

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANAIS DA II JORNADA DE PESQUISA DO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
MÚSICA – PPGMU/UFU



UBERLÂNDIA, 2017

A II Jornada de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música foi realizada no dia 23 de agosto de 2017, na Sala Camargo Guarnieri - Bloco 3M do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia.

A Jornada constituiu uma oportunidade para a apresentação de comunicações de pesquisas de mestrado e realização de debates entre docentes, discentes da pós-graduação e da graduação em Música da UFU.

O conteúdo de cada um dos trabalhos aqui presentes é de exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

ÍNDICE

A trajetória profissional de Edmar Ferretti: histórias e memórias	1
Kelly Aparecida de Paula Martins	
As escolas acordeonísticas segundo o documentário “O Milagre de Santa Luzia”	9
Rossini Antônio da Silva Xavier	
A estética "não-tonal" a partir de Uberlândia: a concepção musical e a formação do gosto no começo do século XXI	17
Carlos Rodrigues Júnior de Aguiar	
Aprendizagens Musicais na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” como prática social: um estudo sobre implicações e contribuições na formação dos integrantes	24
Leíse Garcia Sanches Muniz	
A concepção Vigotskiana no processo ensino e aprendizagem na Banda Mirim “Maestro Elias Antônio Daia”	31
Sara Jane Rezende Ribeiro Coimbra	
Sobre o Teatro musical no Colégio Cenecista Dr. José Ferreira	35
Mariana Faria Scandar	
Referências culturais e concepções harmônicas e tímbricas em uma composição para flauta tripla e sons eletroacústicos	44
Roberto José Armando Carranza	
Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais	53
Armando César da Silva	
As canções brasileiras para canto e piano de Edino Krieger: análise e contexto	62
Helenilce Eleutério de Paula Ramos	

A trajetória profissional de Edmar Ferretti: histórias e memórias¹

Kelly Aparecida de Paula Martins

Resumo: Edmar Ferretti tem formação artística nas áreas da Música e Artes Cênicas, mas dedicou maior parte de sua carreira como cantora interpretando e estreando obras de vários compositores brasileiros e estrangeiros. Ela também se especializou nas obras para canto de Camargo Guarnieri, interpretou diversas óperas se consagrando no meio musical nacional e internacional como uma das melhores cantoras eruditas brasileiras. Além de participar de diversos concursos e festivais, Edmar também recebeu críticas e comentários de suas atuações publicados em jornais, revistas e outros meios de comunicação, elogios às suas performances. Como professora atuou no Instituto de Artes da UFG e, em 1981, ingressou como a primeira professora concursada da UFU. Desde então está à frente do Coral desta instituição como regente. Diante da sua importância no meio musical esta pesquisa pretende trazer sua trajetória profissional, por meio de documentos, depoimentos e materiais que auxiliem na construção de uma biografia profissional da artista.

Palavras chave: Edmar Ferretti; intérprete; biografia profissional.

Abstract: Edmar Ferretti has academic background in Music and Performing Arts, but has spent most of her career as a singer interpreting and debuting works by various Brazilian and foreign composers. She also specialized in the Camargo Guarnieri's works for singing, performed several operas in the national and international music scene as one of the best Brazilian classical singers. In addition to attending various contests and festivals, Edmar also received several critiques and comments from her performances in newspapers, magazines and other media that often praised her performances. As a teacher, she worked at UFG's Arts Institute and, in 1981, she joined UFU as the first professor hired by public contest in the Music area. Since then, she has been at the forefront of the UFU's Choir as a conductor. Considering her importance in the musical environment this work aims to bring her professional trajectory through documents, testimonies and materials that help in the construction of a professional biography of the artist.

¹ Esta pesquisa encontra-se em andamento desde agosto de 2016 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia e está sendo realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

Introdução

O presente trabalho apresenta os primeiros dados coletados num estudo sobre a formação e a trajetória profissional da artista Edmar Ferretti, incluindo suas atividades como pianista, intérprete/*performer*, atriz, professora e regente do Coral da UFU, atividades estas exercidas desde 1955 até os dias atuais. A artista se interessou pela arte desde criança e logo se dedicou aos estudos da música adquirindo formação em canto orfeônico (1957), canto lírico (1958), piano (1963) e atriz (1975). Embora tenha adquirido estes estudos no Brasil, também obteve aperfeiçoamentos musicais complementares em Portugal, Suíça e Espanha. Sua atividade como cantora lírica interpretando obras importantes de diversos compositores, foi bastante reconhecida nacional e internacionalmente. Além disso, Edmar Ferretti foi a primeira professora a ser concursada pela Universidade Federal de Uberlândia, em 1981, instituição na qual atuou como professora até se aposentar e onde, atualmente é regente do coral desta instituição trabalhando com montagens de óperas, apresentações locais e na região. Esta pesquisa pretende desvendar o processo de sua formação musical e entender como sua carreira se consolidou. Pretende também observar o lugar do intérprete, uma vez que há poucos trabalhos com este foco; e, geral os estudos biográficos na área estão voltados para a figura do compositor.

Na construção do projeto e desta pesquisa, teve a importância as elaborações de Jacques Le Goff acerca das relações entre memória e história. O autor discute como a memória e a história foram construídas durante os séculos e como estas foram documentadas. A maior parte dos registros de memória histórica se perderam com o tempo, por não terem sido escritos, gravados, documentados ou arquivados em algum lugar. O trabalho de registrar fatos é muito importante, pois servem de objeto histórico para os que possam vir a usufruir do conhecimento sobre determinado assunto (LE GOFF, 1990). Com base nesta e outras teorias esta pesquisa tem como prioridade construir a memória e história da intérprete Edmar Ferretti, sabendo de sua importância no cenário musical, como professora, intérprete, e recentemente como regente do Coral da Universidade Federal de Uberlândia. Outro ponto que chama a atenção é a falta de trabalhos registrados, organizados e documentados sobre ela.

Um pouco sobre a artista

Edmar Ferretti nasceu no dia 23 de novembro de 1936 em Campinas. Seus pais são Eduardo Ferretti, funcionário público e Maria da Conceição Lemmi Ferretti, professora de ensino primário, ambos de famílias tradicionais da cidade de Lorena, estado de São Paulo. Quando ainda era bebê a família se mudou para Nova Europa (SP), onde morou até o final de sua adolescência. Em uma entrevista ao programa Papo Geraes (2014)², Edmar Ferretti conta que desde os quatro, cinco anos, cantava as músicas que aprendera ouvindo e imitando os cantores de rádio com uma voz que já não era voz de característica infantil. As primeiras apresentações dela como cantora aconteceram nas festividades da escola em que estudava, onde eram apresentadas músicas de repertório popular. Na mesma entrevista ela conta que com sete anos foi convidada para solar uma música junto ao coral da escola, a canção *Maringá*, de Joubert de Carvalho.

Depois de terminar os estudos escolares em Nova Europa na década de 1950, aos quatorze anos, sua família muda-se para a cidade de São Paulo, onde a artista se dedicou intensamente aos estudos de música desenvolvendo sua carreira profissional. Logo, iniciou seus estudos de música com a professora Diva Gneco, com quem teve suas primeiras aulas de piano. De acordo com os documentos encontrados até o momento durante esta pesquisa, o primeiro recital de piano de Edmar data de novembro de 1955. Na ocasião, ela se apresentou tocando piano solo e a quatro mãos, num recital onde outros alunos da professora também se apresentaram.

Aos dezesseis anos Edmar ingressou no Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos para fazer aulas de canto na classe do professor Osvaldo de Vicenzo. Em 1953 a cantora participou de um teste na Rádio Record onde interpretou as músicas *A noite do meu bem*, de Dolores Duran, *O Uirapuru*, de Waldemar Henrique e uma ária da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Segundo FELIPE (1993) o teste foi gravado em disco e entregue a cantora, posteriormente. Outra gravação registrada é da música *Ave Maria* de Charles Gounod, aos dezoito anos. O registro feito em 1954 foi patrocinada pelas Irmãs Paulistanas. Na época esta gravação podia ser ouvida frequentemente em todas as manhãs na Rádio Globo AM de São Paulo no programa *Show do Paulo Lopes*.

² A edição 476 do programa *Uberlândia de ontem e sempre*, o apresentador Celso Machado entrevista a artista Edmar Ferretti. PAPO GERAES: EDMAR FERRETI (2014) – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5FZx36NtgiI>> Acesso em: 05 nov. 2016.

Sua participação no Concurso de Interpretação da Canção Brasileira em maio de 1963 foi marcante pelo reconhecimento dos jurados e do público que vaiou a decisão do júri por não ter dado o primeiro prêmio para cantora que recebeu uma menção honrosa. Essa notícia foi apresentada nos jornais *A Gazeta*, de 31 de maio desse ano com o texto do crítico Rossini Tavares de Lima com o título *Vaiada a decisão da banca julgadora na prova final do Concurso Canção Brasileira*.

Em agosto de 1966 Edmar ganha uma bolsa para estudar no Conservatório Musical de Genebra, na Suíça, e permanece lá por um ano e três meses, período no qual estudou cena lírica, canto e se apresentou em recitais. Em seguida, participou de *Curso de Férias* em Portugal, na classe de Camargo Guarnieri, que declara que a cantora

É possuidora de uma belíssima voz, muito expressiva. Não hesito em declarar que a considero uma artista de grande talento e grande futuro, merecendo o auxílio que necessita para que possa realizar o seu aperfeiçoamento aqui na Europa. Cascais, 17 de setembro de 1967. (CAMARGO GUARNIERI, 1967)

Camargo Guarnieri considerava Edmar uma das melhores intérpretes de suas canções, o que vai resultar num reconhecimento maior da artista depois que ela volta ao Brasil, passando a se apresentar ao lado do compositor e pianista.

A cantora continuou seus estudos na Europa, na cidade de Barcelona, Espanha, onde fez aulas de interpretação da canção espanhola durante cinco meses e, também participou de recitais em cidades do país.

De volta ao Brasil recebeu o troféu *João de Barro* no quesito melhor cantora erudita de 1968. Além disso, estreou obras de Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, dentre outros compositores. Em 1967 estreou a obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg (1911) no Brasil com a tradução feita por Augusto de Campos.

Dando continuidade aos estudos de cena lírica em Genebra e sentindo que ainda faltava algo para complementar suas interpretações, a cantora ingressa na Escola de Arte Dramática da Universidade Federal de São Paulo, se formando como atriz em 1975.

Em 1972 atuou como professora visitante do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás dando aulas de canto. Com o primeiro concurso público da Universidade Federal de Uberlândia, em 1981, a cantora foi contratada pela instituição para dar aulas de canto, técnica vocal e outras disciplinas. No ano seguinte assume a regência do Coral da UFU dando continuidade aos trabalhos de Carlos Alberto Stortti

até os dias de hoje, se apresentando em eventos na cidade e em outras localidades com um repertório de canções e montagens de óperas.

Metodologias

No início desta pesquisa sobre a trajetória profissional de Edmar Ferretti se apresentam algumas dificuldades em encontrar dados bibliográficos pois, só havia até o momento, um trabalho de conclusão de curso de Música, escrito por Denise FELIPE (1993), no qual, o foco do trabalho foi uma biografia de Edmar Ferretti com o título *História de vida de Edmar Ferretti*. Neste trabalho encontrei diversos dados que foram de bastante importância para início desta pesquisa. Atualmente este texto está disponível no site *La Ferretti*³. Por este motivo, foram feitas algumas entrevistas, uma delas com a professora do curso de música da Universidade Federal de Uberlândia, a violonista Sandra Mara Alfonso. Por ser uma das primeiras alunas do curso de música da UFU, Sandra conhece a atuação de Edmar Ferretti como professora da instituição, desde quando a cantora ingressou, em 1981. Outra entrevistada foi a pianista Maria Célia Vieira, amiga há vários anos da cantora, que me contou que a conheceu quando a mesma lecionava aulas de canto e técnica vocal em Goiânia na Universidade Federal de Goiás, como professora visitante entre os anos de 1960 e 1970. As duas entrevistas serviram como um dos primeiros suportes para construção deste trabalho.

O cantor e produtor Cleyton Cartanoly também me cedeu alguns arquivos que foram utilizados na produção do documentário *La Ferretti (2016)* – apresentado em 2015 e 2016 em homenagem aos 80 anos da cantora –, que contam com fotos de Edmar de diversas épocas, bem como entrevistas feitas com ela e com outras pessoas que fizeram parte da sua carreira.

Edmar Ferretti me cedeu seu arquivo pessoal que conta com diversos documentos de 1955 até 2009 com mais de mil páginas, com fontes documentais de apresentações em recitais, palestras, cartas de compositores e recortes de jornal. Os mesmos foram digitalizados por mim e estão sendo catalogados e organizados em ordem cronológica para posterior análise. Assim, poderei traçar um histórico da cantora por meio destes documentos e da organização dos mesmos, observando o progresso de

³ Segundo informações no próprio site “Este site é parte integrante do Projeto “*La Ferretti, o Musical*” aprovado no PMIC sob o número 091/2015, sendo sua proponente, Danielle Rocha, responsável junto ao produtor executivo, Cleyton Cartanoly, mantenedores do mesmo.” *LA FERRETTI* está disponível em: <<https://www.edmarferretti.com/master-class>> Acesso em: 27 set. de 2017.

sua carreira. Este arquivo conta com programas de recital, artigos de jornal que citam as apresentações da intérprete além das críticas sobre a artista. Alguns destes arquivos serão incorporados aos anexos da futura dissertação.

Além das bases documentais, pode-se encontrar em livros alguns conceitos que estão contribuindo para os rumos e complementações desta pesquisa. Autores que tratam de história, memória, cultura e sociedade por meio de documentos (BLOCH, 2001; CANDAU, 2011; CHARTIER, 1988; DOSSE, 2003; HALBWACHS, 2006 e LE GOFF, 1990); e história da música erudita principalmente a área de canto (GROUT; PALISCA, 1994); sobre a história do curso de música da UFU (ALFONSO, 2009 e 2017); construção biográfica (DOSSE, 2009 e BOURDIEU, 1986) e a utilização de documentos para construção da pesquisa também serão abordados neste trabalho.

Considerações finais e estágio da pesquisa

Por meio dos documentos encontrados é possível ver o quanto Edmar Ferretti se dedicou e se dedica à interpretação, ensino e aprendizagem da música. Seu foco maior foi na carreira como intérprete se apresentando em recitais e concertos, interpretando papéis importantes em óperas e se especializando na área de canto. Nas críticas feitas à ela por redatores de jornais importantes são em sua maioria otimistas em se tratando de suas performances, sempre lhe dando elogios quanto a sua voz, interpretação e atuação, também na escolha de repertório que sempre lhe valorizava.

No momento a pesquisa está se desenvolvendo na organização e catalogação dos dados coletados, principalmente dos documentos cedidos pela cantora, os arquivos e também estão sendo feitas algumas leituras. Em seguida darei continuidade com mais leituras incluindo-as no texto dissertativo juntamente com o contexto histórico-social e musical no qual Edmar Ferretti está inserida procurando fazer um paralelo entre a música erudita e popular neste período e observando se algo influenciou a carreira da cantora. Além disso, farei entrevistas com duas alunas dela e principalmente com a própria cantora, cruzando dados já encontrados em seus arquivos.

Referências

ALFONSO. S. M. **Sandra Mara Alfonso**: entrevista [out. 2016]. Entrevistadora: Kelly Aparecida de Paula Martins. Uberlândia, 2017. Gravação feita de celular (8 minutos e

14 segundos). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

_____. **O Violão da marginalidade à academia:** trajetória de Jodacil Damaceno. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 139-194.

_____. **Jodacil Damasceno e seu legado para o violão brasileiro:** a prática de um professor. 2017. 328f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

BLOCH, M. L. B. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Tradução de André Teles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, 15 p. Tradução francesa de Apologie pour l’histoire, ou, Métier d’historien.

BOURDIEU, P. **A ilusão biográfica.** Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1185/mod_resource/content/1/Bourdieu%20-%20A%20Ilus%C3%A3o%20Bibliogr%C3%A1fica.pdf> Acesso em: 16 nov. 2016.

CANDEAU, J. **Memória e identidade.** Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CHARTIER, R. **A história cultural:** entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988, 244p.

DOCUMENTÁRIO “**La Ferretti 2016**”. [mai. 2017]. La Ferretti O Musical. Uberlândia: “La Ferretti, o Musical” – 091/2015 PMIC – Prefeitura Municipal de Uberlândia. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=PqmlYc4Ykd0>> Acesso em: 28 set. 2017.

DOSSE, F. **A História.** Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, São Paulo: EDUSC. 2003.

_____. **O desafio biográfico:** escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FELIPE, D. A. **História de vida:** Edmar Ferretti. 1993. 87 f. Trabalho de Conclusão do Curso de especialização(bacharelado em canto) – Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, 1993.

GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental:** revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 684.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

LA FERRETTI um site sobre a vida e obra de Edmar Ferretti está disponível em:
<https://www.edmarferretti.com/master-class> acesso em: 27 set. de 2017.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Bernardo Leitão (trad.). Campinas: UNICAMP, 1990. p. 366 – 420.

GUARNIERI, M. C. **Declaração**. 1967. 1. carta.

PAPO GERAES: EDMAR FERRETI (2014). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=5FZx36NtgjI> Acesso em: 05 nov. 2016.

