo austríaco Heinrich Schenker (1868-1935), intitulado "Der Geist der musikalischen Technik"⁶ (1895, doravante "*Geist...*"). O artigo de Pastille gerou uma interessante cadeia de comentários (ver Keiler 1989; Korsyn 1993; Cook 2007) debruçando-se sobre a surpreendente posição de Schenker, um dos mais reconhecidos difusores do pensamento organicista, sobre a não adequação da própria metáfora organicista ao pensamento e à percepção musical. O artigo de Pastille pretendeu demonstrar como as objeções ao organicismo realizadas em "*Geist...*" foram resolvidas pelo próprio autor em obras posteriores, principalmente em *Harmonielehre* (1906), quando suas ideias acerca das camadas estruturais já haviam sido melhor desenvolvidas - o que Pastille denomina como a trajetória de um autor anti-organicista para o arqui-organicista.

Pretende-se retomar, entretanto, no presente artigo, os dois questionamentos principais realizados em "*Geist...*", associando-os com os questionamentos de pensadores mais recentes. Este levantamento é realizado não meramente com o intuito de opor-se à utilização da metáfora, mas tem em vista uma complexificação de seus contornos conceituais. E, além disso, promove as perguntas: será que as respostas realizadas posteriormente por Schenker, solucionaram as questões por ele próprio levantadas em "*Geist...*"? O desenvolvimento de sua concepção de camadas estruturais é suficiente para

⁵ "*Heinrich Schenker, anti-organicista*"

⁶ *O espírito da técnica musical*

substituir o discurso artificialista por um discurso organicista, e para a total adoção da figura do gênio (palavra que não aparece uma única vez em "*Geist...*")? Quais as condições do universo discursivo e de seu regime paradigmático de verdade foram alteradas para uma transformação tão radical no direcionamento ideológico dos enunciados?

O primeiro questionamento realizado em "*Geist...*" diz respeito à relação com a valoração. A denominação de uma peça musical como orgânica está sempre relacionada com a atribuição de um valor positivo do juízo estético. Mas por que razão, pergunta-se o autor, uma peça considerada ruim não pode ser orgânica? Segundo Schenker, a própria formulação da questão já responde parte da pergunta. Se a música considerada de qualidade é necessariamente orgânica "então fica claro que nós transferimos nosso prazer, ao qual indicamos com o termo orgânico, ao conteúdo que proporciona este prazer" (*apud* Pastille 1980, 36). Segundo este questionamento, o termo funciona como um conceito vazio, aplicável em qualquer contexto ao qual se sente prazer, sem implicar necessariamente alguma característica identificável, mas apenas uma projeção subjetiva por parte do ouvinte. Schenker aponta aqui para o uso do termo sem implicação direta na avaliação de conceitos relativos à estruturação musical e, deste modo, para a sua dependência do juízo estético.

O segundo questionamento diz respeito à relação de causalidade em três aspectos musicais: a construção melódica, a proporcionalidade das partes e a sequência de estados de espírito. De acordo com o Schenker de "*Geist...*", a construção melódica possui sempre uma multiplicidade de possibilidades sequenciais, de modo que nunca se poderia dizer que apenas um resultado final estaria predeterminado pelas características do material. Os estudos de rascunhos dos compositores seriam a prova de que a escolha das partes componentes de uma sequência melódica é eventual e resultante de escolhas subjetivas. Estas escolhas são realizadas pelo compositor em meio ao mosaico de possibilidades gerados no processo de manipulação do material (na geração do que se poderia denominar como uma topologia do campo motivico). A decisão final sobre a estrutura melódica "obscurece os outros materiais que ele teve de separar [...] e revela apenas aquilo que mais lhe agradou" (*ibid.*). A imagem do compositor como um sonâmbulo, guiado pelas necessidades da natureza tonal, é, assim, substituída pela de um construtor de conteúdo, que "extraí de sua imaginação similaridades e contrastes variados, dos quais ele eventualmente realiza a melhor escolha" (*ibid.*).

A questão da proporcionalidade entre as partes ganha um tratamento similar. O autor afirma que, embora haja uma aparência de lógica e organicidade no resultado final, o arranjo entre as partes, com suas dimensões e intensidades, é fruto da disposição pessoal do compositor, com sua "intensa determinação de convencer [...] passando clandestinamente estes arranjos para o ouvinte insuspeito" (*ibid.*). A aceitação destas proporções pelo ouvinte, carecendo de um princípio lógico, é "tão relativa e subjetiva como o arranjo do compositor" (*ibid.*).

Quanto aos estados de espírito de uma música, não se pode comparar com a "causalidade inerente às vicissitudes da vida, [que] direciona e determina seus estados de espírito" (*ibid.*). A sequência de estados musicais, sendo fruto de um procedimento artificial, não possui nenhuma necessidade interna. O conflito causado por temas com estados de espírito contrastantes poderia ser substituído, sem que a ilusão de causalidade fosse perdida. Neste sentido, Schenker questiona:

"Não acho sensato assumir que o estado B sucedeu o estado A organicamente simplesmente porque de fato sucedeu em algum ponto"(*ibid.*).

Subjacente a estes argumentos reside uma desconfiança em relação ao nexo causal em música. A técnica composicional é retratada como um ilusionismo, no qual a sensação de organicidade emerge como uma simples tendência cognitiva. Na visão de Schenker, o musicólogo, para compreender a arte musical com objetividade, deve estar atento para não se deixar enganar por estes "dispositivos da artificialidade" (*id.*, 35).

No entanto, o ceticismo expressado em "*Geist...*" não procura reduzir a música à mera incoerência, levando-a a uma situação de aporia sem solução. É um ceticismo que, segundo Korsyn, "toma consciência de que a unidade é sempre relativa e provisória; que obras de arte ocultam, mas não transcendem o artifício; e que não podem atingir a espécie de necessidade natural que o pensamento organicista demanda da arte" (1993, 102).

A ponderação em relação à metáfora organicista também é realizada por Cahl Dahlhaus em seu artigo "o que é variação progressiva?" (1990). Aqui, o autor discute uma das categorias centrais do pensamento shoenberguiano, que poderia ser definida tanto como uma "técnica composicional tanto quanto como um estilo de apresentação ou o desenvolvimento de uma ideia musical" (*id.*, 128). A variação progressiva, uma categoria do pensamento musical intrinsecamente conectada aos postulados organicistas, é relacionada ao desenvolvimento de temas, formas básicas e ideias sendo replicadas de modo integrado e com consequências teleológicas para formar o todo de uma peça musical, assim como o desenvolvimento de uma única semente é suficiente para formar estruturas orgânicas complexas. Diferencia-se portanto da técnica que apresenta "repetições variadas meramente locais que não possuem consequências de desenvolvimento" (Haimo 1997, 351).

Em suas considerações finais, o autor apresenta argumentos em relação à apropriação, sob um viés organicista, desta categoria. Primeiramente, questiona o caráter derivacional no processo analítico, com a prática de conectar em uma estrutura hierárquica os diversos motivos de uma peça. Sua argumentação lembra a de Schenker: "O processo no qual um segundo motivo é derivado de um primeiro, e um terceiro do segundo, não implica necessariamente que o terceiro ainda está conectado com o primeiro por meio de uma característica comum" (*op. cit.*, 132). Ou seja, o processo de variação não percorre necessariamente uma lógica de hierarquia aninhada, passível de rastreamento a um ancestral comum. Neste processo, o motivo derivado pode apresentar características próprias, não rastreáveis ao motivo originário, gerando assim um novo eixo de igual importância na disposição estrutural. É neste sentido que o autor afirma que, "mesmo sendo possível sentir uma unidade derivacional, não é sempre possível falar de uma substância uniforme como postulado pelo conceito de desenvolvimento que faz lembrar o crescimento de uma semente" (*ibid.*).

O autor aponta também que a técnica de variação progressiva "não se aplica ao processo oposto no qual motivos heterogêneos crescem subsequentemente juntos". Ou seja, que a prática de apresentar motivos sem similaridades substanciais entre si, e posteriormente estabelecer pontos de conexão, não pode

ser contemplada pela visão gerativa do processo criativo⁷. Neste sentido, alguns processos compositivos seriam melhor representados como uma rede rizomática⁸, com seus diversos eixos de desenvolvimento interconectados em pontos diversos, do que como uma estrutura arbórea, na qual todas as derivações se manifestariam a partir de uma única raiz.

De acordo com estas considerações, Dahlhaus compreende a categoria da variação progressiva como uma unidade dialética. Nesta, "a palavra variação denota (em uma certa extensão) aspectos tangíveis da técnica composicional; a palavra desenvolvimento, por contraste - uma palavra que Schoenberg equiparou a 'crescimento' - denota uma forma de interpretação estética" (*id.*, 133). Uma unidade dialética composta, portanto, por duas categorias que se influenciam mutuamente: que se expressa tanto através do "desenvolvimento de uma forma básica como o 'germe' de uma obra", representada na palavra desenvolvimento, quanto na "fórmula de um sistema de conexões entre formas inter-relacionadas" (*ibid.*), representada na palavra variação.

O autor conclui:

O conceito de entelúquia - o processo de desenvolvimento orientado em direção à um fim - e a noção de espaço musical no qual todas as formas e relações motivicas que servem para apresentar a ideia são coletados conjuntamente em uma simultaneidade imaginária: estes dois conceitos, mesmo que contradigam ou pareçam contradizer um ao outro, eram de modo similar elementos constitutivos do pensamento musical de Schoenberg. (Dahlhaus 1990, 133)

Em sua análise, Dahlhaus associa, portanto, aos conceitos centrais da metáfora organicista, o aspecto artificial do pensamento e da percepção musical, apresentando como um dos eixos desta unidade dialética a dimensão que denominou como *espaço musical*. Esta dimensão pode ser compreendida como o *topos* em que se realizará o processo de triagem, manipulação e experimentação do material musical; como o espaço que permite a realização de uma taxonomia intensiva das possibilidades derivacionais do material musical, operando assim, por meio do plano gráfico, uma *topologia de campo do aglomerado motivico*. Aglomerado este que, somente após a realização das operações de transformação e o processo de montagem proporcionará a ilusão teleológica almejada pela ideário organicista.

4. Conclusão

O imaginário do orgânico é replicado em diversas camadas do discurso musical, proporcionando metáforas para diversos aspectos da análise e da teoria musical. Segundo Meyer, o organicismo foi "crucial para a história da música, pois forneceu as metáforas centrais da estética romântica. Sua influência foi tão profunda que tem durado [...] ao longo do século XX não só em manifestações da alta cultura (*apud* Freitas 2012, 77).

⁷ Esta prática exemplifica um dos tipos de construção não valorados pelo ideário organicista, mais especificamente em relação aos postulados de economia e integração.

⁸ O conceito de rizoma (Deleuze e Guattari, 1995) propõe uma apropriação alternativa das imagens orgânicas, dialogando com uma perspectiva anti-estruturalista. Em uma de suas definições, é compreendido como algo "que não começa nem conclui", "estranho à qualquer ideia de eixo genético ou estrutura profunda" (*id.*: 29).

O levantamento realizado no presente artigo, apresentou um conjunto de referências para o estudo crítico desta temática, tanto no que se refere à definição do conceito quanto à problematização de seus alcances. Espera-se que o aprofundamento da metáfora implique em uma maior consciência em sua utilização em trabalhos analíticos e artísticos, tanto para aqueles que utilizam a metáfora como um afirmação de suas visões de mundo, quanto para aqueles que se pretendem, sistematicamente ou não, a nega-la.

Referências

- Cook, Nicolas. 2007. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press.
- Cohn, Richard. 1992. Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict?. *Indiana Theory Review* 13 (1): 1-19.
- Dahlhaus Carl. *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge. New York, 1990.
- Delleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil platôs: volume 1*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- Dolinski, João Pedro. 2011. A Arqueologia foucaultiana. *Interseções* 13 (2): 370-395.
- Fortes, Rafael. 2015. Problematizações da metáfora organicista em música e apresentação de um modelo rizomático. *Anais do XXV congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Vitória, Espírito Santo.
- Freitas, Sérgio Paulo Roberto. 2012. Da música como criatura viva: Repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica/FAP* 9: 64-82.
- Flink, Robert. 1999. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In: *Rethinking Music*. p. 102-137. Ed. Nicholas Cook e Mark Everist.
- Haimo, Ethan. 1997. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis* 16 (3): 349-365.
- Keiler, Allen. 1989. The Origins of Schenker's Thought: How man is Musical. *Journal of Music Theory* 33(2): 273-298.
- Korsyn, Kevin. 1993. Schenker's Organicism Reexamined. *Integral* 7: 82-118
- Levy, Janet M. 1987. Covert and Casual Values in Recent Writings about Music. *The Journal of Musicology* 5 (1): 3-27.
- Martinez, Alejandro. *La forma oración en la segunda escuela da Viena*. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19826/Documento_completo.pdf?sequence=1> Acesso em 07/02/2017
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pastille, William. Heinrich Schenker: Anti-Organicist. *19th-Century Music* 8 (1): 29-36
- Schenker, Heinrich. 1979 [1935]. *Free Composition*. Longman: New York.
- Schenker, Heinrich. 1968 [1906]. *Harmony*. University of Chicago Press: Chicago.
- Solie, Ruth A. 1980. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th-Century Music* 4 (2): 147-156

Coesão tonal e progressão linear nas canções em português de Alberto Nepomuceno: *Ora Dize-me a Verdade*, opus 12 no. 1

Francisco Koetz Wildt¹, Norton Eloy Dudeque²

¹Universidade Estadual do Paraná

² Universidade Federal do Paraná

franciscowildt@gmail.com, norton.dudeque@ufpr.br

Abstract. *The Portuguese songs by Alberto Nepomuceno are a relevant portion of his work, both numerically and in terms of their importance as being representative of his ideals for a Brazilian art song. This paper presents a structural (Schenkerian) analysis of the song *Ora Dize-me a Verdade*, opus 12 no. 1, its main purpose being to identify techniques of prolongation and voice leading in order to highlight correspondences between Nepomuceno's Portuguese songs and the paradigm of romantic lied.*

Keywords: *Portuguese songs by Alberto Nepomuceno, tonal/linear analysis, romantic lied.*

Resumo. *As canções em português de Alberto Nepomuceno são parte relevante de sua obra, tanto numericamente quanto por sua importância como peças representativas dos ideais de Nepomuceno para uma canção artística brasileira. Este artigo apresenta uma análise estrutural (Schenkeriana) da canção *Ora Dize-me a Verdade*, opus 12 nº 1, sendo o seu objetivo principal a identificação de técnicas de prolongação e condução de vozes, como meio de realçar a correspondência entre as canções em português de Nepomuceno e o paradigma do lied romântico.*

Palavras-chave: *Canções em português de Alberto Nepomuceno, análise tonal/linear, lied romântico.*

1. Introdução

As canções constituem parte numerosa da obra de Alberto Nepomuceno, abrangendo um amplo período da carreira do compositor. Por isso, esse conjunto de peças de câmara pode ser considerado representativo da variedade de vetores estilísticos que compõem a obra de Nepomuceno. Com efeito, a diversidade estilística é um dos aspectos que se destacam num primeiro contato com essas canções. Desde a linguagem harmônica e forma, até o tratamento idiomático do piano, nas suas diferentes possibilidades de textura, há uma riqueza de elementos musicais que tornam que evidenciam o caráter cosmopolita da produção de Nepomuceno. Tal variedade abriga também dualidades, ou orientações

estilísticas/estéticas propícias a interpretações cambiantes, conflitantes? Nacionalismo e cosmopolitismo, progressismo (ou modernismo) e tradicionalismo; são antinomias que costumam ambientar debates acerca da orientação estética do compositor cearense. Pignatari, por exemplo, menciona a presença, entre outras, da vertente francesa de influência:

Muito de Fauré, de Debussy, mas facilmente também poderíamos encontrar traços de Chausson, Saint-Saëns, D'Indy ou Duparc. O que quero dizer é que elas são *originais*. E é isso o que mais surpreende, a profunda compreensão da música francesa de seu tempo e o poderio composicional que demonstra ao criar música francesa contemporânea original, como se fosse um compositor nativo (2009, p. 61).

Souza (2010), por sua vez, destacou a importância do *Lied* germânico como modelo para as Canções de Nepomuceno:

O projeto das canções de Nepomuceno enquadra-se no paradigma do *Lied* e provavelmente encontrar-se-ia poucos precedentes disso na história da música brasileira. Essa poderia ser considerada sua verdadeira contribuição ao gênero (2010, p. 36).

É notável que, após a aplicação de modelos progressistas nas suas canções em línguas estrangeiras, Nepomuceno tenha se voltado a uma linguagem harmônica mais tradicional para compor as suas primeiras canções em português. Ao comentar essa mudança de rumo, Pignatari destaca o desejo de agradar o público, por ocasião do recital que o compositor deu ao retornar de sua primeira viagem de estudos à Europa:

O objetivo principal e imediato era conquistar o público e a crítica. Só assim podemos entender a gritante ausência das canções sobre textos de Maeterlinck. Mais revelador ainda é o impressionante retrocesso que se observa nessas primeiras canções em português quando comparadas com *Oraison*, no que à contemporaneidade da linguagem se refere. Nepomuceno estava jogando para o público, e a necessidade de um êxito retumbante se impôs sobre qualquer consideração ou opção estética (2009, p. 70).

De fato, as canções em português compostas durante e logo após o seu retorno da Europa se utilizam do idioma tonal tradicional. Entretanto, ainda que tenhamos em devida conta o entusiasmo de Nepomuceno com a corrente progressista de sua época, manifestada novamente em certas canções em português de composição mais tardia,¹ o grande número de canções em português com linguagem harmônica tonal é indicativo não só do desejo de ser bem recebido, mas da opção pela tradição romântica como um dos pilares fundamentais para erigir seu projeto de canção de câmara brasileira. Um projeto onde texto, melodia e acompanhamento, melodia e harmonia se entrelaçam numa totalidade poeticamente coerente.

O *Lied*, gênero de música vocal que teve seu status artístico notavelmente elevado no Romantismo, caracteriza-se, entre outros aspectos, pelo tratamento artístico da parte do piano. A diferenciação entre melodia vocal e acompanhamento não deixa de estar presente, mas a relação entre os dois componentes torna-se mais expressiva e complexa. Nessa relação, atua de modo decisivo o texto, elemento cuja importância para o modelo do *Lied* é destacada por Souza, que afirma:

¹ Podem-se citar: *Morta* (1896), *Cantos de Sulamita* e *Epitalâmio* (1897) e outras, como *Ocaso* (1912) e *Numa Concha* (1913).

Nas modinhas, e mesmo no cancionário mais elaborado de Gomes e Coelho Machado, o poema é considerado letra de música, isto é, não precisa necessariamente ter vida autônoma, basta servir ao propósito de suporte do canto. Já o paradigma do Lied tem como ideal uma perfeita simbiose entre poema e música, sendo ambos de alta qualidade artística (2010, p. 36).

Ao fazer referência aos *Lieder* de Brahms como influência para Nepomuceno, Souza pergunta:

Que características dos *Lieder* de Brahms encontram eco nas canções de Nepomuceno? Um primeiro detalhe é que Nepomuceno aprende com Brahms a reagir ao sentido do poema modificando as texturas do acompanhamento (2010, p. 39).

Mas, além de elementos de superfície, tais como a figuração do piano, é possível que a estruturação tonal e linear de um *lied* também manifeste coerência com o texto?

Adele Katz (1946), no início do primeiro capítulo de *Challenge to Tradition*, destaca a importância do conceito de tonalidade como fundamento da teoria Schenkeriana. A autora afirma que “o fator básico que diferencia a abordagem de Heinrich Schenker do método costumeiro de análise é a sua concepção da tonalidade enquanto coerência estrutural” (1946, p. 1). Para Schenker, a tonalidade não é apenas a tônica em que uma peça inicia e termina, mas o fundamento mesmo da estruturação musical. Em *Free Composition*, Schenker critica a concepção tradicional de tonalidade, afirmando:

Nada é tão indicativo do estado da teoria e da análise quanto a sua abundância absurda de “tonalidades”. O conceito de “tonalidade” como uma unidade superior no plano de frente é completamente estranho à teoria. Ela chega a ser capaz de designar um único acorde não-prolongado como uma tonalidade (1979, p. 8).

O emprego da análise Schenkeriana ganha relevância à medida que fornece subsídios para uma apreciação da “estrutura dramática” de uma peça (2008, p. 155). De acordo com Pankhurst, uma das preocupações centrais de Schenker é observar como a superfície da música se desenvolve e se transforma diante de um plano de fundo. O sentido dramático da música surge, portanto, à medida que, tendo a obra musical uma trajetória tonal a cumprir, ela se depara, antes disso, com “desvios, expansões, expectativas e atrasos de diversos tipos” (1979, p. 5). Pankhurst afirma que:

Seja a análise apresentada em prosa ou em forma gráfica, é em última instância uma descrição técnica da música; somente quando isto é avaliado e interpretado é que se torna realmente interessante (p. 155).

A afirmação acima, a princípio voltada para a música instrumental, pode ter também validade para a música vocal. No caso de canções de câmara, a apreciação dessas possibilidades dramáticas pode ser uma chave interpretativa da relação entre o texto e a música. Partindo desse pressuposto, o presente artigo é um estudo analítico linear/estrutural que propõe a identificação, em uma das canções em português de Alberto Nepomuceno, de técnicas que demonstrem a elaboração artística da superfície, bem como a relação poética entre o texto e a estrutura linear.

2. *Ora Dize-me a Verdade*, opus 12 nº. 1

De acordo com o Catálogo Geral da obra de Alberto Nepomuceno, o ano de 1894 viu a produção de 15 canções, todas compostas em Paris, das quais sete são em português e as demais em alemão ou francês. São deste ano as duas canções do opus 12, *Ora Dize-me a Verdade* e *Amo-te Muito*. *Ora dize-me a verdade* caracteriza-se pelo idioma quase diatônico, no qual Nepomuceno demonstra sua capacidade de explorar, sem a necessidade de digressões cromáticas, as potencialidades da tonalidade (e do modo menor), no que se refere à construção de arcos de tensão e relaxamento. Aliás, se essa canção não apresenta a ambiguidade tonal de *Madrigal* op. 17 no 2 ou o cromatismo de *Oraison*, a sua condução das vozes, por outro lado, caracteriza-se pela elaboração. A forma da canção pode ser descrita como um ABA, em que o uso artístico da textura e da condução das vozes, amparado pela propriedade de coesão estrutural da tonalidade, torna-se o recurso com o qual Nepomuceno incrementa o equilíbrio entre variedade e coerência. Ao nível superficial, a figuração da mão direita, combinada às oitavas quebradas do baixo, põe em movimento o material sonoro escuro da tonalidade de fá menor, num estilo fluente, porém austero. No *moto perpetuo* da mão direita, a alternância das direções ascendente e descendente coincide com as mudanças de acordes e estabelece uma relação intrincada com a linha do canto, enquanto a mão esquerda se reserva pontuar o passo solene do ritmo harmônico. A linha vocal e a mão direita do piano entrecruzam-se de modo que uma parte ora dá continuidade, ora complementa a outra.

Figura 1: compassos 8-10 (entrada do canto)

A redução abaixo apresenta uma visualização da relação entre o canto e o piano, marcada pela exploração do movimento contrário e por cruzamentos em que a mão direita se encontra ora abaixo do canto, ora acima e por vezes antecipando notas suas:

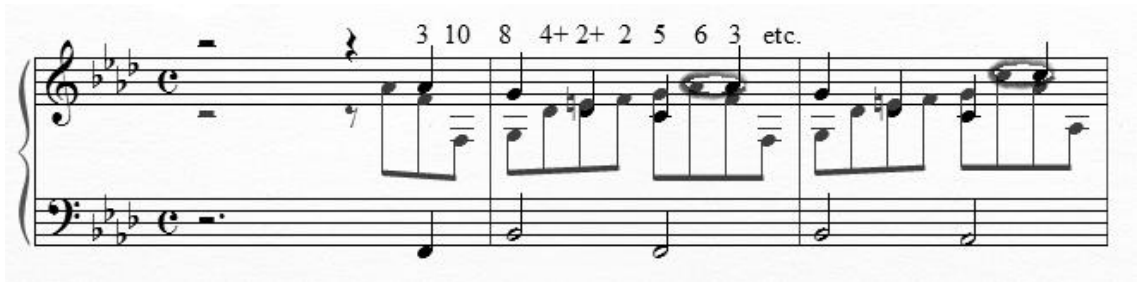


Figura 2: visualização da intersecção entre partes do canto e piano

A harmonia, na seção A, é marcada pelo uso do acorde de sétima diminuta da sensível para prolongar a sonoridade da tônica. A seção central apresenta um sentido de digressão tonal passageira, com uma tonicização da submediante, a qual se revela ser apenas parte do caminho de volta à dominante. O contraste tonal trazido pela tonicização passageira é acentuado pela mudança na textura e no registro.

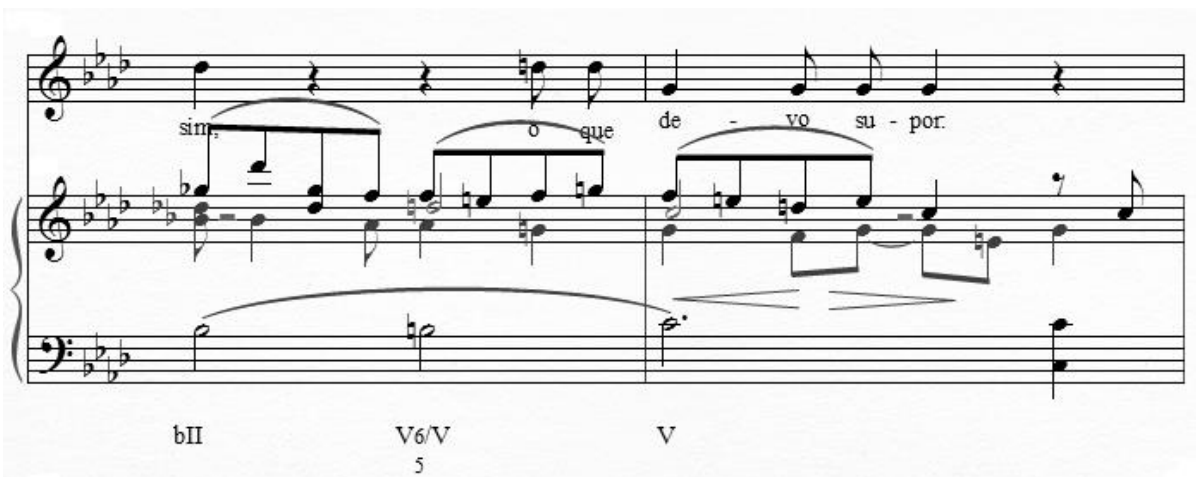


Figura 3: seção B (compassos 17 a 20)

2.1. Técnicas de condução das vozes: melodia polifônica

O motivo inicial de *Ora Dize-me a Verdade* destaca-se pelo uso dos intervalos de quarta aumentada (compassos 8-9) e sétima diminuta (compassos 11-12 e 25). Intervalos melódicos diminutos podem surgir na linha melódica pelo fato de fazerem parte da harmonia, (acordes de sétima diminuta ou de nona da dominante no modo menor), ou decorrentes de bordaduras incompletas. São situações que podem ser compreendidas no contexto de uma técnica relevante para a análise Schenkeriana: a melodia polifônica. Na frase inicial, é possível identificar que a linha do canto move-se alternando dois âmbitos de “continuidade linear”, através do desdobramento (*unfolding*) de intervalos, dentre os quais chama atenção o salto de quarta aumentada sol-ré bemol. Desse ponto de vista, pode-se compreender o motivo inicial como sendo composto de duas bordaduras incompletas, lá bemol – sol, ré bemol – dó, explorando a expressividade dos semitons entre o terceiro e segundo grau e entre sexto e quinto grau da escala menor. É possível distinguir, nessa melodia, duas “vozes” distintas, surgidas do desdobramento de intervalos (representados pelas barras de colcheia em diagonal):

Figura 4: desdobramento de intervalos no contexto da melodia polifônica

A consideração da existência de mais de um âmbito linear na mesma melodia permite-nos verticalizar intervalos melódicos na redução do plano de frente. A verticalização de intervalos desdobrados horizontalmente na linha vocal e a união da parte do piano com a linha vocal torna possível a apreciação da progressão linear da voz superior, uma voz estrutural obtida da intersecção entre canto e mão direita do piano. A representação gráfica abaixo mostra que a voz superior progride por meio de um salto de terça, (lá bemol-dó), seguido por uma descida à nota inicial, sustentada pela harmonia da mediante (o gráfico omite a repetição do movimento de bordadura dos compassos 9 e 10).

