

I MusPopUni



Marília Stein

Raimundo Rajobac

Luciana Prass

Organizadores

Marcavisaual

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Prof. Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor

Prof. Rui Vicente Opermann

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. José Carlos Frantz

Vice Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Bruno Cassel Neto

Pró-Reitor de Graduação

Prof. Sérgio Kieling Franco

Pró-Reitora de Extensão

Profa. Sandra de Deus

Diretora do Departamento de Difusão Cultural

Claudia Boettcher

Diretora do Instituto de Artes

Profa. Lucia Becker Carpena

Vice-Diretor do Instituto de Artes

Prof. Raimundo José Barros Cruz

Coordenadora da Comissão de Pesquisa do Instituto de Artes

Profa. Silvia Balestreri Nunes

Coordenadora da Comissão de Graduação em Música

Profa. Flávia Domingues Alves

Chefe do Departamento de Música

Profa. Luciana Prass

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música

Profa. Catarina Leite Domenici

Coordenadora do Programa de Extensão em Música

Profa. Regina Teixeira

Marcavisual – Conselho Editorial

Airton Cattani – Presidente

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adriane Borda Almeida da Silva
UFPel – Universidade Federal de Pelotas

Celso Carnos Scaletsky
UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Denise Barcellos Pinheiro Machado
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marco Antônio Rotta Teixeira
UEM – Universidade Estadual de Maringá

Maria de Lourdes Zuquim
USP – Universidade de São Paulo



I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade

O estado da arte do ensino de Música Popular nas universidades brasileiras

UFRGS – Porto Alegre/RS, 11 a 15 de maio de 2015

ANAIS



Comitê Científico do I MusPopUni

Marília Stein (UFRGS) – Presidente

Bernardo Oliveira (UFRJ)

Carlos Sandroni (UFPE/UFPA)

Clifford Korman (UFMG)

Eloi Fritsch (UFRGS)

Isabel Nogueira (UFRGS)

Ivan Vilela (USP)

Laila Rosa (UFBA)

Luciana Prass (UFRGS)

Luciano Zanatta (UFRGS)

Mario de Souza Maia (UFPE)

Pedro de Moura Aragão (UNIRIO)

Raimundo Rajobac (UFRGS)

Regina Machado (UNICAMP)

Rogério Constante (UFPE)

Werner Ewald (UFPE)

Editor@s do Caderno de Resumos do I

MusPopUni

Luciana Prass

Marília Stein

Raimundo Rajobac

Diagramação

Marcavíscual

Logo MusPopUni

Chico Machado

Site

Martin Weiler

Rafael Pedro Bueno

Secretaria de Comunicação do IA/UFRGS

José Carlos de Azevedo – coordenador

Paula Ebert Harsteln – bolsista

Realização

Departamento de Música / Instituto de Artes /
UFRGS

Parceiro

Projeto Música na Escola do Rio Grande do
Sul

Apoiadores

PROPESQ/UFRGS; PROGRAD/UFRGS;

PROEXT/UFRGS;

Programa de Extensão do

DEMUS/IA/UFRGS; PPGMUS/UFRGS;

Grupo de Estudos Musicais – GEM/UFRGS.

E56p Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade (1. : 2015 : Porto Alegre, RS)

Anais ... / I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade: o estado da arte do ensino de música popular nas universidades brasileiras – I MusPopUni ; Organizadores : Marília Stein, Raimundo Rajobac [e] Luciana Prass. – Porto Alegre: Marcavíscual, 2015.

594 p. : il. ; 21x29,7cm

Inclui resumos e referências.

1. Música. 2. Música popular. 3. Música popular – Brasil. 4. Música popular – Universidade. 5. Música popular Repertórios – Práticas. 6. Música popular – Gênero – Identidades étnico-musicais. 7. Música popular – Ensino Aprendizagem. I. MusPopUni (1. : 2015: Porto Alegre, RS). II. Stein, Marília. III. Rajobac, Raimundo. IV. Prass, Luciana V. Título.

CDU 784.4(81):06

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.

(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-61965-37-2



Comissão Organizadora do I MusPopUni

Coordenação Geral

Luciana Prass
Raimundo Rajobac
Luciano Zanatta

Comitê Organizador UFRGS

Caroline Soares de Abreu
Eloi Fritsch
Isabel Nogueira
Jean Presser
Julio Herrlein
Luciana Prass
Luciano Zanatta
Marília Stein
Raimundo Rajobac

Convidados

Bernardo Oliveira (UFRJ)
Carlos Sandroni (UFPE/UFPB)
Clifford Korman (UFMG)
Ìdòwú Akínrúlí (Grupo Ìbejì)
Ivan Vilela (USP)
Laila Rosa (UFBA)
Leandro Maia (UFPEl)
Maurício Marques (Quarteto Maogani)
Mozart do Nascimento (IFPE)
Pedro de Moura Aragão (UNIRIO)
Regina Machado (UNICAMP)
Tasso Bangel e Camerata Pampeana
Vherá Poty Benites da Silva (Terra Indígena de Itapuã)