VIEIRA, M. C. **Maria Célia Vieira**: entrevista [nov. 2016]. Entrevistadora: Kelly Aparecida de Paula Martins. Uberlândia, 2017. Gravação feita de celular (6 minutos e 45 segundos). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

As escolas acordeonísticas segundo o documentário “O Milagre de Santa Luzia”

Rossini Antônio da Silva Xavier¹

Resumo: Em nosso país, devido à extensão geográfica, à aspectos socioeconômicos e à diversidade étnica e cultural, nos deparamos com um amplo almanaque de gostos em todas as áreas. No instrumento acordeon, pois, não seria diferente. Temos uma grande variedade de gêneros e estilos musicais e, em cada região do país, predomina uma preferência musical, influenciada pelos aspectos supracitados. A começar pelo nome do instrumento, que possui várias denominações como Fisarmônica, Sanfona, Acordeon ou Gaita entre outros nomes que identificam o mesmo instrumento e que mudam conforme a região. A série *O Milagre de Santa Luzia* é um documentário panorâmico feito para TV, em 52 episódios sobre o instrumento e seus executantes, sendo alguns unanimidades como o apresentador Dominginhos, assim como Luiz Gonzaga, Sivuca e Mario Zan, e outros desconhecidos da grande mídia, mas que representam e enriquecem a cultura regional do instrumento. A partir desse documentário será realizado um mapeamento das principais “escolas” acordeonísticas, entendidas no sentido de que cada região desenvolve as suas características específicas. O objetivo desta pesquisa é apresentar os diversos ritmos e suas peculiaridades, relacionar os acordeonistas mais representativos na formação de cada escola, assim como os principais representantes do instrumento na música atual e suas referências musicais.

Palavras chave: Acordeon; música regional; escolas acordeonísticas brasileiras.

Abstract: In our country, due to the geographical extension, the socioeconomic aspects and the ethnic and cultural diversity, we are faced with a wide almanac of tastes in all areas. In the accordion instrument, then, it would not be different. We have a wide variety of genres and musical styles and, in each region of the country, a musical preference predominates, influenced by the aforementioned aspects. Beginning with the name of the instrument, which has several names such as Fisharmonic, Concertina, Accordion or Gaita among other names that identify the same instrument and that change according to the region. The series *The Miracle of Santa Luzia* is a panoramic documentary made for TV in 52 episodes about the instrument and its performers, with some unanimous ones like presenter Dominginhos, as well as Luiz Gonzaga, Sivuca and Mario Zan, and others unknown to the mainstream media, but which represent and enrich the regional culture of the instrument. From this documentary will be realized a mapping of the main accordion "schools", understood in the sense that each region develops its specific characteristics. The aim of this research is to present the different rhythms and their peculiarities, to relate the most representative accordionists in the

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música.
Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

formation of each school, as well as the main representatives of the instrument in the current music and its musical references.

1. Introdução

Quando se pensa no âmbito da hierarquia de valores simbólicos, o acordeon é um instrumento facilmente ligado à história regional de vários estados ou regiões do Brasil. Porém, se comparado a outros instrumentos de igual popularidade, ele ainda é pouco explorado principalmente no meio acadêmico, em razão da ausência de materiais que possibilitem o aprofundamento no estudo do instrumento. Esse trabalho eu iniciei, de certo modo, ainda na graduação; a ideia inicial seria comparar o que seria o acordeon caipira do acordeon moderno. Utilizando a obra de Mario Zan como figura principal de música caipira, por ser o compositor de muitas das principais músicas de festas juninas (caipiras), e de músicas sertanejas, embora seja ligado a cultura caipira possuía uma técnica refinada e foi apelidado por Luiz Gonzaga como o Rei da Sanfona. E por outro lado, Sivuca como ícone da música moderna, por ser um músico, compositor que possui clássicos do MPB, e por ter repertório ligado ao choro, músicas eruditas além de parcerias com músicos populares respeitados dentro da música popular instrumental como Hermeto Paschoal e orquestras sinfônicas de músicas eruditas. Durante essa primeira fase da pesquisa, percebi que não faria muito sentido afirmar que o acordeon caipira seja identificado com uma região e o acordeon moderno de outra. Pois em todas as regiões possuem músicos que compõe e executa com simplicidade usando elementos musicais simples, como também existem representantes de todas as regiões com sofisticação e técnica apurada independente de seu repertório ou composições.

Em se tratando especificamente do acordeon, instrumento o qual é o foco de nossa pesquisa, a despeito de ser ele um instrumento de grande popularidade a nível nacional, observa-se que não é muito difundido um conhecimento aprofundado a seu respeito. Como fato complicador soma-se que o acordeon assume variadas facetas ao ser aplicado a diversos estilos e a diversas maneiras de execução diferentes. Com efeito, ao folhearmos esse “almanaque musical brasileiro”, poderemos verificar que o acordeon no Brasil não transita com a mesma face, por se tratar de um instrumento rico em sonoridades harmônicas, melódicas e rítmicas. Deste modo, o acordeon encontra espaço dentro dos mais variados estilos musicais, o que, aliado às diferenças socioculturais entre os brasileiros, nos leva a vislumbrar a diversidade de usos que tem o instrumento

dentro do território nacional. O objetivo desta pesquisa, em andamento, é observar estas diferenças nas diversas regiões do país, buscando identificar as distintas “escolas” acordeonísticas. O termo “escolas” aqui não está utilizado, necessariamente, em seu sentido literal, pois o objetivo é tratar de escolas informais que acreditamos existir por influências de seus ícones principais. Neste artigo será abordada a escola gaúcha do acordeon.

2. Escola Gaúcha de Acordeon

Na Região Sul do Brasil, o acordeon é chamado entre os gaúchos de “gaita”, e os instrumentistas, de “gaiteiros”. Por usar como base do trabalho o levantamento de nomes feito pelo documentário Milagre de Santa Luzia, não serão abordados neste texto os instrumentistas do Paraná e Santa Catarina, por questões de foco de trabalho. O que não quer dizer que não tenham adeptos do instrumento nesses estados ou que a prática acordeonística não seja popular e acentuada. Pois bem, falando dos gaúchos, possuem um sotaque diferenciado; no documentário Dominginhos, que é o apresentador da série, confirma a diferença da execução gaúcha com outras regiões. O jeito peculiar de tocar, o qual é muito difícil de se imitar. Em uma conversa com a acordeonista Gilda Montans, ela relatou uma experiência vivida há pouco tempo em um encontro de acordeonistas (gaiteiros) no Rio Grande do Sul. O apresentador do encontro, ao convidar ao palco o instrumentista, anunciava seu nome único, e sempre se referia a ele como gaiteiro. Porém, ao chamar o Duo Gilda e Meire, o apresentador se referiu a elas como acordeonistas. Depois que elas se apresentaram, Gilda procurou saber porque todos eram gaiteiros e só elas eram acordeonistas, e o apresentador disse que gaiteiro era quem nascia no Rio Grande do Sul e, uma vez que elas eram do Estado de São Paulo, então não eram gaiteiras. O Rio Grande do Sul possui grandes nomes da literatura brasileira musical no acordeon, seria impossível comentar sobre todos. A música do sul do Brasil possui ritmos marcantes que, de certa maneira, influenciam boa parte da música do país especialmente a música campeira.

Adelar Bertussi, trás consigo toda a história de ser uma das maiores lendas e mais populares divulgadores da música campeira. Junto com seu irmão Honeyde Bertussi, formavam a dupla, “Irmãos Bertussi”. Grande inspirador da carreira de muitos dos instrumentistas gaúchos citados no documentário. Albino Manique é um cantor,

compositor e gaitero gaúcho de técnica apuradíssima, que por mais de 50 anos esteve à frente do grupo “Os Mirins”, um dos grupos mais tradicionais gaúchos. Albino, absorveu diversas influências, pois escutava nas programação das rádios do Rio Grande do Sul acordeonistas de São Paulo e Rio de Janeiro, entre os quais se destacavam Rielinho, Nininho, Zezinha (todos acordeonistas que tocavam com duplas sertanejas), além de Luiz Gonzaga. Também costumava ouvir os gaúchos “Irmãos Bertussi”, principalmente Adelar Bertussi, que muito o influenciou. O tradicionalista Edson Dutra, faz parte do grupo “Os Serranos”, outro virtuoso gaitero, nos ajuda a compreender bastante sobre os principais ritmos gaúcho. Discípulo dos Irmãos Bertussi. Edson é ligado a cultura gaúcha por estar sempre tocando nos CTG, “Centros de Tradições Gaúchas”. Luis Carlos Borges, cantor e instrumentista, outro grande nome do acordeon gaúcho, afirma ter como referência nomes como Luiz Gonzaga e Chiquinho do Acordeon. Borges possui mais de 30 discos gravados sendo alguns fora do Brasil, já tendo participado inclusive com outros estilos como rock, junto com a banda gaúcha Engenheiros do Hawaii. Músico muito completo, por conhecer e executar ritmos e músicas de seus conterrâneos, também avança por outros estilos mais populares a outra parte do Brasil. Luciano Maia, dentre os músicos citados do Rio Grande do Sul, é o mais novo representante da música gauchesca. Luciano aparece em vários episódios da série, tocando músicas gaudérias, e também falando sobre vários nomes do estado. Músico muito versátil tocando de vaneras ao jazz, transitando também pela escola moderna do acordeon.

Farofa, nome sem muita expressão, porém é dedicado um episódio a ele, que sempre foi um músico de baile, relata uma outra face do instrumento, uma face menos valorizada mas muito conhecida pelos tantos músicos que não obtêm o sucesso esperado ou as vezes até alcançam mais por algum motivo não conseguem se manter. Em uma de suas falas, conta que tocava bailes que duravam três dias. Somando essa experiência, acompanhou músicos como Ney Matogrosso e Luiz Ayrão. Bebe Kramer e Chiquinho do Acordeon, ambos gaúchos, de Vacaria e Santa Cruz da Sul, respectivamente, tocam as músicas de seu estado natal, em comum os dois migraram do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro.

Renato Borghetti, músico de grande expressão, o principal nome em termos de popularidade do Rio Grande do Sul, viaja por vários países sempre identificado com as tradições gaúchas, desde as vestes até os temas nos quais aborda em seus shows. O instrumento é um pouco diferente dos seus conterrâneos citados acima, a Gaita Ponto ou

botoneiro. Em seu repertório ele trabalha temas regionais, porém com um linguajar musical diferenciado, utilizando os temas originais das músicas e posteriormente improvisos que lembram a música jazzista. Borghetti gravou em outros estilos diferentes, por exemplo, o rock. Também seguindo a linha de instrumentos de botão, Bagre Fagundes, cantor, gaiteiro, faz parte do Grupo “Os Fagundes” que iniciou junto com seu irmão, Nico Fagundes. Juntos são compositores de uma das canções mais famosas do Rio Grande, conhecida como hino informal do estado “Canto Alegretense”. Figura extremamente apegada aos costumes gaúchos, reconhece sua limitação no instrumento e exalta outros nomes do estado. Conhecido como instrumentista e compositor Gilberto Monteiro, músico que transmite uma expressividade muito aflorada quando executa sua gaita ponto. Além de ser um expressivo intérprete, é também reconhecido por suas composições, dentre elas a música Milonga para Missões. E, por fim outra lenda, o compositor, cantor e instrumentista Telmo de Lima Freitas, fez parte do “Quarteto Gaúcho”, foi apresentador de televisão na década de 1950. Telmo é uma figura enraizada nas tradições do estado, paralelo a música foi peão de instância e posteriormente agente da Polícia Federal, onde se aposentou.

Apresentarei, a seguir, algumas características e estilos presentes na musicalidade acordeonística gaúcha. Os ritmos tocados pelos gaúchos possuem os seus “sotaques”, por exemplo, as milongas, que são danças argentinas, porém também muito populares no Uruguai, através de onde entrou no Brasil; hoje aculturada no pampa gaúcho, faz parte do acervo musical sul-brasileiro. Os xotes são estilos que tocam no Brasil de norte a sul sendo uma dança muito popular cantado ou em solo instrumental. Os xotes mais famosos do Brasil são os nordestinos por conta da fama de Luiz Gonzaga. O Bugio é um estilo que é – segundo Edson Dutra, outro gaiteiro muito conceituado – originário do Rio Grande do Sul. O nome dado a este estilo faz referência ao macaco bugio, devido ao fato de os antigos gaiteiros do Rio Grande tentarem imitar o roncar do animal, criando-se o ritmo bugio. Sua característica é que as teclas tocam a melodia da música, enquanto os baixos fazem a imitação do roncar do macaco com o balanço do fole. Segundo Dutra até a dança é parecida com o andar do macaco bugio.

A vanera, deriva da habanera (ou havanera), gênero de música popular originário de Havana, Cuba, em compasso binário, sendo o primeiro tempo bem forte e acentuado. Talvez este seja o ritmo mais conhecido do Sul nas outras regiões. Nos campos, os gaiteiros gaúchos o denominavam de vanera, e fizeram deste ritmo um grande repertório para animação de festas. O vanerão segue a mesma linha da vanera,

porém um pouco mais rápido e tocado em dueto com outra gaita. As rancheiras são muito próximas das valsas, porém, no Rio Grande do Sul é executado mais rápido do que a valsa tradicional que no Brasil, em termos da prática acordeonistas, é mais marcante na região sudeste.

3. Metodologias

Desde o início da pesquisa, um problema enfrentado é o escasso material ligado diretamente ao foco do trabalho embora nos últimos anos tem aumentado gradativamente. Existem várias teses abordando culturas regionais, como a gaúcha e a nordestina. Nomes como os nordestinos Dominginhos e Luiz Gonzaga (bastante citado) e sulistas como Pedro Raymundo e Teixeirinha que assim como Gonzaga mencionados por serem cancionistas (cantor e compositor de canções). Porém o acordeon é apenas citado, por ser o instrumento principal destes músicos. No documentário “O Milagre de Santa Luzia” a princípio pelo título do documentário, também está ligado a Luiz Gonzaga, que nasceu em 13 de dezembro de 1912, que, de acordo com o calendário católico, é dia da Santa Luzia. Nome que Luiz receberia caso fosse mulher. Sendo homem foi registrado como Luiz. Diante de uma homenagem ao centenário de Luiz Gonzaga nome de maior popularidade no território nacional, criou-se o filme, e depois o documentário, “O Milagre de Santa Luzia”, que, além do filme, tem 52 episódios. Esse foi o principal material documental encontrado para basear esta pesquisa. A ideia inicial do projeto era focar “apenas” na região sul. Mas diante do grande material produzido pelo documentário e pela falta de outros material acerca da produção acordeonística, decidi focar a pesquisa em todo território nacional. A partir do documentário “O Milagre de Santa Luzia”, mas em diálogo com outros documentários, como “Brasil na Sanfona” – que deu origem ao “O Milagre de Santa Luzia” –, filmes regionais existentes, como “O tropeiro da música gaúcha” – que fala especificamente de Adelar Bertussi –, e “Documentário sobre vida e obra de Tio Bilí”, bem como artigos e teses: Thiesen (2009); Pinto (1999); e Perez (2008).

4. Considerações finais e estágio da pesquisa

Embora a pesquisa esteja em andamento, através do material produzido na etapa, parcialmente exposto neste artigo, dá para observar o vasto e rico campo musical do acordeon no país. Através das peculiaridades de sotaque musical, a forma como o gaúcho explora o instrumento, partindo da visão de um povo que passou várias guerras, teve grande miscigenação, com os índios nativos, colonizadores, imigrações, que com certeza soma e o resultado, pelo menos no acordeon, é de uma cultura muito original.

Posteriormente, a pesquisa segue para analisar e escrever sobre as demais escolas, que, segundo a proposta desta pesquisa, são: Escola Pantaneira, Escola Goianeira (Goiás e Minas Gerais), Escola Nordestina, Escola do eixo Rio-São Paulo, e, por fim, a Escola Moderna, que abrigará representantes de todas regiões que não foram abordados até então, por apresentarem uma linguagem musical mais cosmopolita e menos regionalista. Por exemplo, Chiquinho do Acordeon e Bebê Kramer, embora sejam gaúchos, serão analisados nessa última escola.

Por se tratar de uma pesquisa de mestrado, que tem um tempo de execução delimitado e restrito, infelizmente, não serão abordadas outras áreas que não foram citadas no documentário, como alguns estados (caso desse artigo Paraná e Santa Catarina) e, no país, a região norte, que também não possui representantes mencionados em “O Milagre de Santa Luzia”. Tal fato, entretanto, será objeto de uma reflexão crítica.

Referências

BERTUSSI, A.; TEIXEIRA, W. **Método para Acordeom: Som Bertussi**. 2 ed. vol.1. Curitiba: Idealgraf Editora Ltda., 1999.

BERTUSSI, A.; TEIXEIRA, W. **Método para Acordeom: Som Bertussi - Som Maior**. 1 ed. vol.2. Curitiba: Idealgraf Editora Ltda., 2005.

O MILAGRE DE SANTA LUZIA – Série de TV. Documentário em episódios exibidos pela TV Cultura. Direção: Sérgio Roizenblit. Apresentação: Dominginhos. Informações disponíveis em: www.serieomilagredesantaluzia.com.br e vídeos disponíveis em : <www.youtube.com/user/MilagreStaLuziaSerie>

THIESEN, Roberto. **Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandanguera do Rio Grande do Sul**. Tese de doutorado em Música. Salvador: UFBA, 2009.

PERSCH, A. J. **A música de Albino Manique**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de

Folclore, 2005.

PERES, L. R. A sanfona de 8 baixos e a música instrumental. **Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia**. 2008. Disponível em:
<<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>>. Acesso em: 21/04/2016.

A estética "não-tonal" a partir de Uberlândia: a concepção musical e a formação do gosto no começo do século XXI

Carlos Rodrigues Júnior de Aguiar¹

Resumo: O presente artigo retrata o estado atual de uma pesquisa sobre a formação e concepção do gosto, principalmente em relação à música, a partir da cidade de Uberlândia. Tendo como objeto de comparação e análise a música não-tonal, composta em sua maioria no século XX e que tem como principal característica um afastamento das diretrizes da tonalidade. Objetiva-se com isso estabelecer um panorama do estado atual de pensamento musical, principalmente, a partir dos estudantes de música. Para isso fez-se análise do que se tem tocado de música erudita na cidade e uma análise de como a música não-tonal é recebida/ouvida pelos estudantes de música no conservatório e no curso de música erudita da Universidade Federal de Uberlândia. Os resultados mostram, em linhas gerais, um forte vínculo com a música do século XIX e uma séria dificuldade com a escuta musical. Essa última se mostra, no mais das vezes, rasa e superficial.

Palavras chave: Música não-tonal; gosto; concepção musical.