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a key signature of three flats. The melody in the treble clef features a sequence of notes with slurs and ties, and a dashed line above it indicating a melodic expansion. The bass clef has a simpler accompaniment. Below the staves, chord symbols are placed: 'I' under the first measure, 'I6' under the second, 'V' under the third, 'I6 (II V)' under the fourth, and 'III' under the fifth. The measures are numbered 8 through 14.

Figura 5: visualização dos compassos 8-14, após a verticalização dos intervalos desdobrados melodicamente

2.2. Transferência de registro, sobreposição de vozes

Salzer e Schachter definem a transferência de registro como o procedimento em que uma nota é significativamente posicionada oitava acima ou abaixo do registro inicial da linha melódica em questão. De acordo com os autores, a importância da transferência de registro pode variar, sua função podendo ser determinante para o desenvolvimento em larga escala, ou simplesmente acrescentar colorido e contraste a uma passagem (1989, p. 160). Na breve seção central de *Ora Dize-me a Verdade*, a transferência de registro assume papel relevante na condução das vozes, estabelecendo o contraste sonoro que valoriza o sentido de indefinição tonal do trecho (figura 3). A figuração do piano é levada para um registro mais agudo e seu padrão é modificado. O padrão rítmico do baixo, em oitavas quebradas, é interrompido e a mão direita realiza uma linha (com derivação motívica do tema da seção A) em contraponto aos fragmentos entrecortados do canto.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a key signature of three flats. The melody in the treble clef shows a register shift, with notes moving from a lower register to a higher one. The bass clef has a simple accompaniment. Below the staves, chord symbols are placed: 'I' under the first measure, 'III' under the second, 'VI' under the third, 'bII' under the fourth, 'V/V' under the fifth, and 'V' under the sixth. The measures are numbered 17 through 20.

Figura 6: transferência de oitava nos compassos 17 a 20

A progressão harmônica parte de um pedal no baixo (lá bemol), inclui uma tonicização de ré bemol (VI), após o qual se observa novamente uma chegada à dominante (passando por uma sexta napolitana e uma dominante aplicada (compassos 18 a 20). Quanto à técnica da sobreposição de vozes internas (1989, p. 162), Salzer e Schachter afirmam ser a técnica em que ocorre a passagem da nota de uma voz interna para o registro acima da nota anterior da voz superior (p. 162). Na seção B, a linha do canto desdobra-se em dois âmbitos lineares, de modo que a “voz” interna passa para cima da voz superior (estrutural) e realiza

uma ornamentação da linha principal, que permanece conectada à progressão da linha fundamental.

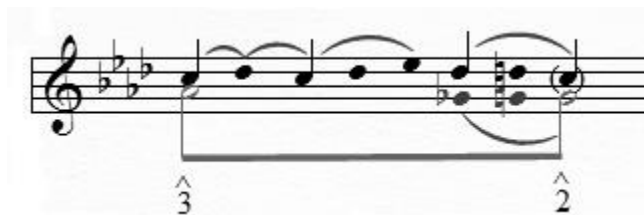


Figura 7: desdobramento da linha do canto em duas vozes

O caminho harmônico da seção central pode ser compreendido, incluída a harmonia inicial de tônica, como um impulso para a nova chegada à dominante no compasso 20 e portanto uma prolongação da mesma dominante sobre a qual se deu a interrupção da linha fundamental. Internamente, essa seção é marcada por mais uma prolongação da dominante: nos compassos 25 e 26, com as oitavas que arpejam acordes de sétima diminuta, sexta napolitana e sexta aumentada invertido.



Figura 8: redução de plano de frente, seção central

2.3. Interrupção na dominante

Na análise Schenkeriana, as chegadas na dominante, quando dotadas de importância estrutural, são vistas como uma interrupção da linha fundamental. Esse procedimento ganha status de estruturação formal, por exemplo, em exposições ou preparações de recapitulações de Sonatas clássicas. Conforme Salzer,

A técnica da interrupção constitui um dos recursos de construção formal da música tonal. Através dela, uma progressão subjacente é dividida em duas partes interdependentes. A primeira, a seção pré-interrupção, é incompleta; ela termina, portanto, num estado de tensão. A segunda parte, a seção pós-interrupção, começa uma vez mais e dessa vez completa a progressão e resolve a tensão (1989, p. 295).

Nesta perspectiva, o movimento cadencial sobre o III, na primeira seção de *Ora Dize-me a Verdade*, é um prolongamento harmônico subordinado à progressão primordial, que se encaminha à interrupção na dominante. O gráfico abaixo mostra a voz superior, combinada com o arpejo do baixo, até a chegada na dominante, no compasso 16. O lá bemol da voz superior é identificado como nota inicial da linha fundamental, cuja descida é interrompida no sol.

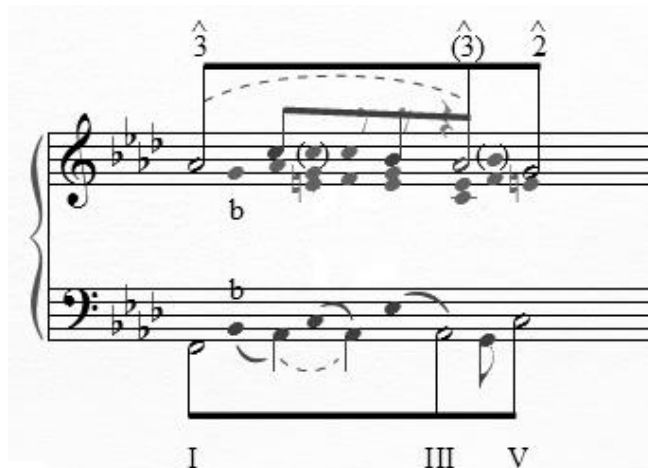


Figura 9: gráfico de plano intermediário da entrada do canto (c. 8) até a interrupção na dominante (c. 16).

O procedimento da interrupção na dominante foi considerado, na presente análise, como um elemento chave na integração do texto com a música ao nível estrutural. Todo escrito em primeira pessoa, o poema de João de Deus apresenta a voz de uma *persona* que se dirige à pessoa amada, desejando saber se seus sentimentos são correspondidos:

Ora dize-me a verdade
 Tu já sentiste por mim
 Uma sombra de saudade,
 De amor, de ciúme, enfim
 Uma impressão que indicasse
 Haver em teu coração
 Fibra, corda que vibrasse
 À minha recordação?
 Parece, mas o contrário;
 Sim, o que devo supor
 É deserto e solitário
 O teu coração de amor.
 Não digo por outro; invejo
 Talvez a sorte de alguém,
 Mas o que eu sei, o que eu vejo,
 É que não me queres bem.

A progressão poética divide-se em três momentos principais: primeiro, o poeta pergunta se há, por parte da sua amada, sentimentos recíprocos – contentar-se-ia ainda que com uma sombra deles. No segundo momento, a partir da terceira estrofe, o poeta passa a revelar que tem conhecimento da ausência desses sentimentos (“É deserto e solitário o teu coração de amor”). E no terceiro estágio da progressão, o poeta conclui que não é absolutamente vazio de amor esse

coração, mas somente com relação a ele (“Não digo por outro...”). A seção A corresponde às duas primeiras estrofes, em que a conotação geral é de indagação (interrupção na dominante); a seção B compreende a terceira estrofe, estágio da progressão da poesia em que as respostas começam a aparecer; A’ (que conclui na tônica) corresponde com o estágio final, onde a resposta definitiva é dada pelo próprio poeta: é somente com relação a ele que o sentimento é ausente. Em A’, é relevante destacar que a progressão harmônica valoriza a tônica não só na sua conclusão, mas na delimitação interna das frases. Na seção inicial (figura 9), a dominante é uma etapa de destaque da progressão, que se dirige à mediante e ulteriormente à dominante. Em contrapartida, o caminho interno de A’ dá mais ênfase à tônica, o que pode ser visto no modo com que a progressão de terça na linha superior (análoga à dos compassos 10-14) é realizada. Aqui, a prolongação do dó na voz superior é realizada por meio de uma cadência autêntica na tônica (c. 28-30):

Figura 10: redução do plano de frente da seção **A'**

O gráfico da estrutura completa da canção (fig. 11) identifica a função prolongadora, ornamental, da seção central em relação às duas seções extremas. Ao mesmo tempo, o exame no nível da superfície demonstra o sentido de contraste que essa parte intermediária representa, em sua mudança de figuração e condução das vozes.

Figura 11: redução analítica da canção, desde a entrada do canto até o final

A análise Schenkeriana, tendo a tonalidade como princípio de coesão estrutural, constitui um instrumento analítico com potencial para identificar elementos de coerência e unidade quando se nos apresenta uma variedade aparentemente desconcertante. É um princípio que responde, pelo menos em parte, ao problema que se apresenta àqueles que desejam se aprofundar na obra de Alberto Nepomuceno, em particular nas suas canções de câmara: como dar conta da diversidade estilística presente no numeroso conjunto dessas peças? Tendo em conta que o idioma harmônico tonal ainda é o princípio de construção da maioria das canções de Nepomuceno, considera-se que abordagens analíticas de fundamentação Schenkeriana têm aplicabilidade neste repertório. Além disso, considera-se que a realização do padrão artístico proposto pelo modelo do *Lied* pode ser avaliada em procedimentos de prolongamento em nível de frente e intermediário. A análise de Ora Dize-me a Verdade é indicadora da presença de um modelo de canção elaborada, o qual remete ao *Lied*, em aspectos tais como integração entre música e poesia no âmbito estrutural e elaboração dos planos intermediário e de frente (tratamento artístico da condução de vozes e da figuração pianística). Resta uma aplicação desta abordagem a outras canções em português de Nepomuceno, além de um exame de elementos de superfície para se discutir a presença de traços melódicos/harmônicos que apontem para a presença de outros vetores estilísticos.

Referências

- Katz, Adele. 1946. *Challenge to Tradition: A New Concept of Tonality*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cadwallader, Allen e David Gagné. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Corrêa, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.
- Dudeque, Norton. 2004. Aspectos do ensino acadêmico na Berlim do séc. XIX no primeiro movimento do quarteto no 3 de Alberto Nepomuceno. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR*. Curitiba: Editora DeArtes
- Forte, Allen e David Gagné. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Pankhurst, Tom. 2008. *A Schenker Guide. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. London: Routledge.
- Pignatari, Dante. 2009. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Rosen, Charles. 2003. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Salzer, Felix e Carl Schachter. 1989. *Counterpoint in Composition*. New York: McGraw-Hill.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. New York: Longman.
- Souza, Rodolfo Coelho. 2010. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. *Música em Perspectiva* 3 (1): 33-53.
- Stein, Deborah e Robert Spillman. 1996. *Poetry Into Song. Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.

A tónica berimbau, Villa-Lobos e a invenção de tradições: processos de representação e significação na análise musical

Juliana Ripke

Universidade de São Paulo

juripke@hotmail.com

***Abstract.** This paper aims at the analysis and demonstration of how the Afro-Brazilian musical topics (in this case the berimbau topic) are an example of invented tradition within Brazilian music. The concept of invented tradition, brought by the historian Eric Hobsbawm, concerns a set of practices regulated by rules commonly accepted, setting norms derived from custom or convention. Thus, this paper will correlate musical topics and the concept of invented tradition to show how the apparent configuration of a topic is not in accordance with its original form and is not a literal representation of what it refers to, but rather a stylization. This paper will put together musical analysis and semiotics for the benefit of understanding some processes of signification in Brazilian music, through the comparison between an idealized berimbau and its representations through musical figures in other instruments and genres distinct from the original. For this I will exemplify and analyze the berimbau topic (proposed by Paulo de Tarso Salles) from works by Brazilian composer Heitor Villa-Lobos, and also in popular music, through works of composers such as Baden Powell, Gilberto Gil, among others.*

Keywords: Topics, analysis, African-Brazilian, Berimbau, Signification.

***Resumo.** O objetivo deste artigo é analisar e demonstrar como as tónicas musicais afro-brasileiras (neste caso, especialmente a tónica berimbau) são um exemplo de tradição inventada na música brasileira. O conceito de tradição inventada, trazido pelo historiador Eric Hobsbawm, diz respeito a um conjunto de práticas reguladas por regras comumente aceitas, estabelecendo normas derivadas do costume ou da convenção. Assim, este artigo correlacionará o conceito de tónicas musicais e o conceito de tradição inventada, a fim mostrar como a aparente configuração de uma tónica não está de acordo com sua forma original e nem tampouco é uma representação literal do que se refere, mas sim uma estilização. Minha abordagem reunirá a análise musical e abordagens semióticas a fim de compreender alguns processos de significação na música brasileira, utilizando a comparação entre um berimbau idealizado e suas formas de representação através de figuras musicais em outros instrumentos e gêneros distintos do original. Para isso exemplificarei e analisarei a tónica berimbau (proposta por Paulo de Tarso Salles) a partir de obras do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, e*

também na música popular, através de obras de compositores como Baden Powell, Gilberto Gil, dentre outros.

Palavras-chave: *Tópicas, análise, afro-brasileiro, berimbau, significação*

1. Introdução: o conceito de tópica musical

Tópicas são figuras retóricas dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum dentro de um contexto cultural. Além disso, as tópicas são também uma ferramenta de acesso à compreensão do discurso musical, e a sua teoria propõe resgatar o significado como elemento estrutural da obra. Acácio Piedade explica que é possível usar “uma perspectiva baseada em tópicas para investigar o aspecto retórico nos estilos e gêneros musicais” (Piedade 2013, 3). Sendo a tópica uma figura de representação, entendemos que “sua configuração aparente não está conforme à sua função real” (Angenot 1984, 97) e nem precisa ser, necessariamente, uma representação literal do que está se referindo. Kofi Agawu, importante pesquisador na área de tópicas musicais, explica que a análise de tópicas funciona da seguinte maneira:

- 1) é feita a identificação das tópicas através da análise de manipulações de ritmo, textura e técnica. Essa combinação de elementos musicais que cada compositor manipula é justamente o que sugere certas tópicas.
- 2) após a identificação, o analista localiza a tópica em seu estoque (ou o que ele chama de universo de tópicas) montado através de um conhecimento prévio de uma série de obras onde a tópica acontece. Através disso, o analista poderá também estabelecer correlações e interpretá-las.
- 3) através de tal análise, será possível acessar a descrição e a narrativa interna de uma obra, sua expressão, sua estrutura e sua forma.

E ainda como passo final, Agawu explica que “a utilização de tópicas idênticas ou similares dentro de uma obra ou entre diferentes obras podem fornecer uma visão sobre a estratégia de uma obra ou um sobre um trabalho maior acerca de um estilo” (Agawu 2009, 44, tradução nossa). Sistemáticamente, ainda, podemos entender uma tópica como a combinação dos elementos presentes na figura 1.

Ao assumirmos a música como um discurso (AGAWU, 2009), entendemos que o discurso musical também possui estruturas que o sustentam e o organizam. Traçando portanto uma analogia da música com a linguagem podemos entender que, como parte desse discurso, existem as estruturas sintáticas-musicais (através de elementos como forma, período, frases, harmonia, textura, ritmo, etc.), e as estruturas semânticas (relacionadas à interpretação e produção de significados dentro do contexto cultural a que pertencem, considerando também as fusões e hibridismos culturais, como é o caso da cultura afro-brasileira). Assim, a partir de uma análise que vai do *micro* (no sentido de encontrar micro estruturas como as tópicas musicais) para o *macro* (que seriam as tópicas dentro da estrutura da forma, dos acontecimentos harmônicos, texturais, rítmicos, dentre outros), é possível articular uma análise de tópicas dentro da macro estrutura de uma composição, entendendo cada elemento como parte de um todo.

Inicialmente, o estudo de tópicas musicais ganhou interesse após a publicação do estudo sobre o estilo Clássico, de Leonard Ratner (1980) que propõe um estudo e panorama das principais tópicas utilizadas no século XVIII. O autor descreve que a

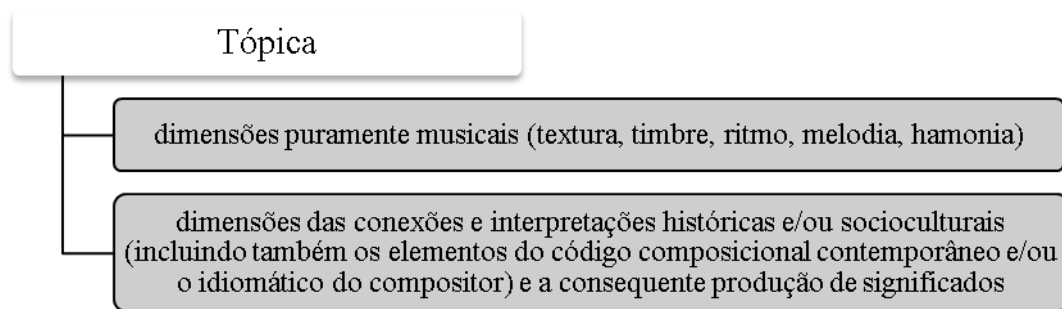


Figura 1: Tópica

música do início do século XVIII desenvolveu uma série de figuras características provenientes do seu contato com devoção religiosa, poesia, drama, dança, a vida das classes mais baixas, etc. (Ratner 1980, 8). Na América Latina, autores como Melanie Plesch, Paulo de Tarso Salles, Acácio Piedade, Rodolfo Coelho de Souza, Gabriel Moreira, Diósnio Machado Neto e Daniel Zanella estão adaptando e aplicando o estudo das tópicas para a música latino-americana. Por fim precisamos mencionar o autor Marcelo Cazarré que traz um importante estudo sobre tópicas afro-brasileiras nas danças de negros da literatura pianística brasileira, e que talvez seja o único trabalho escrito, até o presente momento, especificamente sobre tópicas afro-brasileiras.

2. O conceito de tradição inventada e a brasilidade

Veremos agora como as tópicas musicais afro-brasileiras podem ser um exemplo de tradição inventada dentro da música brasileira. O motivo dessa pesquisa foi o fato de muitas pessoas se questionarem se as tópicas são apenas citações literais colocadas em diferentes contextos, que assim precisam fazer referências diretas a seus elementos originais. É preciso sempre reforçar, porém, que a tópica não é um caso de uma simples citação, e que toda tópica é potencialmente intertextual, mas nem toda intertextualidade apresenta tópicas. O conceito de tradição inventada foi trazido pelo escritor Eric Hobsbawm (1984) e diz respeito a um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras abertamente aceitas, estabelecendo certas normas através da repetição. Assim, relacionaremos o conceito de tópicas musicais ao conceito de tradição inventada a fim de demonstrar como a configuração aparente de uma tópica não está conforme à sua forma original e nem é uma citação ou representação literal do que está se referindo, mas sim uma estilização, praticamente inventando uma tradição. Alguns termos utilizados para falar de tópicas musicais e do estudo da tradição inventada reforçam o sentido e a conexão entre os dois conceitos, e um deles é a palavra repetição. Eric Hobsbawm diz que “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (Hobsbawm 1984, 13).

Ainda expandindo o conceito de tradição inventada, podemos falar sobre os trabalhos de Benedict Anderson (2008), autor que trabalha com o conceito de “comunidades imaginadas”. O ponto central da teoria de Benedict Anderson (2008) é a nação

entendida como uma entidade que produz sentidos, com um sistema de representações culturais, como uma “comunidade imaginada”. Nesse caminho, a existência de uma identidade nacional passa pela dimensão de uma certa ficção no sentido de que a representação de uma nacionalidade é baseada em um sentimento de pertencer que os integrantes de uma determinada comunidade (ou nação) compartilham ao fazer parte de uma comunidade imaginária. Assim, portanto, a nação é

imaginada por que mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar de todos os seus companheiros (compatriotas) embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A única coisa que pode dizer que uma nação existe é quando muitas pessoas se consideram uma nação. (Anderson 2008, 32).

O caráter do imaginário de uma identidade nacional vai se configurando, portanto, à medida em que um povo se apoia na ideia de encontrar uma unidade nacional, através do coletivo da igualdade. É preciso lembrar, porém, que o termo “imaginado” não está relacionado a uma definição de fabricação ou falsidade, mas sim à imaginação e criação. O samba que conhecemos hoje como símbolo nacional é um dos maiores exemplos da invenção de uma tradição no Brasil. Mais uma vez vemos que as identidades nacionais, no caso do Brasil com o samba, a capoeira (como mostraremos mais adiante), o carnaval de grandiosos desfiles, a cultura afro-brasileira e suas representações folclorizadas, dentre diversos outros elementos, não são propriamente próprios do ser humano, nem características de nascença, mas sim elementos socialmente formados e transformados através do senso-comum, tornando-se símbolos. Rodrigues explica ainda que as nacionalidades podem ser imaginadas a partir de frutos culturais como a poesia, música, dentre outros, e que “a ideia de nação pode ser explicada tendo por base fatos históricos partilhados por um grupo de pessoas e que conferem aos indivíduos um sentido de pertencimento” (RODRIGUES, 2017, p. 40).

Anderson enxerga, porém, a tradição inventada também como um conjunto de práticas que busca orientar os valores e comportamentos nos indivíduos que interessam a quais sejam os propósitos. Stuart Hall, importante teórico cultural e sociólogo explica que de certa maneira a forma pela qual as identidades e as culturas nacionais são construídas podem contribuir para nivelar e consturar as diferenças, amalgamando-as em uma única identidade. Assim, não importa quão diferentes possam ser os membros de uma nação, seja em termos de classe, gênero, língua, raça, pois uma cultura nacional, quando formada, busca unificá-los em uma identidade cultural. Hall ainda explica que as culturais nacionais buscam, muitas vezes, em seu passado um impulso para avançar em direção à modernidade, restaurando assim identidade passadas. Da mesma forma, o autor reforça que existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre a unidade de uma identidade cultural, e esta permanece sempre incompleta e em processo de formação (HALL, 2005, p. 38).

É assim que podemos reafirmar, depois toda essa discussão sobre a invenção de tradições e comunidades imaginadas, que as tópicas não são apenas um caso de citação no que se refere ao passado ou a uma certa tradição, mas são representações feitas através de visões estilizadas, inventadas, e comumente aceitas de uma certa característica, de uma certa tradição que é retomada, repete-se e torna-se lugar-comum (mesmo que estas sejam características inventadas ou adaptadas para servir a determinados propósitos). No caso das tópicas afro-brasileiras, esses propósitos estão

dentro de um projeto de busca de uma identidade e de um caráter nacional, tão almejados pelos compositores da geração modernista-nacionalista, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, dentre outros.

Como os elementos representados já não são os elementos originais propriamente ditos, eles podem, portanto, ser representados dentro da música em vários níveis, seja ritmicamente, seja através da textura, timbre, dinâmica, etc. Um exemplo disso está em *Corda e Cabaça*, de Fernando Iazzetta, uma obra para fita em 6 canais composta em 1999 no LAMI (Laboratório de Acústica Musical e Informática) do Departamento de Música da USP. A obra foi estreada no Festival Musica Nova de São Paulo em agosto de 1999, e o seu material básico é composto de sons provenientes de um berimbau. Em sua forma tradicional de execução, o berimbau produz basicamente apenas duas alturas (um intervalo de segunda maior), mas com grande riqueza e diversidade rítmica e timbrística. Na obra, as diversas manipulações levam a uma textura harmônica e rítmica bastante densa que retorna aos sons originais do berimbau nos últimos segundos da peça. Neste caso, portanto, o objeto sonoro não está focado apenas no ritmo, mas também em texturas, timbres, etc. como formas de representação, não sendo apenas uma citação literal.

Através de algumas análises da tópica *berimbau* feitas a seguir, poderemos verificar como alguns elementos da cultura afro-brasileira são representados na música brasileira. Essas representações são feitas de forma estilizada (que quase sempre não são como os elementos originais, pois já mudaram de contexto, de lugar, e são resgatadas por compositores que trazem consigo uma carga de representações do que é um senso comum para uma determinada cultura). Ao ouvir a representação de um berimbau, por exemplo, tocada por um violão, já sabemos que aquilo soa como um berimbau (por um senso comum do que é sua representação), pois convencionou-se assim, tornou-se lugar comum: inventou-se uma tradição. Muitas dessas tradições de representação foram trazidas a partir do modernismo e do nacionalismo musical que buscava uma identidade e a firmou dentro das fontes populares e folclóricas, adaptando-as a um certo propósito de dar ao Brasil características que pudesse chamar de suas.

A utilização e divulgação de materiais populares e folclóricos (leia-se folclorizados) no Brasil foi, então, uma das ferramentas usadas para encontrar uma ideia de brasilidade e reforçar o nacionalismo em detrimento da cultura estrangeira que desde a época do colonialismo era imposta no Brasil. Sabemos, porém, que o termo *folclore* também pode estar relacionado a um sentido pejorativo. Nesse sentido, é preciso que sejamos cuidadosos na utilização desse termo, entendendo que as representações do folclore que hoje estudamos muitas vezes não são mais a cultura popular em si, nem suas tradições originais, mas sim representações estilizadas e colocadas dentro de outro contexto. Por vezes o que chamamos de *folclore* é algo que não retrata fielmente e pode até parecer uma depreciação da cultura e costumes populares originais de um determinado povo. Por outro lado, ao representar e trazer esse folclore à tona, divulgando-o por vários meios (embora de forma estilizada), temos também a divulgação e a criação de uma identidade (e no caso do Brasil, de uma brasilidade, tão buscada na época do nacionalismo e do modernismo no Brasil). O projeto folclórico no Brasil, a semana de arte moderna, as representações e estilizações folclóricas-musicais feitas dentro da música (sem também falar também de outras artes), serviram para que criássemos um tradição de representações, de identidade, de brasilidade, que foram

importantes naquele contexto em que o nacionalismo ganhava força construía-se a identidade do Brasil e sua cultura nacional.