Resumen: El presente artículo retrata el estado actual de una investigación al respecto de la formación y concepción del gusto, sobretodo en relación a la música en la ciudad de Uberlândia. Teniendo como objeto de comparación y análisis la música no-tonal, compuesta en su mayoría en el siglo XX y que tiene como principal rasgo el alejamiento de las directrices de la tonalidad. Con eso, tenemos como objetivo establecer un panorama del estadio de pensamiento musical, principalmente, a partir de los estudiantes de música. Para eso fue hecho un análisis de lo que es tocado de música erudita en la ciudad y un análisis de como la música no-tonal es recibida/oída por los estudiantes de música en el conservatorio y en el curso de música erudita en la Universidad Federal de Uberlândia. Los resultados muestran, en líneas generales, un fuerte vínculo con la música del siglo XIX y una seria dificultad con la escucha musical. Esa última se señala, en la mayor parte de las veces, rasa y superficial.

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música. Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

Introdução

O século XX trouxe outras possibilidades para o fazer musical. Sistemas que tratavam o som de maneira até então inédita e que constituem sistemas de composição tão eficazes quanto o já tradicional sistema tonal. Como diz Paulo Zuben:

Novas idéias, como a de considerar a inarmonia e o ruído como uma conquista, a utilização das máquinas e da eletricidade na composição, o abandono das formas clássico-românticas, a ampliação do âmbito sonoro por meio da divisão contínua do espectro frequencial e da eliminação do sistema temperado, foram sendo progressivamente adotadas pelos compositores da época, tornando-se essenciais para algumas correntes estéticas que buscaram alternativas em relação ao sistema tonal durante o século XX. (ZUBEN, 2005)

Se pensarmos numa continuidade criativa, para onde seguiria toda a efervescência e criatividade no pensar e fazer música propostos no século passado? De um lado a música produzida no período clássico-romântico e do outro, a produção de música não-tonal que teve maior força nos primeiros anos do século XX. Olhando esses dois pontos emerge uma pergunta: em que medida estamos avançando² na produção e no pensamento³ musical se não há grande interesse pelo que poderia ser feito de “novo”? Entretanto, há uma pequena produção de música não-tonal na cidade e essa “comunidade” vem crescendo (a miúdos passos) como resultado de um esforço de alguns poucos professores desde pouco tempo atrás. A proposta de raciocínio aqui não é o abandono da música tonal, justamente pela importância desse repertório na formação da técnica e de sua indiscutível beleza, mas que se perceba o quanto a música não-tonal tem a contribuir com o pensamento e a concepção musical.

O gosto

A formação da concepção musical bem como, de modo mais geral, a formação do gosto, principalmente em matéria de cultura, não pode se justificar pela ingenuidade do jargão: “gosto não se discute”. Há, na era da comunicação em massa, uma linha de

² Avanço num sentido mais amplo, ou seja, de contribuir para o cenário musical de uma cidade, região ou país, não me referindo obviamente aos avanços técnicos individuais.

³ Pensamento no sentido de concepção musical. O que se reflete na inspiração para composição e na afeição pela produção de algo inédito.

produção cultural, aos moldes da indústria, que modela os gostos da massa a partir de um produto geralmente de rasa qualidade⁴. Não se trata, obviamente, de uma generalização míope. Na medida em que se avança na busca por conhecimento, e isso se materializa com o diploma de graduação por exemplo, o indivíduo começa ter uma certa independência na escolha do tipo de produto que vai consumir. Como que se lhe fossem abertos os olhos e percebesse que pode escolher, diante de um amplo leque de possibilidades, o que mais lhe agrada. Essa escolha sempre foi possível e sempre esteve às caras, mas o conhecimento impulsiona essa disposição para busca de algo fora das grandes esteiras de produção. Pierre Bourdieu, em seu livro: “*A Distinção: crítica social do julgamento*” faz uma análise do gosto a partir de várias esferas, de como esse gosto é formado e como depende de tantos outros fatores sociais. Sobre a relação do conhecimento e as preferências Bourdieu escreve:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. (BOURDIEU, 2015, p. 9)

A transformação na concepção musical bem como no gosto é fato recorrente na história. Não há uma concepção ou ainda não há um “gosto” indiscutível e claramente acabado. Sobre isso Antoine Hennion escreve em *Pragmática do gosto*:

Seu conteúdo se revela aos poucos, seu sentido próprio se especifica precisamente através das explorações, das provas, das experiências realizadas pelos amadores. O gosto é produzido, ele não é dado, ele é “tentativo”. Ele está “por fazer” a partir daquilo que se passa, ele não é a comprovação de uma realidade externa. (HENNION, 2011)

E ainda:

O gosto é produzido, ele não é dado, ele é “tentativo”. Ele está “por fazer” a partir daquilo que se passa, ele não é a comprovação de uma realidade externa. (HENNION, 2011)

⁴ Por qualidade me refiro a características comuns de um produto artístico, na música: uma harmonia minimamente pensada e tratada, uma letra com o mínimo de poética. Harmonia e poética tem passado de largo em muitos dos produtos estampados nas vitrines da indústria de bens culturais.

Uma simples e única experiência é capaz de mudar completamente o sentido das coisas. Por exemplo: se voltarmos a 1913, na estréia de “A Sagração da Primavera”, de Igor Stravinsky, temos um fato conhecidíssimo pelos estudantes de música e já muito descrito nos livros de história da música. A confusão gerada pelas inovações na escrita e execução musical, na coreografia e no figurino. Se hoje tivermos um programa composto em sua maioria de música não-tonal e no meio desse programa estiver “A Sagração da Primavera”, essa obra pode soar como um descanso, um alívio das asperezas não-tonais, um retorno à tonalidade. O que prova como o gosto e a concepção mudam em pouco tempo. Cito uma vez mais Antoine Hennion:

O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente. (HENNION, 2011)

É preciso esclarecer que não se trata de pretensiosamente definir qual seja o produto belo ou feio, o cultural ou a barbárie. Trata-se de uma reflexão de como o gosto, seja ele qual for, é formado. Se unicamente por uma influência midiática ou por experimentação. Cada indivíduo percebe a obra de arte ou mesmo todas as outras coisas e pessoas de uma maneira distinta, baseada na sua “bagagem” até aquele momento do contato com a obra. E somente aí se justifica o dito popular: “gosto não se discute”. O que se discute, portanto, é a formação e a concepção de gosto. David Hume descreve isso em outras palavras:

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. É possível mesmo que um indivíduo encontre deformidade onde outro só vê beleza, e cada um deve ceder a seu próprio sentimento, sem ter pretensão de controlar o dos outros. Tentar estabelecer uma beleza real ou uma deformidade real é uma investigação tão infrutífera quanto tentar determinar uma doçura real ou um amargor real. Segundo a disposição dos órgãos corporais, o mesmo objeto tanto pode ser doce como amargo, e o provérbio popular afirma com muita razão que o gosto não se discute. (HUME, 2004)

Portanto a experimentação se mostra por um lado, fundamental na formação do gosto e sedimentação do conhecimento do código, posto que sem um contato sério com essa nova informação não haveria compreensão da linguagem e por outro, cercada de variáveis que desafiam a eficácia dessa experimentação. A arte contemporânea carrega um certo pressuposto de “alta cultura”, em outras palavras, segundo um pensamento já difundido, toda arte contemporânea deve ser admirada e, caso o receptor não se agrade do que vê o problema deve estar no receptor e não na obra. Assim, o artista ganha o pleno poder de fazer o que quiser e chamar de arte enquanto o agente receptor é obrigado a reconhecer como algo legítimo ou ser taxado de ignorante ou preconceituoso, palavra em voga nos últimos anos. Nem tudo o que se produz com rótulo de arte moderna merece prestígio e admiração incondicional. Os artistas contemporâneos também produzem obras de qualidade questionável. Por outro lado, é realmente desafiador o contato com um material artístico novo. Na música, o ouvinte, durante a escuta, busca conexões com algo que lhe soe familiar e em muitas vezes não encontra. Esse pode ser um dos motivos pelo desinteresse de alguns alunos que, acostumados unicamente com o sistema tonal, afirmam que esse tipo de material – a música não-tonal – não se trata de música, justamente pela falta de ligações. A dificuldade de reconhecimento e crítica da música não-tonal, bem como em toda arte contemporânea, também faz duvidar os interpretes que, frente a um novo material pode não saber se se trata de música ou alguma piada de mau gosto.

Análise de programas

Com o intuito de tornar a discussão mais palpável e menos subjetiva tem sido analisados programas com obras executadas em importantes circuitos do cenário musical Uberlandense. São eles: o Projeto Prelúdio e o Projeto Intermezzo do curso de música da UFU e os Concertos Tribancho que trazem à cidade importantes nomes da música erudita nacional e internacional. A análise de programas do Projeto Prelúdio e Projeto Intermezzo é a etapa mais adiantada e que já retornou mais resultados. Num montante de seiscentas obras analisadas e catalogadas até o momento, apenas cerca de 2% se trata de material não-tonal e ainda assim esses 2% são obras executadas, quase exclusivamente, por professores. Cerca de 90% das obras analisadas foram compostas

entre o século XVI e XIX. As obras mais executadas são de compositores como: Johan Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig Van Beethoven.

Nos recitais de formatura vêem-se obras de compositores “modernos”, alguns deles vivos, mas nenhuma performance que trate o som de maneira não convencional. Há diversas interpretações de choros, o que mostra que há um apreço pela música brasileira principalmente aquela que tem material similar ao da música popular. Essa música erudita/popular é muito bem quista entre os ouvintes, certamente por trazer melodias e ritmos que estão internalizados, e virem revestidas de um requinte de eruditismo, e portanto, aceitas nas salas de concertos. Ou seja, o que se tocava apenas em rodas de choro agora tem cadeira cativa nas salas de concerto, não que isso seja bom ou ruim, mas as salas de concertos, de onde provinham – não faz muito tempo – audições de peças completamente avessas a tonalidade, agora jorram música “popular” e música “erudita” e nelas se notam uma coisa em comum: que a tonalidade é o principal assunto.

Análises em andamento

Algumas etapas da pesquisa ainda estão em andamento. Por exemplo, a aplicação de um questionário a grupos de estudantes de música que busque traduzir a impressão que a música não-tonal causa nesses ouvintes além de mostrar o tipo de escuta que esses alunos têm. São apresentados também três exemplos de música não-tonal aos alunos, que em seguida respondem, entre outras perguntas do questionário, se o que ouviram é música, se gostaram e se teriam interesse em executar tais obras. O questionário já foi aplicado a uma turma de trinta alunos estudantes do curso de música da UFU. As respostas ainda estão sendo analisadas, mas, já pôde ser notado que uma parcela considerável diz que os exemplos apresentados não são música e que se tratam apenas de ruídos feitos por um computador e que lembram uma TV mal sintonizada. Outra pergunta do questionário que tem mostrado resultados preocupantes é sobre os hábitos de escuta. A maioria dos alunos que responderam a esse questionário diz não ter uma escuta musical muito frequente e atenciosa, e que raramente dedicam um momento do dia que seja exclusivamente para ouvir música. Ouvem música enquanto fazem outras diversas atividades. Isso se assemelha ao que Adorno descreve como ouvinte de entretenimento:

Em função da falta de uma relação específica com o objeto, o tipo consoante ao entretenimento já se acha preparado nesse tipo próprio ao consumidor cultural; para ele, a música não consiste numa estrutura de sentido, mas numa fonte de estímulo. Estão em jogo, aqui, tanto os elementos da escuta emocional quanto os da escuta desportiva. Mas, pela necessidade mesma de uma música que atue como conforto distrativo, tudo isso termina por ser nivelado. No caso extremo deste tipo, é possível que nem mesmo os estímulos atomizados sejam degustados, de sorte que a música já não é mais apreciada a partir de algum sentido inteligível. A estrutura desse tipo de escuta assemelha-se àquela consoante ao ato de fumar. É antes definida mediante o mal-estar ocasionado pelo desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido, por mais moderado que seja, enquanto ele ainda se acha ligado. (ADORNO, 2011, p. 76)

A formação de uma concepção musical rasa mostra-se intimamente ligada a uma escuta predominantemente superficial e irrisória. Ora, se não se ouve, logo, não se fala. Esse talvez seja um dos pontos mais críticos na formação musical hodierna: uma escuta despreocupada e com o único intuito de diversão ou relaxamento. Para um estudante sério de música isso é o mínimo que se requer: que se ouça música de forma inteligível com o fim de consolidar um pensamento e concepção musical. Talvez seja esse um dos mais importantes e, de certa forma, subjetivos exercícios que se deva propor ao estudante de música: que, musicalmente, aprenda a ouvir antes de falar.

Referências

- ADORNO, Theodor W., 1903-1969. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas** / Theodor W. Adorno; tradução: Fernando R. de Moraes Barros. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. 1930-2002 – **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. Título original: *La distinction: critique sociale du jugement*.
- HENNION, Antoine: **Pragmática do gosto**. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.
- DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3. Ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora ; Crisálida, 2013.
- ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

Aprendizagens Musicais na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” como prática social: um estudo sobre implicações e contribuições na formação dos integrantes

Leíse Garcia Sanches Muniz¹

Resumo: Esta pesquisa pretende compreender como se processam as aprendizagens dos alunos da Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro”, durante suas experiências musicais no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” de Ituiutaba - MG. Visa ainda descrever as características e vivências musicais dos integrantes, analisar as relações no grupo e com o repertório utilizado, bem como as articulações e transformações ocasionadas pelas trocas socioculturais envolvidas. A metodologia é um estudo de caso com abordagem qualitativa. A partir de observação participativa, realização de questionários e entrevistas semiestruturadas, considera uma abordagem naturalista e interpretativa na compreensão das práticas musicais realizadas. Para isto, apoia-se na contextualização do conhecimento pedagógico-musical de Kraemer (2011) nos aspectos da transmissão musical, nos estudos de Souza (2004) e Setton (2009), que abordam a música como fato social total, o que nos permite abranger uma totalidade de aspectos observáveis nas vivências e relações da Orquestra de Teclados enquanto prática musical e social. As análises em andamento apontam as apresentações da Orquestra de Teclados como auge de realização pessoal e grupal. Revelam também influências educativas advindas de múltiplos espaços, mostrando o celular como a tecnologia mais utilizada no acesso à diversidade cultural. Assim, identificando as instâncias socializadoras que perpassam a experiência dos integrantes, pretendemos analisar o papel e a influência dessas em suas disposições de pensamento, sentimento e ação, prosseguindo em uma reflexão que acrescente avanços pedagógicos e sociológicos à área musical.

Palavras chave: Aprendizagens musicais; ensino de teclado; socialização musical.

Abstract: This research intends to understand the learning process of the students of “Zélio Sanches Navarro” Keyboards Orchestra during their musical experiences at the State Conservatory of Music "Dr. José Zóccoli de Andrade" from Ituiutaba - MG. It also aims to describe the characteristics and musical experiences of the members, analyze the relation in the group and with the used repertoire, as well as the articulations and transformations caused by the sociocultural exchanges involved. The methodology is a case study with a qualitative approach. Based on participative observation, questionnaires and semi-structured interviews, it considers a naturalistic and interpretative approach in the understanding of the realized musical practices. For this purpose, it is based on the contextualization of the pedagogical-musical knowledge of

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música.
Orientadora: Profa. Dra. Fernanda de Assis Oliveira-Torres.

Kraemer (2011) in the aspects of musical transmission, as well as on studies by Souza (2004) and Setton (2009), which deal with music as a total social fact, which allow us to cover a total of aspects observable in the experiences and relations of the Keyboards Orchestra as a musical and social practice. The analyzes in progress point to the Keyboards Orchestra's presentations as the summit of personal and group fulfillment. They also reveal educational influences from multiple spaces, showing the cell phone as the technology most used in access to cultural diversity. Thus, identifying the socializing instances that permeate the experience of the members, we intend to analyze the role and influence of these instances in the students' dispositions of thought, feeling and action, pursuing a reflection that adds pedagogical and sociological advances to the musical area.

Aprendizagens Musicais na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro”

Ao atuar como professora de piano e teclado no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade desde 1993, pude perceber que o teclado é um instrumento com crescente procura pelos alunos. Nessa ação docente, constatei a ausência de uma metodologia específica. Constantemente, presenciei professores de teclado utilizando métodos de piano em suas aulas. Esse cenário demonstra a necessidade de uma reflexão voltada para uma metodologia específica no ensino de teclado, evitando assim, uma prática pedagógica inconsistente.

Nesse contexto, surge a Orquestra de Teclados como uma alternativa de prática pedagógica mais interativa, a qual, ao invés de realçar as diferenças e causar intimidação aos que apresentam dificuldade ou menor vivência musical, propicia uma prática em conjunto que integra alunos de diferentes níveis técnicos através de arranjos específicos. Para tanto, são elaboradas metodologias a partir de uma reflexão acerca do grupo e suas características, sendo essas pensadas e adaptadas para cada nível musical.

Assim, esta pesquisa justifica-se a partir de uma reflexão mais aprofundada no que diz respeito ao “lugar” do teclado na escola de música, a percursos metodológicos, a decisões referentes a repertório e a contribuições desta prática social através da música. Com isso, surge a necessidade de entender como ocorre a aprendizagem musical na Orquestra de Teclados e quais as implicações na interação social e na transformação dos alunos.

Portanto, como um estudo de caso, este trabalho tem o objetivo geral de compreender como se processam as aprendizagens musicais dos alunos da Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” durante suas experiências musicais no Conservatório

Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade. Como objetivos específicos, pretende-se identificar características e vivências musicais dos integrantes da Orquestra de Teclados, analisar as relações que estabelecem com o repertório trabalhado, verificar como se definem as relações e as práticas sociais do grupo e investigar as trocas socioculturais.

Pensando nas propostas de sistematização da área da Educação Musical de Kraemer (2000), esta pesquisa fundamenta-se nas concepções de Souza (2004) sobre a música como fato social e nas noções de fato social total abordadas por Setton (2009), as quais podem fornecer uma lente adequada à compreensão das aprendizagens musicais que ocorrem na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro”. Esse olhar das autoras nos permite abranger uma totalidade de aspectos observáveis nas vivências e nas relações da Orquestra de Teclados enquanto prática musical e social. Assim, ao observarmos a apreensão musical na Orquestra de Teclados, voltamos nosso olhar para as características pessoais do aluno que aprende e, também, para o seu comportamento ao aprender, o que nos possibilita investigar os mecanismos de interação e as relações humanas que envolvem o fazer musical.

Segundo Kraemer (2000), analisar os aspectos sociológicos implica em observar as influências sociais, institucionais e grupais no comportamento humano. Assim, ao tentarmos compreender as aprendizagens musicais na Orquestra de Teclados, faz-se necessário observar as condições sociais dos integrantes, bem como suas relações socioculturais, suas preferências, suas atuações, produções e impressões no que diz respeito à presença da música em suas vidas.

Sobre os aspectos pedagógicos, Kraemer (2000) ressalta a importância de um olhar que se dirige ao desenvolvimento do ser humano, às suas relações e papéis sociais, ao mesmo tempo em que age no sentido de orientar valores. Esta ação, definida como didática geral, baseia-se em modelos de pensamento e de ação que orientam os processos de ensino e de aprendizagem, e também são questões importantes a serem observadas na pesquisa.

De acordo com Souza (2008), a aprendizagem e o ensino musical devem ser pensados a partir das teorias do cotidiano, nas quais os sujeitos e suas realidades histórica e cultural são fontes de maior e melhor compreensão do contexto em que esses processos acontecem. Segundo ela, as transformações tecnológicas e as novas conexões que trazem diferentes sociabilidades tornam necessário que se compreendam as condições de produções de sentido promovidas por essas experiências tecnológico-

eletrônicas. Dando seguimento, a autora defende a ideia de que é preciso que o professor se aproxime dos significados que a música tem para seus alunos, considerando necessidades e condições do cotidiano, examinando o que gostam e utilizando-se de procedimentos metodológicos que os permitam ver, ouvir e experimentar novas possibilidades musicais. Desse modo, Souza (2004) situa a música como um fato social e defende que as relações que os alunos constroem com a música estejam no centro da aula. Ela insiste no conceito de música como comunicação sensorial, simbólica e afetiva, e, portanto, social, afirmando que esta compreensão viabiliza o processo em que os alunos expõem e assumem suas experiências para que o professor possa dialogar com elas. Assim, diz que acredita ser este o valor mais importante a ser cultivado para a potencialização do ensino da música.

Setton (2009) apresenta a noção de fato social total, definindo-o como um amplo conjunto de fatos constituintes da vida social que se misturam de forma complexa, exprimindo-se neles todos os tipos de instituições, ao mesmo tempo e de uma só vez, com suas formas peculiares de prestação e distribuição, produção e consumo e fenômenos estéticos. Esta abordagem alcança tanto as questões coletivas como ensaios, apresentações e viagens, quanto as questões pessoais como predisposições físicas, emocionais, psíquicas, políticas, financeiras e culturais. Mais que isso, permite um olhar atento para as singularidades das disposições individuais que se formam em meio às influências familiares, escolares, religiosas ou midiáticas.

A pesquisa encontra-se na fase da coleta de dados para a qualificação, os quais têm sido registrados através do diário de bordo, da entrevista semiestruturada, das fotos, filmagens, documentos históricos da Orquestra de Teclados e do questionário referente a dados pessoais, vivências musicais e relações com o grupo. A partir desse questionário, foram construídas três tabelas, as quais têm permitido uma análise preliminar sobre quem são os integrantes, o que eles têm vivenciado musicalmente e como se sentem participando do grupo. Esses dados revelam um grupo heterogêneo em idade, em formação e em vivências. Dentre os que participaram do questionário, sete são adultos, dois são jovens, dois são adolescentes e quatro, crianças. Apesar da prevalência do gosto pela música sertaneja, sofrem influências educativas em múltiplos espaços socializadores, e a maioria dos integrantes tem acesso à diversidade cultural em casa, através do celular, que é a tecnologia mais utilizada. Sobre o que chama mais a atenção quando ouvem música, o ritmo é o elemento mais citado. Em relação às atividades preferidas, dentre as opções apresentadas como ensaios, festas, brincadeiras e

viagens, as apresentações musicais lideram como o ápice da realização pessoal e grupal. Nesse sentido, alguns aspectos tais como, subir ao palco e se apresentar como um grupo artístico faz diferença na vida dos integrantes, pois se torna um momento de conquista, de afirmação, de valorização pessoal e de reconhecimento social.

Com relação às aprendizagens percebidas durante as práticas musicais na Orquestra de Teclados, os integrantes trazem enfoques musicais, sociais e pessoais em suas respostas. O enfoque musical revela aprendizagem auditiva, apreciação musical e ampliação de repertório. As respostas enfatizam a audição de outras vozes e outros instrumentos, opção citada quatro vezes. A ampliação do repertório é sugerida em três respostas e a apreciação musical é mencionada duas vezes. O social aponta o tocar em grupo como a principal aprendizagem, pois é a expressão repetida em cinco respostas. As outras respostas citam palavras carregadas de significado social como respeito, relacionamento, integração, companheirismo e convivência. O pessoal é o menos citado, mas não menos importante, pois aponta aprendizagens necessárias e aplicáveis a muitas situações da vida, como a concentração e a superação de limites e de inibições.

Segundo Kraemer (2000), é preciso interpretar as relações de sentido que ocorrem nos processos de apropriação e transmissão musical no cotidiano dos indivíduos, a fim de que tenhamos uma orientação que nos forneça perspectivas de compreensão e ação. Pensando nessas relações entre pessoas e música, Souza (2014) afirma que é preciso que a Educação Musical esteja atenta às formas cotidianas de ensinar e aprender música para que seja possível o diálogo entre as diferentes maneiras de apropriação e transmissão do conhecimento musical produzido socialmente.

Ao refletir sobre a influência da cultura de massa, Setton (2005) defende que a particularidade das trajetórias individuais promove a singularidade na apropriação das novas formas de concepção e interpretação do mundo. Dessa forma, ao invés de um consumo passivo, há uma ressignificação através das interações com as singularidades dos sujeitos. Percebemos, então, os integrantes da Orquestra de Teclados não como meros consumidores ou reprodutores de um conhecimento que lhes é oferecido. Em meio à fluidez e à multiplicidade das interações observadas, os vemos como autores de sua própria história, responsáveis por suas construções de sentido e de posicionamento no mundo.

Analisar este ambiente social contemporâneo, em que o indivíduo constrói um sistema híbrido que mistura influências da escola, da família, das mídias e de outras instâncias socializadoras não é uma tarefa simples. Além da multiplicidade das

influências, há as articulações individuais que produzem infinitas combinações significativas. Assim, cria-se um cenário em que o indivíduo é o portador efetivo de sentidos e também a sede onde as relações entre eles acontecem. Desse modo, Setton (2009) propõe que se busque a relação dialética entre indivíduo e sociedade, a fim de que se possa compreender a dinâmica da socialização atual, a qual se configura em uma troca constante entre sujeitos e matrizes sociais de cultura.

Assim, em meio ao complexo jogo de força entre as influências sofridas nas diversas instâncias socializadoras, Setton (2009) apresenta a noção de fato social total como uma alternativa de compreensão dinâmica e abrangente da subjetivação das experiências vividas nos vários espaços sociais. Portanto, além de unir aspectos sociais, individuais, físicos e psíquicos, o fato social total abarca reduções que compreendem diferentes modalidades sociais, momentos individuais singulares e normas de expressão.

Tendo como foco os diversos modos de articulação entre as matrizes de sentido que formam sujeitos sociais singulares, ao identificar as instâncias socializadoras que perpassam a experiência dos alunos, passaremos a investigar o papel e a influência delas em suas disposições de pensamento, de sentimento e de ação. Desse modo, pretendemos prosseguir em uma reflexão que, ao compreender as aprendizagens musicais na Orquestra de Teclados, promova contribuições pedagógicas e sociológicas à área musical.

Referências

DENZIN, N. K. e LINCON, Y. S. (orgs.) **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**, tradução Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta**, v. 11, n. 16/17, p. 51, 2000.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semiestruturada: análise de objetivos e de roteiros. **Seminário internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos**, v. 2, p. 10, 2004.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A particularidade do processo de socialização contemporâneo. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 335-350, Nov. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200015&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 18 mar. 2017.

_____. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. **Revista Brasileira de Educação**, v.14, p. 296-307, 2009.

_____. **Introdução ao tema socialização**. Boletim Soced, Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade. **Educação e pesquisa**, v. 37, n. 4, p. 711-724, dez. 2011.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, 07-11, mar. 2004.

_____. Aprender e ensinar música no cotidiano. In: _____. **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 07-12.

_____. Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In: _____. **Música, educação e projetos sociais**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014, p. 11-26.

SOUZA, Jusamara; DE FREITAS, Maria de Fatima Quintal. Práticas musicais de jovens e vida cotidiana: socialização e identidades em movimento. **Música em Perspectiva**, v. 7, n. 1, 2014.

_____. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. **Educar em revista. Curitiba. n. 53 (jul./set. 2014), p. 91-111**, 2014.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

A concepção Vigotskiana no processo ensino e aprendizagem na Banda Mirim “Maestro Elias Antônio Daia”

Sara Jane Rezende Ribeiro Coimbra¹

Resumo: Este trabalho, desenvolvido no programa de Mestrado em Música da Universidade Federal de Uberlândia, relata resultados parciais de pesquisa em andamento. Com o objetivo de se compreender o processo de ensino e aprendizagem musical ocorrido na Banda Mirim “maestro Elias Antônio Daia”, localizada na cidade de Ituiutaba (MG), utilizou-se como aporte teórico a concepção postulada por Lev Semenovich Vigotski (1896-1934), à luz da abordagem histórico-cultural. Vigotski, psicólogo russo, nasceu no final do século XIX e nos deixa um legado de extrema importância por sua contribuição na área da psicologia, bem como, principalmente, a sua relação com a educação.

Palavras chave: Música; histórico-cultural; Banda Mirim.

Abstract: This work, developed in the Master's program in Music at the Federal University of Uberlândia, reports partial results of the research in progress. In order to understanding the musical teaching and learning process that took place in the Mirim Band "maestro Elias Antônio Daia", located in the city of Ituiutaba (MG), the conception postulated by Lev Semenovich Vigotski (1896-1934), in the light of the historical-cultural approach. Vigotski, a Russian psychologist, was born at the end of the 19th century and left us with a legacy of extreme importance for his contribution in the field of psychology, as well as, especially, his relationship with education.

Introdução

A Banda Mirim, mantida pela Prefeitura de Ituiutaba², existe há vinte e um anos, sendo a única da cidade. Ela é composta por um grupo de crianças e adolescentes oriundos de famílias de baixa renda, com faixa etária entre sete e vinte e dois anos. Os ensaios ocorrem duas vezes por semana na Fundação Cultural, localizada na região central do município. Para o presente estudo, já foram assistidos ensaios realizados em

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música. Orientadora: Profa. Dra. Maria Flávia Silveira Barbosa.

² Ituiutaba, cidade mineira, situada no Triângulo Mineiro. Com população estimada em 103.945 mil habitantes segundo o censo de 2016.

agosto e setembro de 2016 e também em fevereiro e março de 2017, totalizando dez ensaios.

Meu interesse em pesquisar sobre a Banda Mirim deve-se, além da escassez de produção de trabalhos relacionados ao tema de pesquisa aqui proposto, também poder contribuir com o campo da educação musical, que, frequentemente analisada por uma abordagem da perspectiva cognitivista de Piaget, diferentemente, Vigotski nos mostra outra concepção do desenvolvimento do ser humano. Como argumentam Nassif e Barbosa (2014), a produção científica vigotskiana pode responder a certas questões que outras teorias não esclarecem satisfatoriamente ou mesmo ignoram.

Apesar de ter morrido há 83 anos, os pressupostos vigotskianos continuam tão atuais quanto antes. Leontiev (1999), um de seus seguidores, observa que Vigotski adiantou-se a seu tempo em muitos anos, uma vez que “suas ideias lançaram raízes tão profundas na psicologia científica que chegaram a ser consideradas pertencentes ao acervo comum, sem necessidade de citar a origem ou inclusive de lembrar o nome do autor” (LEONTIEV, 1999, p. 425).

Teoria histórico-cultural

A teoria histórico-cultural, desenvolvida por Vigotski e seus colaboradores, como Luria e Leontiev, foi desenvolvida na Rússia dentro de um contexto de grandes transformações sociais no país que eles viviam. Pensaram o desenvolvimento do ser humano numa sociedade diferente que estava em plena formação naquele momento.

Sendo assim, o referencial teórico proposto fundamenta-se na perspectiva histórico-cultural do desenvolvimento humano, através das formulações de seu maior representante, Lev S. Vigotski. Com o estudo da Teoria histórico-cultural do desenvolvimento humano foi possível à consecução do objetivo geral desse trabalho que é compreendermos o processo de ensino e aprendizagem ocorridos na Banda Mirim “maestro Elias Antônio Daia”.

Vigotski (1988) apresenta conceitos importantes acerca da relação entre desenvolvimento e aprendizagem, os quais nos ajudam a compreender os processos de ensino e aprendizagem musical que ocorrem na Banda Mirim “Maestro Elias Antônio Daia”. O autor, em seu artigo, *Aprendizagem e desenvolvimento intelectual na idade escolar*, explica que as crianças, mesmo antes de se ingressarem na escola, já vivenciaram determinadas aprendizagens.

No caso da Banda Mirim, muitas crianças, antes de se integrarem ao grupo, observavam parentes, pais, irmãos, amigos tocarem algumas músicas, reconhecendo a melodia, e mesmo manuseando o instrumento. Dessa forma, “aprendizagem e desenvolvimento não entram em contato pela primeira vez na idade escolar, portanto, mas estão ligados entre si desde os primeiros dias de vida da criança” (VIGOTSKI, 1988, p. 110).

Voltando à questão da relação entre desenvolvimento e aprendizagem, Vigotski (1988) aponta a existência de dois níveis que determinam o desenvolvimento mental da criança. O primeiro é o nível de desenvolvimento real, em que se define o nível mental da criança levando em conta somente as tarefas e ações que ela realiza com autonomia, isto é, sem a ajuda de outras pessoas, ou nem de perguntas sugestivas. Ao contrário, o que a criança faz com o auxílio de um adulto ou mesmo uma criança mais velha, configura o segundo nível, chamado de zona de desenvolvimento iminente³.

Nas pesquisas de Vigotski (2004, p. 502), o autor conclui que o estudo da zona de desenvolvimento iminente “é um dos instrumentos mais poderosos de investigação pedológica, que permite elevar consideravelmente a eficácia, a utilidade e a fertilidade da aplicação do diagnóstico do desenvolvimento mental à solução de tarefas propostas pela pedagogia e pela escola”. Por conseguinte, devemos nos pautar por aquilo que impulse o desenvolvimento infantil, incentivando o aprendizado e “enxergando” os alunos sob outra perspectiva.

Considerações

Até o momento, para a execução da dissertação de Mestrado, foram elaborados os seguintes passos: no primeiro capítulo, apresento a fundamentação teórica, em que descrevo, brevemente, a vida de Lev S. Vigotski, um pouco de sua trajetória, perpassando pela sua vida pessoal, acadêmica e profissional. Trato também do contexto sócio-político-econômico da época, da questão da denominação da teoria vigotskiana ser ou não ser histórico-cultural e de alguns pontos teóricos que serão relevantes para os estudos desta pesquisa, tais como o processo de mediação, a imitação e a zona de desenvolvimento iminente.

³ Encontramos diferentes traduções para esse conceito, como zona de desenvolvimento potencial (ZDP), imediato ou proximal. Porém, neste trabalho, o termo utilizado será zona de desenvolvimento iminente, visto que, para Prestes (2010) e Martins (2013), é a tradução mais apropriada para esse pensamento vigotskiano.

Por meio das concepções de Vigotski, a educação musical ganha novas abordagens e novas compreensões para a sua aprendizagem e o seu ensino. Observando os ensaios, analisamos que o maestro sempre quando ensina uma nova música ele se dirige a todos os alunos em particular, sentando-se ao lado de cada um para ensinar. Consta-se aí, o conceito de zona de desenvolvimento iminente onde o professor estabelece uma participação colaborativa, superando limites que, por conseguinte, avançam em forma de novas aprendizagens.

Reconhecer a importância de como se realiza o processo de ensino e aprendizagem na área musical é essencial para a compreensão tanto para aqueles que trabalham com Bandas de Música, como também alunos e pesquisadores que tratam sobre o assunto.

Referências

LEONTIEV, A. N. Artigo de introdução sobre o trabalho criativo de L. S. Vigotski. In: VIGOTSKI, L. S. **Teoria e método em Psicologia**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARTINS, Lígia Márcia. **O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar: contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica**. Campinas: Autores Associados, 2013.

NASSIF, Silvia Cordeiro; BARBOSA, Maria Flávia Silveira. **Contribuições da teoria vigotskiana para a educação musical**. SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. x, 2014, Campinas. **Anais...** Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PRESTES, Zoia. R. **Quando não é quase a mesma coisa: análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil – repercussões no campo educacional**. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.

VIGOTSKI, L. S. Aprendizagem e desenvolvimento intelectual na idade escolar. In: **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. Trad. M. P. Villalobos. São Paulo: Ícone/ Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Sobre o Teatro musical no Colégio Cenecista Dr. José Ferreira

Mariana Faria Scandar¹

Resumo: A música na escola é um tema recorrente na área da educação musical, e, ainda hoje, a escola se configura como um espaço em que o ensino/aprendizagem de música não está efetivamente presente como disciplina. Este trabalho em andamento trata-se de um estudo de caso sobre uma escola de educação básica que têm a música como componente curricular. Mais especificamente, é um estudo sobre as relações de ensino/aprendizagem que são estabelecidas pelos alunos no projeto de teatro musical que a escola desenvolve anualmente. Percebeu-se um grande envolvimento dos alunos no projeto do teatro musical realizado, bem como relações estabelecidas com a música, o fazer musical e os demais participantes do projeto.

Palavras-chave: Música na escola; ensino/aprendizagem de música; teatro musical.