Villa-Lobos (dentre outros compositores da geração modernista-nacionalista) deu, portanto, um importante passo no sentido de utilizar temas nacionais e folclóricos (ou folclorizados, se pensarmos na invenção de tradições) de forma mais difundida e explícita, assim como elementos populares dentro da música de concerto, servindo de modelo inclusive para futuras utilizações em outros compositores, obras e gerações, firmando e reforçando a brasilidade dentro de sua música. Segundo Salles, foi ainda em Villa-Lobos que a música nacionalista de caráter popular encontrou sua melhor expressão (Salles 2003, 183). A tópica *canto de xangô* (Ripke 2016; Salles 2016), por exemplo, foi delineada na música da Villa-Lobos, que a tirou do seu contexto original de utilização e a colocou na música de concerto, produzindo inclusive significados de cunho cultural, como os atabaques, a reverência dos cultos de xangô, etc. A tópica, porém, como já dito, não é apenas um caso de apropriação e citação, mas sim uma ferramenta de análise que permite relacionar elementos estruturais e a produção de significados que se tornam, em conjunto, padrões e figuras características dentro de um contexto cultural. Assim, Villa-Lobos, dentre outros compositores, se tornou um emblema da música erudita e da música popular, difundindo amplamente essas ideias, símbolos e utilizações, colocando representações e elementos externos ao ambiente da música de concerto como parte formadora dela. Isso tudo ajudou a criar o senso de brasilidade que conhecemos hoje, modelando nessa direção a nossa visão sobre o que é brasileiro.

3. A tópica berimbau: Villa Lobos e a invenção de uma tradição

Uma das grandes tradições afro-brasileiras presentes no Brasil é a capoeira. Muitos dos escravos que foram trazidos para o Brasil eram da região da Angola, que também era colônia portuguesa na África. Diante da violência e repressão que sofriam dos colonizadores e senhores de engenho das fazendas produtoras de açúcar no Brasil, os escravos tiveram a necessidade de desenvolver formas de proteção. Como esses senhores de engenho proibiam severamente os escravos de praticar qualquer tipo de luta, estes precisaram utilizar meios para disfarçar tal treinamento. Foi então que os escravos utilizaram ritmos e movimentos de danças africanas (muito praticadas na Angola) para camuflar e adaptar a um tipo de luta: a capoeira. Ela era, então, como uma arte marcial disfarçada de dança e serviu grandemente para o treinamento e resistência física e cultural dos escravos que viviam no Brasil, mantendo traços da cultura africana. Por muitas vezes ocorrer em campos com pequenos arbustos, chamados na época de capoeira ou capoeirão, surgiu então o nome dessa luta, ou dessa dança.

Até o ano de 1930, a prática da capoeira ficou proibida no Brasil, pois era vista como violenta e subversiva. A polícia recebia orientações para prender os capoeiristas que praticavam essa luta. Em 1930, um importante capoeirista brasileiro, mestre Bimba, apresentou a luta para o então presidente Getúlio Vargas. O presidente gostou tanto dessa arte que a transformou em esporte nacional brasileiro. Foi então que mais um elemento, além do samba, foi promovido a símbolo nacional: inventou-se mais uma tradição brasileira. Dentro da capoeira, o berimbau desempenhou papel principal na parte musical e instrumental, e o hoje o temos como principal instrumento para acompanhar tal prática.

I

Allegro non troppo (♩=120)
Sua-----

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1947)

Figura 2: Villa-Lobos- *Quarteto de Cordas n. 11*

A tópica *berimbau* foi proposta por Paulo de Tarso Salles (2016) em um trabalho voltado para análise dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, e está inserida dentro do tipo *capoeira*, este último inserido dentro do estilo *afro-brasileiro*. Segundo o autor, essa tópica diz respeito à marcação musical mais característica dentro do tipo *capoeira*. Nessa tópica, “os instrumentos emulam o gesto rítmico e melódico do berimbau-debarriga, alternando entre duas notas especialmente tipificadas pelo intervalo de tom inteiro” (Salles 2016, 282). Salles explica que o berimbau de barriga é o tipo de berimbau mais conhecido atualmente, popularizado no Brasil pelos escravos africanos, sendo composto por um arco acoplado a uma cabaça, que serve de caixa de ressonância. Atualmente esse instrumento é conhecido popularmente, ao menos na região sudeste, apenas como “berimbau”. Salles ainda nos traz exemplos de sua utilização nos *Quartetos de Cordas* Villa-Lobos, sendo que um deles está no *Quarteto de Cordas n. 11, Allegro*, compassos de 1 a 4 (figura 2).

Nos compassos 1 e 3 desse *Quarteto n. 11* podemos ver a tópica *berimbau*, quando as notas Dó e Ré (intervalo de tom inteiro) são alternadas simulando o gesto rítmico e melódico de um berimbau. Além disso, o preenchimento harmônico dessas notas feito com intervalos de quartas, quintas e oitavas podem representar as tradições extra-europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). Podemos buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, bem como a ligação com o que é natural (como a série harmônica).

Ainda temos outros exemplos da utilização da tópica *berimbau* dentro de várias outras obras de Villa-Lobos, como vemos nas figuras 3 a 5. Em todos esses exemplos, temos o gesto rítmico e melódico do berimbau, alternando entre duas notas tipificadas pelo intervalo de tom inteiro.

Como último exemplo, aqui, da tópica *berimbau* em Villa-Lobos podemos mostrar *Prelúdio n. 2* de Villa-Lobos, composto em 1940. No compasso 35 deste *Prelúdio* inicia-se a segunda seção da peça e podemos verificar, logo de início, o seguinte movimento de notas: Do# Ré# Dó# Dó#, como ressaltado na figura 6. Além disso, como nos outros exemplos da tópica *berimbau* em Villa-Lobos até aqui, essas notas são ainda harmonizadas em quintas.



Figura 3: Villa-Lobos- *Quarteto de Cordas n.9 (I mov.- 3)*



Figura 4: Villa-Lobos- *Quarteto de Cordas n.9 (I mov.-12)*



Figura 5: Villa-Lobos- *Quarteto de Cordas n.13 (IV mov.- c. 16-20)*

Na figura 6, embora o gesto rítmico e melódico do berimbau esteja presente e claramente audível, ainda não vemos a presença do tom inteiro (uma das características mais marcantes da tópica *berimbau*). Esse movimento vai percorrendo toda a seção, porém, e nos compassos 71 e 72, aparece o intervalo de tom inteiro entre as notas Si e La (também harmonizadas em quintas) e no compasso 74 entre as notas Mi e Ré, complementando então a tópica *berimbau* (figura 7).

Podemos ainda encontrar exemplos da utilização dessa tópica também na música popular. Baden Powell, violonista e compositor brasileiro, compôs, ao lado de Vinícius de Moraes uma canção intitulada *Berimbau*. O contato de Baden com o berimbau veio

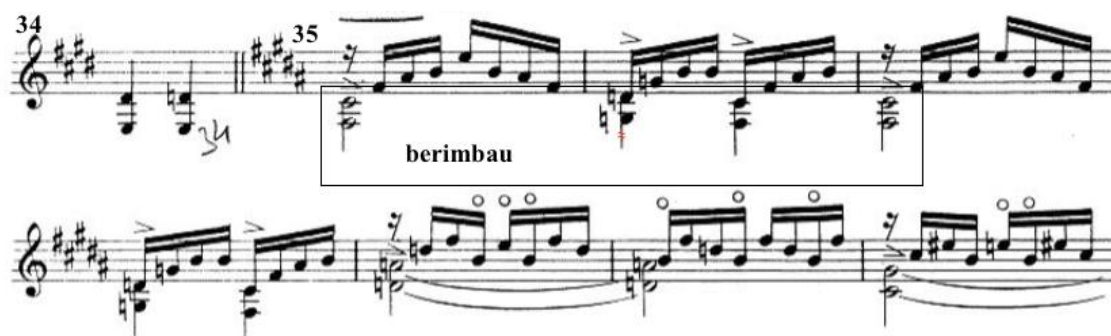


Figura 6: Villa-Lobos- *Prelúdio n.2* (c. 34 a 41)

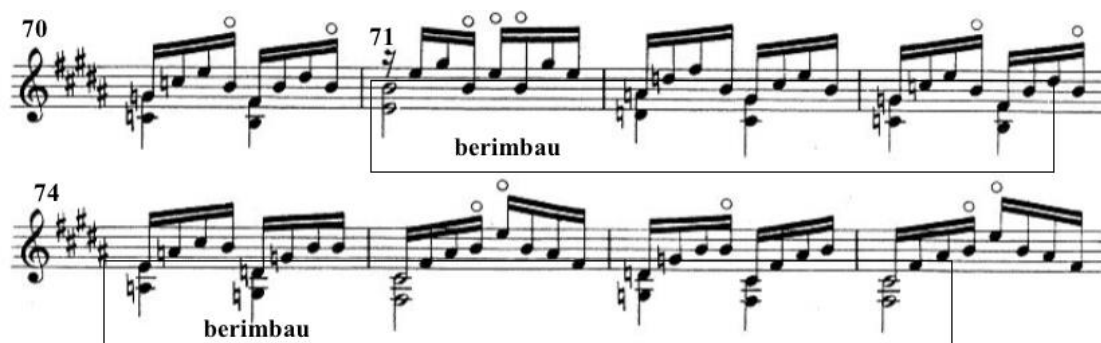


Figura 7: Villa-Lobos- *Prelúdio n.2* (c. 70 a 77)

de antes de composição, já que no ano de 1962 o compositor conheceu o escultor baiano Mário Cravo Junior, que o introduziu ao berimbau e o apresentou alguns toques representativos da tradição da capoeira. A partir dessa experiência Baden começou a acumular em sua vida experiências da cultura afro-brasileira, até chegar a compôr, dentre outras obras com influência afro-brasileira, a canção *Berimbau*. (Galm 2010, 40). Baden conta, em entrevista, que foi justamente o berimbau que deu origem ao famoso álbum “Os afro-sambas”.

Nessa canção, tanto o violão que executa o acompanhamento, quanto a melodia e o ritmo da voz fazem, em determinado momento, alusão ao berimbau, representado de forma a ser considerado a tópica *berimbau*. Vemos o exemplo da introdução da canção na figura 8, onde a alternância de tons inteiros somado ao ritmo fazem alusão ao berimbau.

Por último, temos ainda um exemplo na canção “Domingo no Parque”, que foi composta por Gilberto Gil, ganhou o segundo lugar no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967, e foi lançada no álbum “Gilberto Gil” (1968). Segundo o próprio compositor, a canção nasceu da vontade de imitar o canto folclórico e também de representar os arquétipos da música de capoeira. Se utilizarmos, para esta análise, a gravação do CD “Gilberto Gil” de 1968, podemos ouvir, logo na introdução (figura 9) um acompanhamento que segue o padrão característico da tópica *berimbau* (gesto rítmico e melódico do berimbau, alternando entre duas notas pelo intervalo de tom inteiro).



Figura 8: Berimbau (Baden Powell e Vinícius de Moraes)- tópica *berimbau*



Figura 9: Domingo no Parque (Gilberto Gil)- tópica *berimbau*

A linha exemplificada na figura 9 mostra o padrão feito na introdução da canção (um pouco antes da entrada da voz), começando somente com clarinete, pouco depois entrando a flauta (abrindo uma décima acima com as notas Fa#-Mi-Fa#), e finalmente 4 compassos depois entrando a banda com contrabaixo (com a mesma linha grave do clarinete) e violão harmonizando com os acordes D, C e D. Mais uma vez constatamos então a representação do berimbau através da tópica *berimbau*, com a alternância de tons inteiros (e neste caso, ainda com a coincidência de utilizar as mesmas alturas ré e dó do exemplo do *Quarteto de Cordas n.11* de Villa-Lobos mostrado há pouco). Durante o restante da música as referências ao berimbau continuam.

Para finalizar, devemos retomar a questão que, ao falarmos sobre tópicos musicais e tradições afro-brasileiras, muitas pessoas se questionam se as análises de tópicos afro-brasileiros precisam buscar conexões diretas e específicas com as tradições afro-brasileiras as quais se referem (ou fazem referências). Isto não é necessário em tal análise, já que esta não é um estudo etnográfico de especificidades e conexões, mas sim um estudo de representações e criações de padrões dentro da música, uma análise de como foram criados esses padrões e inventadas essas “tradições”. Para explicar melhor tal fato, o musicólogo brasileiro Thiago de Oliveira Pinto traz um artigo (Oliveira Pinto 1996) onde analisa as influências e possíveis conexões entre o berimbau angolano e o brasileiro praticado no recôncavo baiano, através de um estudo de campo proposto por ele.

Oliveira Pinto fez um experimento onde apresentou duas gravações de José Virasanda tocando *mbulumbumba* (nome do berimbau na Angola), feitas no Sudoeste da Angola em 1965 por Gerard Kubik, para músicos (tocadores de berimbau e capoeiristas) da região do recôncavo baiano (população que tem uma alta porcentagem de descendentes africanos). A intenção do pesquisador era verificar as conexões entre as tradições do *mbulumbumba* (nome do berimbau angolano) e do berimbau brasileiro. Dois desses músicos a quem as gravações foram mostradas eram Mestre Vavá e Mestre Furringa, importantes mestres de capoeira no Brasil. O resultado foi que os ouvintes não viram conexões diretas entre o berimbau tocado na gravação angolana e o berimbau brasileiro. O experimento mostrou claramente, em termos de comparação inter-cultural, que praticamente nada sobrou da estrutura mais profunda e estilo da música de Virasanda. É assim que o autor explica que não precisam haver comparações sobre as conexões diretas de elementos da cultura africana com a chamada cultura

afro-brasileira, visto que esta já foi reinventada e recriada de acordo com as realidades do cotidiano brasileiro, de novas influências, novas hibridações e novas necessidades. Assim, entendemos também que o berimbau tocado aqui já não é o mesmo berimbau tocado na África, já que “cada lugar tem o seu jeito” (Oliveira Pinto 1996, 26), suas influências, suas recriações, e nem as representações do berimbau dentro de outros contextos fora da capoeira são totalmente fiéis ao original, pois não são apenas citações, mas sim representações estilizadas.

4. Conclusão

Através das análises e exemplos da tópica *berimbau* trazidos neste trabalho foi possível correlacionar o conceito de tópicos musicais e o conceito de tradição inventada, firmando assim a ideia de que as tópicos são representações estilizadas e não apenas citações de características de elementos originais. Ambos conceitos relacionados e as análises buscadas dentro do repertório da música brasileira também nos mostram como muitos símbolos (no caso deste trabalho em especial a tópica afro-brasileira *berimbau*) foram largamente utilizados a partir de Villa Lobos e da geração nacionalista-modernista com o propósito da criação e divulgação de uma identidade e de um senso de brasilidade.

Apesar da ideia folclorizante (e neste caso da cultura afro-brasileira com elementos folclorizados no Brasil) poder ser, por vezes, superficial e depreciativa por incorporar representações falsas do tema em nossas cabeças e no senso comum, foi uma invenção necessária em todo esse processo de formação da cultura nacional. Falamos aqui sobre "idéia folclorizante" pois a própria expressão "folclore" já implica a folclorização de elementos de uma cultura, depreciando assim a cultura original a que se refere. É assim que Hobsbawm explica que “as práticas tradicionais existentes - canções folclóricas, [...] - foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais” (Hobsbawm 1984, 14). Apesar de tudo isso, esse processo fez com que a cultura africana no Brasil (neste caso já chamada de afro-brasileira) fosse valorizada e divulgada, mesmo que já estilizada e “folclorizada”. Foi assim que todo esse movimento criou e trouxe à tona uma música que jamais voltaria a ser o que era antes.

O estudo de tópicos musicais no Brasil ainda encontra-se em processo embrionário, mas possibilita inclusive começar a abrir novas possibilidades interpretativas e auditivas para as obras onde encontramos e podemos analisar tais tópicos. Concluimos também que, após identificar e decifrar possíveis intencionalidades da música analisadas através das tópicos musicais, deseja-se não apenas uma listagem de elementos folclóricos e populares que foram apropriados pela música erudita, mas sim uma interpretação que proponha a *narratividade* dos fragmentos micro estruturais, pensando em “um agrupamento das microestruturas geradoras de um conteúdo expressivo e sua participação em uma *rede de signos* que oriente *progressivamente* a construção de unidades maiores” (Salles 2016, 241). Salles propõe, por exemplo, dentro de uma análise dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, uma sistematização que passa pelas categorias *gênero expressivo*, *estilo*, *tipo* e *tópico* dentro dos *Quartetos de Cordas* de Villa. As tópicos são, portanto, elementos que fazem parte da construção de um discurso musical, tornando-se figuras características na música brasileira que se espalham por várias gerações e tornam-se um lugar comum dentro de um

contexto cultural.

Referências

- Agawu, Kofi. 2009. *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press.
- Anderson, Benedict. 2008 *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras,
- Angenot, Marc. 1984. *Glossário da crítica contemporânea 1*. Lisboa: Comunicação. Brasília.
- Coelho de Souza, Rodolfo. 2010. *Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos*. *Ictus*, v. 11, n. 2. Salvador: UFBA.
- Galm, Eric. 2010. *The berimbau: Soul of Brazilian music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hall, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- Hobsbawm, Eric. 1984. *Introdução: A invenção das tradições*. In: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra. 9-23.
- Oliveira Pinto, Thiago de. 1996. *Emics and etics re-examined, part 3: The discourse about other's music: reflecting on African-Brazilian concepts*. In: *African Music*, Vol.7, n. 3, p. 21-29.
- Piedade, Acácio. 2013. *A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música*. *El oído pensante*, vol. 1, n. 1. Disponível em <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Data de acesso: 10/jul/2015.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
- Ripke, Juliana. 2016. *Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira*. *ORFEU*, v.1, n.1, p. 44-73,
- Rodrigues, Mauren Liebich Frey. 2017. *Do Texto ao Som: Relações de Influência na Música para Piano de Vieira Brandão*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/152721>. Acesso em 2/jun/2017.
- Salles, Paulo de Tarso. 2016. *Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. São Paulo: Universidade de São Paulo, tese de livre docência,
- _____. 2003. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980*. São Paulo: Editora Unesp.

Investigação dos princípios de variação progressiva e *Grundgestalt* no domínio textural na terceira das Três Peças para Piano op. 11, de Arnold Schoenberg

Daniel Moreira de Sousa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Danielspro@hotmail.com

Abstract. *The present paper proposes an expansion of Developing Variation and Grundgestalt's concept, elaborated by Arnold Schoenberg, for textural domain. From the analysis of textural transformations of the third of Schoenberg's Three Pieces for Piano op. 11, the possibilities of this approach is discussed, as well as its possible ramifications. The analysis was made from Textural Contour (Moreira, 2015) tools and concepts, which arises from mediation between Musical Contour Theory, mainly developed by Morris (1987 and 1993) and the Partitional Analysis (Gentil-Nunes, 2009)*

Keywords: *Developing Variation, Grundgestalt, Textural contour, Musical texture, Schoenberg (op. 11-3)*

Resumo. *No presente artigo é proposta a expansão dos conceitos de variação progressiva e Grundgestalt, elaborados por Arnold Schoenberg, para o campo da textura. A partir da análise das transformações texturais da terceira das Três Peças para Piano op. 11, de Arnold Schoenberg, são discutidas as possibilidades dessa abordagem, assim como seus possíveis desdobramentos. Para a realização da análise foram utilizadas as ferramentas e conceitos do Contorno Textural (Moreira, 2015), que surge da mediação entre a Teoria dos Contornos, desenvolvida principalmente por Morris (1987 e 1993) e a Análise Particional (Gentil-Nunes, 2009).*

Palavras-chave: *Variação progressiva, Grundgestalt. Contorno textural, Textura musical, Schoenberg (op. 11-3)*

1. Variação Progressiva e *Grundgestalt*

A essência da coerência musical, segundo Arnold Schoenberg, está na repetição. Entretanto, ele afirma que algum tipo de variação deve ser empregado com o objetivo de evitar a monotonia. A variação progressiva (developing variation), termo cunhado por Schoenberg, constitui uma categoria especial da técnica de variação, no qual todos os eventos musicais são resultantes da contínua transformação de uma ideia básica (chamada por Schoenberg de *Grundgestalt*). Tal princípio criativo de concepção orgânica caracterizou parte do trabalho de

compositores clássicos e românticos austro-germânicos como Mozart, Beethoven e, especialmente, Brahms (Haimo 1997, 351).

A *Grundgestalt* pode ser entendida metaforicamente como uma semente, da qual, a partir de processos de transformação motivicos, todos os elementos musicais a serem utilizados em processo criativo seriam derivados (ao menos de maneira ideal – Almada 2012, 2245).

Os conceitos de variação progressiva tem sido objeto de estudo de diferentes teóricos como, por exemplo, Haimo (1997 e 2006), Dudeque (2003 e 2013) e Almada (2012 e 2015). Apesar de suas diferentes abordagens, o conceito de variação progressiva normalmente é associado ao campo das alturas e dos ritmos, possivelmente por se tratar de elementos musicais de manipulação mais consciente.

No presente trabalho pretende-se expandir os conceitos de variação progressiva e *Grundgestalt* aplicando-os no domínio da textura. Para isso foi realizada a análise da terceira das *Três Peças para Piano* Op. 11 de Schoenberg, a partir de ferramentas e conceitos do Contorno Textural (Moreira, 2015)

2. Textural Musical

No presente trabalho, o termo textura está relacionado tanto ao aspecto quantitativo, que diz respeito ao número total de componentes sonoros simultâneos na trama musical, quanto ao aspecto qualitativo, constituído a partir da análise das relações de dependência e interdependência entre as partes, de acordo com um critério determinado, como, por exemplo, as coincidências rítmicas. Tal abordagem acerca da textura foi proposta por Wallace Berry (1976) e desencadeou uma série de estudos no campo.

O Contorno Textural é resultante da mediação entre a Teoria dos Contornos, desenvolvido principalmente por Robert Morris (1987 e 1993), e a Análise Particional (Gentil-Nunes 2009). A partir do uso de gráficos e outras ferramentas conceituais originais, o Contorno Textural propõe um estudo das progressões texturais a partir da curva de complexidade da textura em função do tempo.

Para a realização da curva do Contorno Textural é necessário realizar a abstração e ordenação da complexidade relativa de cada configuração textural da mais simples (representada por “zero”) até o nível mais complexo (representada por $n-1$, no qual n é o número de elementos diferentes)¹. Um contorno textural notado como $\langle 0\ 2\ 1 \rangle$, por exemplo, revela um comportamento textural cuja configuração inicial é a mais simples (0), sendo seguida pela configuração mais complexa (2), terminando em um nível intermediário (1), podendo ser associado a diferentes progressões texturais.

A representação das configurações texturais proposta por Berry, cujo objetivo é demonstrar a interação entre os componentes sonoros bem como as diferentes “espessuras” de cada um, são lidas como partições por Gentil-Nunes (2009). Uma vez que o conjunto das partições é parcialmente ordenado, a ordenação linear não é possível, pois algumas partições são incomparáveis, ou seja, não existe maneira de definir qual delas é a mais complexa. No Contorno Textural as partições incomparáveis recebem o mesmo nível e, com o objetivo de estabelecer uma

¹ Para uma explicação detalhada de como se dá o processo de ordenação das configurações texturais, ver Moreira, 2015.

diferenciação mínima, é incluído um subnível a elas que indica a quantidade de componentes reais².

A versão gráfica do Contorno Textural (Fig. 1) é obtida a partir da leitura de um arquivo MIDI, apresentando os seguintes elementos a serem usados na análise:

- a) Os níveis (e subníveis, quando for o caso) existentes na obra a ser analisada;
- b) Os pontos de tempo da obra, revelando a disposição temporal das configurações texturais;
- c) Os pontos de ataque que indicam quando ocorre uma articulação ou rearticulação de uma configuração textural;
- d) As estruturas geométricas do comportamento textural, criando picos e platôs.

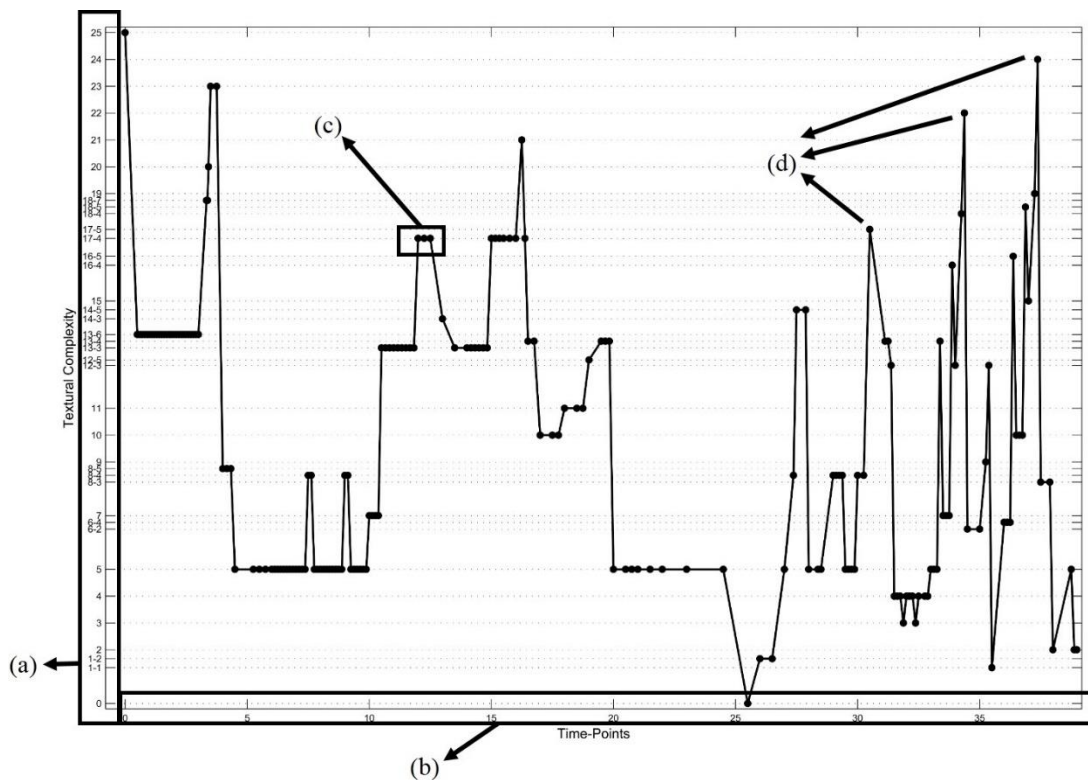


Figura 1: Elementos da Versão gráfica do Contorno Textural: (a) níveis, (b) pontos de tempo, (c) pontos de ataque e (d) padrões geométricos. Trecho da obra *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

3. Peça para piano Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg

Considerada a primeira obra de atonalidade livre de Schoenberg, as *Três Peças para Piano* Op. 11 têm constantemente despertado o interesse de muitos teóricos que buscam compreender sua lógica de organização estrutural. A terceira peça (a

² Componentes reais são entendidos como a quantidade de elementos diferentes existentes. Por exemplo, a partição [1 2 3] possui três componentes reais diferentes, com espessuras diferentes.

partir deste ponto, identificada como Op. 11/3) talvez seja a mais desafiadora delas por apresentar pouca recorrência de elementos e uma aparente ausência de organização motivica, o que, à primeira vista, contraria o pensamento schoenberguiano de coerência musical.