Abstract: Music in the school is a recurrent theme in music education, despite this, to this date, the school is a place where musical education is not effectively present yet. This paper talks about a research in progress. It is a case study of a school where music is a curricular component. More specifically, it is a study about a theatrical musical project the school carries out annually and all the teaching/learning relationships established through its development. It was verified the involvement of the students in the musical theater project, as well as the relationships established with music, the "musical doing" and with the other participants in the project.

1. Introdução

A presente comunicação trata de uma pesquisa em andamento que está sendo realizada há um ano no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Esta pesquisa tem como foco entender as relações de ensino/aprendizagem que acontecem em um projeto artístico denominado “musical” no Colégio Cenecista Dr. José Ferreira em Uberaba-MG. Mais especificamente o musical *Wicked* apresentado no projeto no primeiro semestre do ano de 2017. Trabalhando há oito anos como professora de música nessa escola, que possui um projeto educativo-musical atípico, surgiu a ideia de desenvolver esta pesquisa.

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música. Orientadora: Profa. Dra. Lília Neves Gonçalves.

2. A escola Cenecista José Ferreira

Trata-se de uma escola de educação básica que adotou uma postura em prol da arte e que a diferencia das demais da cidade de Uberaba-MG. É uma escola particular que atende a todas as faixas etárias de estudantes: berçário, educação infantil, ensinos fundamental e médio. Mas, além disso, oferece disciplinas e cursos que normalmente não fazem parte do currículo de qualquer escola como, por exemplo, música, teatro, circo, dança, artes plásticas, etc.

Nessa escola, a música é componente curricular e tem lugar no ensino da educação infantil até o 5º ano do ensino fundamental. Também são oferecidos cursos livres de vários instrumentos e de canto em horário extra-turno para os alunos de quaisquer idades e séries que se interessarem por participar deles. Ou seja, os alunos podem participar das aulas de música como atividades inclusas na mensalidade, tendo livre escolha dentre os vários instrumentos musicais oferecidos: acordeom, bateria, canto, clarinete, flauta doce, flauta transversal, guitarra, percussão, piano, saxofone, viola e violão. Esses cursos contam com professores com formação específica, estrutura e grande variedade de instrumentos disponíveis.

Além das aulas de música, a escola possui grupos musicais, como corais, orquestras, conjunto de flautas, entre outros, e promove apresentações como os musicais e os recitais. Em resumo, pode-se dizer que há uma escola de música funcionando dentro do ambiente de uma escola de educação básica.

O ambiente musical e as apresentações do colégio despertam nos estudantes o interesse pela música e as produções musicais na/da escola têm projeção social, já que atraem, além das famílias, a população da cidade, fazendo com que os pequenos músicos se sintam importantes. Esse aspecto contribui para a autovalorização desses alunos, fato que se constata no dia a dia com pronunciamentos individuais. É possível afirmar, em uma breve análise, que a mobilização da escola em torno da música consiste em uma ação importante da fomentação cultural, na socialização e sociabilidade dos vários segmentos da escola envolvidos entre alunos, pais, professores e gestão escolar.

3. A importância da música na escola

Sabe-se da importância da música na escola. Em um texto de Paul Lehman (2006), publicado no site da *International Society for music education* (ISME), menciona-se o seguinte: “deixar de ensinar música na escola é como deixar de ensinar matemática” (LEHMAN, 2006)². Existe grande esforço dos profissionais da área para firmar esse entendimento na sociedade. Considera-se a música, tanto quanto as demais disciplinas que estão mais consolidadas no currículo, como uma área do conhecimento muito importante para a formação das pessoas por diversos motivos. Segundo Steve Kelly (2002), a música está presente na vida das pessoas e isso já justificaria a importância de sua presença na escola. Para ele a música pode explicar diversas culturas e diferentes gerações, pois é um fenômeno que ao mesmo tempo é “universal na natureza, único e particular em cada cultura e aprendido individualmente” (KELLY, 2002, p. 45).

Kraemer (2000), citando Christoph Richter (1983, p. 205) acerca da experiência musical, diz que “é essencial que a pedagogia da música ofereça ao ser humano ajuda na sua tentativa de se relacionar com a música e ter experiências com ela” (KRAEMER, 2000, p. 66). Acredita-se que proporcionar diversas experiências na escola, entre elas as experiências artísticas, seja uma das mais importantes funções da escola, pois amplia o entendimento de mundo dos alunos.

Diante desse contexto apresentado, como já mencionado acima, escolhi como objeto de pesquisa as relações estabelecidas no ensino/aprendizagem que acontece em um projeto de teatro musical que essa escola possui.

4. O teatro musical

Orgando (2016) tenta conceituar o teatro musical apresentando as falas de alguns entrevistados que descrevem o gênero em seu livro, “O que é o teatro musical”. Dentre as falas dos entrevistados a que mais chamou atenção foi a fala do produtor, ator e cantor Marllos Silva:

² No original. cualquier alumno al que se le permite dejar la escuela sin haber estudiado música, habrá sido engañado tal como si se le hubiera permitido dejar la escuela sin haber estudiado matemáticas o ciencia.

Teatro musical é um gênero teatral que faz uso do suporte de outras artes (música e dança) para contar a história. A música e a dança contribuem não apenas na encenação levada ao palco, mas na construção da dramaturgia. Entretanto, há muito mais entre a ideia de um espetáculo e a estreia que podem definir o que é teatro musical. Acredito ser o gênero mais complexo de se levar aos palcos por conta da união das artes. É o que exige maior preparação dos performers que vão encená-lo. Teatro musical só pode ser feito por artistas que saibam trabalhar em conjunto” (Marllos Silva, entrevista, s/d, apud ORGANDO, 2016, p. 16).

O musical é uma apresentação nos moldes descritos acima, ou seja, um espetáculo que envolve teatro, dança e música, que acontece todos os anos na escola, desde 2003. Segundo o site do colégio:

Em 2003, aconteceu a primeira apresentação de um Musical organizada pela equipe do Colégio. O grupo era composto por jovens músicos, por solistas e pelo coral infantil sendo que toda a renda desse espetáculo foi destinada à Casa do Caminho. A releitura e a adaptação ganharam um toque especial em várias produções, entre elas: Fantasma da Ópera, A Bela e a Fera e Les Misérables, A Noviça Rebelde atingindo um público de, aproximadamente, 1 000 pessoas por apresentação. O Musical 2011 Cats conta com um elenco de aproximadamente 120 pessoas, entre eles jovens cantores, músicos, bailarinos e mais de 25 integrantes das Artes Cênicas e Circense (<http://www.joseferreira.com.br/arte-e-cultura/cursos/canto/>).

Nesse espetáculo, as professoras de canto, juntamente com o diretor, escolhem alguma história do repertório de teatros musicais já apresentados mundo afora, como por exemplo, “Rei Leão” (tema do musical de 2013) e “Alladin” (tema do musical de 2015), e *Wicked* (tema dessa pesquisa) e fazem uma adaptação, adequando a produção e as músicas para a realidade escolar. A escolha do tema do musical é feita durante as férias nos meses de dezembro e janeiro, o que torna possível a preparação do espetáculo ainda no primeiro semestre e sua apresentação em agosto. O espetáculo impressiona pela complexidade da estrutura, em especial por tratar-se da realização de um espetáculo por parte de pessoas ligadas à escola. Apesar das “adaptações” referidas anteriormente, a estrutura do projeto é grandiosa, com cenários construídos, equipe de apoio nos bastidores, figurino muito parecido com os originais, dentre outras características impressionantes que geralmente não fazem parte das apresentações escolares.

A presença de aula de música no currículo das escolas ainda não é tão comum no Brasil. Muito mais inusitada é a prática de teatros musicais nesses espaços. Um dos fatores que colabora para essa escassez é o fato desse tipo de manifestação artística ser

uma tradição advinda dos Estados Unidos, sendo ainda hoje pouco frequente no Brasil. Segundo Rubim (2010), na década de 1960, os primeiros musicais da Broadway começaram a ser montados no Brasil, protagonizados pelas atrizes Bibi Ferreira e Marília Pêra, posteriormente na ditadura militar, alguns teatros musicais brasileiros, com caráter político, são escritos pelo compositor Chico Buarque, tais quais: “Roda Viva”, “Calabar”, “Gota D’Água” e “Ópera do Malandro”. Na década de 1980 a atriz Claudia Raia também trouxe de volta os musicais para os palcos, com musicais inspirados no estilo americano e também com alguns com um “tempero brasileiro”. Na década de 1990 houve a eclosão dos musicais biográficos com inicialmente com o “Lamartine para inglês” ver (1989) e seguido por diversas montagens das quais destaca “Metralha” (1996), texto e direção de Stella Miranda, sobre a vida de Nelson Gonçalves e “Somos Irmãs”, de Sandra Louzada (1998), sobre a vida das cantoras Linda e Dirce Batista, “Ô Abre Alas”(1998), de Maria Adelaide Amaral, sobre Chiquinha Gonzaga, e “Chico Viola”(1998), de Luiz Arthur Nunes, sobre Francisco Alvez, etc, o que se estende aos dias de hoje. Também vem à tona a reprodução dos musicais internacionais no Brasil como “Les Misérables” (2001), “Chicago” (2004) e “Fantasma da Ópera” (2005) em São Paulo.

A partir das menções retiradas do artigo de Rubim (2010), e da observação nas bilheterias dos teatros pode-se perceber que houve, de um tempo para cá, o crescimento desse campo da arte no Brasil, e nas cidades maiores a presença desse tipo de apresentação (tanto as versões brasileiras de teatros musicais da Broadway quanto os teatros musicais nesses moldes escritos por brasileiros), aumentou a periodicidade e ganha cada vez mais adeptos. Também nota-se a abertura de cursos específicos para a formação de artistas que queiram trabalhar nesse setor. Visto que em uma rápida procura no *Google* pode-se encontrar várias ofertas de cursos com esse propósito. Entretanto, a presença de teatros musicais nas escolas é um caso particular dessa instituição abordada nesta pesquisa.

5. Metodologia

O método utilizado neste trabalho é o estudo de caso, já que consiste na reflexão sobre a relação ensino/aprendizagem musical que acontece por intermédio das relações sociais entre os alunos envolvidos no projeto musical no contexto específico da

instituição analisada. Ou seja, esta pesquisa se preocupa em “como” acontecem o ensino/aprendizagem através das relações sociais que ocorrem entre os alunos que participam do musical do Colégio Cenecista Dr. José Ferreira.

Segundo Yin (2015, p. 4), “quanto mais suas questões procurarem explicar alguma circunstância presente (por exemplo, “como” e “por que” algum fenômeno social funciona) mais o método do estudo de caso será relevante”. Na visão de Ponte (2006), o estudo de caso trata-se:

Um estudo de caso visa conhecer uma entidade bem definida como uma pessoa, uma instituição, um curso, uma disciplina, um sistema educativo, uma política ou qualquer outra unidade social. O seu objetivo é compreender em profundidade o “como” e os “porquês” dessa entidade, evidenciando a sua identidade e características próprias, nomeadamente nos aspectos que interessam ao pesquisador. É uma investigação que se assume como particularística, isto é, que se debruça deliberadamente sobre uma situação específica que se supõe ser única ou especial, pelo menos em certos aspectos, procurando descobrir o que há nela de mais essencial e característico e, desse modo, contribuir para a compreensão global de um certo fenômeno de interesse (PONTE, 2006, p. 2).

Para recolher os dados da pesquisa utilizou-se a pesquisa de levantamento de documentos desde o início do trabalho através de pesquisas no site do Colégio, análise do Projeto pedagógico da escola e através de informações nas redes sociais. Com esse tipo de dados pude entender melhor o contexto da escola observando a escola numa conjuntura mais ampla e tentando entender a presença da música na instituição. Também pude relacionar essas informações de modo a entender o motivo da escola adotar a arte como um componente curricular e entender como a escola se estrutura para que a arte esteja presente.

Já a observação aconteceu desde o início de fevereiro de 2017, quando as aulas de canto começaram e duraram até a primeira semana de setembro, quando tiveram a última aula voltada para o musical.

Através da observação pude entender a estrutura do projeto que começa com a organização do material: roteiro e partituras. E exploração do material pelos alunos. Depois passa por aulas voltadas para o preparo dos alunos para um teste no estilo de audição. Nesse teste os alunos se apresentam no palco e uma banca seletiva escolhe os personagens protagonistas e coadjuvantes. E após a escolha dos personagens começam o preparo para o espetáculo em aulas de canto, ensaios, aulas de dança, entre outros.

Nesse processo observou-se que, além da aquisição de habilidades e conhecimentos musicais, os alunos estabelecem outras relações, já que demonstram que outras questões estão muito arraigadas no ensino e aprendizagem da música. Os alunos que participaram desse projeto estabeleciam um forte vínculo afetivo, demonstravam que de alguma forma que o projeto interfere na formação de suas identidades, nos seus gostos, no seu conhecimento cultural, entre outras questões.

Tudo isso que foi coletado no decorrer desse primeiro ano de pesquisa está documentado em um caderno de campo que será analisado e tomará a forma da pesquisa no próximo ano em que irei terminar essa pesquisa.

6. Resultados parciais

Durante o período de sete meses e meio de observação pude observar o processo que envolveu a realização desse projeto artístico. E como era previsto, antes de iniciar a pesquisa, pode-se confirmar que o envolvimento dos alunos com esse projeto proporciona uma gama de experiências que vão muito além da aquisição de habilidades musicais. Observou-se que os alunos demonstravam que o interesse deles ao participarem do projeto não se limitava a um aprendizado técnico-musical.

O musical, como já foi explicitado, segue os moldes dos musicais originais, inclusive os arranjos vocais que os alunos se submetem. Logicamente, esses arranjos foram pensados para cantores profissionais. E os alunos inexperientes demonstravam muita dificuldade de executar. Apesar disso, o projeto caminhava, os alunos mostravam interesse, esforço, prazer, dedicação no projeto.

As aulas eram repetitivas, já que os professores precisavam reforçar as informações várias vezes para que os alunos assimilassem. O que era cantado em um minuto se perdia no outro, porque os alunos não possuíam conhecimentos musicais prévios que subsidiassem essa execução. A repetição exaustiva foi necessária para que os alunos aprendessem suas partes vocais.

Os alunos, que estavam empenhados em conseguir executar a peça, criavam seus próprios recursos para aprender. Ou seja, o interesse pessoal em executar o que estava sendo proposto foi um fator importante para que o projeto se desenvolvesse apesar das dificuldades. Os alunos ouviam as gravações originais que estavam

disponíveis na internet, e gravavam áudios da aula para poderem estudar fora do momento da aula. A admiração por aquele tipo de arte impulsionava os alunos.

Outra questão que estimulava a participação dos alunos foram as relações de amizade e colaboração que criaram durante o projeto e que proporcionavam mais facilidade na troca de informações. Um ajudava o outro em momentos da aula de canto e dos ensaios, e também fora deles, já que se relacionavam na escola e fora dela. Pude notar que os alunos cantavam juntos, ensinavam um ao outro, se comunicavam através das redes sociais, etc. E, conseqüentemente, criaram laços que tornaram a participação no projeto ainda mais significativa.

Pensar nos motivos que levaram que esses alunos se interessassem pelo projeto a ponto de despendem tanto esforço para sua realização é um ponto relevante dessa pesquisa e através do caderno de campo pode-se analisar com mais atenção outros fatores que interferiram para esse envolvimento e quais relações foram estabelecidas a partir disso.

7. Considerações finais

A música na escola tem um papel importante na vida das pessoas. Os resultados parciais desse trabalho demonstram isso pelo simples fato de que o repertório de vivências artísticas e humanas dos alunos que participam desse projeto se amplia. Ademais, por enquanto, pude notar nas falas, nos olhares e nos comportamentos que o projeto propiciou experiências marcantes nesses alunos.

Referências

KELLY, Steven N. A sociological basis for music education. **Internacional Journal of Music Education**, p. 40-49. 2002. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/025576140203900105>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

KRAEMER, Rudolf – Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico musical. Tradução de: Jusamara Souza. **Em Pauta**, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr/nov. 2000.

LEHMAN, Paul. **Por que la musica es importante**. 2006. Disponível em: <<http://official-isme.blogspot.com/2006/12/por-que-la-musica-es-importantespanish.html>>. Acesso em: 9 out. 2011.

ORGANDO, Suellen. **O que é o teatro musical. Uma perspectiva da história do teatro musical. Origens. Influências. Broadway. West end e Brasil.** São Paulo: Giostri, 2016.

PONTE, João Pedro Estudos de caso em educação matemática. **Bolema**, n. 25, p. 105-132, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3007/1/06-Ponte%28BOLEMA-Estudo%20de%20caso%29.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

PROPOSTA PEDAGÓGICA. Colégio Cenecista Dr. José Ferreira, Uberaba, sd.

RUBIM, Mirna. **Teatro Musical contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional.** Revista Poiésis, n.16, p 40-51, Niterói, 2010. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16 EDI_TeatroBrasil.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2016.

STAKE, Robert E. **Pesquisa qualitativa, estudando como as coisas funcionam.** Tradução de Karla Reis. Porto Alegre: Penso, 2011.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** 5. ed. Tradução de: Cristhian Matheus Herrera. Porto Alegre: Bookman, 2015.

Referências culturais e concepções harmônicas e tímbricas em uma composição para flauta tripla e sons eletroacústicos

Roberto José Armando Carranza¹

Resumo: Este artigo discute referências culturais e concepções harmônicas e tímbricas exploradas numa composição eletroacústica mista para flauta tripla e *tape* denominada "Uma visão dimensional de uma gama tripla". O *tape* é composto de sons de diversos tipos de flautas étnicas, sons de um *wind controller* e sons de aplicativos para celulares. Os eventos musicais do *tape* estão construídos sobre escalas mesoamericanas utilizadas na música para marimbas da região de Guanacaste (Costa Rica), as quais são discutidas e detalhadas por Acevedo Vargas (1986). A flauta tripla executada nesta peça é uma versão moderna da *Flauta triple* de *Tenenexpan* (Veracruz, México), conforme publicação de Boiles e Lafayette na revista da *Universidad de Veracruz*, em 1965. A versão moderna foi desenvolvida no meu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (CARRANZA, 2013). Cinco peças do repertório da flauta doce são tomadas como referências musicais, sobretudo quanto ao uso de técnicas estendidas: *Fragmente* (Shinohara, 1968), *Music for a bird* (Martin Linde, 1968), *Gesten* (Klaus Hashagen, 1966), *East Wind* (Barry Truax, 1981), e *KAGE* (Roderik de Man, 2000). As referências culturais inseridas em "Uma visão dimensional de uma gama tripla" também são analisadas e derivam de objetos encontrados em sítios arqueológicos da América Central, referências à arquitetura mesoamericana, a desenhos e figuras geométricas, elementos da natureza e animais das regiões mencionadas e a instrumentos musicais comuns às civilizações pré-colombianas (maia e inca).