Bryan Simms afirma que não há variação progressiva no processo construtivo da peça e sua coerência é resultante da organização de gestos expressivos e figuras (Simms 2000, 66-68). Ethan Haimo (2006, 343), por sua vez, afirma que a Op. 11/3 constitui uma extensão da técnica de variação progressiva, e Dudeque (2013, 88) afirma que o princípio construtivo da obra baseia-se no uso de prosa musical³, que nas obras de Brahms configura um indicativo do uso de variação progressiva. A proposta da presente análise é investigar a afirmação de Haimo (2006), buscando possíveis relações de variação progressiva no âmbito da textura.

Para a segmentação formal da peça, foi considerada a análise feita por Dudeque (2013), na qual as transformações de diferentes gestos musicais (motivicos/temáticos, texturais, rítmicos e cadenciais) foram relacionadas a diferentes seções (Tab. 1).

Tabela 1: Segmentação formal e seus respectivos gestos específicos. In: Dudeque 2013, 91.

Seção	Gesto Musical
A (c. 1-5.1)	Apresentação inicial seguida de gesto cadencial
Transição (c. 5.1-11.2)	Redução da densidade da textura; gesto cadencial; elemento conectivo seguido de gesto cadencial
B (c. 11.2-21)	Apresentação; gesto cadencial como definidor da seção
Transição (c. 22-24-1)	Redução da densidade de textura e fragmentação rítmica
C (c. 24.2-31)	Apresentação de nova ideia, elementos recorrentes e gesto de encerramento
Coda (c. 32-35)	Liquidação textural e rítmica

³ Dudeque define o conceito de prosa musical como “o desenvolvimento direto e contínuo de ideias musicais sem a necessidade de um processo gradual de desenvolvimento característico de variação progressiva” (Dudeque 2013, 89).

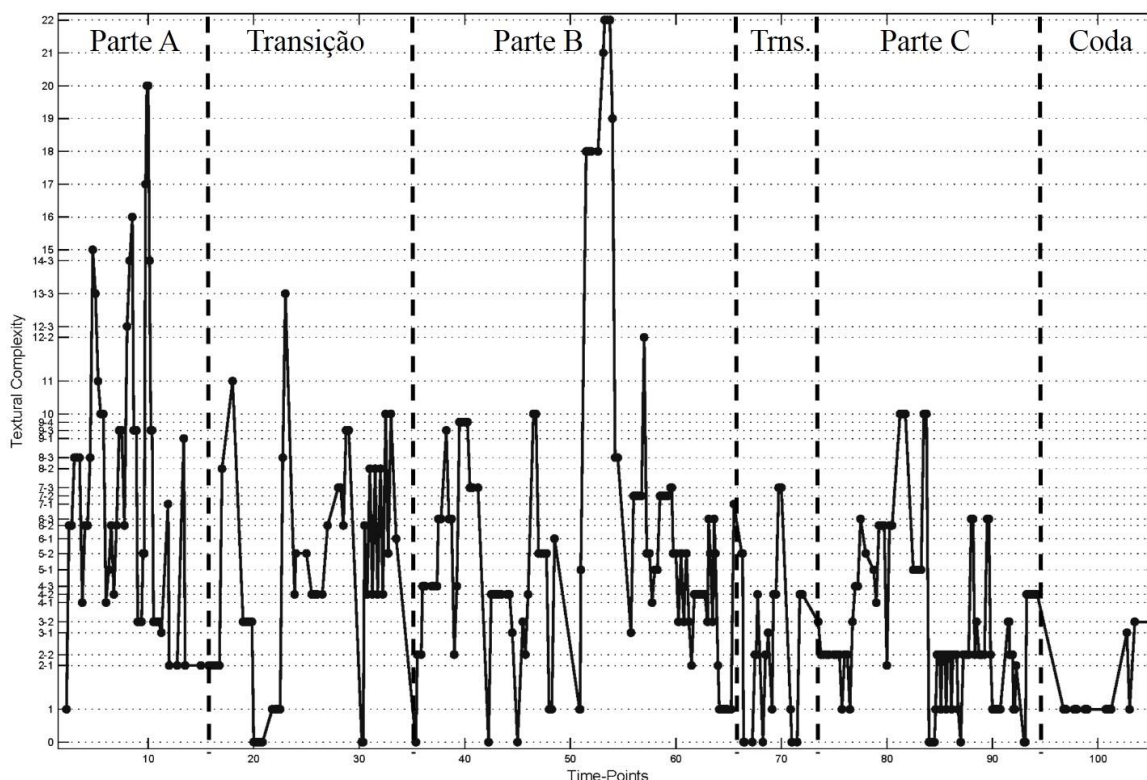


Figura 2: Versão gráfica do contorno textural da Op. 11/3 de Schoenberg com segmentação proposta por Dudeque (2013).

A figura 2 apresenta a versão gráfica do contorno textural da Op. 11/3 com a segmentação proposta por Dudeque. Observa-se que a obra apresenta mudanças constantes de complexidade textural, com muitos saltos e movimentos abruptos entre níveis distantes. As divisões formais propostas por Dudeque também são coerentes sob o ponto de vista da textura, considerando as mudanças no perfil textural de cada seção.

Dudeque destaca que em ambas as seções de transição ocorrem gestos de redução de densidade da textura com caráter cadencial, o que é confirmado no gráfico do contorno textural com múltiplos movimentos de recessão textural até o nível mais simples (zero), gesto também recorrente nas seções B e C. Na coda também ocorre uma pequena recessão não tão acentuada na textura, que se estabiliza, concluindo com duas pequenas oscilações, o que condiz com o caráter de coda atribuído por Dudeque (Fig. 2).

A partir da observação refinada da obra foi percebida a recorrência de alguns perfis de gestos texturais, o que pode sugerir algum tipo de processo de variação progressiva. Essas recorrências podem ser relacionadas ao início da seção A, de maneira a caracterizar uma possível *Grundgestalt* textural da obra, dividida em três gestos menores (**a**, **b** e **c** – Fig. 3)⁴.

⁴ A metodologia de relacionar recorrências de gestos texturais estabelecendo possíveis processos de transformação também foi investigada por Codeço (2014), embora as ferramentas utilizadas por ele tenham sido os gráficos da Análise Particional (Gentil-Nunes, 2009).

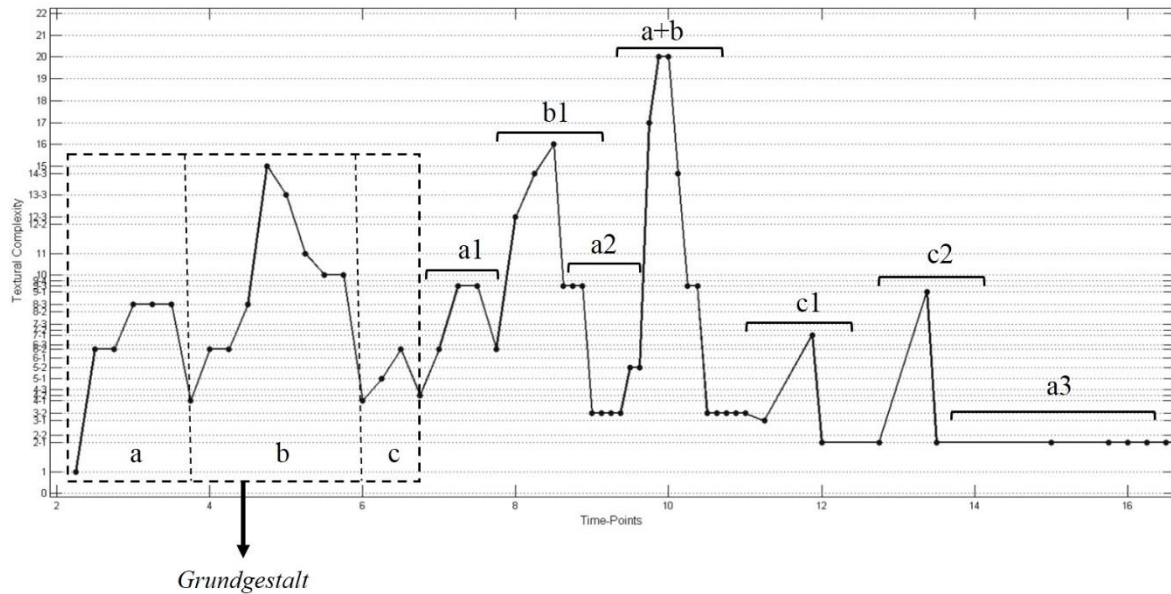


Figura 3: *Grundgestalt* e suas derivações no contorno textural da seção A da Op. 11/3 de Schoenberg.

O gesto **a** é caracterizado pela rearticulação dos níveis, resultando na formação de platôs, o que implica em um trecho texturalmente mais estático. No gesto **b** observa-se a intensificação da textura, resultando em um grande salto de complexidade, que resulta em um pico, seguido de uma recessão textural gradual. Já o gesto **c** constitui uma pequena estrutura em forma de arco, com pequena amplitude de complexidade e articulação súbita, o que implica em caráter cadencial.

Apesar dos diferentes perfis, nota-se que o gesto **b** apresenta similaridades com o gesto **a**, tendo, entretanto, um pico acentuado como variante do segundo platô. O gesto **c**, por sua vez, assemelha-se ao gesto **b**, constituindo um único pico sem nenhum platô. Dessa forma, pode-se entender a *Grundgestalt* como um fluxo textural de transformação de um gesto estático para um dinâmico.

Ainda na seção A, observa-se três variantes do gesto **a** (**a1**, **a2** e **a3**), particularizados pela quantidade de platôs. Em **b1** o gesto **b** é reapresentado de forma retrogradada, isto é, a construção do pico é gradual e a recessão súbita, o que culmina em uma recessão textural mais estável caracterizada por **a2**. O trecho ainda apresenta a fusão dos gestos **a** e **b** e duas versões adjacentes do gesto **c** (**c1** e **c2**), apresentadas com picos mais acentuados, como uma incorporação da característica do gesto **b**. A proximidade e a relação entre os picos de **c1** e **c2** sugerem uma relação similar àquela encontrada entre os gestos **a** e **b** na *Grundgestalt*. Observa-se também a estrutura em arco formada pelos gestos **a1**, **b1** e **a2** como uma referência ao perfil do gesto **c**.

Na seção B nota-se a pouca reincidência do gesto **b**, estando restrito a apenas duas versões cuja variação consiste no uso da temporalidade de **a**, constituindo, assim, a fusão entre ambos os gestos (Fig. 4). A variante **a4** constitui o ápice de complexidade da peça e, sua construção também apresenta características de **b**, com um pico seguido de uma súbita recessão textural. Bem como na seção A, aqui também se observa a alternância entre gestos formando uma estrutura em arco, como, por exemplo, na sequência **a3**, **c3** e **a4**, ou ainda em maior escala como o trecho **a7**, **c5**, **a8**, **c6** e **a9**.

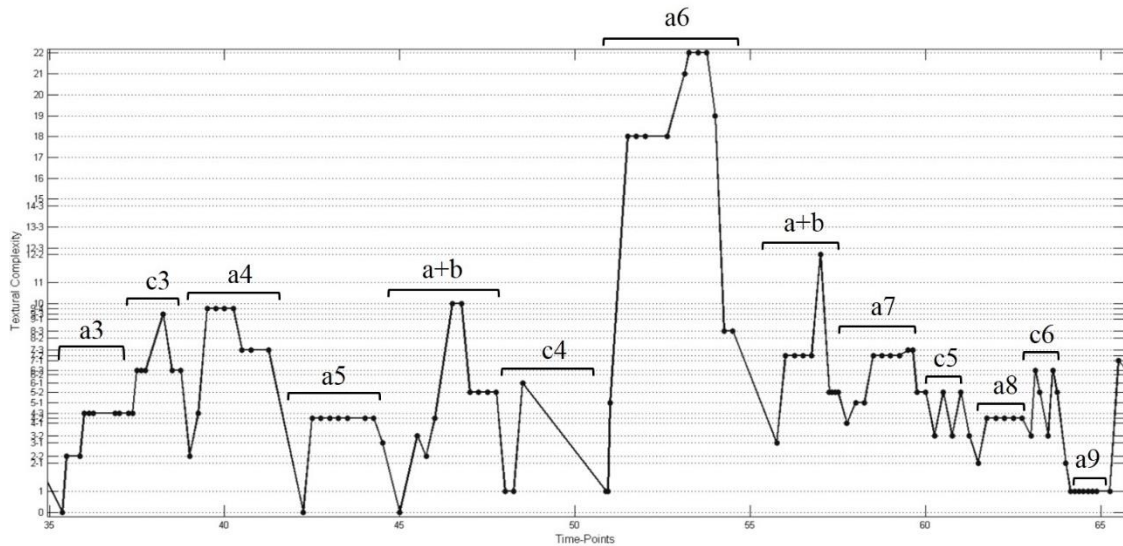


Figura 4: Derivações dos gestos no contorno textural da seção B da Op. 11/3 de Schoenberg.

No final da seção, o gesto **c** com dois picos é novamente apresentado (**c5** e **c6**), o que sugere ser este um possível gesto cadencial empregado na textura por Schoenberg. Tal possibilidade é reforçada pela estabilidade e recorrência do gesto **a** no final de ambas as seções, com platôs em níveis de complexidade mais simples.

A seção C é marcada pela predominância do gesto **a**, normalmente combinado com **c**, o que resulta na frequente rearticulação dos níveis, criando platôs, além de movimentos em ziguezague (Fig. 5). Considerando que a combinação dos gestos **a** e **c** foi frequentemente utilizada por Schoenberg como gesto cadencial, pode-se entender a seção C como uma grande cadência final para a obra. Tal caráter fica ainda mais evidente considerando a baixa amplitude de todos os gestos, formando uma estrutura de caráter recessivo e conclusivo, apropriadamente à estrutura formal.

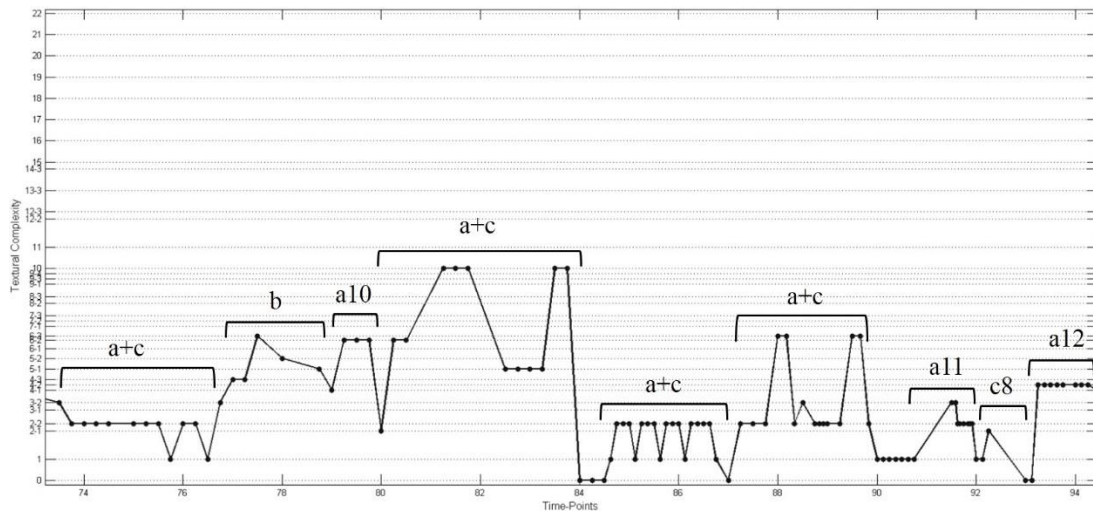


Figura 5: Derivações dos gestos no contorno textural da seção C da Op. 11/3 de Schoenberg.

4. Conclusões

A investigação de possíveis transformações sistemáticas no campo da textura mostrou-se promissora. Futuramente espera-se realizar uma análise mais aprofundada e detalhada sobre os recursos derivativos utilizados, de maneira a revelar as transformações tanto no âmbito das configurações texturais quando nas mudanças de amplitude dos níveis.

Os resultados, embora não conclusivos, apontam para princípios de variação progressiva na textura da Op. 11/3, uma vez que os gestos foram gradativamente tornando-se mais complexos e distantes da estrutura básica (*Grundgestalt*), muitas vezes mantendo apenas o perfil mais abstrato do gesto.

A elaboração de uma metodologia mais precisa para este tipo de análise se faz necessária, assim como o mapeamento de possíveis transformações. Possivelmente a construção dos gestos em pauta musical, no qual as alturas representem os níveis e o ritmo a duração de cada configuração textural facilite a análise.

Apesar de Schoenberg não ter utilizado tais ferramentas e conceitos para nortear a construção da textura da obra, os resultados sugerem que suas escolhas rítmico-melódicas estejam associadas a determinadas disposições texturais, mesmo que inconscientes. Uma investigação aprofundada sobre esta relação, assim como a aplicação deste conceito em processo criativo estão reservados para trabalhos futuros.

Referências

- Almada, Carlos. 2012. Um modelo analítico para variação progressiva e Grundgestalt. In: XXII Encontro Anual da ANPPOM. João Pessoa. Anais ... João Pessoa: UFPB.
- _____. 2015. Genetic algorithms based on the principles of Grundgestalt and developing variation. In: 3rd Biennial Conference On Mathematics and Computation in Music. Londres. Anais ... Londres: Queen Mary University.
- Andrews, George. 1984. The theory of partitions. Cambridge: Cambridge University.
- Berry, Wallace. 1976. Structural functions in music. Nova Iorque: Dover Publications.
- Codeço André. 2014. Gesto textural e planejamento composicional. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Dudeque, Norton. 2003. Variação Progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto 'A Dissonância', K. 465, de Mozart. Per Musi, Belo Horizonte, 8: 41-56.
- _____. 2013. Gestos musicais na Peça para Piano Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg. Revista Música Hodie, Goiânia, 13 (2): 85-98.
- Gentil-Nunes, Pauxy. 2009. Análise particional: uma mediação entre análise textural e a teoria das partições. Tese de doutorado. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Haimo, Ethan. 2006. Schoenberg's transformation of musical language. Cambridge: Cambridge University Press.

- _____. 1997. Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. *Music Analysis* 16 (3): 349-365.
- Moreira, Daniel. 2015. *Perspectivas para a análise textural a partir da mediação entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Morris, Robert D. 1987. *Composition with pitch-classes: a theory of compositional design*. New Haven: Yale University Press.
- _____. 1995. Compositional Spaces and Other Territories. *Perspectives of New Music* 33 (1): 328–358.
- Simms, Bryan R. 2000. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press.

A corporalidade musical de Martha Herr: versatilidade, crítica e humor

Fausto Borém¹, Ilza Nogueira²

¹Escola de Música - Universidade Federal de Minas Gerais

²Departamento de Música - Universidade Federal da Paraíba

faustoborem@gmail.com, noqueira.ilza@gmail.com

Resumo. *Este estudo descreve três propriedades da corporalidade na fase madura da cantora norte-americana (e brasileira de coração) Martha Herr, utilizando a análise de elementos cênicos em fontes primárias de vídeo (Herr, 2006a, 2006b, 2006c). Os procedimentos metodológicos incluem o reconhecimento de aspectos do movimento corporal (Haga, 2008, adaptado por Borém, 2016a e 2014), dos afetos (Russell, 1980, adaptado por Campos e Borém, 2017; Borém e Campos, 2016; Borém e Taglianetti, 2016), das expressões faciais (Ekman e Friesen, 2003), da cinesfera cênica (Laban, 1978; Rengel, 2001), de objetos de cena, cenário e iluminação (Borém e Taglianetti, 2016; Borém e Taglianetti, 2014) para, finalmente, construir MaPAs (Mapas de Performance Audiovisuais) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisuais) como propostos por Borém (2016a e 2015). O pareamento de excertos dos poemas ou textos, das notações musicais e de fotogramas selecionados revela estratégias altamente planejadas para reforçar as relações no trinômio texto-som-imagem (Borém, 2016b). Em “Cantos” de Tim Rescala (1994), Martha demonstra uma versatilidade virtuosa ao concatenar vertiginosamente seis personagens contrastantes representados por efeitos vocais estereotípicos da música cantada, tanto erudita quanto popular (italiana, francesa, norte-americana, nordestina, cristã e árabe), num discurso altamente fragmentado. Em “Ir alten Weiben”, de Gilberto Mendes (1978), Martha cria ênfases de comportamento autoritário e de libertação que remetem a controle, obediência, revolta e, em última análise, ao nazismo. Em “Marthóperas”, homenagem biográfica que recebeu do compositor Eduardo Guimarães Álvares (2005), Martha traz à tona e dialoga com elementos do glamour, mas também do cotidiano mundano, das divas de ópera, tendo o humor como elemento central. Nestes três estudos de caso, pode-se observar elementos do gestual de Martha Herr que marcaram sua habilidade de narrar ideias e comunicar emoções na realização musical.*

Palavras-chave: *Performance cênica de Martha Herr, Canção cênica brasileira, Gestual na performance musical, Relação texto-música-imagem, Análise de vídeos de música*

Abstract. *This study describes three body language properties in the mature phase of American (and Brazilian-by-heart) singer Martha Herr, using the analysis of stage elements in primary video sources (Herr, 2006a, 2006b, 2006c). The methodological procedures include the recognition of body movement aspects (Haga, 2008; adapted by Borém, 2016a e 2014), affects (Russell, 1980; adapted by Campos and Borém, 2017; Borém and Campos, 2016; Borém and Taglianetti, 2016), facial expressions (Ekman and Friesen, 2003), the stage kinesphere (Laban, 1978; Rengel, 2001), props, stage setting and lighting (Borém and Taglianetti, 2016, Borém and Taglianetti, 2014) to finally construct MaPAs (Audiovisual Performance Maps) and EdiPAs (Audiovisual Performance Editions) as proposed by Borém (2016 and 2015). Matching excerpts from the poems or texts, musical notations and selected photograms, the study reveals Herr's highly-planned strategies to reinforce relationships in the text-sound-image trinomial. In "Cantos" by Tim Rescala (1994), Herr demonstrates great versatility by vertiginously concatenating six contrasting characters represented by stereotypical vocal effects of both popular and erudite sung music (Italian, French, North-American, Northeastern Brazilian, Christian and Arabic). In "Ir alten Weiben", by Gilberto Mendes (1978), Herr creates emphases of authoritarian behavior and freedom that refer to control, obedience, outrage and, ultimately, Nazism. In "Marthóperas", a biographical tribute she received from composer Eduardo Guimarães Álvares (2005), Herr brings up and dialogues with elements of glamour, but also of the mundane world of the opera divas, having humor as a central element. In these three case studies, one can observe elements of Martha Herr's gestures that marked her skills to communicate ideas and convey emotions in music realization.*

Keywords: *Martha Herr's theatrical performance, Brazilian theatrical songs, Gestures in musical performance, Text-music-image trinomial, Analysis of music videos*

1. Introdução

A cantora, atriz e maestrina norte-americana (e brasileira de coração) Martha Herr, falecida em 31 de outubro de 2015, foi uma ardente defensora da música brasileira recém-composta. Premiada,¹ estreou mais de 100 obras no Brasil, incluindo o manifesto aural *Europera V* (duas vozes, piano, tape e iluminação) de John Cage em 1991 e o protagonismo na ópera *Olga* de Jorge Antunes em 2006. No ensino acadêmico, tornou-se reconhecida como professora da Unesp, onde foi voluntária por mais de uma década, após sua aposentadoria. Na pesquisa científica, iniciou, liderou e consolidou a revisão nacional das normas de pronúncia do português para o canto (Herr et al, 2008; Herr, Kayama e Mattos, 2008; Herr, 2007; Herr, 2004; Herr, 2003).

¹ Martha Herr recebeu o Prêmio Carlos Gomes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo de Destaque Vocal em 1998, e o Prêmio de Cantora do Ano de 1990 pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) (SAMPAIO, 2015).

No presente artigo, focamos em três estudos de caso sobre performances de Martha Herr, gravadas em vídeo no programa *Vozes em conversa*, em que a cantora, sozinha, interpreta diversos personagens desenvolvidos por ela a partir das sugestões dos compositores. Este recital, com direção cênica e iluminação de Iacov Hilel e direção de fotografia de Carlos Travaglia, fez parte do 42.º Festival de Música Nova e foi gravado ao vivo pela Sesc TV em São Paulo, em 2007.² No nosso recorte, além do amplo uso da voz, Martha toca instrumentos (o metrônomo, como instrumento musical, o piano e o tambor) e interage com objetos de cena (um véu negro). Este recorte buscou abranger propriedades distintas das personagens: a versatilidade estilística em *Cantos* (1994) de Tim Rescala, a atitude crítica em *Ir alten Weiben* (1978) de Gilberto Mendes e o humor irônico latente na biográfica *Marthóperas* (2006) que lhe dedicou Eduardo Guimarães Álvares.

Para apreciar melhor a interpretação e as interferências de Martha Herr nas três canções, verificamos a distância entre o que os compositores prescrevem ou sugerem nas partituras e o que a cantora realiza. A Figura 1, adaptada do Modelo Circunflexo dos Afetos de Russell (1980, p.1174, Figura 7; adaptado por Campos e Borém, 2017; Borém e Campos, 2016; Borém e Taglianetti, 2016),³ permite comparar os universos das três canções como realizados por Martha, cuja diversidade fez parte da sua estratégia de equilibrar o conteúdo de seu último recital gravado profissionalmente, construindo-o com narrativas afetivas distintas e variadas.

2 Apresentado em 11 de setembro de 2017 no teatro do Sesc Mariana, o recital foi a referência da tese de Livre Docência apresentada ao Instituto de Artes da UNESP em 2007 sob o título: “Vozes em Conversa: a performance como produção em arte e ciência”.

3 Neste modelo de Russell, o eixo horizontal indica uma ordem crescente de valências socialmente aceitas como negativas ou positivas (azul para vermelho, do “tenso” ao “relaxado”). O eixo vertical indica gradações crescentes de intensidade (azul para roxo, do “sonolento” ao “alarmado”). Os adjetivos em caixa alta e negrito refletem uma redução de dados (de 28 para 7) com ênfase em afetos bipolares. Assim, o Quadrante I concentra afetos pouco intensos e pouco valorizados. Já o Quadrante IV, concentra afetos mais intensos e socialmente valorizados.

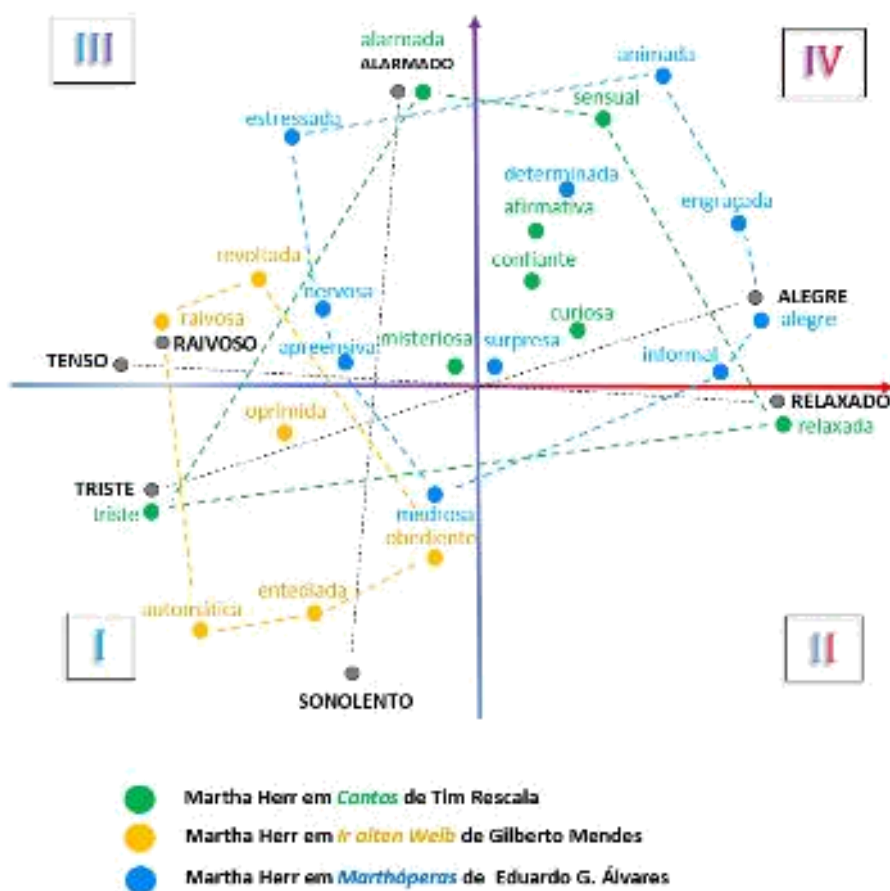


Figura 1 – MaPA dos afetos predominantes nas performances de Martha Herr em *Cantos* (Tim Rescala), *Ir alten Weiben* (Gilberto Mendes) e *Marthóperas* (Eduardo G. Álvares) (adaptado das Figuras 6 e 7 do Modelo Circunflexo dos Afetos de Russell, 1980, p.1174).

Para que o leitor possa acompanhar confortavelmente e desfrutar das análises (a serem aprofundadas em estudos posteriores no que diz respeito à narratividade), recortamos as três canções do vídeo original completo, transformando-as em nossas fontes primárias, e as publicamos no Youtube.

2. A versatilidade de Martha em *Cantos*, de Tim Rescala

O compositor-pianista-cantor-ator-escritor Tim Rescala (n.1961) concebeu *Cantos* (1994), para atriz-cantora, como uma justaposição de fragmentos relativos à caracterização musical de seis personagens, cuja alternância se acelera ao ponto do frenético. Textos em cinco línguas diferentes (italiano, inglês, francês, latim e português), vocalização e sugestão gráfica de sussurro indicam a mudança das distintas personagens. Baseados em estereótipos do canto, nomeamos estas seis personagens como: (1) a *Diva do Bel Canto*, (2) a *Norte-americana do Jazz*, (3) a *Francesa da Chanson*, (4) o “*Cantadô*” *Nordestino*, (5) a *Árabe Microtonal* e (6) a *Carpideira*. Esta ordem reflete, grosso modo, valores decrescentes segundo dois critérios: de ocupação da cinesfera de Laban (Rengel, p.2001; Laban, 1978)⁴ e

⁴ A cinesfera de Rudolf Laban é o volume ao redor do ator ou dançarino delimitado pela extensão das extremidades de seu corpo (membros superiores, membros inferiores e cabeça).

das valências e intensidades do Modelo Circumflexo dos Afetos de Russell (1980). Rescala entremeia estes personagens com dois efeitos ruidosos do trato respiratório: uma forte inspiração e uma forte expiração, marcados na partitura como sinais gráficos de *crescendo* e *decrescendo*, respectivamente.⁵

A este compositor eclético e sua partitura impregnada de estilos diversos, Martha responde com uma versatilidade virtuosa no nível das práticas de performance, em que se destacam diferentes tipos de voz (voz lisa, voz nasal, voz soprosa, sussurro, *boca chiusa* e grito) e efeitos expressivos (*vibrato*, *portamento*, melisma, etc.). Martha também atua interferindo na partitura, com acréscimos que têm implicações visíveis em sua ocupação do palco, na utilização de objetos de cena, movimentação sob a iluminação, composição de expressões faciais e gestos. Na sua performance no Youtube,⁶ com duração de 5 minutos e 25 segundos (ou seja [0:00-5:25]), ela acrescenta um pano negro como objeto de cena comum a todos os personagens, objeto este que se torna: (1) o véu da carpideira, (2) a burca da árabe, (3) a bandeira e luvas da cantora italiana, (4) o xale na cintura da cantora francesa, (5) a capa de super-herói da cantora norte-americana, (6) um objeto ausente no “cantadô” nordestino.

Martha Herr faz alterações e acréscimos com finalidades cênicas. Ela expande a *Introdução* de 16 para 34 segundos ([0:00-0:34]) e reduz a *Coda* de 32 para 24 segundos ([4:51-5:25]),⁷ o que parece se justificar pela condução dramática que pretende: mais tempo para apresentar e incorporar o véu como objeto de cena central e menos tempo para se livrar dele e dos seis personagens incorporados na performance. No início da peça, ela transforma e amplia a inspiração ruidosa em expressão de susto (ou “surpresa extrema”; Ekman e Friesen, 2003, Figura 11). Já no momento final da peça (em [5:23]), Martha reduz a expiração e a transforma em um grito de pavor (ou “medo de rosto inteiro”; Ekman e Friesen, 2003, Figura 22), quando ela se vira, já com seus personagens desincorporados, e enxerga o véu longe de seu corpo. Ela expõe seu rosto frontalmente na luz ou o esconde de acordo com os personagens e as atmosferas que quer criar. Em pé e com os braços estendidos para o alto, amplia a cinesfera da personagem *Diva do Bel Canto*. No extremo oposto, encolhida e quase agachada, reduz a cinesfera da introvertida *Carpideira*. Movimentando-se no palco escuro, Martha se posiciona ao lado de um sino e de flores, utilizando estes objetos de cena como índices de uma religiosidade fúnebre (veja índices de tristeza em Borém e Taglianetti, 2016 e 2014).

Outro acréscimo à partitura diz respeito ao texto da Ave Maria, fragmentado, escrito na cópia da partitura de Martha Herr a tinta, com sua caligrafia, acima dos grafismos correspondentes ao efeito da voz sussurrada.⁸ O texto inserido pela cantora, portanto, é o elemento que define a personagem identificada acima como “Carpideira”, cuja caracterização cênica é decorrente da definição do elemento textual.

A *EdiPA* da Figura 2 abaixo sintetiza a realização de *Cantos* de Tim Rescala por Martha. Tim Rescala anotou na partitura as letras de ensaio A, B e C. Mas Martha não as considera como demarcadores estruturais da peça; sua interpretação transmite uma concepção

⁵ Na partitura, que não é acompanhada de notas explicativas da notação idiossincrásica, os efeitos de inspiração e expiração correspondem, graficamente, aos ângulos de cresc. e decresc.

⁶ Veja vídeo com duração de 5:25 em www.youtube.com/watch?v=fXAuku7allU.

⁷ Na partitura, as durações das várias atividades vocais são indicadas com números equivalentes a unidades de tempo em andamento constante (semínima = 80).

⁸ Na partitura, o efeito voz sussurrada corresponde a um campo retangular repleto de pontos, sem identificação de texto ou alguma nota explicativa.

individual da forma. Na sua performance, ela segue um *crescendo* que resulta em um clímax de toda a performance em cerca de [3:00], ou seja $2/3$ do tempo total de [5:25]. Isto revela uma realização proporcional da forma segundo a seção áurea. O acréscimo (18 segundos) e a abreviação (8 segundos) cênico-temporal de Martha no início e no final da música, respectivamente, e sua ênfase de articulação após a seção áurea explicitam com clareza a forma subentendida na partitura, que pode ser descrita como *Introdução – Seção I – Interlúdio – Seção I' – Coda*. Assim, o *Interlúdio* silencioso se torna um elemento marcante que divide a música em duas grandes seções principais. A Figura 2 ainda mostra a ocorrência de alguns efeitos vocais utilizados por Martha. A enorme quantidade de eventos – um total de 164 entradas súbitas dos seis personagens e muitas mudanças súbitas de efeitos vocais – requer da atriz-cantora um enorme controle de movimentos relacionados à música, como descritos nos conceitos de Haga (2008; adaptados por Borém, 2016a e 2014): *Contornos de Ativação* (mudanças de expressão do movimento), *Dinâmicas* (forças para iniciar e finalizar um movimento), *Cinemática* (velocidades que caracterizam um movimento), *Pontos de Sincronização* (coincidência de elementos do trinômio texto-som-imagem) e *Segmentação* (divisão do todo em unidades formais menores bem demarcadas e reconhecíveis).

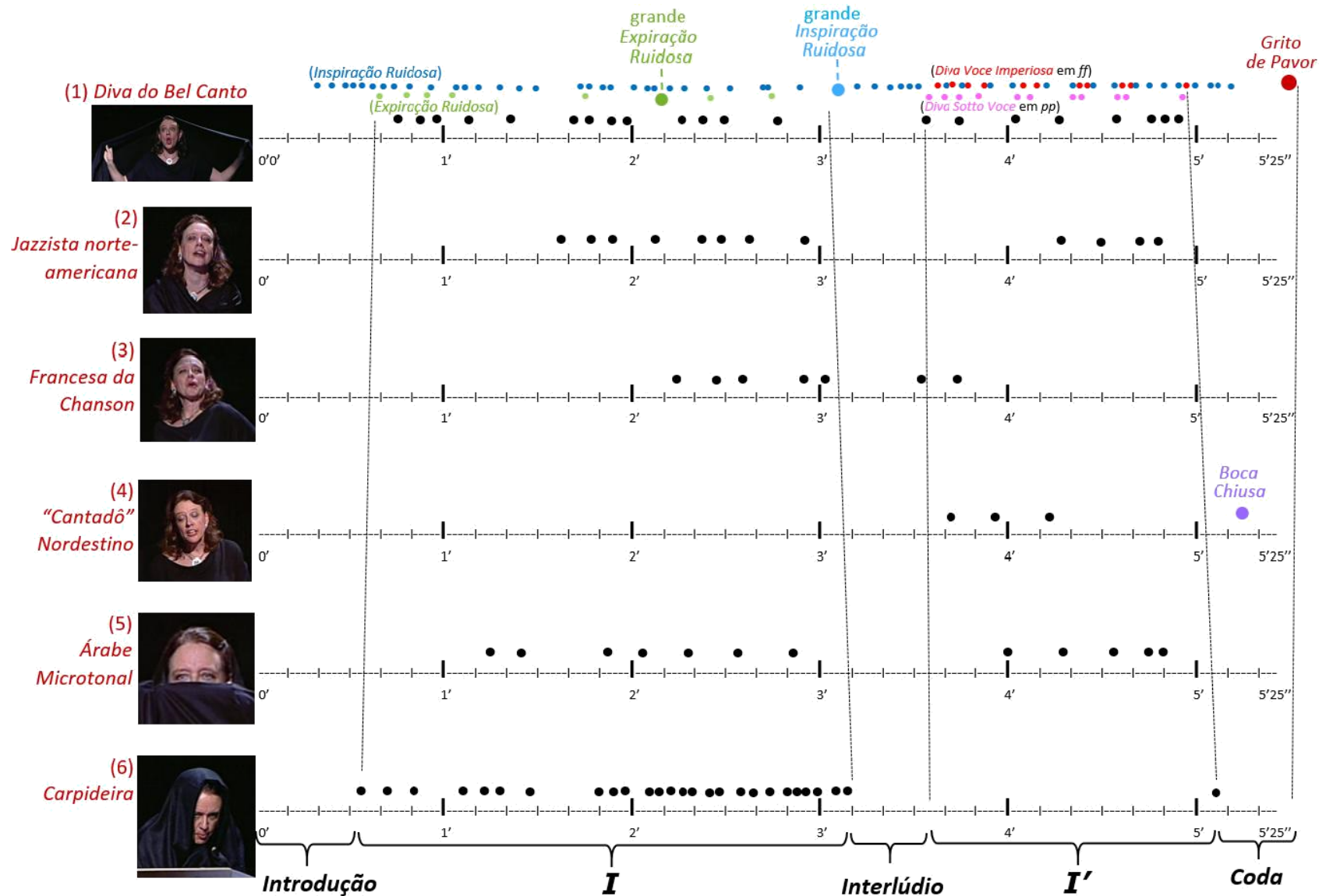


Figura 2 – EdiPA de *Cantos* de Tim Rescala, com seus 6 personagens, suas 164 entradas e diversos tipos de efeito vocal utilizados por Martha Herr para desenvolver e articular as seções formais segundo sua realização.

3. A atitude crítica de Martha em *Ir alten Weib*, de Gilberto Mendes

Gilberto Mendes (1922-2016) recorreu a uma canção medieval de Oswald von Wolkenstein (1377-1445) para compor *Ir alten Weib* [*Suas velhotas!*], para voz, tambor e metrônomo. Do longo poema⁹ que serve à canção de Wolkenstein, Mendes pinçou fragmentos, mudou sua ordem de aparição, e compôs uma melodia básica “à maneira de Oswald von Wolkenstein”, considerando a natureza multifária do texto. Ele diz: “Como o texto é um riocorrente que desemboca em mil coisas, procurei fazer a música seguir o mesmo curso. O que permite que ela também possa ser fragmentada e montada em outra ordem”.¹⁰

Ainda segundo o compositor, a peça incorpora várias e distintas citações (de Schubert, Schumann, Mahler e Schoenberg, além de Wolkenstein), podendo ser considerada como “uma pequena antologia do *Lied* alemão” entremeada com “ritmos e modalismos nordestino-brasileiros”. No entanto, Gilberto Mendes restringiu a atmosfera geral da peça, basicamente, ao jogo opositivo entre flexibilidade e inflexibilidade, jogo este expresso por ele no texto preparatório da partitura (linha 17 da p.1, “... um tempo flutuante, elástico, subitamente é interrompido pela presença de uma métrica rigorosa, ou vice-versa...”). Ele dá apenas uma orientação sobre o comportamento corporal da intérprete (linha 3 das “Indicações gráficas especiais” da p.1: “... como um boneco mecânico...”), mas deixa claro o espaço de liberdade criativa do performer na linha 10 das “Instruções complementares” da p.2: “... fica a critério do intérprete a expressão [...] a ser dada nos mais diversos momentos...”. Na realização de Martha Herr, é esse jogo dual entre restrição e liberdade que comanda sua interpretação, a qual parece voltar-se criticamente à história política da Alemanha nazista, possivelmente em função das motivações composicionais da peça: de um lado, a encomenda da cantora alemã Margarita Schack, esposa do maestro Koellreutter (um imigrante do nazismo) e de outro lado, a poesia de Wolkenstein (redescoberta no Século XX em virtude das suas qualidades poéticas, sobressaindo-se o humor irônico, a liberdade formal e a força sugestiva de sua linguagem “impressionista”). Essa escolha interpretativa se revela especialmente no gestual que preenche espaços silenciosos da composição (que pode ser apreciada no Youtube¹¹), para os quais o compositor prescreve “Cena” (em que deixa as expressões corporal e facial *ad libitum*).

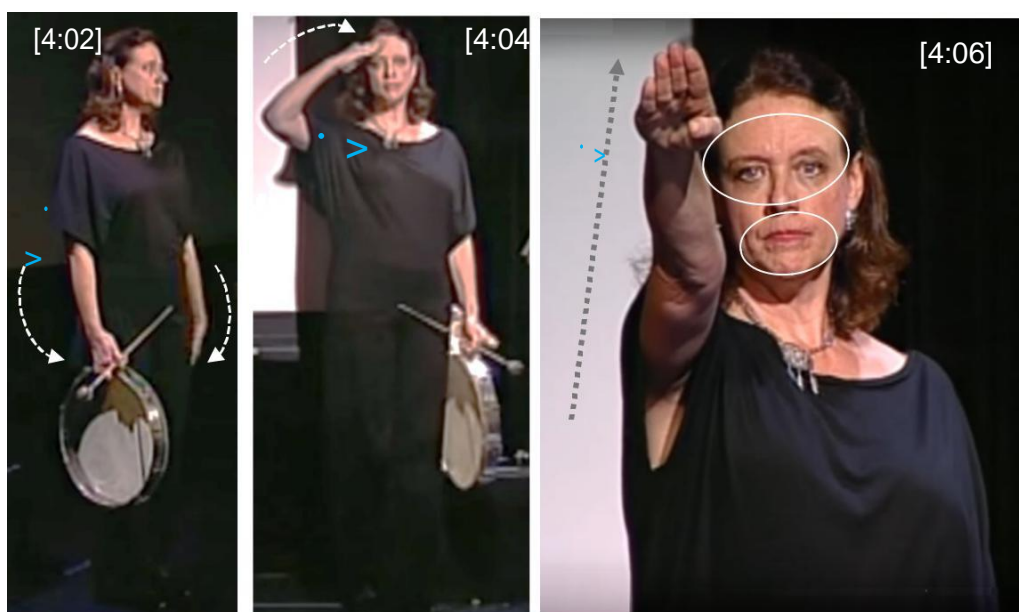
Assim, Martha se apropria destes espaços de liberdade cênica cedidos pelo compositor para compor dois personagens que dialogam e evoluem para sugerir, em [4:06] da performance, o conflito mais opressor e cruel na Alemanha. Neste ponto (p. 5, 2.^a linha) de sua cópia da partitura, Martha anotou na sua língua nativa: “... *soldier salute*...”. Os expectadores familiarizados com as atrocidades do nazismo são praticamente dirigidos por Martha ao ambiente dos campos de concentração, cenário que, na literatura, traz à mente tanto a opressão traduzida em comando e obediência, quanto a musicalidade dos judeus e o desejo do inconsciente coletivo do pós-guerra de que a figura do opressor seja derrotada.

⁹ O poema *Ihr alten Weib*, do gênero de “poesia camponesa da corte” (*höfische Dorfpoesie*), se encontra no cancionário medieval de Neidhart (narrativas poéticas de caráter humorístico ou obsceno, em linguagem vulgar).

¹⁰ As citações de Gilberto Mendes se encontram numa carta dirigida a Koellreutter (24/3/1978), encaminhando a composição a sua esposa Margarita (In: MENDES 1994, 162-163).

¹¹ Veja o vídeo com duração de 8:21 em www.youtube.com/watch?v=A5nQBP3ldnA.

Esta narrativa é sugerida por Martha no palco com uma expressão gestual eminentemente crítico-sarcástica. A opressão, que pode ser percebida nesta música na inflexibilidade do metrônomo, implacável desde o início da música, traduz-se no tom de voz da intérprete, que lembra gritos de comando enérgicos, e na sequência de gestos “militares”, como mostra o *MaPA* das Figuras 3a, 3b e 3c. Esta sequência é perfeitamente coordenada com as batidas do metrônomo. Energicamente, após bater o pé no chão em [4:00] e se congelar pelo tempo exato de uma mínima pontuada (aprox. 3 segundos), a personagem opressora de Martha faz três gestos, cada um com a duração exata de uma mínima (aprox. 2 segundos): a posição de sentido fechando os braços ao lado do corpo em [4:02] (Figura 3a), a continência com a mão direita junto à testa em [4:04] (Figura 3b) e, finalmente, a saudação nazista acompanhada de sinais faciais da expressão de raiva (Ekman e Friesen, 2003, Figura 42A), em que se destacam o olhar fuzilante, a testa franzida ao centro e a boca retesada em [4:06] (Figura 3c).



Figuras 3a, 3b e 3c – Gestos militares de opressão: a posição de sentido, a continência e a saudação tradicional do nazismo em *Ir alten Weib*, de Gilberto Mendes.

A submissão ao poder, que podemos imaginar como uma representação das vítimas do nazismo, pode ser percebida em outros índices (Figuras 4a, 4b e 4c): a obediência do músico ao metrônomo impertinente, a virtuosidade na voz e no tambor que lembram o virtuosismo musical dos judeus, e os gestos de autômato (o “boneco mecânico” sugerido por Mendes), que facilmente nos remetem aos gestos caricatos de opressão e desumanização criados por Charles Chaplin em seus filmes *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, respectivamente. Finalmente, Martha cria o desfecho desejado pelo imaginário do senso comum. Enfatizando a prescrição do compositor de que “Em algum tempo forte da última Cena o intérprete interrompe o metrônomo...” (linha 1 das Instruções complementares, p.2), ela avança decididamente para o metrônomo e com um golpe certo e firme de mão direita (Figura 4a em [7:30]), cala-o. Depois, relaxa o rosto e os ombros em um gesto de alívio (Figura 4b em [7:37]) e assume a expressão de vitória que pode ser percebida nos sinais faciais de superioridade do sentimento básico da arrogância (Ekman; Friesen e Wallace, 1986, p.161-163): o olhar firme com sobrancelhas altas e desafiadoras, o nariz empinado e os cantos das boca contraídos para baixo (Figura 4c em [7:39]). Neste desfecho, é como se um dos

personagens propostos por Martha, submetido à opressão do outro personagem, comemorasse a vitória, voltando a tocar o tambor com prazer, no seu tempo e não no tempo imposto.



Figuras 4a, 4b e 4c – Gestos de revolta contra a opressão: o calar do metrônomo com a mão, o alívio no rosto e nos ombros e a comemoração da vitória com traços de superioridade em *Ir alten Weib*, de Gilberto Mendes.

4. O humor de Martha em *Marthóperas*, de Eduardo Guimarães Álvares

Em *Marthóperas* (2006), o compositor Eduardo Álvares (1959-2013) homenageia não apenas o lado cênico de Martha Herr, mas também suas habilidades de pronúncia em diversas línguas. Constando de duas cenas (I - “Cena doméstica” e II – “Diva no chuveiro ou ópera no banheiro”), a obra tem caráter *buffo* e explora a interatividade das diferentes personalidades vividas por Martha Herr na vida real (a dona de casa, a mãe de crianças e a profissional do palco), em clima de frivolidade e agitação, onde “alhos e bugalhos” musicais se misturam em citações díspares. A comicidade implícita nesse discurso cênico-musical eclético se revela facilmente ao público numa interpretação altamente idiossincrática tanto no que diz respeito à corporalidade quanto à performance vocal.

Na projeção do texto, que pode ser acessada no Youtube,¹² Martha está atenta às cacofonias e justaposições multilíngues pretendidas pelo compositor, mas interfere aqui e ali buscando maior idiomatismo ou clareza. Por exemplo, no final do c.28, ela muda “... *Bye-bye!*” para “... *Good Bye!*”. No c.32, em “... *noise dans le jardin...*”, troca “*noise*” por “*son*”, mantendo o trecho todo em francês, provavelmente para dar maior inteligibilidade.

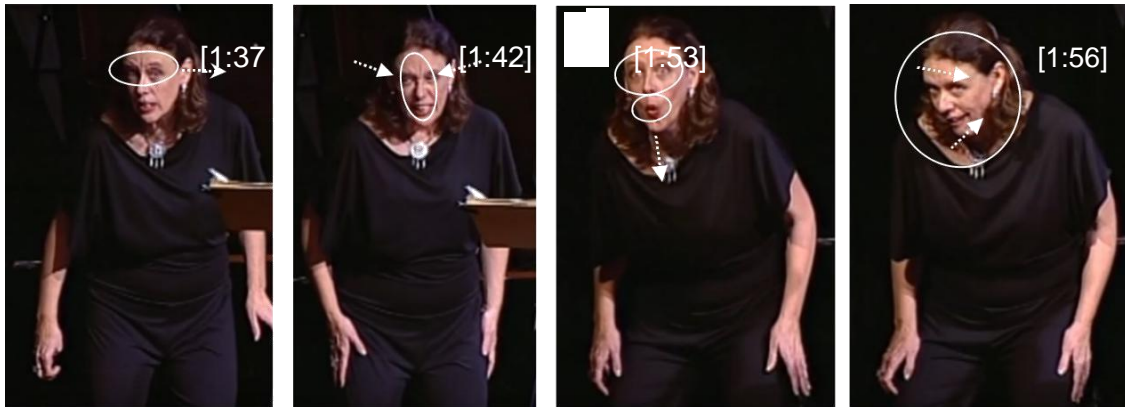
Frente às notações contraditórias do c.29 (“*Adagio misterioso*” e “*Subito expressão de pânico!*”), Martha opta, na realização desta cena, pelo lado do mistério e não do pânico, iniciando o trecho nas dinâmicas mais baixas. Assim, ela substituiu as dinâmicas *fff* da expressão “CA-TA-PIM-BA!!!” por um *p* no c.30, cuja marcação de cena é dada por uma pisada no palco (em [1:17]) e, depois, por um *pp* com sílabas iniciais inaudíveis no c.31 (em [1:28]). Frente à ausência de indicações cênicas na partitura para o trecho de onomatopeias “...tiki, tiki, tiki...” (Figura 5) que narra barulhos no jardim (c.29-47, em [0:59-2:50]), Martha colore esta atmosfera de mistério com pitadas de humor.

¹² Veja vídeo com duração de 6:09 em www.youtube.com/watch?v=e5fxwbjt1zY.

The image shows a musical score for 'Marthóperas' by Eduardo Álvares. It consists of three staves of music. The top staff is marked 'Adagio misterioso' and 'PPP' (pianissimo), with lyrics 'ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki CA-TA-PIM- BAI!! ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki'. Above the staff, there are instructions: 'Desliga o celular!' and 'Súbito expressão facial de pânico!'. The middle staff starts at measure 31, marked 'mf' and 'PPP', with lyrics 'ti ki ti ki CA-TA-PIM- BAI!! noi-se dans le jar- dim... ti ki ti ki ti ki ti ki ba-ru-lho in the gar- den... bruit bruit bruit bruit bruit bruit bruit bruit ba - ru - lh'. The bottom staff starts at measure 37, marked 'molto rit.' and 'Adagio misterioso', with lyrics 'no quin - tal Vocalise em A bruit bruit bruit'. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, mf), articulation (acc., accel.), and performance instructions (Vocalise em A).