Palavras chave: Harmonia e timbre; música eletroacústica mista; flauta doce.

Abstract: This article presents a discussion on the cultural references and the conception of harmony and timbre explored in a mixed electroacoustic composition for triple recorder and tape named "Uma visão dimensional de uma gama tripla". The tape comprises sounds produced by several types of ethnic flutes, sounds from a wind controller and from smartphones applications. The musical events of the tape are based on mesoamerican scales used in the music for marimbas from the Guanacaste region (Costa Rica), as discussed and detailed by Acevedo Vargas (1986). The triple recorder performed on this piece is a modern version of the Tenenexpan Triple Flute (Veracruz, Mexico), as published by Boiles and Lafayette in a journal of the University of Veracruz in 1965. The modern version was developed in my Final Year Research Dissertation as an undergraduate student (CARRANZA, 2013). Five pieces from the contemporary repertoire for recorder are taken as musical references for this composition, mainly regarding to the use of extended instrumental techniques: *Fragmente* (Shinohara, 1968), *Music for a bird* (Martin Linde, 1968), *Gesten* (Klaus

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música. Orientador: Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro.

Hashagen, 1966), East Wind (Barry Truax, 1981), and KAGE (Roderik de Man, 2000).

The cultural references included in "Uma visão dimensional de uma gama tripla" are also analyzed. They correspond to objects found in archeological sites in Central America, features of Mesoamerican architecture, geometric drawings and figures, elements of nature and animals from the regions, besides musical instruments that are common to pre-Columbian civilizations (Maya and Inca).

Considerações iniciais

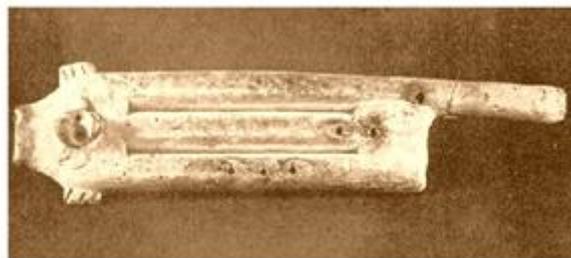
Este artigo constitui um breve memorial descritivo que apresenta algumas características da composição eletroacústica mista para flauta tripla e *tape* intitulada "Uma visão dimensional de uma gama tripla", composta no contexto da minha pesquisa de mestrado². O instrumento musical utilizado na composição é uma flauta tripla, que construí numa versão moderna (ver **Fig.1**), no contexto da flauta doce, desenvolvida a partir da *flauta tripla* maia encontrada em *Tenenexpan* (estado de Veracruz, no México - ver **Fig.2**).

Fig.1: Flauta tripla (versão atualizada).



Fonte do autor.

Fig.2: Flauta *Triple* de *Tenenexpan*.

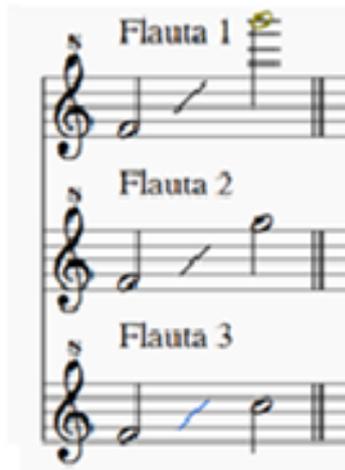


Fonte: <http://www.tlapitzalli.com/curinguri/flautatriple/ftriple.html>

² O áudio da peça "Uma visão dimensional de uma gama tripla" encontra-se disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/0B__9Sfmcu9NeSHZhR31GSkVTVWc>.

A extensão da flauta tripla da **Fig.1** é detalhada na **Fig.3**.

Fig.3: Extensão da flauta tripla.



Fonte do autor.

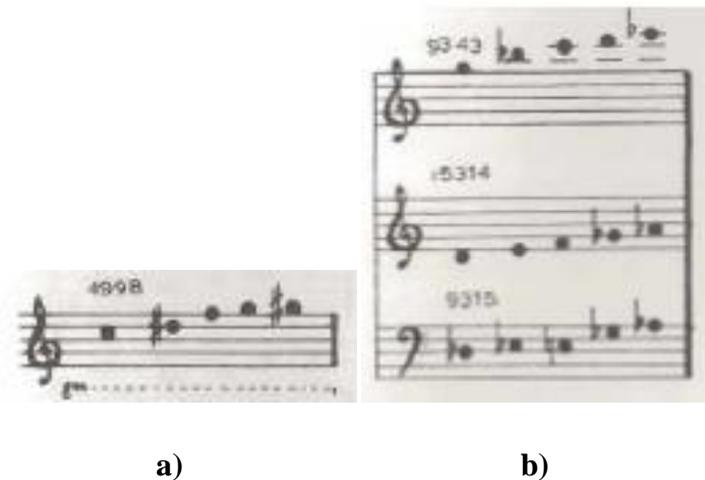
A peça é constituída por quatro movimentos, denominados Gama, Arquipélago, 1B (ou Terceiro movimento) e Final. A partitura reúne uma escrita mista constituída por símbolos musicais e grafismos que simbolizam as técnicas estendidas executadas pela flauta tripla e os eventos gravados do *tape* da composição. A partitura possui uma divisão por compassos e uma notação em segundos. A simbologia musical e desenhos utilizados na partitura foram catalogados numa bula específica para esta composição. Nesta bula são simbolizadas as digitações utilizadas na composição (barroca, germânica, binária, e quartos de tons) e as técnicas estendidas utilizadas (multifônicos, movimentos das mãos para a execução dos *glissandi*, etc).

O termo “gama”, presente no título da peça, refere-se ao modo fundamental de uma escala pentatônica dentro do contexto do sistema pentatônico das escalas andinas. Segundo Carlos Clavijo (1968), “a gama genuína, é a expressão mais pura do pentatonismo e está representada por estas cinco notas”.

As escalas pré-colombianas que foram utilizadas para organizar o material harmônico de "Uma visão dimensional de uma gama tripla" correspondem a um tipo de escalas pentatônicas da região de Guanacaste, na Costa Rica. Originalmente, os

instrumentos que utilizam estas escalas são marimbas, ocarinas e flautas rústicas. Estas escalas podem ser utilizadas da forma original ou por empilhamento de escalas. A **Fig.4** exemplifica as escalas pré-colombianas utilizadas na composição.

Fig.4: Escalas pré-colombianas: a) escala sem empilhamento e b) escalas empilhadas.



Fonte: ACEVEDO VARGAS (1986, p.43 e 45).

A harmonia desta composição é caracterizada por eventos derivados do empilhamento das escalas ilustradas pela **Fig.4**. A nota mais aguda de cada empilhamento (evento) é executada pela Flauta 3 (a mais grave da flauta tripla), sendo as notas restantes de cada empilhamento executadas por sons de flautas gravadas que integram o *tape*.

O *tape*

O *tape* é composto por sons de Flautas doces (soprano, alto, tenor e baixo), Flauta *fife* em Dó, Flautas étnicas ou com referenciais étnicos (*quena*³, flauta de pan, Flauta transversal curva de PVC em Réb) e *Wind controller* Casio DH-100 MIDI⁴. Os timbres das flautas e do *wind controller* são alterados mediante processamentos

³ Ver <<http://www.jujuyenlinea.com/engine/0/83/1/quena/false/es/>> (acessado em 28 de maio de 2017).

⁴ Imagem disponível em: <<http://1.bp.blogspot.com/-Gp0y6x6l-zQ/ToPRtlm1K3I/AAAAAADA98/iG8EHN9Ixlw/s1600/7.jpg>> (acessado em 27 de maio de 2017).

utilizando efeitos (FX) do programa *Reaper*⁵. Outras amostras sonoras que compõem o *tape* foram realizadas com o uso de aplicativos para celulares. São eles:

- *Voice Piano app: sampler* para a execução de sons gravados de pássaros e outros timbres;
- *Xylophone7 app*: teclado percussivo virtual com timbres de marimba, xilofone e vibrafone;
- *Pitch Shifter Harmonist PS-10*: simulador do pedal de guitarra *Pitch Shifter Harmonist*⁶ (aplicado na flauta transversal curva em Réb de PVC, modificando o seu som original com uma queda na afinação).

Os sons de cantos de pássaros que integram o *tape* (*Fauvette babillarde*, *Bruant jaune*, *Trogloditae da Carolina* e *Tangará da Lousiana*) foram escritos no programa *Muscore*⁷ e derivam de composições de Oliver Messaien como *Le Merle noir*, *Chronochromie* e *Oiseaux exotiques*. Outros sons presentes no *tape* são *glissandi* (sons gravados e processados) inspirados pela escuta das composições *Glissandi* e *Artikulation* de György Sándor Ligeti.

A parte instrumental

Na flauta tripla também são executados *glissandi* por meio de três técnicas diferentes: a) alteração da pressão do ar na emissão das notas; b) execução de notas deslizando o dedo sobre um furo específico da flauta; e c) movimentos (verticais, horizontais e diagonais) sobre as três flautas da flauta tripla.

As diferenças tímbricas na execução de uma mesma nota na flauta tripla são geradas pelas digitações barroca (indicada como **Bar** ou **B** na partitura) e germânica (indicada como **Ger** ou **G**). As notas são, por vezes, tocadas em associação com técnicas estendidas (multifônicos, *frulatto* e nota cantada). É também utilizada uma digitação alternativa que não comporta dedilhados de meio furo - a digitação binária, representada com os números 1 e 0 para indicar se os furos estão fechados e abertos (ex.: **1100**). Essa digitação contribui para criar uma diferenciação tímbrica e/ou de

⁵ <<http://www.reaper.fm/>>. Acessado em: 28 de maio de 2017.

⁶ <<http://pitch-shifter-pedal.10appstore.net/win10apps.html>>. Acessado em: 27 de maio de 2017.

⁷ <<https://musescore.org/pt-br>>. Acessado em: 28 de maio de 2017.

afinação nas repetições de frases ou trechos⁸. São também utilizadas as seguintes digitações: a) uma digitação em que há a representação de furos vedação com fita adesiva (ex.: **10X4** – no caso, com o X representando um furo vedado), relacionando-se, portanto, com uma situação de preparação prévia da flauta tripla; b) uma digitação específica para quartos de tom, corresponde às tabelas de Tui St. George Tucker⁹; e c) uma digitação específica que utiliza um tampão de silicone no furo 9 da flauta 3 (flauta grave da flauta tripla), o que amplia a extensão da região grave dessa flauta em uma terça maior.

A composição inclui momentos com improvisos curtos realizados em uma ou duas das flautas que compõem a flauta tripla com a utilização de uma articulação ou inflexão única (efetuada em apenas uma flauta, mas que acaba se estendendo às três flautas). A duração das frases improvisadas são determinadas pelos tipos de eventos que são executados, como por exemplo: alguns multifônicos demoram um tempo maior para surgirem em comparação com a produção de uma nota normal do instrumento.

Na composição "Uma visão dimensional de uma gama tripla" a nota  é utilizada como eixo de acordes ou sobreposições de notas na execução da flauta tripla em diferentes seções da peça.

Relações com as peças de referência

Dentre as peças tomadas como referências para a composição de "Uma visão dimensional de uma gama tripla", três foram compostas por flautistas: *Fragmente* (1968), de Makoto Shinohara¹⁰; *Music for a bird* (1968), de Hans Martin Linde¹¹; e *Gesten* (1966), de Klaus Hashagen. Nestas composições observa-se a utilização de técnicas estendidas com alusões a cantos de pássaros (sobretudo em *Music for a bird*), *glissandi*, sons multifônicos, microtons e alteração dos dedilhados da flauta para modificação tímbrica. As demais peças de referência são composições eletroacústicas

⁸ Esta digitação foi utilizada na composição *Sextant* (disponível em: <<https://soundcloud.com/robertocarranza-1>>), realizada como parte do meu Trabalho de Conclusão de Curso de graduação denominado "Composição Musical na adaptação de uma flauta alternativa" (CARRANZA, 2013).

⁹ <<http://tuistgeorgetucker.com/scores/alto%20recorder.pdf>>

¹⁰ Gravação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UECsmoJCYP4>>. Acessado em: 24 de fevereiro de 2017.

¹¹ Gravação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Zd4cXeGCMk>>. Acessado em: 31 de maio de 2017.

mistas para flauta doce: *KAGE* (2000), de Roderik de Man; e *East Wind* (1981), de Barry Truax¹². Vale destacar que *Gesten* é também uma peça eletroacústica mista.

Nas composições *Gesten e KAGE*, o material do *tape* é constituído por sons de flautas doces. Em *KAGE* o material do *tape* também inclui sons percussivos. Além disso, o flautista toca uma flauta doce alto *Ganassi* (instrumento considerado como uma flauta de transição - século XVI)¹³ imitando as nuances do *shakuhachi*¹⁴ (flauta com embocadura semelhante à da *quena* andina, esta última utilizada no *tape* de "Uma visão dimensional de uma gama tripla") e da flauta *nohkan*¹⁵ (utilizada no *Kabuki*¹⁶). Em *East Wind* o *tape* é composto por sons eletrônicos. Nessa peça, o flautista alterna-se entre flautas doces alto e tenor amplificadas.

As técnicas estendidas presentes na minha composição são similares às sonoridades encontradas nas peças *Fragmente e Music for a bird*. Com relação à última, incluem cantos de pássaros que, na minha composição, são executados tanto pela flauta tripla quanto no *tape* (com referências a composições de Oliver Messaien, conforme já mencionado). Os sons granulados utilizados no *tape* de *Gesten e KAGE* e os sons curtos executados pelas flautas na composição *East Wind* também são referenciados na minha composição (na parte da flauta tripla e no *tape*).

Referências culturais e viagem temporal

A peça "Uma visão dimensional de uma gama tripla" é inspirada em elementos do presente e do passado pré-colombiano da Mesoamérica (civilização maia) e da América do Sul (civilização inca). Um desses elementos diz respeito às sonoridades de flautas típicas da América Latina, como a flauta tripla, a *quena* e a *flauta de pan* (ou *zampoña*).

¹² Gravações disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uMh-fULT-Lg>> (acessado em 22 de julho de 2016) ou <<http://www.sfu.ca/sonic-studio/excerpts/EastWind.mp3>> (acessado em 27 de maio de 2017). Ver informações sobre a peça em: <<https://www.musiccentre.ca/node/4909>> (acessado em 25 de maio de 2017), <<http://www.blokfluit.org/modern/search-by-title/simple-search/detail/title/487/>> (acessado em 27 de maio de 2017) e <<http://www.sfu.ca/~truax/east.html>> (acessado em 03 de junho de 2017).

¹³ Informações disponíveis em: <<http://www.logarithmic.net/pfh-extra/ganassi/>>. Acessado em: 27 de maio de 2017.

¹⁴ Para maiores informações sobre o instrumento, ver: <<http://martyregan.com/instruments/shakuhachi>> (acessado em 27 de maio de 2017).

¹⁵ Ver <<https://en.wikipedia.org/wiki/Nohkan>> (acessado em 27 de maio de 2017).

¹⁶ Ver <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Kabuki>> (acessado em 27 de maio de 2017).

A reunião de instrumentos e timbres na peça remete a três épocas: 1) o período pré-colombiano, representado por sonoridades da *quena* e da flauta de *pan*; 2) o período barroco, representado por sonoridades das flautas doces e da flauta *fife*; e 3) o período contemporâneo, visitando as transformações das civilizações e o contexto sonoro/musical de hoje mediante as sonoridades do *wind controller*, dos aplicativos de celular, do material sonoro processado e da execução de técnicas estendidas.

Também constituem referências culturais importantes objetos encontrados em sítios arqueológicos da América Central, elementos da arquitetura mesoamericana (construções maias e o museu de Diego Rivera – *Anahuacalli*, no México)¹⁷, desenhos e figuras geométricas, elementos da natureza e os animais das regiões mencionadas presentes em peças de cerâmica e tecidos pertencentes às culturas mesoamericanas e inca.

O museu de Diego Rivera – *Anahuacalli* – com seus três andares é representado na peça pelas flautas que constituem a flauta tripla, da seguinte forma:

- a Flauta 3 (Grave) representa o primeiro andar: O submundo (*inframundo*);
- a Flauta 2 (Média) representa o segundo andar: A vida terrena; e,
- a Flauta 1 (Aguda) representa o terceiro andar: O supramundo.

Outro referencial citado na composição são as ilhas e conjuntos de ilhas próximos à Riviera Maia, onde foram encontrados elementos da cultura maia como as flautas pré-colombianas. Estes elementos serviram de inspiração para a composição do segundo movimento, intitulado Arquipélago.

O último movimento retoma alguns elementos dos movimentos anteriores com uma predominante mobilidade da Flauta 3 (Grave) - representando o piso térreo (o submundo - *inframundo*) do Museu *Anahuacalli*. Esta mobilidade é realizada mediante movimentos cromáticos, técnicas estendidas (*frullato*, uso de sons multifônicos, execução do furo 9 e mudanças na emissão das notas pela pressão de ar), a utilização de dedilhados alternados em trinados (digitação germânica e barroca) para a emissão de uma mesma nota (o que provoca ligeiras alterações tímbricas e de altura). Nesse movimento, uma série de seis Eventos do *tape* determinam uma queda na afinação das notas da Flauta 3 (Grave), guiando a finalização da peça na nota Fá – que, por sinal, é a nota inicial do primeiro movimento (Gama), representando, assim, como um retorno ao Térreo, o submundo (*inframundo*).