Figura 5 – Trecho da partitura de *Marthóperas*, de Eduardo Álvares com onomatopeias sugerindo barulhos de insetos.

Com expressões faciais exageradas que lembram a contação de histórias para crianças, ela constrói uma seqüência de emoções complexas, sintetizadas no *MaPA* das Figuras 6a, 6b, 6c e 6d. Com um olhar de esgueio e as rugas da testa levantadas, ela cria uma atmosfera de suspense (veja a expressão de surpresa e medo em Ekman e Friesen, 2003, Figuras 11 e 20) ao dizer “*son dans le jardin*” em [1:37] (Figura 6a). Em seguida, ela arranca fortes risadas da plateia após a redundância de dizer a mesma expressão em inglês (“...*in the garden*”), o que é facilitado visualmente com sua enfática contração de nariz e testa em [1:42] (Figura 6b). Esta expressão sugere um desdém que encontra reverberação nos traços das expressões do afeto básico de nojo (Ekman e Friesen, 2003, Figura 30). Depois, com os olhos arregalados e com o queixo caído (veja traços da expressão de surpresa e medo em Ekman e Friesen, 2003, Figuras 11 e 20), ela prolonga a vogal “u” de “barulho”, com muito *vibrato* e timbre soproso no grave, para emular o típico som fantasmagórico em [1:53] (Figura 6c). Esta atmosfera é logo suavizada pelo ar maroto (olhar e boca oblíquos) que utiliza para pronunciar a palavra “quintal” em [1:56] (Figura 6d). Após outros movimentos corporais em torno da atmosfera de mistério, sua personagem finalmente muda de caráter após matar um inseto imaginário com uma pisada (em [2:10]), que é reforçada por uma sapatada (em [2:42]) para, depois, cantar sorrindo “*The hills are alive...*” [“As colinas estão vivas...”]. Mas este sorriso de alegria de Martha (Ekman e Friesen, 2003, Figura 50B) pode conter também elementos de sarcasmo (Ekman e Friesen, 2003, Capítulo 11), o que faz a plateia interagir novamente com risos incontidos em [2:55].



Figuras 6a, 6b, 6c e 6d – Expressões faciais exageradas para mesclar o humor à ambiência de mistério em *Marthóperas*, de Eduardo Guimarães Álvares.

5. Conclusão

Buscamos aqui analisar e descrever sucintamente três propriedades da linguagem corporal da cantora-atriz Martha Herr na performance cênica de três canções brasileiras: versatilidade, crítica e humor. Atenta ao trinômio texto-som-imagem, ela utiliza sua corporalidade (ocupação da cinesfera com gestos maiores e expressões faciais, iluminação, cenário e objetos de cena) para explicitar formas musicais, enfatizar contrastes e alterar ou acrescentar elementos de comunicação nas composições.

Em *Cantos*, de Tim Rescala, Martha utiliza sua versatilidade e virtuosismo em práticas de performance diversas (silêncios, inspiração e expiração ruidosas, voz com *vibrato*, voz lisa, voz nasal, voz soprosa, sussurro, *boca chiusa*, *portamento* e melisma) e objetos de cena (pano preto, sino e flores) para construir seis personagens estilisticamente muito distintos em um discurso vertiginoso que requer extrema agilidade na mudança de atmosferas. Suas alterações nas durações prescritas na partitura mostram que seu *timing* na realização desta canção enfatiza o clímax da obra segundo as proporções da seção áurea.

Em *Ir alten Weib*, de Gilberto Mendes, Martha ocupa o espaço cênico previsto pelo compositor, ampliando a crítica ao autoritarismo em diversos níveis: o embate entre sincronias e assincronias com o metrônomo, a apropriação de grandes gestos corporais (pisada no chão, posição de sentido, posição de continência e saudação do nazismo) e utilização de subtextos em expressões faciais. Em sua interpretação, ela organiza um discurso fluente e coerente que fala de controle, opressão, obediência, revolta e liberdade.

Finalmente, em *Marthóperas*, de Eduardo Álvares, a ironia vem à tona com o domínio de pronúncia em várias línguas, adequando e trocando vocábulos, criando entoações, alterando intensidades e recorrendo a expressões faciais exageradas e gestos caricatos. Na sua performance criativa, Martha aguça e integra os sentidos da audição e da visão de seus expectadores.

Referências de textos:

- Borém, Fausto (2016a). *MaPA* and *EdiPA*: Two Analytical Tools for Text-Sound-Image Interrelations in Music Videos. *Musica Theorica*. Salvador, Brazil: TeMA. n.1, pp.1-43. <http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/13>
- Borém, Fausto (2014). Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). In: *Anais do 1º Congresso da TeMA*. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA. p.100-108. <http://tema.mus.br/eventos/index.php/congressos/2014/paper/view/5/3>
- Borém, Fausto (2016b). Três modelos de espontaneidade na ocupação do espaço cênico pelo músico. In: *Anais do 4º Congresso da ABRAPEM*. Assoc. Bras. de Performance Musical. Campinas: ABRAPEM/Unicamp.
- Borém, Fausto (2015). “... Foda!”: a Bossa das Palavras, Música e Imagens de Caetano Veloso Foda!. *Arts Research Journal*. v.3, n.2, pp.117-159. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8816>
- Borém, Fausto; Campos, João Paulo (2016). Técnicas estendidas do contrabaixo em arranjos *crossover*. *Música Hodie*. v.16, n.2. Goiânia: UFG. p.49-60. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/45247/22414>
- Borém, Fausto; Taglianetti, Ana (2016). Construção de uma Performance Cênica para as Três Modinhas Imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*. v.22, n.2, p.193-215. DOI 10.20504/opus2016b2208. www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/406
- Borém, Fausto; Taglianetti, Ana (2014). Texto-música-imagem de Elis Regina: Uma Análise de *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. *Per Musi*. n.29, p.53-69. Belo Horizonte: UFMG. <http://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a07.pdf>
- Campos, João Paulo; Borém, Fausto (2017). Técnicas estendidas do contrabaixo autoacompanhado em um arranjo de *Canto para minha morte* (1976) de Raul Seixas e Paulo Coelho. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical* n.2. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.106-128. <http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2016/03/Livro-Di%C3%A1logos-Musicais-na-Pos-N.2.pdf>
- Ekman, Paul; Friesen, Wallace V. (2003). *Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Los Altos, California: Malor Books.
- Ekman, Paul; Friesen, Wallace V. (1986). A New pan-cultural facial expression of emotion. *Motivation and emotion*. v.10, n.2. Plenum Publishing. p.159-168.
- Haga, Egil (2008). *Correspondences Between Music and Body Movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities. (Doctorate Dissertation in Music). https://www.researchgate.net/publication/233919161_Correspondences_between_musical_and_human_body_movement
- Laban, Rudolf (1978). *Domínio do Movimento*. Org. and ed. by Lisa Ullmann. Translated by Anna Maria Barros de Vecchi and Maria Silvia Mourão Netto. Preface by Maria Duschenes. São Paulo: Summus Editorial.
- Mendes, Gilberto (1994). *Uma Odisseia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP.
- Rangel, Nello. E Riobaldo fala de vingança. *Blog do Nello*. www.blogdonello.blogspot.com.br/search/2013/1/33-e-riobaldo-fala-da-vinganca.html. Postado em 24 de janeiro, 2013.

Rengel, Lenira Peral (2001). Dicionário Laban. Campinas: Unicamp. (Thesis of Masters in Arts). Russell, James A. (1980) A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*.v.39, n.6, p.1161-1178. www2.bc.edu/james-russell/publications/Russell1980.pdf

Referências de vídeos:

Herr, Martha; Rescala, Tim (2006a). Martha Herr interpreta "Cantos" de Tim Rescala. Com Martha Herr (canto e cena); Tim Rescala (composição), Iacov Hillel (direção cênica e iluminação) e Marcelo Nicolino (direção de vídeo). In: www.youtube.com/watch?v=fXAuku7allIU. 2006. Vídeo de 5 minutos e 25 segundos, postado no Youtube por Fausto Borém em 21 de abril de 2016. www.youtube.com/watch?v=fXAuku7allIU

Herr, Martha; Mendes, Gilberto (2006b). Martha Herr interpreta "Ir alten Weib" de Gilberto Mendes. Com Martha Herr (canto e cena); Gilberto Mendes (composição), Iacov Hillel (direção cênica e iluminação) e Marcelo Nicolino (direção de vídeo). In: www.youtube.com/watch?v=A5nQBP3ldnA. 2006. Vídeo de 8 minutos e 21 segundos, postado no Youtube por Fausto Borém em 21 de abril de 2016. www.youtube.com/watch?v=A5nQBP3ldnA

Herr, Martha; Álvares, Eduardo Guimarães (2006c). Martha Herr interpreta "Marthóperas" de Eduardo Álvares. Com Martha Herr (canto e cena); Eduardo Álvares (composição), Iacov Hillel (direção cênica e iluminação) e Marcelo Nicolino (direção de vídeo). In: www.youtube.com/watch?v=e5fxwbjt1zY. 2006. Vídeo de 6 minutos e 09 segundos, postado no Youtube por Fausto Borém em 21 de abril de 2016. www.youtube.com/watch?v=e5fxwbjt1zY

Referências de partituras:

Rescala, Tim (1994). Cantos, para atriz-cantora. Texto e música de Tim Rescala (Partitura gráfico-musical com anotações em caneta de Martha Herr). 3p.

Mendes, Gilberto; WOLKENSTEIN, Oswald von (1978). Ir alten Weib. Música de Gilberto Mendes e texto de Oswald von Wolkenstein (Partitura gráfico-musical com anotações em caneta de Martha Herr). 7p.

Álvares, Eduardo Guimarães (2006). Marthóperas. Texto e música de Eduardo Guimarães Álvares (Partitura gráfico-musical colorida com anotações em caneta de Martha Herr). 2p.

Influência musical e considerações analíticas em peças didáticas de Vieira Brandão

Mauren Liebich Frey Rodrigues¹, Cristina Capparelli Gerling²

¹Universidade Federal de Pelotas

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul

mauren.frey@gmail.com, ccgerling@gmail.com

Abstract. *This paper proposes an analytical approach to two groups of works- Suite Mirim and Três Mosaicos written for the beginning pianist by Vieira Brandão. The analyses are understood as means to make these works accessible as interpretations. From this point of view, the text aims at directing the performer's construction of a performance based on analytical reflections. Brandão's piano music follows the precepts of the modernist nationalist movement as in his own manifest stated in his Tese de Livre Docência (Brandão, 1949), a document that served him as a beacon throughout his musical trajectory. The analyses are grounded on Agawu's (2009) parameters as well as Bloom's (1991) theories of influence. To summarize, the highlighted influences acknowledged by Brandão for the composition of these works attest to his well grounded acquaintance with the canonic repertoire. We also sought to enlarge the analytical resources in order to make them compatible with the interpreter's level of musical development.*

Keywords: *Vieira Brandão, Piano Didactical works, analyses.*

Resumo. *O presente artigo propõe uma abordagem analítica de dois grupos de peças didáticas de Vieira Brandão: Suite Mirim e os Três Mosaicos. As análises nesta abordagem são realizadas a partir da premissa de que são uma das possibilidades didáticas para a interpretação. Portanto, o texto tem como objetivo principal indicar direcionamentos para a construção da performance, com base na reflexão analítica. A música de piano de Brandão segue os moldes do nacionalismo modernista, posicionamento manifestado pelo próprio compositor em sua Tese de Livre Docência (Brandão, 1949) e que norteou sua atuação. As análises baseiam-se nos parâmetros apresentados por Agawu (2009), bem como na teoria da influência de Bloom (1991). Como considerações finais salientamos que as influências diversas nas peças didáticas de Brandão atestam seu conhecimento do repertório canônico. Procuramos também ampliar os recursos analíticos para integrar o trabalho do intérprete a um nível de desenvolvimento compatível com aprendizado musical.*

Palavras-chave: *Vieira Brandão, Piano, Peças Didáticas, Análise*

1. Introdução

José Vieira Brandão (1911-2002) tornou-se conhecido principalmente por sua proximidade com Villa-Lobos e por ser um dos principais pianistas responsáveis pela estreia de obras do ícone da música brasileira para concerto na primeira metade do século XX. Apesar de sua atenção às mais variadas manifestações artísticas no Brasil e de seu importante legado para a música brasileira, Brandão ainda não recebeu o devido reconhecimento por sua contribuição. Neste legado inclui-se sua preocupação com a formação de jovens pianistas que se materializa, por exemplo, na requintada escrita das peças didáticas. Dentre estas, selecionamos *Suite Mirim* e *Mosaicos*¹, representantes significativas quanto ao desejo do compositor de pertencer ao “panteão dos imortais”, ou seja, de compartilhar o espaço musical de consagrados compositores europeus de séculos precedentes bem como o de Villa-Lobos e seus próprios contemporâneos.

A discussão baseia-se no fato de que recursos técnico-pianísticos presentes em obras do século XX evoluem do repertório tradicional e nem sempre representam uma ruptura total com o passado (Barankoski, 2004). A escolha do procedimento analítico justifica-se pela pertinência da estética das obras a processos composicionais de outros compositores. Ou seja, a linguagem musical da qual Brandão lança mão na *Suite Mirim* é uma deliberada homenagem a compositores brasileiros nacionalistas enquanto os *Mosaicos* são escritos a partir de um processo sutil de captura do estilo musical de predecessores europeus, tais como Bach, Mozart e Schumann.

2. Parâmetros de Análise

As análises dos textos musicais como discurso baseiam-se nas proposições de Agawu (2009) que entende que cada obra demonstra uma forma particular e mais, seria artificial tentar enquadrar obras em esquemas rígidos preestabelecidas. Para este tipo de abordagem, a composição é compreendida como uma sucessão de eventos, unificados ou segmentados e que, via de regra, são repetidos tanto de forma exata quanto inexata. Para este autor, as associações entre eventos, bem como a natureza da sua sucessão determinam o significado da construção.

Ainda segundo Agawu (2009), para interpretar uma obra é necessário estar familiarizado com a linguagem particular de um compositor. Para entender a linguagem musical utilizada por Brandão e quais tipos de eventos (gestos) musicais se sucedem na sua música, a abordagem de Bloom (1990) se faz pertinente, pois este autor pontifica que a influência é uma relação inescapável entre uma obra e outras que a precedem. No ato de procurar uma identidade própria, o artista apropria-se de textos precursores ao tentar, na sua própria escrita, corrigir de forma criativa aquilo que julga não ter realizado plenamente pelo predecessor. Ao longo de sua trajetória um artista pode também trabalhar novamente com elementos de suas próprias obras. A apropriação deste modelo preenche algumas lacunas: integra musicologia, teoria e crítica; traz um método de avaliação crítica que é histórica e analítica; acomoda os paradoxos da influência mostrando originalidade e tradição, continuidade e mudança. Assim como em estudos recentes, esta análise propõe

¹ As partituras das peças encontram-se na biblioteca do Museu Villa-Lobos, sendo que a *Suite Mirim* foi publicada em 1957 pela editora Irmãos Vitale, e os *Mosaicos* não foram publicados. A revisão e editoração dos manuscritos das obras para piano de Brandão encontram-se no anexo da Tese de Doutorado de Rodrigues (2017).

também um modelo que analisa a obra como uma série de elementos relacionais (Korsyn, 1991)².

Agawu (2009), ao analisar os eventos musicais destaca os seguintes parâmetros no discurso musical: início-meio-fim; ponto culminante; periodicidade, modos de fala, canção e dança; narratividade e tópicas. Agawu explica ainda que nas análises os parâmetros podem coexistir, bem como podem aparecer individualmente. Ou seja, os parâmetros de análise são adequados às obras individualmente e não necessariamente todos precisam ser encontrados em todas as peças.

Considerando-se que na obra para piano de Brandão coexistem diversos processos composicionais específicos, estes elementos se constituem em parâmetros especialmente fecundos para a atribuição de significados culturalmente construídos. Nos conjuntos de peças analisados neste artigo, os parâmetros de Agawu (2009) utilizados estão listados na tabela a seguir.

Tabela 1: Parâmetros de Agawu (2009) aplicados às obras de Brandão

PARÂMETRO	CONCEITO	OBRA DE BRANDÃO
Início-Meio-Fim	Organização e lógica interna	Andante; Moderadamente
Ponto Culminante	Clímax, momento superlativo	Andante
Periodicidade	Inflexão, pontuação do discurso	Valsinha
Modo de Fala, Canto e Dança	Proximidade da musica instrumental com a expressão vocal	Valsinha; Dança; Allegretto; Moderadamente
Narratividade	Associação de metalinguagens	Allegro
Tópicas	Associações explícitas com estilos, gêneros e significados expressivos.	Allegro; Dança

Por fim, a abordagem analítica busca fundamentar a performance de natureza hermenêutica levando em conta a dimensão sócio-cultural-histórica da música.

3. Análises das obras didáticas

A obra para piano de Brandão contém peças para vários níveis de habilidade pianística (Rodrigues, 2017), e de maneira geral são escritas em linguagem associada ao nacionalismo modernista de meados do século precedente. São encontradas ao todo 9 peças para piano solo com fins didáticos sendo que além dos dois conjuntos de peças trabalhados neste artigo, constam ainda *Valsa dos Sapatinhos Vermelhos*; *Saltitando* e *Chorinho*. As peças com fins didáticos constam dentre uma obra de 18 composições disponíveis³.

Os processos composicionais encontrados na música de Brandão constituem-se em fonte significativa de desenvolvimento do estudante de piano, visto que os padrões por ele adotados se replicam e se desenvolvem, sem que haja perda de identidade própria, em outras obras do repertório.

² Estudos recentes sobre a influência na música de compositores brasileiros podem ser encontrados nos trabalhos de Gerling (2016), Gerling e Barrenechea (2000) e Freitas (2009).

³ Entre as peças de concerto estão 4 Serestas, 4 Estudos e um Prelúdio. (Rodrigues, 2017)

Suíte Mirim (1957)

Esta coletânea foi escrita em 1957 com o objetivo expresso de homenagear o piano brasileiro e tornando este estilo mais acessível para pianistas iniciantes. Faz-se necessário salientar que haviam poucas obras voltadas para o repertório contemporâneo daquela época. Na sua Tese de Livre Docência (1949), Brandão já havia demonstrado um enorme apreço pelo estilo musical modernista nacionalista, e na *Suíte Mirim* ele demonstra seu profundo conhecimento da linguagem de cada mestre homenageado.

Em sua Tese, Brandão ressalta a obra de “grandes mestres brasileiros, compositores ilustres cuja tradição merece nosso respeito, [que] como pioneiros em benefício de nossa cultura musical, envidaram esforços no sentido de elevar o padrão artístico de suas gerações.” (Brandão, 1949). Resguardando seu mestre Villa-Lobos para homenagens ainda mais grandiosas, na *Suíte Mirim*, Brandão homenageia Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri. O compositor ressalta os “trabalhos para piano [...] que entre alguns deles já tinham preocupação nacionalista e realizaram tentativas para ‘criar’ uma música brasileira.” (Brandão, 1949, p.2).

Allegro (à Lorenzo Fernandez)

Em sua Tese, Brandão destaca os *Estudos em Forma de Sonatina* de Lorenzo Fernandez como uma das peças representativas do seu desejo de criar uma música brasileira e salienta que “são uma obra de exemplar tratamento pianístico” (Brandão, 1949, p.13). Inicia a *Suíte Mirim* fazendo referência ao gesto de abertura do primeiro estudo de Lorenzo Fernández, mas escreve a melodia principal na voz superior a ser tocada pela mão direita e apesar de utilizar a mesma fórmula de compasso, a figuração acrescida de valores menores do caso de Brandão torna o andamento da música mais ligeiro. Ou seja, onde Fernández escreve semínimas e colcheias, Brandão utiliza colcheias e semicolcheias.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is the right hand, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allº con brío' with a quarter note equal to 132. The dynamic is marked 'mf'. The bottom staff is the left hand, starting with a bass clef and the same key signature and time signature. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 1: Gesto inicial (c.1-4) Allegro dos Três Estudos em Forma de Sonatina de L. Fernández e a melodia principal (c.5-7) do Allegro de Brandão

Além da referência por escrito sobre os *Três Estudos*, a sonoridade do *Allegro* faz referência a outras peças de Lorenzo Fernández, qual seja a *Boneca Yayá* da Suíte Infantil, por exemplo, estabelecendo a narratividade dentro do universo de brincadeiras das crianças.

O discurso nesta peça é apresentado mais uma vez em quatro unidades A-B-A'-C que contrastam principalmente no que diz respeito ao material temático e alternância de registro em que a melodia principal aparece. Nas unidades A, a melodia está na região mais aguda, a ser executada pela mão direita e nas unidades B e C, é a mão esquerda que toca a melodia principal.

UNIDADES	Intro (c.1-4)	A (c.5-12)	B (c.13-19)	A' (c.20-27)	C (c.28-35)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Brincadeira	MD melodia principal	ME melodia principal	Nordestinas	
INTERTEXTO	Três estudos em forma de Sonatina (Fernández) Boneca Yaya				

Figura 2: Esquema formal do Allegro da Suite Mirim (Rodrigues, 2017)

A inclusão da 7ª abaixada no tenor da seção A' remete às tópicas nordestinas que fazem uso do modo mixolídio para compor a textura sonora brasileira. Isto confere com a observação de Brandão de que esta é “uma das constâncias melódicas da música folclórica do nordeste brasileiro.” (Brandão, 1949, p.13).

Valsinha (À Francisco Mignone)

Francisco Mignone é homenageado por meio da *Valsinha*, em uma referência direta à estética das suas *Valsas de Esquina*. Brandão afirma que as valsas são o tratamento refinado de um gosto popular genuinamente urbano, os chorões, em que o piano imita a alternância dos solos de cada um dos instrumentos dos conjuntos. A *Valsinha* é, portanto, escrita guardando a “riqueza melódica e a simplicidade harmônica dessa saborosa criação popular.” (Brandão, 1949, p.10).

Para homenagear o “Rei da Valsa”, como diria Manoel Bandeira, Brandão constrói seu discurso sobre o modo de dança. Reis (2010) ao comentar as Valsas de Mignone⁴, explica que este compositor seguia certa tendência romântica ao escrever em sua maioria peças de curta duração tendo a Valsa como estilo preferido: quase um terço de suas peças para piano solo são valsas.

Em uma atitude antitética⁵, sob o tropo *tessera* de Bloom, e guardando características da música popular urbana, Brandão escreve o que poderia ser a “13 Valsa-Choro”. O discurso da *Valsinha* poderia ser entendido simplesmente como A-B-A em que B é uma parte contrastante. Mas é interessante observar que ao abordar a obra como uma narrativa (Agawu, 2009), a periodicidade na seção B desta peça, compreendida entre os compassos

⁴ As 12 Valsas de Esquina foram compostas entre 1938 e 1943, e as 12 Valsas-Choro, de 1946 a 1955.

⁵ Korsyn (1991) explica este tipo de relação entre Chopin e Brahms, por exemplo.

29 e 36, funciona como um parêntesis no discurso. Nesta seção o gesto inicial da Valsa fica em suspenso e um novo caráter aparece, um novo acontecimento interrompe a narrativa. Ou seja, o gesto legato e flexível do *Um poco rubato* dá lugar ao timbre característico resultante da utilização da *Una Corda*, somado a um toque preciso relacionado ao staccato (c.29) do *Piu mosso*. O retorno à seção A confere ao ouvinte a sensação de uma volta para casa, assim que o intérprete retoma o toque legato e o caráter tranquilo.

Dança (À Camargo Guarnieri)

Em sua Tese Brandão refere-se a Guarnieri como “verdadeiro líder nessa estética nova que está orientando a música erudita brasileira.” (Brandão, 1949, p.39), e enfatiza que este compositor exprime “com linguagem pessoal suas ideias sobre uma música de caráter nacional.” (Brandão, 1949, p.40). No ano em que a Tese foi escrita, Camargo Guarnieri já havia composto as 3 primeiras das suas 8 Sonatinas. Brandão fala sobre uma Sonatina sem especificar a qual sonatina se referia. Já ao analisar a homenagem musical de Brandão a Guarnieri, ou seja, a *Dança da Suite Mirim*, é possível constatar que esta faz referência através dos modos de dança aos elementos da Terceira Sonatina de Guarnieri.

A terceira peça da *Suíte Mirim* tem o modo de dança explícito já no título, é escrita em binário, e o discurso inicia já com um ostinato que se estende ao longo de toda peça. A presença de um ostinato confirma a brasilidade através da rítmica da cultura dos descendentes africanos incorporada pelo nacionalismo de Guarnieri (Squeff, 1986), e que em música podemos chamar de tópicas *afro-brasileiras* (Piedade, 2015).



Figura 3: Gesto inicial (c.1-4) da dança

A forma do discurso relaciona-se com a maneira como Guarnieri organiza o primeiro movimento da referida sonatina: duas partes contrastantes conectadas por uma seção de transição.

UNIDADES	A	Transição	B	A	CODA
PARTES	a1 + a2 (c.1-14) (c.15-26)	(c.27-39)	(c.40-49)	D.C al ⊕	(c.63-72)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Afro-brasileiras Modo de Dança Nordestinas	Modo de Dança	Nordestinas Modo de Dança	Repetição Literal de A	Nordestina Modo de Dança
INTERTEXTO	Sonatina 3 (Guarinieri)		Cantiga de Cego		

Figura 4: Esquema Formal da Dança da Suite Mirim (Rodrigues, 2017)

Guarnieri faz uso da *cantiga de cego*, em modo hipolídio e rítmica sincopada como segundo tema (Bencke, 2010), ou seja, utiliza uma tópica *nordestina* para construção do segundo gesto temático. Ao construir a homenagem, Brandão amplia o uso deste modo para construir as seções da *Dança*. Confirma a homenagem a Guarnieri visto que tanto o ostinato que permeia toda a dança quanto os gestos melódicos das seções A e B concernem ao motivo inicial do primeiro tema e ao *canto de cego* apresentado no segundo tema na terceira sonatina.

Observa-se que Brandão se apropria da linguagem de Guarnieri, e, momentaneamente, esta passa a ser um traço de sua própria linguagem como compositor. Isto se confirma ao observar que a sonoridade de alguns trechos da *Dança* remete o ouvinte à *Toccata* do próprio Brandão que viria a ser escrita em 1959 em homenagem a Villa-Lobos.

Três Mosaicos (série fácil) (1976)

Trata-se das peças tecnicamente mais simples escritas para piano por Brandão, e apresentam uma linguagem musical que permite com que os jovens instrumentistas tenham contato com o pianismo de obras canônicas. São peças curtas com fins didáticos e sem dedicatória nos títulos. Assim, a periodicidade das três peças pode ser entendida como contínua, como a declamação de pequenos poemas, ou seja, o discurso musical se desenrola de maneira consecutiva com pouco ou nenhum retorno ao material previamente apresentado. Isto é, uma peça completa pensada linearmente, sem repetição interna das partes e sem divisão em seções.