¹⁷ Ver <<http://www.museoanahuacalli.org.mx/>> (acessado em 28 de maio de 2017) e <<https://www.youtube.com/watch?v=N2LpuejfRBg>> (acessado em: 28 de maio de 2017).

Considerações finais

A pesquisa realizada possibilitou a integração de fatos históricos (relativos às civilizações maia e inca), a utilização de uma versão moderna da Flauta *triple* maia, a integração de uma execução constituída por uma harmonia diferenciada da a escalas mesoamericanas, além do uso de técnicas estendidas e sua aplicação específica na flauta tripla.

A base da composição reuniu estes elementos junto à idéia de uma representação ligada ao número três: os três andares do Museu de Diego Rivera - *Anahuacalli* (três planos ou mundos) - e os três períodos que são referenciados na peça: o período pré-colombiano, o barroco, e o período contemporâneo.

Este trabalho proporcionou a continuidade em relação ao trabalho de Conclusão de Curso de graduação denominado "Composição Musical na adaptação de uma flauta alternativa" (CARRANZA, 2013) por meio da exploração das possibilidades musicais deste instrumento (execução de acordes, sobreposições de notas e técnicas estendidas) no contexto da música eletroacústica mista. Dessa forma, houve a exploração das relações e diálogos entre a flauta tripla e uma ampla gama de sonoridades do *tape*.

Referências

ACEVEDO VARGAS, J. L. **La música en las reservas indígenas de Costa Rica**. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.

BOILES W., LAFAYETTE, C. **La flauta triple de Tenenexpan**. Disponível em: <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2763>>. Acessado em: 27 de maio de 2017.

CARRANZA, R. J. A. **Composição Musical na adaptação de uma flauta alternativa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Universidade Federal de Uberlândia, UFU, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B__9Sfmcu9NeOGswVHpMdVpLSzg/view>.

CLAVIJO, C. **La quena: su técnica por música y por cifra**. Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana, 1968.

LINDE, H. M. **Music for a bird**, para flauta doce alto (1968). Edition Schott 6278. B. Schott Sohne – Mainz, 1971.

SHINOHARA, M. **Fragmente**. Frans Bruggen (Editor). London: Schott, 1968.

Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais¹

Armando César da Silva²

Resumo: Este trabalho pretende investigar os procedimentos composicionais empregados por Sérgio Assad em sua Série Jobinianas (nº 1, 2, 3 e 4), bem como o posicionamento do compositor diante das diferentes manifestações culturais na sociedade contemporânea. Tal tipo de investigação vem sendo realizada mais sistematicamente. No entanto, é muito pouca a quantidade de trabalhos que discutem os processos composicionais de Sérgio Assad, visto que esse compositor possui uma importante produção artística para o violão de concerto. Apesar de formarem uma sequência, as Jobinianas foram compostas em períodos diferentes, o que poderá nos mostrar um pouco do processo de evolução de Assad enquanto compositor. Para cumprir as metas deste trabalho, estão sendo analisadas as técnicas composicionais de Assad, a influência da estética composicional de Jobim sobre as Jobinianas e de que maneira a música popular, principalmente brasileira, é inserida em suas composições. Para atender melhor os objetivos e dar maior suporte teórico em relação ao posicionamento de Assad como compositor, a pesquisa pretende também levantar discussões sobre pós-modernismo, hibridismo e intertextualidade em música.

Palavras chave: Sérgio Assad; procedimentos composicionais; análise musical.

Abstract: This work intends to investigate the compositional procedures employed by Sérgio Assad in his Jobinianas Series (nº 1, 2, 3 e 4), as well as the position of the composer regarding the different cultural manifestations in contemporary society. This type of research has been carried out more systematically. However, there are few works that discuss the compositional processes of Sérgio Assad, since this composer has an important artistic production for the concert guitar. Although they formed a sequence, the Jobinianas were composed in different periods and this may show us a bit of Assad's process of evolution as a composer. In order to fulfill the goals of this work, the following aspects are being analyzed: Assad's compositional techniques, the influence of Jobim's compositional aesthetics on the Jobinianas and in which way popular music, mainly Brazilian, is inserted in his compositions. In order to better meet the objectives and give more theoretical support regarding Assad's position as a composer, the research also aims to raise discussions about postmodernism, hybridism and intertextuality in music.

¹ Trabalho em andamento que está sendo realizado com o auxílio de bolsa da agência CAPES.

² Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música.
Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

1. Introdução

Por meio deste trabalho pretendo investigar os processos composicionais empregados por Sérgio Assad em sua *Série Jobinianas*, bem como o posicionamento do compositor diante das diferentes manifestações culturais na sociedade contemporânea.

Sérgio Assad é um compositor violonista contemporâneo de renome internacional e atua escrevendo obras para diversas formações, que em sua maioria incluem o violão. O mesmo já contribuiu para a literatura violonística com mais de cinquenta obras, entre elas: Duos, Trios, Quartetos, Cameratas, Concertos, dentre outros. Segundo Fábio Zanon (2006), Assad é capaz de transitar entre as linhas do clássico, jazz e instrumental brasileiro. Obras como *Aquarelle* (violão Solo), *Sonata*, a *série de Jobinianas*, e peças para duos de violões, como *Vitória Régia*, *Pinote e Recife dos Corais* (Três Cenas Brasileiras), fazem parte do repertório de estudantes e profissionais do mundo todo.

Com o intuito de levantar alguns de seus modelos formais de composição está sendo feita a análise da *Série Jobinianas*, que foram compostas em homenagem ao grande compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim. A escolha das obras se deu a partir de pesquisas, análises e apreciações do repertório e trabalhos referentes à produção de Sérgio Assad. A série *Jobinianas* é composta de quatro peças, sendo elas: *Jobiniana nº 1* – 1986 (Duo de Violões), *Jobiniana nº 2* – 1988 (Duo de Violão e flauta), *Jobiniana nº 3* – 1996 (Violão Solo), *Jobiniana nº 4* – 2001 (Duo de Violoncello e Violão).

Barros (2013) salienta que existe uma ligação direta entre o tratamento melódico e harmônico nas obras de Sérgio Assad e as músicas de Tom Jobim. Inspirado pelas músicas do mesmo, Assad procurou fazer uso de elementos que possibilitassem citar o trabalho do Jobim associado à sua própria linguagem estética.

Por meio da análise musical e intertextual, buscaremos compreender os elementos e materiais utilizados nestas composições, a influência de Tom Jobim sob as *Jobinianas* de Assad e a ligação histórica entre os compositores.

Ao ouvirmos as obras compostas por Assad percebemos que o mesmo possui influências da música popular brasileira, assim como de compositores do século XIX e XX. Apenas uma análise fundamentada em formas previamente estabelecidas talvez não sejam o suficiente para entender suas composições, sendo necessário também adentrar no contexto histórico da música e buscar apoio em múltiplas fontes metodológicas de análise e apreciação musical. Portanto, será apresentada uma discussão sobre o

pensamento pós-moderno, e seu impacto na produção musical do século XX, a fim de também situar Sérgio Assad dentro desse panorama.

De acordo com Paulo de Tarso Salles (2003), uma abordagem analítica tradicional, baseada no campo da lógica formal clássica, terá pouca utilidade para boa parte das músicas feitas pelos compositores nascidos no século XX. Segundo André Ricardo Siqueira (2006):

O desenvolvimento da música no século XX apresenta-se como uma teia complexa e multifacetada de tendências dentro das quais, cada compositor parece ser um universo particular. [...] O pós-guerra, no caso da música, estilhou ainda mais uma matéria já pouco uniforme e o surgimento das tecnologias de gravação, processamento, análise e síntese do som, projetaram na consciência coletiva do fenômeno musical uma escuta e uma visão sem precedentes na história (p. 01).

Sérgio Assad está ligado a diferentes correntes estéticas e suas variadas abordagens musicais o remetem ao pós-modernismo. Um exemplo é a obra *Aquarelle*. Segundo Thiago Chaves de Oliveira (2009) foram detectadas:

[...] diversas citações de gêneros de música popular urbana ao mesmo tempo em que esta se apresenta sobre uma rígida estrutura formal e desenvolvimento temático. A liberdade estética detectada na obra a liga à concepção composicional da corrente Pós-Modernista, corrente estética iniciada na década de 70 e que se fortaleceu na década seguinte como reação á estética modernista que era dominante no ambiente acadêmico.” (OLIVEIRA, 2009, p. 134, 135).

Segundo Boudewijn Buckinx (1994) a pós-modernidade “é o choque multicultural, é essencialmente uma arte tolerante, mas consequentemente diversa e dissidente.” (p. 98). Vivemos em uma época em que tudo parece ser possível na arte, seja por uma nova tendência ou por pressão do mercado de trabalho. Salles (2003) destaca que a música feita atualmente não se guia mais pelos conceitos de avanço ou retrocesso, mas existe uma tendência em privilegiar a lógica de mercado. Este é um meio de subjugar o cultural à economia. No entanto, esse processo de abandono artístico tem sido catalisado como uma noção da pós-modernidade, tornando-se algo perigoso de se afirmar. O que parece mais sensato é a possível conciliação de várias manifestações culturais que acontecem no pós-modernismo (p. 54 e 55), como as várias abordagens musicais utilizadas por Sérgio Assad em suas composições. Por consequência, também se torna difícil determinar uma síntese composicional de Sérgio Assad, principalmente pelo fato do mesmo ainda se encontrar em plena atividade (ZANON, 2006).

A fim de analisar e compreender os elementos estéticos encontrados nos procedimentos composicionais da Série Jobinianas foram levantados os seguintes objetivos – Geral: Compreender os processos composicionais de Sérgio Assad. Específicos: analisar as técnicas composicionais; entender como se deu a influência de Jobim sobre as Jobinianas; descobrir de que maneira a música popular, principalmente brasileira, influencia em suas composições.

De acordo com a literatura encontrada até o momento, é necessária uma abordagem mais contundente sobre as obras de Sérgio Assad, pois, os poucos registros encontrados sobre o trabalho deste violonista/compositor carecem de aprofundamento, principalmente no que se refere à estética e estilo caracterizadores de suas composições. É bastante comum nos depararmos com opiniões de violonistas e críticos musicais a respeito do assunto, porém, há poucos trabalhos que buscam, com embasamento científico, comprovar afirmações conceitos e definições criados em torno das obras de Sérgio Assad (BARROS, 2013).

2. Metodologia

Para atingir os objetivos do trabalho estão sendo realizadas pesquisas bibliográficas com o objetivo de levantar uma literatura pertinente que nos ajude a compreender as correntes estéticas das composições de Assad, assim como de sua vida e obra. De acordo com Costa e Costa (2011) “Pesquisa bibliográfica é aquela realizada em livros, revistas, jornais, etc. Ela é básica pra qualquer tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma” (COSTA e COSTA, 2011, p. 36)

Está sendo feito também, a análise da série Jobinianas e registros em relatórios que apresentam todos os pontos que enfatizam os procedimentos composicionais utilizados por Sérgio Assad. São estes os tipos de análise: Estrutural (Quando há), Rítmica, Melódica, Harmônica, Motívica, Intertextual e outros recursos.

2.1 Análise musical e intertextual

A análise neste caso é uma ferramenta necessária para se aprofundar nos contextos estéticos de um compositor. Ajuda-nos não só a formular novas ideias, como também melhora nossa escuta e interpretação de obras como as de Sérgio Assad que, de

acordo com sua produção musical podem sempre tomar rumos diferentes. Segundo Antenor Ferreira Corrêa (2014): “A análise parte da obra e tenta compreender os artifícios do compositor que permitiram terminar com êxito sua empreitada. Pode-se dizer, então, que a análise caminha do particular para o geral” (CORRÊA, 2014, p. 83).

Corrêa (2014) também aponta que, a existência de relações entre as estruturas gerativas do discurso musical, sejam motivos ou seções formais completas, promove a articulação, conexão e ordenação percentual desses componentes que possibilitam a construção do sentido musical (p. 254).

Em relação ao desenvolvimento de motivos, tópico importante para entender a escrita de Assad, encontra-se já em Arnold Schoenberg (1996) uma literatura que reforça importância do entendimento e desenvolvimento desta técnica para que se possa analisar satisfatoriamente uma obra.

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”. (SCHOENBERG, 1996, p. 35)

Além da análise musical, as obras de Assad necessitam de um olhar um pouco mais interdisciplinar. Sendo assim, foi necessário pegar emprestado da literatura a leitura a partir da intertextualidade. De acordo com Barros (2013), a intertextualidade pode ser utilizada tanto na literatura quanto na música. Portanto, analisar as Jobinianas de Assad utilizando também a abordagem intertextual poderá ser uma saída pertinente, pois, percebem-se em suas composições elementos musicais que serviram de material para outros compositores que foram influentes em sua formação. Por meio deste estudo, assuntos como hibridismo encontrado no estilo composicional de Assad poderão ser aprofundados. Esse tipo de análise não só contempla os elementos estilísticos, mas também relaciona com outros procedimentos composicionais, sejam eles referentes à: textura, motivos, contraponto, ritmo, cadências harmônicas, dentre outros.

2.2 Entrevista

No período de realização do *Festival Assad*, que acontece uma vez ao ano no Brasil com presença dos irmãos Assad, foi realizada uma entrevista com o objetivo de compreender um pouco mais os processos composicionais da série Jobinianas. Segundo Moreira e Caleffé (2006), “a entrevista é muito usada em quase todas as disciplinas das ciências sociais e na pesquisa educacional como uma técnica chave na coleta de dados. Isso levou a uma considerável diversidade de formas e estilos de entrevistas” (p. 166). Em função do tipo ou qualidade da informação que se deseja obter nessa pesquisa/investigação, foi empregada a entrevista semiestruturada.

As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal [...] (BONI, QUARESMA, 2005, p. 75).

3. Resultados da pesquisa

A pesquisa se encontra em andamento, portanto, os resultados aqui apresentados são apenas parciais. No dia 30 de julho de 2017 foi feita uma entrevista com Sérgio Assad no período de realização do Festival Assad, que aconteceu nos dias 26 a 30 de julho. Esse método nos ajudou de fato a compreender as influências que Jobim teve sobre as obras de Assad no decorrer de sua produção artística e a relação de sua série de Jobinianas com algumas obras e o material temático de Jobim.

Em relação à revisão da literatura, até o momento foram realizados levantamentos de discussões a respeito do pós-modernismo, hibridismo e intertextualidade. Autores que discutem o pós-moderno, como: Jean François Lyotard, David Harvey, Boudewijn Buckinx, Paulo de Tarso Salles, João Paulo do Nascimento, Frederic Jameson, Zygmund Bauman e Ricardo Tacuchian serviram de referência para o trabalho.

Segundo Salles (2003) o entendimento dos acontecimentos na música brasileira principalmente por volta das décadas de 1970 e 1980, depende da avaliação dos principais acontecimentos políticos, culturais e das várias correntes ideológicas da época. O autor delimita a modernidade musical pela sua busca incansável por algo

novo. A pós-modernidade seria a descontinuidade deste propósito. Portanto, o foco deixa de ser a renovação da linguagem e torna-se a reflexão sobre múltiplas possibilidades estéticas e procedimentos composicionais, onde se textualizam diversos signos dentro da música. O compositor que viveu e vive estas manifestações culturais está livre para adotar qualquer procedimento composicional, o que torna o ato de se compor difícil de definir, visto que são inúmeras as possibilidades. Portanto, o compositor poderá empregar tanto as inovações a partir de uma ótica moderna quanto fazer referência a músicas populares e de épocas anteriores (SALLES, 2003).

Sobre hibridismo temos como fonte bibliográfica o livro *Culturas híbridas* de Nestor Canclini. Além disso, foram consultados trabalhos que apresentam obras e compositores brasileiros que desenvolveram características híbridas em suas composições e a relação estabelecida entre música popular e erudita no violão brasileiro, tendo como referência os livros de historiografia e história de Silvano Baia, José Maria Neves e as dissertações de Thiago Oliveira e Aloísio Corrêa Barros.

Por meio do estudo das obras dos compositores: Radamés Gnatalli, Astor Piazzolla, Villa Lobos, Marlos Nobre, Garoto, dentre outros, Assad desenvolveu sua linguagem estética misturando elementos da música popular com a escrita da música Erudita (ZANON, 2006). Desta forma, podemos perceber que a musicalidade deste compositor reflete a misturas não só de gêneros musicais, como também, concepção de escrita e processos composicionais de diversificadas culturas, o que nos leva ao hibridismo.

Além da pesquisa bibliográfica, está completa a análise de duas Jobinianas (nº 1 e 2). Por meio delas foram detectados elementos composicionais que apresentam: desenvolvimento de motivos, escalas modais, progressões harmônicas típicas da bossa-nova, polifonias, ostinatos, acordes de estrutura quartal, dentre outros. Por meio da análise intertextual foi possível detectar citações e fragmentos de quatro músicas de Jobim: Luiza, Águas de março, Desafinado e Stone Flower. Sendo as duas primeiras localizadas na Jobiniana nº 2. A principal referência para esse tipo de análise foi o livro: *Intertextualidade – Diálogos Possíveis* (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2012).

A princípio existem dois tipos básicos de intertextualidade: a explícita e implícita. Intertextualidade explícita: Quando é feita a menção da fonte do intertexto utilizado no texto, por exemplo: citações, referências menções, resumos, resenhas e traduções. Intertextualidade implícita: Quando não é feita menção da fonte do outro

texto e este mesmo é encontrado de forma alheia, como por exemplo: paráfrases, enunciados parodísticos ou irônicos, entre outros (BARROS, 2013).

Para atender às necessidades metodológicas foram adotadas múltiplas referências de análise, harmonia, e composição, dentre eles: Fundamentos da composição musical – Arnold Schoenberg, Harmonia do Século XX – Vicent Persichetti, Harmonia e Improvisação – Paulo Tiné e Estética da Sonoridade – Didier Guigue.