Andante

A primeira peça é escrita em compasso binário simples e na tonalidade de Mím. O gesto inicial compreende uma quinta descendente, numa posição “para os cinco dedos” e é trabalhado em cânone entre as duas mãos. Tem caráter de cantilena e soa como uma invenção a duas vozes. Pelo caráter e comportamento melódico, o ouvinte poderia relacionar o primeiro *Mosaico* à invenção de número 6.

O cuidado de Brandão com o idiomatismo do instrumento em uma peça didática pode ser observado no uso de fragmentos de escala para construir a condução harmônica, com seu início, meio e fim em torno de I-V-I. A escrita permite que a mão do pianista, e neste caso pressupõe-se que seja a pequena mão de uma criança, esteja confortavelmente

acomodada no instrumento. O comportamento do contraponto imitativo também é cuidadosamente construído a fim de evitar passagens com complicações desnecessárias que comprometam a periodicidade do discurso, que tem seu ponto culminante no compasso 17, meticulosamente coincidindo com a resolução da dominante SiM na Tônica Mim, com a marcação de dinâmica de crescendo e com a articulação da forma, que retorna para um recomeço na anacruse para o compasso 21 .

Sugere-se, contudo que a indicação de metrônomo parece estar equivocada: *marca + ou – 76 para colcheia*, mas tocando neste andamento a música fica lenta demais e não faz muito sentido a indicação Andante. O mais coerente para a compreensão dos gestos que denotam um andar vem a ser o metrônomo 76 aplicado à semínima.

Alegretto

O modo de dança manifesta-se significativamente nesta peça que tem como influência a contradança inglesa do século XVII, da qual compositores do período clássico, como Mozart e o jovem Beethoven, fizeram amplo uso em suas obras (Ratner, 1980). Assim como o Allegretto dos *Mosaicos*, as contradanças são frequentemente em compasso binário simples, em tonalidade maior, e neste caso Fá Maior. São bem articuladas, brilhantes e alegres, e com uma condução melódica simples, por serem tradicionalmente repetidas muitas vezes. É, portanto, indesejado que as contradanças sejam ornamentadas demais.

Há um trabalho de articulação alternando notas em legato e staccato, o que confere leveza e o caráter dançado da peça, em que a melodia é tocada alternadamente pelas mãos direita e esquerda como pergunta e resposta. Este tipo de tratamento instrumental da contradança refere-se principalmente à escrita de Mozart.

Moderadamente (cantabile)

O caráter da homenagem prestada no terceiro *Mosaico* refere-se à Schumann e ao caráter parodiado de *Melodie, Trällerliedchen e Stückchen*, três das peças encontradas nas primeiras páginas do *Álbum da Juventude* op.68. Esta pequena cantilena escrita em compasso ternário simples e na tonalidade de Sol Maior, tem o modo de canto acionado através da textura contrapontística resultante de elaborações escalares na mão esquerda (c.1-7). O gesto melódico principal aparece delineado tanto na mão direita quanto na mão esquerda (c.13-19). Trata-se de contraponto sofisticadamente elaborado em uma canção aparentemente singela e que segue os moldes do precursor.

Como sugestão para o pianista, a questão da elaboração contrapontística com as trocas de vozes aliadas à realização das dinâmicas, *f*, *p*, dos crescendos e decrescendos contribuem para criar a ambientação das narrativas dos contos fantásticos tão recorrentes em Schumann. Além disso, processos harmônicos típicos da geração Romântica⁶ europeia são recursos empregados na *coda* da peça (entre os compassos 27 a 30) para reforçar a homenagem ao compositor romântico. Depois de construir início e meio da obra com a regularidade da frase de quatro compassos, é no final, a partir do compasso 27, que a regularidade da quadratura é quebrada com a extensão da última frase. Ao invés de simplesmente resolver na tônica SolM, Brandão prolonga a dominante, intensifica o ritmo harmônico e insere nos tempos fracos acordes de dominante da dominante que não se resolvem. No compasso 33 a cadência plagal é realizada com o emprego de uma relação de

⁶ Expressão utilizada por Charles Rosen (2000).

mediantes. MibM que é uma subdominante oriunda do campo harmônico da homônima menor.

4. Considerações Finais

Assim como os quatro compositores nacionalistas brasileiros homenageados - Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, Brandão, por via indireta no nacionalismo modernista, escreve obras que fazem referência a Bach, Beethoven, Schumann e outros compositores clássico-românticos europeus. Esta postura confirma um dos pontos principais da teoria de Bloom e, que diz respeito à sensação do artista de ter chegado atrasado. Apesar de não ter uma homenagem escrita como subtítulo das peças, os *Mosaicos* podem ser vistos como uma pequena história da técnica pianística em três partes: Bach-Mozart-Schumann.

A partir das análises, pode-se confirmar que a construção do significado de uma obra é parte inseparável do processo interpretativo, ou seja, uma contínua troca de significados culturais na música, resultado de uma relação mútua de colaboradores equivalentes, entre a pianista e sua cultura formando uma relação intertextual. E ainda, baseada na análise e compreensão dos elementos nacionalistas que nortearam Brandão no seu processo de criação, entendemos que a interpretação musical adquire significado nas relações com outras obras integrantes do mundo da linguagem musical, visto que comunica o estado intelectual e emocional do um contexto cultural e histórico.

A maneira como Brandão escreve suas peças didáticas é uma demonstração do apreço e cuidado que tinha com o desenvolvimento musical dos iniciantes. Fazia uso dos seus requintados e bem acabados processos composicionais, mesmo nas peças mais simples e de menores proporções. Exemplos significativos estão no contraponto entre acompanhamento e melodia na terceira peça dos *Três Mosaicos* ou na construção do ostinato da *Dança*, peças que tem como foco o desenvolvimento dos aspectos técnicos aliados a um discurso musical criativo.

Assim como recentes trabalhos analíticos que privilegiam a interpretação de obras por prismas variados, procuramos ampliar os recursos analíticos para integrar o trabalho do intérprete a um nível de desenvolvimento compatível com aprendizado musical. Para tanto empregamos narrativas, metáforas, conhecimento histórico e social para transformar o texto escrito em arte musical.

Referências

- Agawu, V. Kofi. 2009. *Music as a Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press,
- Barancoski, 2004. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. *Per Musi*, v.9.p.89-113.
- Bencke, Ester. 2010. *Música e Expressão do Nacional nas Sonatinas de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis,
- Bloom, Harold. 1991. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago.
- Brandão, José Vieira. 1949. *Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Não Publicada.

- Freitas, Stefanie. 2009. *Marlos Nobre – Sonata para Piano sobre um Tema de Bartók op.45: Uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Gerling, Cristina Capparelli. 2016. Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas. In: *Musica Theorica*, Salvador: TeMA, p. 1-36.
- Gerling, C. M. P. C.; Barrenechea, L. S.. 2000. Villa-Lobos e Chopin: O diálogo musical das nacionalidades. In: Gerling, C. M. P. C. (Org.). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: PGMSUS/UFRGS.
- Korsyn, Kevin. 1991. Towards a new poetics of musical influence. In: *British Journal – Music Analysis*, v. 10, n 1-2.
- Piedade, Acácio T. C. 2012. Música e Retoricidade. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP.
- _____. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. In: *El oído pensante* 1. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 25 fev. 2016.
- _____. 2015. Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade. Comunicação apresentada na conferência *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, Oxford University. UDESC.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
- Rodrigues, Mauren L. F. 2017. *Do Texto ao Som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão*. Tese de Doutorado (Práticas Interpretativas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Rosen, Charles. 2000. *A Geração Romântica*; tradução Eduardo Siecman. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

O que estou ensinando quando ensino teoria e análise musical no âmbito do ensino superior? Reflexões sobre neutralidade, silenciamento, representatividade e subjetividades nos campos da análise, teoria, composição e criação musical

Camila Durães Zerbinatti¹, Isabel Nogueira², Tânia Neiva³

¹ Universidade Federal de Santa Catarina

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul

³ Universidade Federal da Paraíba

camiladuze@gmail.com, isabel.isabelnogueira@gmail.com,
taniameelloneiva@gmail.com

Abstract. *This article is structured from considerations initiated in individual and collective areas and brings together reflections of three researchers in music, performers and composers, on the musical and theoretical-musical production of women, but rather on how the exclusion of subjectivities in formal music education at a higher level can contribute to engendering situations of exclusion and silencing in different music fields. For this work, we shall use research parameters of the representation of women in these fields of activity to identify how it happens or not in some consolidated spaces, hegemonic or not, within the Brazilian musical universe, focusing on the areas of theory and musical analysis, composition and creation. After these reflections and research on representation and invisibilities and their possible meanings, we realized that even after great achievements throughout the twentieth century, women and their knowledge and productions continue to be marginalized, silenced and invisible in the field of Theory and Music Analysis in Brazil, what leads us to question about the mechanisms themselves of knowledge producing and learning in these areas.*

Keywords: *Women in Music, Feminist Epistemologies, Theory and Music Analysis, Representativeness.*

Resumo. *Este artigo se estrutura a partir de considerações iniciadas em âmbitos individuais e coletivos e reúne reflexões de três pesquisadoras em música, performers e compositoras, sobre a produção musical e teórico-musical de mulheres, mas sobretudo sobre a forma como a exclusão das subjetividades no ensino formal da música em nível superior pode contribuir para engendrar situações de exclusão e silenciamento em diferentes campos de atuação da música. Para este trabalho, utilizaremos parâmetros de investigação da representatividade de mulheres nestes campos de atuação, buscando identificar como ela acontece ou não em alguns espaços consolidados, de forma hegemônica ou não, dentro do universo musical brasileiro, com foco nas áreas de teoria e análise musical, e, composição e criação. Após essas reflexões e investigações sobre a*

representatividade e invisibilizações e suas respectivas possíveis significações, percebemos que, mesmo depois de grandes conquistas ao longo do século XX, as mulheres e seus saberes e produções continuam sendo marginalizados/as, silenciados/as e invisibilizados/as no campo da Teoria e Análise Musical no Brasil, nos levando a questionamentos sobre os próprios mecanismos de produção de conhecimento e aprendizagem nessas áreas.

Palavras-chave: *Mulheres na Música, Epistemologias Feministas, Teoria e Análise Musical, Representatividade*

1. Introdução

No escopo deste trabalho trazemos algumas reflexões históricas sobre os lugares atribuídos/permitidos às mulheres no campo da formação e atuação musical, e, sobre a presença das mulheres em alguns eventos no âmbito da música no Brasil. Compreendemos que as formas como se perpetuam alguns dos mecanismos de representatividade e silenciamento na música são decorrentes de conceitos estruturados cultural e historicamente - e, muitas vezes, não investigados - sobre a forma de ensino de música e da pesquisa sobre/em música. Por isto consideramos oportuno trazer esta reflexão no âmbito deste congresso, que focaliza “Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática”.

Contextualizamos nosso interesse pelo tema a partir de nossas trajetórias individuais como performers e pesquisadoras, nas quais vínhamos nos debruçando individualmente sobre os estudos de música e gênero, buscando compreender, cada uma a seu modo e em seu momento, como estruturou-se a normalização da ausência ou sub-representatividade de mulheres em alguns campos de atuação ou do saber musical, e de que forma estes mecanismos atuavam e atuam para a perpetuação de modelos excludentes e discriminatórios. A partir de nossa reunião, com outras musicistas/compositoras/pesquisadoras através da Rede Sonora (grupo criado em 2015 e que congrega pessoas interessadas em estudos de gênero, raça e etnia, classe e geopolítica e suas implicações e desdobramentos no campo da música) desde sua fundação, estas reflexões vêm se fortalecendo e têm sido apresentadas em congressos e gerado reflexões teóricas por meio da produção escrita e artística. Nosso lugar de fala é o de mulheres brancas ou não brancas (segundo o contexto em que estamos), cis-gênero, de classe média, do sul e sudeste do Brasil, com instrução formal em música e formação universitária no âmbito da graduação e pós-graduação.

Queremos trazer aqui uma reflexão sobre formas de produção do conhecimento em música, buscando a compreensão das subjetividades envolvidas mesmo nos aspectos que tradicionalmente consideramos como neutros. Desta forma, observamos algumas possibilidades de leitura a partir dos temas de pesquisa da área de Teoria e Análise Musical dos últimos quatro congressos da ANPPOM e da presença de mulheres como autoras e coautoras dos trabalhos apresentados, como criadoras das obras e trajetórias analisadas e pesquisadas, e, como teóricas referenciadas nesses trabalhos. A presença, representatividade e produção teórico-analítica de mulheres na área de teoria e análise musical é uma das preocupações de variadas associações, projetos e publicações, como, por exemplo, para a Sociedade Para a Teoria Musical (*Society For Music Theory*), nos EUA, que conta com um Comitê Sobre o Status das Mulheres (*Committee on the Status of*

Women), cujo principal objetivo é promover “(...) a equidade de gênero e pesquisas feministas em áreas relacionadas à teoria musical e [servir] como um repositório de informações sobre mulheres e música.”¹ (Society for Music Theory - Committee on the Status of Women 2017)

Ao considerar este levantamento quantitativo inicial buscamos lançar um olhar sobre a possibilidade de perpetuação das ideias de uma suposta neutralidade em música e como isto pode contribuir para a reprodução de exclusões, silenciamentos e alguns modos de pensamento onde a representatividade vigente considera algumas vozes mais adequadas, válidas e legítimas do que outras para que sejam ouvidas, pesquisadas, analisadas e referenciadas tanto em protagonismos como em temas e fontes de investigação.

2. Os ideais de neutralidade e isenção ainda vigentes no ensino superior de música

Janet Wolff, em seu artigo “A ideologia da arte autônoma” (*The ideology of autonomous art*) chama a atenção para o fato de que a chamada música clássica ocidental, através da grande maioria de seus estudos e discursos, clamou durante séculos por uma particular isenção ou dispensa da crítica sociológica da cultura. Assim, foi mantida a aparência de imperturbável autonomia e transcendência estética da música e, conseqüentemente, dos/as atrizes/atores musicais (todos/as aqueles/as que participam ativamente das realizações musicais: intérpretes, compositores/as, regentes, professores/as, alunos/as, grupos, produtores/as, pesquisadores/as, etc.). O conceito de música como Grande Arte, aquela que transcende as dimensões sociais, políticas, cotidianas e subjetivas foi reafirmado, na direção contrária que outras disciplinas artísticas como as artes visuais e as artes do movimento (dança e artes cênicas) tomaram em suas pesquisas e reflexões. (Wolff 1987: 1-2).

Simon Shaw-Miller afirma que o estabelecimento da ideia da assim chamada “música absoluta” remonta ao início do século XIX. Enquanto paradigma de arte absoluta a “Música opera como um exemplo neste caso exatamente porque ela tem sido frequentemente considerada como a arte do desincorporado (*desimbodied*) por excelência.” (Shaw-Miller 2013: 4)². Na condição de arte absoluta, da forma de arte desincorporada (e, portanto, des-subjetivada), em busca da objetividade total, a música clássica ocidental adotou um discurso e uma ideologia que ignoram os filtros subjetivos com os quais nós vivemos o mundo. (Shaw-Miller 2013: 5)

De acordo com estes pressupostos - ainda vigentes e predominantes também nas instituições de ensino de música brasileiras, em diferentes graus e com raras e pontuais exceções - os conteúdos disciplinares, os temas e referências de pesquisa, e, os/as agentes e sujeitos/as de espaços de formação musical são, em geral, coletiva e tacitamente compreendidos, também, como neutros/as, isentos/as, objetivos/as, des-subjetivados/as, desincorporados/as, e, transcendentais e nunca influenciados/as ou contextualizados/as ou contingenciados/as por questões e condições histórico-sociais. A ampla pesquisa coordenada por Laila Rosa “Feminaria Musical ou epistemologias feministas sobre música no Brasil” na UFBA oferece exemplos dessa situação, nas diversas subáreas da música, através de levantamentos e mapeamentos sobre as presenças (e ausências) das mulheres na produção acadêmica em música no Brasil.

¹ “The Committee on the Status of Women (CSW) promotes gender equity and feminist scholarship in areas related to music theory and serves as a repository of information about women and music.” Tradução nossa.

² “Music operates as an exemplum in this case precisely because it has so often been positioned as the art form *par excellence* of the disembodied.” (Shaw-Miller 2013: 4) Tradução nossa.

3. A metáfora do espelhamento: quais os papéis das mulheres na formação musical superior?

Consultando o referencial teórico que trata de gênero e educação musical, observamos que alguns lugares são historicamente considerados mais adequados para as mulheres do que outros. Green (2001) destaca que existem distintos níveis de aceitação social para a prática musical feminina, segundo sua proximidade ou não com um suposto conceito de feminilidade. Segundo a autora, as mulheres que cantam ou ensinam seriam afirmadoras deste conceito de feminilidade, que envolve cuidado e sentido formador, relacionados à um prolongamento da ideia de maternagem e ao mesmo tempo supostamente distantes do desenvolvimento de um trabalho intelectual autônomo. Segundo a autora, a mulher cantora estaria associada no imaginário social à um distanciamento das capacidades intelectuais, pela ênfase na exposição do corpo. As mulheres instrumentistas seriam parcialmente transgressoras deste ideal convencionado de feminilidade, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, pelo desenvolvimento de um trabalho intelectualizado (Green, 2001, p. 24).

A partir das tradições do ensino de música, formal e informal, a docência tem sido um lugar aceito para as mulheres, no entanto ainda se mantém restrito à algumas áreas do ensino, fazendo com que sua presença seja mais representativa em algumas disciplinas e temas do que em outras. (Born 2016, Scharff 2015) Ainda, no Brasil, no mundo universitário de forma ampla, nas disciplinas supostamente vistas e apresentadas como neutras, os trabalhos de criação e teorização de mulheres pouco ou jamais integram os currículos das diversas disciplinas de formação básica, técnica, graduação e pós-graduação em música ou são abordados, analisados, investigados ou eleitos como objeto de pesquisa e produção científica em música (Cunha 2014, Rosa & Nogueira 2015). Neste cenário encontramos mulheres e suas criações e teorizações, inaudibilizadas, invisibilizadas, não-reconhecidas e excluídas, e, em se tratando do Sul do mundo e de mulheres brasileiras, vemos que, como nos diz Gayatri Spivak, “Se, no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (Spivak 2010: 67)

Partimos de uma concepção de estudos de gênero que passa pela abertura de perspectivas para a produção de conhecimento, com foco em gênero, e, cientes dos processos subjetivos de identificação, espelhamento e de projeção de expectativas relacionados ao gênero presentes nos processos de ensino e aprendizagem, nos perguntamos quais modelos de atuação na música estão (ou não) sendo oferecidos para alunas/os de música no Brasil no âmbito do ensino superior.

4. O desejo – ou o mito – da neutralidade

Os estudos feministas tem sido uma das áreas que chama a atenção para o mito da neutralidade e ao mesmo tempo para a sua impossibilidade, uma vez que o olhar e a subjetividade do/a analista/ performer/ pesquisador/a estarão presentes em cada uma das escolhas de pesquisa realizadas. Assim, propor um pensamento que se pensa pós-colonial, situado e feminista requer não apenas um esforço para incluir novas e novos personagens em uma história que se siga contando da mesma forma, mas justamente achar novos olhares, novos focos e novas lentes para se contar e se fazer história.

Assim, Margareth Rago destaca a importância das epistemologias feministas como uma lente para ver o mundo, ressaltando que estas pretendem não apenas a inclusão das relações de gênero na leitura das sociedades, mas o questionamento do próprio processo de produção

de conhecimento, construído a partir de relações de poder, privilegiando os processos racionais em detrimento da subjetividade, considerando alguns protagonistas, ambientes e documentos como mais válidos do que outros. Assim, as epistemologias feministas defendem o relativismo cultural, a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades múltiplas (Rago 1998).

Segundo a autora, as possibilidades abertas pelos estudos feministas não se atém apenas à desconstrução dos temas e à inclusão dos sujeitos femininos, mas pretende oferecer um novo olhar, inserindo a noção de subjetividade e conhecimento situado à produção que vem sendo realizada na academia. Desta forma, a demarcação dos lugares de fala busca situar pontos de vista e subjetividades, entendendo que toda escrita é subjetiva e permeada pelo olhar e pelos conceitos de quem analisa. Demarcar e definir estes espaços, por mais transitórios que possam se configurar, contribui para o questionamento da neutralidade, para a inclusão, para a escuta de vozes caleidoscópicas.

Nosso foco de análise neste artigo será a presença de mulheres nas áreas de Teoria e Análise Musical nos congressos da ANPPOM nos quatro últimos anos, como autoras e coautoras dos trabalhos apresentados, como criadoras das obras e trajetórias analisadas e pesquisadas, e, como teóricas referenciadas nesses trabalhos, com o objetivo de observar ocorrências e recorrências neste campo. Buscamos observar, de forma preliminar, a permanência dos conceitos colocados por Green, Born, Scharff e Cunha sobre as mulheres nestes campos do fazer musical.

5. A representatividade de mulheres na Subárea de Teoria e Análise Musical nos últimos quatro Congressos da ANPPOM

Verificamos a representatividade de mulheres na Subárea de Teoria e Análise Musical nos últimos quatro Congressos da ANPPOM (2013, 2014, 2015 e 2016) através dos Anais dos Congressos disponibilizados no site da Associação, com foco nos títulos dos trabalhos apresentados e nos nomes das/os autoras/es e coautoras/es das pesquisas. Chegamos ao seguinte quadro após o trabalho quantitativo com os dados disponíveis:

Tabela 1: Representatividade de autoras/es e co-autoras/es na Subárea de Teoria e Análise Musical nos últimos quatro Congressos da ANPPOM.

Congresso da ANPPOM	Número total de trabalhos aprovados na Subárea de Teoria e Análise Musical	Número total de autoras/es e coautoras/es	Número de Mulheres autoras e coautoras, seguido pelo percentual do total	Número de homens autores e coautores, seguido pelo percentual do total
XXIII Congresso da ANPPOM, 2013, Natal, RN	18	22	5 / 22,72%	19 / 82,61%
XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo, SP.	28	36	9 / 25%	27 / 75%

XXV Congresso da ANPPOM, 2015, Vitória, ES.	24	42	12 / 28,57%	30 / 71,43
XXVI Congresso da ANPPOM, 2016 Belo Horizonte, MG	20	33	7 / 21,21%	26 / 78,79%

Esta coleta de dados nos permite perceber que a representatividade de mulheres na Subárea de Teoria e Análise Musical nas circunstâncias observadas não ultrapassou 28,57% e teve uma significativa diminuição no último ano, de 7,36%. Apesar de ser uma taxa de representatividade mais positiva do que as que encontramos entre mulheres compositoras e criadoras em festivais (por exemplo, muito melhor do que a taxa de apenas 3,27% de compositoras selecionadas na última edição do Prêmio Funarte de Composição Clássica), há ainda uma longa distância a ser percorrida na busca por um campo mais equânime do ponto de vista de gênero. Levando-se em conta que Teoria e Análise Musical são duas das disciplinas mais frequentes e basilares de todos os cursos de graduação em música no Brasil, ministradas majoritariamente por professores homens, nos perguntamos ainda sobre os impactos nas subjetividades e nos mecanismos de espelhamento, modelos e “exemplos a seguir” que estas taxas têm ou não sobre estudantes de música no Brasil, homens e mulheres.

Nos interessou observar também a quantidade de trabalhos que apresentava mulheres compositoras e criadoras em seus títulos, como temas de pesquisa. É preocupante notar que do total de 90 (noventa) trabalhos que constam nos anais da Anppom destes quatro últimos congressos na Subárea de Teoria e Análise Musical, apenas dois deles - ou seja, 2,22% do total - apresentam nomes de compositoras em seus títulos, e, provavelmente, abordam compositoras em seus conteúdos. Ambos são de 2014: “Traços da influência de *Nadia Boulanger* na música de Almeida Prado”, de Ingrid Barancoski e “O violoncelo de *Kaija Saariaho* na obra *Spins and Spells* (1997)”, de Tácio César Vieira e Acácio Piedade. Há uma disparidade notória entre o número de mulheres atuando na área de análise nos últimos Congressos da ANPPOM e o número de mulheres criadoras alçadas à condição de temas de pesquisa - entre a média de 24,37% de mulheres autoras e coautoras de trabalhos de teoria e análise e a média de 0,55% de mulheres compositoras abordadas, temos a diferença de 23,82%. Entretanto, o quadro ainda é mais grave quando pensamos nas compositoras e criadoras brasileiras: elas não constam de nenhum dos títulos analisados, sendo, assim, ainda mais esquecidas do que as já pouco lembradas compositoras do norte global. Com relação ao número de teóricas referenciadas nos títulos, o panorama é de total ausência e nula representatividade: 0%. Nos títulos analisados também não constava nenhuma menção à alguma teórica ou analista mulher - os analistas e teóricos citados são todos homens.

Estes dados nos mostram que, se por um lado as mulheres estão conquistando espaço na Subárea de Teoria e Análise Musical como analistas e teóricas autoras, mesmo que gradativamente e com eventuais retrocessos, contudo, em geral, não é, pelo menos no âmbito observado, teorizando e analisando obras de mulheres, ou, a partir de fundamentações

teóricas e analíticas desenvolvidas e elaboradas por mulheres analistas e teóricas da música. Ou seja, as mulheres da Teoria e Análise Musical estão rompendo, aos poucos, os véus e barreiras de invisibilidade e inacessibilidade que prejudicavam diretamente à elas mesmas em seu campo de atuação - vide a proibição da presença de Ruth Crawford e Blanche Walton, mulheres, na reunião de fundação da New York Musicological Society, em 1930, na qual só foi permitida a entrada de homens (Cusick 2001: 471- 472). Mas, ao mesmo tempo, as condições de invisibilidade, silenciamento e de esquecimento de mulheres compositoras, criadoras, teóricas e analistas, seja como tema de pesquisas, seja como primeiras e mais valorizadas referências e fundamentações bibliográficas/ analíticas/ teóricas/ reflexivas discutidas, segue praticamente inalterada e intocável na Subárea de Teoria e Análise Musical nos títulos aqui observados. Novamente, nos perguntamos: quais os reflexos e as influências que este estado de coisas provoca nas/os estudantes de música com relação aos processos de projeção, espelhamento, perspectivas e construção de auto-imagens e desejos profissionais, em especial nas meninas e mulheres aprendizes de música?

6. Algumas considerações finais

Na análise que fizemos deste material, constatamos a presença significativamente maior de homens em relação às mulheres. Percebemos que, mesmo depois de grandes conquistas ao longo do século XX, as mulheres e seus saberes e produções continuam sendo marginalizados/as, silenciados/as e invisibilizados/as no campo da Teoria e Análise Musical no Brasil, a partir dos dados dos últimos quatro congressos da ANPPOM. Isso nos leva a questionar sobre processos de internalizações de práticas, estratégias e objetivos (muitas vezes implícitos/as), e, a observar silenciamentos e ausências. Nos faz pensar que, ainda que não tenhamos respostas, é necessário levantar estas questões, posto que somos uma área que segue construindo, experimentando, questionando. Nosso desejo é continuar estes estudos e trabalhos, quantitativos e qualitativos, no sentido de buscar a reflexão sobre estas exclusões, e, por formas de tornar os processos e a área mais inclusivos. Pretendemos, assim, contribuir para as reflexões sobre modelos de ensino e prática musical no sentido de produzir espelhamentos mais diversos, polifacetados e caleidoscópicos.