4. Considerações

Por meio desta pesquisa buscaremos ir a fundo às concepções do compositor, de modo a apontar à riqueza musical que existe na produção artística de Assad e os caminhos que esse compositor tomou. Sérgio Assad é um instrumentista que além de escrever para seu próprio instrumento e dominar seu idiomatismo, possui ótimos critérios de escrita e execução instrumental que foram adquiridos no decorrer de seu trajeto como instrumentista e compositor. Me baseado na literatura encontrada sobre a obra solo de Sérgio Assad, que permeia principalmente o ambiente acadêmico (Dissertações e Teses), a maioria dos trabalhos desenvolvidos até o momento, estão mais ligados a performance e interpretação de suas obras. Portanto, uma abordagem analítica com o objetivo de desencobrir estas fontes não só poderá esclarecer questões pouco abordadas, como também servirá de ferramenta para novas pesquisas e levantamento de outras questões.

Referências

BARROS, A. C. **A música para violão de Sérgio Assad – Um panorama composicional através da análise intertextual.** Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

BONI, Valdete. QUARESMA, Silva J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC.** Vol. 2 Nº 1 (3), janeiro, julho de 2005, p. 68-80.

CORRÊA, A. F. **Análise musical como princípio composicional.** Brasília: Editora UNB, 2014.

COSTA, M. A. F; COSTA, M. F. B. **Projeto de Pesquisa – Entenda e faça.** Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2011.

BUCKNIX, Boudewijn. ***O Pequeno Pomo, ou a história da música do pósmodernismo.*** Cotia: Ateliê editorial, 1998.

MOREIRA, Herivelto, CALEFFE, Luis G. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador.** Rio de Janeiro – RJ, DP&A editora, 2006.

OLIVEIRA, T. C. A. **Sergio Assad: Sua linguagem estético – musical através da análise de Aquarelle para violão solo.** Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SALLES, P. T. **Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970 – 1980.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SIQUEIRA, A. R. **O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: Improvisação, Orientalismo e Escritura.** Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical.** Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

ZANON, F. **O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos.** Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>. Acesso em: 29/05/2015.

As canções brasileiras para canto e piano de Edino Krieger: análise e contexto

Helenilce Eleutério de Paula Ramos¹

Resumo: O presente trabalho visa relatar os resultados parciais do projeto de pesquisa em andamento iniciado em agosto de 2016 cujo objetivo principal é entender os procedimentos composicionais de Edino Krieger por meio da análise de quatro canções para canto e piano, escolhidas de acordo com suas três fases composicionais: *Tem Piedade de Mim* (1946), texto de Antônio Rangel Bandeira, *Desafio* (1955), poema de Manuel Bandeira, *Canção do Violeiro* (1956), versos de Castro Alves e *Silêncios* (2003), texto de Cruz e Souza. Será feita uma contextualização histórica relacionando estas canções com os três períodos estilísticos distintos vividos pelo compositor, apontando a transformação de suas criações na medida em que ia amadurecendo suas ideias e linguagem musicais. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais engloba: 1º) exame do texto poético abordando os aspectos rítmicos e sonoros, análise lexical, sintática e semântica do poema; 2º) análise da estrutura musical compreendendo os aspectos melódico, harmônico, rítmico, formal, textural e relações texto-música. Pretende-se, ao final desse trabalho, realizar uma análise comparativa entre as canções e as três fases de produção musical do compositor levantando as principais diferenças entre elas, bem como identificando o elo comum que permeia todas as suas fases composicionais. Até o momento, foi realizado o procedimento analítico da *Canção do violeiro* (1956), em que foram investigados os aspectos literários do poema assim como toda a análise da estrutura musical mencionados anteriormente.

Palavras-chave: Edino Krieger; canção; análise musical.

Abstract: This current work aims to report the partial results of the research in progress started in August 2016. Its main goal is to understand Edino Krieger's compositional procedures by analyzing four of his songs written for voice and piano, chosen according to his three compositional phases: *Tem Piedade de Mim* (1946), lyrics by Antônio Rangel Bandeira, *Desafio* (1955), poem by Manuel Bandeira, *Canção do Violeiro* (1956), verses by Castro Alves and *Silêncios* (2003), text by Cruz and Souza. A historical contextualization will be done relating these songs to the three different stylistic periods lived by the composer, pointing to the transformation of his creations while he was maturing his ideas and musical language. The analytical process used for understanding the compositional procedures involve: 1) an exam of the poetic text approaching the rhythmic and sound aspects, the lexical, syntactic and semantics analysis of the poem; 2) an analysis of the musical structure understanding the melodic, harmonic, rhythmic, formal, textual and text-song relations aspects. Our intention at the end of this work is to do a comparative analysis between the songs and the three periods

¹ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música.
Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araújo Cintra.

of the composer's musical production, pointing to the main differences among them, as well as identifying the link which connects all of his phases. Until the present moment the analysis of *Canção do Violeiro* (1956) has been done, in which the literature aspects of the poem as well as the whole analysis of the musical structure were investigated.

1. Introdução

O objetivo principal dessa pesquisa é entender os procedimentos composicionais de Edino Krieger por meio da análise de quatro canções para canto e piano, escolhidas de acordo com suas três fases composicionais: *Tem Piedade de Mim* (1946), texto de Antônio Rangel Bandeira, *Desafio* (1955), poema de Manuel Bandeira, *Canção do Violeiro* (1956), versos de Castro Alves e *Silêncios* (2003), texto de Cruz e Souza. A proposta abrange: a) contextualização destas peças dentro do período contemporâneo; b) análise literária e musical; c) análise comparativa das principais diferenças e aproximações estilísticas entre os três períodos vividos pelo compositor.

De acordo com a professora e pesquisadora Ermelinda Azevedo Paz, da UFRJ, a produção musical de Krieger divide-se em três fases distintas. A primeira, de 1945 a 1952, é marcada pelo contato com a técnica dodecafônica por meio de Koellreutter, seu primeiro professor e responsável por sua sólida base teórica e intelectual; período que determina o início de sua formação como compositor e sua integração ao Grupo Música Viva ao lado de Guerra Peixe e Cláudio Santoro. Suas composições dessa fase são marcadas pelo emprego da técnica dodecafônica de maneira não ortodoxa e pela utilização de formas breves. A canção escolhida para análise, *Tem Piedade de Mim* (1946), é a única desse período e foi composta quando Krieger tinha 18 anos. A segunda fase, de 1953 a 1965, é considerada neoclássica com características mais nacionalistas; há o predomínio das formas tradicionais com uma linguagem tonal e modal; período em que começa a explorar os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e formais típicos dos gêneros da música brasileira urbana — choro, seresta, frevo, marcha-rancho. A maior parte de suas composições é dessa fase. As duas canções escolhidas possuem características bem marcantes desse período: *Desafio* (1955) está no modo mixolídio com 4ª A, estilo mais nordestino, *Canção do Violeiro* (1956) possui temática amorosa e sentimental e possui um acompanhamento que lembra um violão seresteiro. A terceira fase, de 1965 aos nossos dias, o compositor não se preocupa em enfatizar determinadas técnicas, formas ou processos de composição; percebe-se uma busca pelo nacional de

uma forma mais universalista; o tonalismo, o atonalismo e o dodecafonismo são usados com frequência. A canção escolhida para análise foi *Silêncios* (2003), a última composta por ele.

A pesquisadora Ermelinda Paz fez um trabalho minucioso sobre o compositor publicado em dois volumes *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor* (2012), em que traz informações fundamentais sobre Krieger como compositor, crítico e produtor musical, apresentando-se como importante suporte histórico e biográfico a essa pesquisa. Ainda dentro dessa perspectiva, o livro *Música Contemporânea Brasileira* (1981) de José Maria Neves torna-se importante fonte de consulta; o autor aborda a música na década de 1970, fazendo um apanhado histórico dos principais fatos e movimentos musicais ocorridos no país desde o início do século XX. A análise dos poemas segue os parâmetros indicados por Norma Goldstein no livro *Versos, Sons, Ritmos* (2002). De acordo com a autora, a análise poética deve abordar os aspectos rítmicos e sonoros do poema, além da análise nos níveis lexical, sintático e semântico. O livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (1996) de Deborah Stein e Robert Spillman apresenta-se como importante referência para o estudo da canção. Os autores definem termos e conceitos para a análise dos *Lieder* baseados na interação entre texto e música propondo diferentes abordagens de estudo e interpretação de poemas relacionando-os à análise da estrutura musical. A análise formal da pesquisa está fundamentada no livro *Comprehensive Musical Analysis* de John White (2003). A proposta do autor é que a estrutura musical seja analisada em três níveis: (1) *microanálise*, (2) *análise intermediária* ou *análise de nível médio* e (3) *macroanálise*. Segundo o autor, quatro elementos musicais devem ser considerados em uma análise: ritmo, melodia, harmonia e som. O *ritmo* inclui questões sobre a duração, acentuação, andamento, frases e períodos; a *melodia* aborda todos os aspectos de relações, tanto rítmicas quanto de alturas; a *harmonia* se refere à análise de acordes, relações harmônicas, contraponto e polifonia; o *som* inclui o timbre, dinâmica e textura. Dentro dessa abordagem formal, o livro de Arnold Schoenberg *Fundamentos da Composição Musical* (1993) apresenta-se como suporte fundamental às questões básicas como: forma, frase, motivo, melodia, tema, período, acompanhamento, entre outros.

2. Análise - *Canção do Violeiro*

CANÇÃO DO VIOLEIRO (1956)

Castro Alves

Passa, ó vento das campinas,
Leva a canção do tropeiro.
Meu coração 'stá deserto,
'Stá deserto o mundo inteiro.
Quem viu a minha senhora,
Dona do meu coração?

Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.

Ela foi-se ao pôr da tarde
Como as gaivotas do rio.
Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração.

Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.

2.1. Análise Literária

A poesia integra a coleção de poemas da obra *Os Escravos* de Castro Alves² publicada em 1883. Originalmente, o poema possui quatro estrofes com refrão; Krieger musicou apenas as duas primeiras. Cada estrofe possui seis versos sendo, assim, um

² Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871): nascido na Bahia, foi o último poeta da Terceira Geração Romântica no Brasil. Considerado o “Poeta dos escravos”, expressou em suas poesias a indignação com os problemas sociais de seu tempo denunciando a crueldade da escravidão e clamando pela liberdade. Na sua poesia lírico-amorosa, ele descreve a beleza da mulher de forma realista e materializada. (www.ebiografia.com) acesso em 03/06/2017.

sexteto ou sextilha e o refrão conta com dois versos. O poema apresenta versos regulares com sete sílabas poéticas sendo, portanto, uma redondilha maior. Há predomínio dos substantivos concretos produzindo no leitor uma imagem real vivida pelo sujeito poético. A ocorrência dos pronomes possessivos *meu*, *minha* indica o tom pessoal da canção e demonstra o predomínio da primeira pessoa do singular; os verbos de ação prevalecem indicando um certo dinamismo ao texto: passa, leva, chora, foi-se, descem, canta. Os tempos verbais se apresentam, em sua maioria, no presente do indicativo indicando proximidade e certeza da triste realidade em que vive o eu-lírico. A *persona*³ é o narrador-personagem que declara os versos na primeira pessoa estabelecendo no texto características subjetivas e emocionais. O *modo de endereçamento*⁴ representa o ouvinte do poema.

2.2. Estrutura Musical

Composta em 1956, *Canção do violeiro* pertence à segunda fase de Edino Krieger, neoclássico-nacionalista (1953–1965). A composição está escrita em Dm (Ré Menor) e possui forma estrófica, ou seja, a melodia e acompanhamento se repetem por duas vezes sem qualquer alteração rítmica ou melódica, apenas a estrofe é modificada. Krieger não indicou para qual voz foi escrita, mas devido à extensão da linha do canto – ré 3 a lá 4 – pode-se concluir que ela foi composta para soprano.

A indicação de andamento *Lento e molto espressivo* estabelecida no início da partitura e o termo *dolente*⁵ colocado sobre o acompanhamento pianístico irão determinar o caráter melancólico e expressivo da música. A introdução do piano antecipa o clima emocional e determina o perfil melódico, rítmico e harmônico que se fará presente como padrão de acompanhamento pianístico até o final da composição. Os primeiros compassos apresentam o motivo rítmico sincopado com quatro vezes em contraponto diluído entre a mão esquerda e direita; ao colocar em evidência o baixo melódico (Fig. 1), o compositor apropria-se do idioma do violão evocando a seresta e nos remetendo a uma atmosfera amorosa e sentimental das modinhas brasileiras. Esse idiomatismo⁶ é recorrente em diversas obras de significativos compositores

³ *Persona*: Representa quem está falando na poesia (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 29).

⁴ *Modo de endereçamento*: Representa a quem a fala da *persona* é dirigida (Ibid., p. 29).

⁵ *Dolente* – que manifesta dor; magoado; lamentoso; lastimoso (AURÉLIO, 1986, p.606).

⁶ *Idiomatismo*: “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às

nacionalistas brasileiros que buscaram no violão, a valorização do instrumento que simbolizou muito bem a cultura musical urbana do Brasil no início do século XX.

Figura 1: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger – Introdução e movimento da linha do baixo – c.1-3

Lento e molto espressivo

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

No que se refere ao conteúdo harmônico, não há grandes variações dentro do campo harmônico de Dm. O compositor utiliza os acordes de primeiro (Dm), quarto (Gm) e quinto (A) graus e diminutos explorando com frequência suas inversões. O movimento cromático da linha do baixo e as seguidas inversões dos acordes de dominante estabelece uma ideia de movimento e continuidade nas frases (Fig.2).

Figura 2: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger - Inversões dos acordes e movimento cromático da linha do baixo - c.13-15

13 Bo/F F#o C#o/G Bo/Ab Am A7(b9)/Bb

stá de - ser - to, o mun - do, in - tei - ro. Quem viu a mi - nha se -
da noi - te num bei - jo fri - o. O ca - uá can - ta bem

vio6₃ vio7/iv vio4₃ vii7/v v V7(b9)

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical” (SCARDUELLI, 2007, p.139).

A linha vocal da canção é predominantemente silábica⁷. No estabelecimento de relações entre o texto poético e a estrutura musical, percebe-se que o compositor organizou a distribuição das sílabas poéticas de acordo com a prosódia textual combinando as sílabas tônicas com os tempos fortes ou partes fortes dos tempos; essa preocupação, também é percebida em relação ao registro: quase sempre a sílaba tônica se encontra mais aguda que a átona. Os quatro primeiros versos poéticos da canção apresentam estrutura regular de dois compassos em cada verso; os demais, apenas um compasso. Nos compassos 11 a 14, a sequência de acordes diminutos com baixos subindo cromaticamente juntamente com as duas frases da linha vocal numa dinâmica crescente para a região mais aguda, contribui para enfatizar a tensão harmônica e emocional que culmina num *f*, destacando a palavra *inteiro* na nota mais aguda da canção; essa tensão se conclui no comp. 15 com a resolução do Bdim no acorde de Am (Fig.3).

Figura 3: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger – Sequência de diminutos num crescendo e resolução em Am - c.13-15

The musical score for measures 13-15 of 'Canção do violeiro' shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of diminished chords in the bass line: Bb6, Bb7/iv, Bb4, Bb7/v, and Bb, resolving to Am. The vocal line has lyrics: 'stá de - ser - to o mun - do in - tei - ro. Quem viu a mi - nha se - da noi - te num bei - jo fri - o. O ca - uã can - ta bem'.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A partir do c. 15, as frases melódicas iniciam a descida para o registro grave, juntamente com o acompanhamento e os baixos que descem diatonicamente (Fig.4) numa sequência de dominantes que se resolverá no c.20 com o acorde de F#dim concluindo em Gm (Fig.5). Os versos *Quem viu minha senhora/ O cauã canta bem*

⁷ A linha vocal pode ter duas classificações quanto ao modo de enunciar as palavras: no estilo silábico, há uma sílaba para cada nota e no melismático, há duas ou mais sílabas para cada nota (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 60).

triste se repetindo por três vezes com as sílabas em semicolcheias, culminando com a fermata no vocábulo *meu*, contribui para enfatizar o estado emocional e aflitivo do eu-lírico.

Figura 4: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger - Descida diatônica dos baixos – c.16-18

16

B/D# E7

nho - ra quem viu a mi - nha se - nho - ra, quem viu a mi - nha se - nho - ra, do - na do meu co - ra -
 tris - te o ca - uã can - ta bem tris - te, o ca - uã can - ta bem tris - te mais tris - te é meu co - ra -

Baixo descendo diatonicamente

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 5: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger - Sequência de dominantes e conclusão em Gm – c.19-20.

19

A7(b9) D7(b9) Gm

ção -
 ção.

Cho - ra

V7(b9) V7(b9)/iv iv

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Pode-se concluir pela análise da canção que o compositor utiliza-se do nacionalismo musical por meio da evocação dos gêneros populares urbanos evidenciando suas principais características. Poesia de caráter sentimental e amoroso, melodias lânguidas, expressivas e com repetição de notas, acompanhamento em acordes sincopados, cromatismos e baixos melódicos imitando o violão, são figurações que se aproximam da modinha, do choro-canção e da seresta. É interessante observar como esses gêneros musicais em sua prática se mesclam e se misturam de tal forma que tendem a unificar seus significados em termos simbólicos e musicais.

Referências

Castro Alves: poeta brasileiro. eBiografia: biografia e resumo da vida, obras, carreira e legado de personalidades. Disponível em: https://www.ebiografia.com/castro_alves/

COELHO, Francisco Carlos (coord.). **Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v. 2, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e Ritmos.** São Paulo: Ática, 2002.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981. 200 p.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Edino Krieger : crítico, produtor musical e compositor.** Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, vols. I e II, 2012.

PICCHI, Achille Guido. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um Estudo de Análise, Texto-Música e Pianismo para uma Interpretação.** 2010. 356 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SCARDUELLI, Fábio. **A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado.** 2007. 228p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. 272 p. Título original: *Fundamentals of Musical Composition.*

STEIN, D.; SPILLMAN, R. **Poetry into song: Performance and Analysis of Lieder.** New York: Oxford University Press, 1996.

WHITE, John D. **The analysis of music.** New Jersey: Prentice-Hall, 1976.