Buscamos aqui abrir diálogos, reflexões e questionamentos sobre modelos, espaços, neutralidades e seus desdobramentos, entendendo que se estendem para muito além do escopo deste artigo. Ver, tomar consciência, reconhecer o estado profundamente desigual de gênero (mas também de classe, raça, etnia, idade, geopolítica e orientação sexual) na música é um passo essencial rumo às transformações que queremos. O silêncio da maioria das meninas e mulheres na música (seja nos espaços discursivos falados e escritos, seja nos sonoros, artísticos e criativos), assim como o silêncio de outros grupos e sujeitos, é um sintoma ruidoso e dolorosamente ensurdecedor de um estado de coisas injusto e desigual. Que possamos acolher, ver, confrontar, investigar, elaborar e trabalhar para transformar o sintoma e tudo o que ele aponta, de nós, sobre nós, sobre a música e seus mundos, sobre a sociedade, os campos e as áreas em que vivemos e atuamos. Como coloca Joan Scott em seu texto “Gênero - uma categoria útil para análise histórica”: “Os que se propõem a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porque as palavras, como as ideias e as coisas que elas significam, têm uma história” (Scott 1989, p.1)

Referências

- ANPPOM. Anais do XXIII Congresso da ANPPOM. 2013. Natal, RN - 19 a 23 de Agosto de 2013.
ISSN 1983 - 5973. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em 18/02/2017.
- _____. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. 2014. São Paulo, SP - 25 a 29 de Agosto de 2014. ISSN 1983 - 5973. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>>. Acesso em 18/02/2017.
- _____. Anais do XXV Congresso da ANPPOM. 2015. Vitória, ES - 17 a 21 de Agosto de 2015. ISSN 1983 - 5973. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/schedConf/presentations>>. Acesso em 18/02/2017.
- _____. Anais do XXVI Congresso da Anppom. 2016. 22 a 26 de Agosto de 2016. Belo Horizonte/MG. ISSN 1983 - 5973. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/schedConf/presentations>>. Acesso em 18/02/2017.
- Born, Georgina. Devine, Kyle. 2016. Gender, Creativity and Education in Digital Musics and Sound Art, *Contemporary Music Review*. *Contemporary Music Review*, 35 (1) 1-20. doi: 10.1080/07494467.2016.1177255.
- Cunha, Laura Cardoso. 2014. *Feminaria Musical II: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras*. 18º REDOR – Universidade Federal Rural de Pernambuco – Recife, PE. Tema: Perspectivas Feministas de Gênero: Desafios no Campo da Militância e das Práticas: 3353- 3368.
- Cusick, Suzanne G. 2001. Gender, Musicology, and Feminism. In: *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everest. UK, Oxford University Press: 471 - 498.
- Funarte. 2016. Prêmio Funarte de Composição Clássica 2016: divulgado o resultado final. 17/11/2016. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/musica/premio-funarte-de-composicao-classica-2016-divulgado-o-resultado-final/#ixzz4UfhIOeof>> Acesso em 02/01/2017.
- Rago, Margareth. 1998. Epistemologia Feminista: Gênero e História. in PEDRO, Joana Maria & SCHIEBINGER, Londa. 2001. *Feminismo Mudou a Ciência?*. Bauru, SP. EDUSC.
- Rosa, Laila; Nogueira, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56.
- Scharff, Christina. 2015. *Equality and Diversity in the Classical Music Profession*. King's College London: E. S. R. C.: Economic and social research council. Disponível em: <<http://blogs.kcl.ac.uk/young-female-and-entrepreneurial/files/2014/02/Equality-and-Diversity-in-the-Classical-Music-Profession.pdf>>. Acesso em 17/02/2017.
- Shaw-Miller, Simon. 2013. *Eye hEar: the Visual in Music*. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited.
- Spivak. Gayatri. 2010. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Society for Music Theory, Committee on the Status of Women. Disponível em: <https://societymusictheory.org/administration/committees/csw> Acesso em 25/03/2017.

Wolff, Janet. 1987. The ideology of autonomous art. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Editors). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press: 1-12.

Perfil da pesquisa brasileira em Teoria e Análise Musical, a partir dos Congressos da ANPPOM (2012-2016)

Renato Pereira Torres Borges¹, Fernando Vago Santana¹

¹PPGM-UniRio

²FAMES e PPGM-UniRio

renatoptborges@gmail.com, fernandovagopianista@gmail.com

Abstract. *This paper outlines a profile of the research in Music Analysis and Theory (TA) in Brazil, from the academic works presented in the ANPPOM conferences between 2012 and 2016 and observing its relation to the Composition (Cp) field. We studied 242 papers, being 134 in TA and 108 in Cp, written by 220 authors, mostly belonging to Brazilian public universities. We analyzed the publications in order to identify similarities and differences between the two fields. We also observed the recurrence of authors. Regarding the TA works, we analyzed on the object of study, the support for analysis and the study proposals. There was a balance amidst the studied production, including the distribution of authors. Works in TA dealt mostly with written works by composers, according to established methods. Composers studied more than once share many traits, and there are rarely Brazilians included. The only composer with a solid research was Heitor Villa-Lobos. A minimal amount of the TA papers points out new directions to the research.*

Keywords: *Music theory and analysis, Research in music in Brazil, Trends in research in music*

Resumo. *Este trabalho desenha um perfil da pesquisa brasileira na subárea Teoria e Análise Musical (TA) a partir da produção acadêmica apresentada no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016, observando TA em contexto com a subárea de Composição (Cp). Foram levantados 242 textos, entre comunicações, pôsteres e painéis, dos quais 134 foram em TA e 108 em Cp, totalizando 220 autores majoritariamente ligados a universidades públicas brasileiras. Os textos de ambas as subáreas foram analisados a fim de identificar pontos de aproximação e distanciamento entre elas. Os autores foram também observados em relação à regularidade nos eventos. Os objetos de estudo, os suportes de análise e as propostas de estudo dos textos de TA foram então analisados. Notou-se um equilíbrio entre a produção estudada, inclusive na distribuição de autores. Os trabalhos de TA lidaram majoritariamente com obras escritas de compositores, segundo métodos pré-estabelecidos. Compositores abordados mais de uma vez apresentam pouca variedade, com raros brasileiros. O único compositor com pesquisa consolidada neste recorte foi Heitor Villa-Lobos. Uma parcela mínima dos textos de TA aponta para novos rumos da pesquisa na área.*

Palavras-chave: *Teoria e análise musical, Pesquisa em música no Brasil, Tendências de pesquisa em Música*

1. Introdução

Esta comunicação objetiva desenhar um perfil da pesquisa brasileira na subárea Teoria e Análise Musical (TA), a partir da produção acadêmica apresentada no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016. Esta reflexão não intenta discutir os resultados apresentados pelas pesquisas examinadas, mas sim partir do teor das próprias publicações dos autores para estabelecer um ponto de partida que permita melhor compreender o perfil da pesquisa em TA no país. Propõe-se delinear este perfil mantendo em vista a relação da subárea com a de Composição (Cp), visto que ambas frequentemente apresentam sobreposições de assuntos e objetivos, ao menos na prática dos autores aqui estudados.

No Congresso da ANPPOM, a subárea Cp existe desde a primeira realização do evento, em 1988, em Salvador, no então chamado “I Encontro Anual da ANPPOM”. A subárea TA, por sua vez, foi criada somente no XV Congresso, realizado no Rio de Janeiro, em 2005, portanto, dezessete anos depois. Após sua introdução, segundo Lia Tomás (2015:22), o número de trabalhos apresentados em Cp caiu de 42 (21,8%, em 2003) para 20 (10,1%, em 2005), enquanto a subárea TA foi inaugurada com 29 trabalhos (14,6%, em 2005). Desde então, quantitativamente, a produção de TA tem sido cerca de 150% a de Cp.

No recorte proposto, os congressos foram realizados em duas capitais da região Nordeste e em três do Sudeste, consecutivamente (Quadro 1). Assim, nesses cinco anos, o evento pouco variou seus locais de realização de modo a contemplar diferentes regiões e instituições no país.

2. Dados

Foram levantados 242 textos, entre comunicações, pôsteres e painéis, dos quais 134 (55,4%) foram apresentados em TA e 108 (44,6%) em Cp. As conferências não foram consideradas. Os textos foram produzidos por 220 autores, em sua vasta maioria ligados a universidades públicas brasileiras. Nos cinco anos observados, a produção combinada das duas subáreas se manteve relativamente estável, enquanto o número de trabalhos em cada uma variou significativamente (Tabela 1).

3. Proximidades e distâncias entre TA e Cp

O aspecto que mais chamou atenção em relação aos autores foi a presença massiva do que poderíamos chamar de autores momentâneos (Tabela 2). Por um lado, felizmente, percebe-se que TA e Cp não fecham as portas a novos autores. Por outro, percebe-se que a manutenção desses autores num fluxo de pesquisa é claramente precária. Dos 220 autores das duas subáreas, nada menos que 160 (72,7%) apresentaram trabalho em apenas uma das últimas cinco edições do Congresso. Esse fato é mais acentuado em TA (78,7%) do que em Cp (68%). Cabe ressaltar que alguns dos autores com duas presenças não necessariamente estiveram em congressos consecutivos, permitindo um vínculo no mínimo esporádico com as discussões da área. Há autores, por exemplo, que participaram especificamente em 2012 e 2016.

Observou-se também a produção dos autores mais frequentes no Congresso, comumente por serem coautores de trabalhos de orientandos, apenas ocasionalmente

Quadro 1: Congressos analisados

Ano	Cidade	Edição do Congresso
2012	João Pessoa	XXII
2013	Natal	XXIII
2014	São Paulo	XXIV
2015	Vitória	XXV
2016	Belo Horizonte	XXVI

Tabela 1: Trabalhos apresentados por anos

Ano	TA	Cp	Total
2012	38	18	56
2013	18	32	50
2014	30	27	57
2015	28	11	39
2016	20	20	40
Total	108	134	242

Tabela 2: Presença dos autores por anos

Anos presentes	TA	Cp	Subáreas combinadas
5	2	5	8
4	2	4	8
3	8	8	15
2	18	14	29
1	111	66	160

apresentando trabalhos individuais. Na produção observada, a conjugação orientador-orientando conforma intensamente a pesquisa. Essa articulação habitualmente conduz à fixação de um assunto de pesquisa e à alternância de outro: aplica-se determinado método de análise em peças de compositores diferentes ou aplicam-se métodos diferentes em peças do mesmo compositor. A leitura dos trabalhos revelou que, em geral, o ponto fixo é determinado pelo orientador, enquanto o assunto variável se dá por parte dos orientandos. Esse comportamento é observável também fora do presente escopo, como na produção de dissertações e teses. Assim, é importante observar o impacto da presença continuada dos autores sobre a vida de determinada discussão (seja mais ligada a um objeto ou a um método).

Encontramos proximidades e distâncias entre as pesquisas de Cp e de TA. Há notadamente uma afinidade bastante estreita entre as duas subáreas, a ponto de haver trabalhos de Cp voltados, na verdade, a desenvolver ferramentas analíticas. No entanto, os trabalhos das subáreas apresentam diferenças em dois aspectos fundamentais que as afastam uma da outra. O primeiro aspecto é a etapa do fazer musical a ser estudada. Os trabalhos em Cp priorizaram, além da criação no âmbito filosófico, processos (planejamento e estratégias) e ferramentas computacionais destinados a auxiliar a criação

Tabela 3: Presença dos autores por anos

Subárea	Autores		Autores (2+ anos)	
Apenas TA	123	55,9%	25	41,7%
Cp e TA	18	8,2%	16	26,7%
Apenas Cp	79	35,9	19	31,7%
Total	220		60	

Tabela 4: Categorias dos objetos de estudos em TA

Categoria	Trabalhos
Discussão teórica	10
Gêneros musicais	1
Um compositor	115
Dois compositores	8
Total	134

musical. Os autores de TA se dedicaram quase exclusivamente a analisar peças prontas, em suportes conhecidos. O segundo aspecto contrastante é a autoria das peças estudadas: uma parte significativa dos trabalhos de Cp tratou de peças dos próprios autores, sufocando possibilidades de interlocução na pesquisa. Por outro lado, os trabalhos de TA, com uma exceção, deram atenção a peças de outros.

Contrariando uma impressão prévia sobre a interface realizada por TA e Cp, os 220 autores se dividiram de forma clara entre elas, com poucos autores participando das duas (Tabela 3). No entanto, esse primeiro panorama foi grandemente influenciado pelo grande volume de autores momentâneos nesses eventos. O quadro muda radicalmente quando observamos apenas os autores com mais de dois anos de participação nos congressos da ANPPOM, quando se vê que, de fato, a distribuição é mais equânime.

Ao longo dos cinco anos, apenas dezoito autores alternaram sua produção entre Cp e TA. O trânsito dos autores acontece mais frequentemente de Cp para TA, já que, de suas 73 presenças somadas nos cinco congressos, apenas 26 (35,6%) foram em TA e 47 (64,4%) em Cp. Considerando os oito autores com participação em mais de dois anos de Congresso, a fatia dos trabalhos em Cp é ainda mais acentuada (71,2%). Apenas dois autores publicaram mais em TA do que em Cp.

4. TA: objetos de estudo, suportes das análises e propostas de estudo

Nesta seção, são abordados exclusivamente os 134 trabalhos de TA apresentados nos cinco congressos. Os objetos de estudo desses trabalhos se distinguem claramente em quatro categorias: discussão teórica unicamente, gêneros musicais, peças de um compositor e peças de dois compositores (Tabela 4). Muitos trabalhos sobre peças também dedicaram boa parte de sua extensão a apresentar conceitos e métodos a serem usados em posterior análise. Em alguns casos, os autores apresentaram expansões dos conceitos ou métodos a fim de melhor aplicá-los ao repertório estudado. Essas críticas, no entanto, frequentemente se manifestam de duas formas: ou elas parecem mais

focadas em uma alteração momentânea e pragmática que possibilite a análise desejada do que em

Tabela 5: Categorias dos objetos de estudos em TA

Compositor	Trabalhos em TA	Autores
Heitor Villa-Lobos	22	20
Györgi Ligeti	8	8
Claude Debussy	6,5	11
Olivier Messiaen	6	4
Iannis Xenakis	5	9
Igor Stravinsky	3,5	3
Almeida Prado	3	6
Leopoldo Miguéz	3	3
Adrian Willaert	2	2
Claudio Santoro	2	2
Dmitri Shostakovich	2	3
Gérard Grisey	2	2
John Cage	2	2
Karlheinz Stockhausen	2	2
Salvatore Sciarrino	2	4
Alexander Scriabin	1,5	2
Outros (54)	50,5	75
Total (70)	123	141

um projeto a longo prazo para desenvolvimento da ferramenta analítica (ou mesmo sua emancipação rumo a uma nova), ou elas se servem de uma aplicação específica (talvez tautologicamente escolhida) numa tentativa de se validarem.

Ao todo, foram apresentados trabalhos sobre 70 compositores. Os trabalhos foram contabilizados conforme o compositor estudado. No caso dos que trataram de dois compositores, optamos por atribuir o valor de 0,5 para cada. Considerando os músicos abordados em mais de um trabalho, apenas 16 (22,9%) permanecem (Tabela 5). Desses, 14 pertencem a uma janela de repertório musical de, *grosso modo*, 120 a 50 anos atrás.

Salienta-se a diferença entre um músico ser discutido em um, cinco ou 22 trabalhos, em um período de cinco anos. É difícil cogitar até mesmo que os trabalhos sobre o segundo e o terceiro compositores mais estudados (Ligeti e Debussy) ofereçam aos leitores um panorama da música desses compositores. Pensando dessa forma, no recorte proposto, o único compositor com pesquisa consolidada parece ser, de fato, Villa-Lobos, que atraiu 20 (16%) dos 123 autores de TA.

Os 54 (77,1%) compositores abordados em apenas um trabalho contabilizaram 50,5 (41,1%) textos. Sobre isso, podem-se pensar duas coisas. Por um viés otimista, trata-se de um ambiente bastante difuso que encoraja exploração de novos repertórios. Com um olhar mais preocupado, vê-se que se trata de um ambiente ainda sem um eixo sólido de debates que permita um desenvolvimento coletivo de ideias, já que poucas pessoas estão trabalhando sobre um repertório comum de interesses, seja na música estudada ou no desenvolvimento metodológico.

Tabela 6: Nacionalidade dos compositores estudados, considerando Villa-Lobos

Trabalhos sobre...	Com Villa-Lobos	Sem Villa-Lobos
Compositores estrangeiros	73	
Compositores brasileiros	50	28
Total	123	101

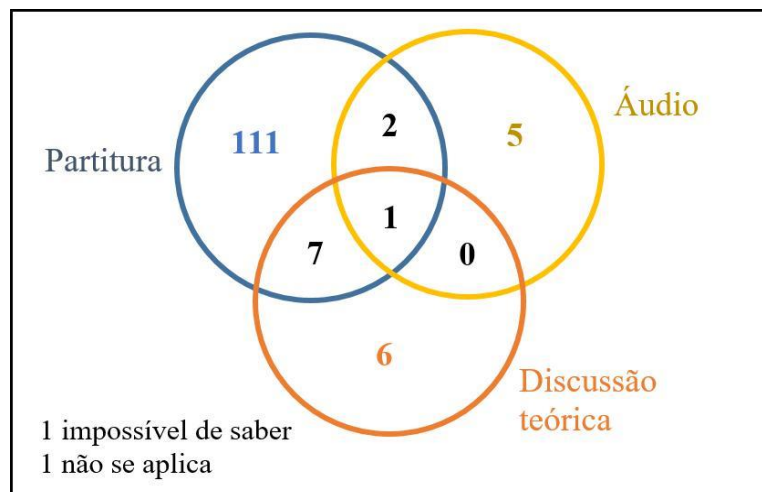


Figura 1: Suportes das análises

Em relação à nacionalidade dos compositores estudados, foram encontrados trabalhos sobre 25 (35,7%) compositores brasileiros e 45 (64,3%) compositores estrangeiros. Nesta questão, o impacto da presença de Villa-Lobos é imenso (Tabela 6). Dentre os 16 compositores mais estudados, apenas quatro são brasileiros, bem distribuídos entre o tempo de Miguéz e o de Almeida Prado. Em outras palavras, quando falamos sobre repertório brasileiro, a pesquisa nacional em TA está em seus primeiros estágios, realizando incursões experimentais em repertórios diversos.

Para agrupar as diversas técnicas de análise empregadas, foram observados os suportes que possibilitaram a realização dos trabalhos: partitura, áudio ou discussão teórica (Figura 1). Os já mencionados trabalhos que meramente apresentaram conceitos ou métodos antes de aplicá-los não foram considerados discussão teórica.

Em três casos, o autor não referenciou ou usou exemplos do original, dificultando a percepção de que, na verdade, analisavam partituras. Em um caso, foi de fato impossível saber: os autores falaram diretamente da música, sem oferecer aos leitores qualquer referência de registro documental ou notacional. Outro texto realizou um levantamento bibliográfico e, por isso, foi colocado à parte.

Percebeu-se, então, que a escritura da obra continua a ser o ponto de partida básico para a pesquisa nesse campo. As análises se aglutinam de forma evidente no estudo de partituras musicais, o que significa, por extensão, o estudo de parâmetros passíveis de notação em partitura. A primazia de enfoques ligados a alturas e durações é palpável nos textos de TA. Mesmo no tratamento de questões associadas ao conceito de sonoridade,

como no caso de texturas e densidade, ou ao de prática instrumental, como idiomatismo, são tratados no âmbito do que pode ser grafado – ou grafado com precisão – em partitura.

Diante do repertório estudado pelos autores, a fundamentação massiva das análises sobre partituras conduz então a uma questão ao estilo “quem veio primeiro? O ovo ou a galinha?”: estudamos Villa-Lobos porque está em partitura ou estudamos partituras porque se publicou Villa-Lobos? Os dois fatores, junto da produção acadêmica já realizada sobre o compositor, injetam força nesse sistema, acelerando o círculo virtuoso de produção de pesquisa. A força dos suportes canonizados pelas ferramentas metodológicas não pode ser desprezada. Não à toa, 118 (88,1%) textos se voltaram à pesquisa aplicada, apresentando exemplos do uso de ferramentas já desenvolvidas, e regularmente se interessaram em revelar algum aspecto do repertório escolhido – e não ao desenvolvimento de novas ferramentas. Nesses casos, é importante ressaltar a desconexão da subárea em relação aos diversos repertórios estudados, tanto como um todo quanto sobre cada compositor.

Quando a análise foi feita sobre o áudio, o interesse era voltado, sobremaneira, a uma compreensão do âmbito da linguagem considerando o áudio uma realização fiel da obra do compositor. Embora, naturalmente, as análises sobre gravações demandem intérpretes, estes foram tratados, de certa maneira, como transparentes para a compreensão da obra do ponto de vista composicional.

Apenas um trabalho se contrapôs a essa postura – e de forma veemente, é importante dizer. O texto de Costa (2012) propõe uma “ampliação do termo morfologia musical que compreenda a performance como parâmetro delimitador da forma”. É verdade que a peça discutida (*Quarteto Mínimo*, do próprio autor) tem formato modular, dando proeminência aos intérpretes sobre decisões que impactam a morfologia do resultado. Salienta-se que, embora neste caso fosse difícil ignorar a participação dos intérpretes, Costa observa o resultado da prática musical – e não a partitura que deu origem a ela. Sua comunicação se encerra afirmando que “análises morfológicas que levem em consideração o trabalho dos intérpretes são viáveis e, a nosso ver, representam um avanço no sentido de abarcar, no campo da análise formal, todo um universo de casos ainda pouco estudados” (2012:1422).

Questionando a relação entre morfologia e performance, o trabalho de Costa é um dos 14 (10,4%) que diretamente discutem conceitos relacionados a TA. Outras abordagens teóricas visaram discutir tempo e rítmica, espacialização (estudando a bula da peça), gesto, procedimentos composicionais (inclusive aliados à notação musical) e modelos analíticos. Dois trabalhos se assemelharam a abordagens musicológicas de seus objetos, buscando contextualizar elementos de linguagem musical a serem analisados futuramente.

Potiguara Menezes (2015) demonstra uma possibilidade de reflexão sobre TA quando explora as influências do repertório não ocidental sobre a música de concerto. Seu trabalho visa discutir questões conceituais e metodológicas sobre a abordagem analítica no que chama de *repertório intercultural erudito*, observando a inexistência de uma metodologia comum nessa área. Foi um dos poucos autores a incluir outros tipos de música no debate de TA, muitas vezes circunscrito ao repertório tradicional e escrito. O autor reconhece a necessidade de uma ampliação ou mesmo criação de uma nova metodologia e terminologia que se adequem ao repertório contemporâneo.

5. Considerações finais

Por meio deste estudo, foi possível revelar alguns traços da pesquisa brasileira em TA, a partir do trabalho de 220 autores, participantes da academia entre 2012 e 2016. Dois pontos de discussão nasceram desta análise: os pontos de contato e distanciamento entre TA e Cp e as tendências de pesquisa em TA em relação a compositores, suportes de análise e proposta de estudo.

Em termos quantitativos, a produção combinada de TA e Cp teve uma pequena redução nos últimos cinco anos, enquanto as subáreas, isoladamente, variaram sem seguir um padrão. A vasta maioria (72,7%) dos autores envolvidos somente esteve presente em um dos cinco congressos observados. Em relação somente à TA, a proporção é ainda mais acentuada (78,7%). Entre aqueles com mais de dois anos de participação no Congresso, há um certo equilíbrio na distribuição entre TA, Cp e as duas áreas combinadas (41,7%, 26,7% e 31,7%, respectivamente). Embora a distinção entre os dois campos seja tênue, autores de Cp são mais propensos a transitar entre essas subáreas.

O principal objeto de estudo dos trabalhos de TA é a obra de um compositor (85,9%), frequentemente analisada com um método pré-estabelecido (82,3%) que lide com partituras (90,3%). Uma parcela reduzida (22,9%) dos compositores foram discutidos em mais de um trabalho. Desses, apenas três são brasileira e a maioria se concentra no início e metade do século XX. A única pesquisa que pode ser atualmente considerada de fato consolidada na investigação brasileira em TA é a sobre Heitor Villa-Lobos, compositor abordado em 22 (17,9%) trabalhos por 20 (16%) autores de TA. Observou-se uma tendência de recorrência de objetos ou metodologias por parte de autores orientadores, enquanto pós-graduandos costumam agregar novos elementos à discussão acadêmica. Felizmente, o campo apresenta, em suas exceções, possibilidades para novos rumos de pesquisa, mais abrangentes e voltados ao desenvolvimento de discussões metodológicas e de novos repertórios.

Todas as conclusões partiram do teor dos 242 textos consultados, ou seja, daquilo que os próprios autores de TA e Cp julgam ser relevante para as subáreas, procurando evitar um senso comum presente no discurso acadêmico ou o que os presentes autores entendem ser as subáreas em estudo. Futuros desdobramentos dessa análise incluem a consideração de campos como a Sonologia e a Semiótica, assim como uma comparação sistemática da produção em TA em diferentes épocas, considerando o intenso crescimento do campo de pesquisa em Música no Brasil nas últimas três décadas.

Agradecimentos

Agradecemos os colegas pesquisadores pelos comentários, perguntas e sugestões que tanto enriqueceram o debate na apresentação desta comunicação no II Congresso da TeMA.

Referências

Costa, Valério da. 2012. O “Quanto” e “Como” da obra enquanto critério de análise morfológica: um estudo de caso. XXII Congresso da ANPPOM – João Pessoa/PB, 2012. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/22anppom/JoaoPessoa2012/paper/view/1949>>. Data de acesso: 10 Fev. 2017.

- Menezes, Potiguara. 2015. Perspectivas para análise de composições interculturais na música contemporânea a partir dos anos 1960. XXV Congresso da ANPPOM – Vitória/ES, 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3636>>. Data de acesso: 10 Fev. 2017.
- Tomás, Lia. 2015. A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988-2013). Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 4. Porto Alegre: ANPPOM.
- XXII Congresso da ANPPOM, 2012. Anais: Painéis, comunicações e pôsteres. João Pessoa: 2012. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf>. Acesso em: 10 Fev. 2017.
- XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. Caderno de Resumos e Anais. Natal: 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 Fev. 2017.
- XXIV Congresso da ANPPOM, 2014. Caderno de Resumos e Anais. São Paulo: 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 Fev. 2017.
- XXV Congresso da ANPPOM, 2015. Caderno de Resumos e Anais. Vitória: 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 Fev. 2017.
- XXVI Congresso da ANPPOM, 2016. Caderno de Resumos e Anais. Belo Horizonte: 2016. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 Fev. 2017.