Participantes UFRGS

Adolfo Almeida Jr.
Caroline Soares de Abreu
Celso Loureiro Chaves
Eloi Fritsch

Fernando Mattos
Flávia Domingues Alves
Isabel Nogueira
Jean Presser
Julio Herrlein
Luciana Prass
Luciano Zanatta
Marília Stein
Raimundo Rajobac

Curadoria concertos e shows

Isabel Nogueira (UFRGS)
Jean Presser (UFRGS)
Julio Herrlein (UFRGS)
Luciana Prass (UFRGS)

Curadoria Música Eletrônica

Eloi Fritsch (UFRGS)

Curadoria Mostra Musical de Estudantes

Tamiris Duarte (Presidente)
Daniel Barbosa
Eduardo Motta Figueiredo
Hermes Fontana
Luciana Heineck
Roberto Faber Steyer

Locais do evento:

Mesas-redondas, sessões de comunicações,
oficinas e concertos
Instituto de Artes da UFRGS - Rua Senhor dos
Passos, 248. Centro

Mostra Musical de Estudantes (13 de maio,
12h30min) – Palco Museu

Concerto de Música Eletrônica (13 de maio,
19h) – Sala dos Sons - Campus Centro da
UFRGS - Avenida Paula Gama, 110.





I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE

SUMÁRIO

I – Apresentação	14
II – Programação geral	15
III – Comunicações	19

1. Artigos completos

1.1 Repertórios e práticas em Música Popular

O universo sonoro de Plauto Cruz: composição e trajetória artística - AUSQUIA JUNIOR, Paulo Fernando Parada (UFRGS)	20
Estratégias de estudo e otimização da música popular no espaço acadêmico: o protagonismo da Big Band Jerimum Jazz - BARROS, Klênio Jonessy de Medeiros (Universidade de Aveiro)	28
Além do ponto de fuga: tempo-espacos no LP Autobahn - BIRCK, Marcelo (UFMS)	37
Ramilonga aos dezoito anos: documentos de processo e construção do dossiê genético - CHAVES, Celso Loureiro (UFRGS)	46
O estudo para piano n. 2 de Egberto Gismonti: uma investigação sobre a aquisição de vocabulário rítmico - CORRENTINO, Diones Ferreira (UFG), COSTA, Carlos H. (UFG)	55
Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a téttrade fá#-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior? - FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (UDESC)	66
Exercícios de polirritmia sobre temas de Egberto Gismonti - GRAJEW, Daniel (USP)	79
Reflexões sobre a construção da identidade artística em uma sociedade heterogênea - HERRLEIN, Julio (UFRGS)	91
Algumas questões metodológicas da pesquisa em música popular: notas sobre a obra de Garoto - JUNQUEIRA, Humberto (UEMG), BARBEITAS, Flávio Terrigno (UFMG)	99
A formação de professores de canto popular: perspectivas de professores da cidade de Florianópolis – SC - KIMURA, Verônica (UDESC)	107



Dona Conceição e seus sambas - MAIA, Leandro (UFPel)	116
O uso de vizinhanças de terceira em harmonias de Hélio Delmiro - MANGUEIRA, Bruno (UnB)	128
O discurso polifônico de um contemporâneo: Romantismo, improvisação e narrativa em Brad Mehldau - MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino (UNILA), SILVA, Alberto Ferreira da (UNICAMP)	140
Princesinha no Choro de Dominginhos: hibridismo em seus aspectos composicionais - MOREIRA JUNIOR, Nilton Antonio (UFJF)	152
Técnica de Pivot na performance do contrabaixo popular: uma análise crítica do material didático disponível no Brasil - MOTTA, Alexandre de Negreiros (UNIR), RIBEIRO, Gadiogo Carraro (UFG)	164
Passo do Lui - NASCIMENTO, Paulo Sérgio da Silva (UFRGS)	171
Projeto “Música Popular de Câmara na Universidade” - NUNES, Jorge Armando (UFRJ)	180
A música popular e sua relação com a música erudita - OLIVEIRA, Mateus Espinha (UFMG)	189
Um breve olhar sobre a capa nos álbuns de rock dos anos 60 / 70 - PEREIRA, Filipe Conde (UFRGS)	198
Um estudo sobre o Grupo Choro & Seresta: dados históricos e práticos para a educação musical - PETERS, Ana Paula (UNESPAR), ARAÚJO, Francisco Cardoso de (UNESPAR)	207
“Dança das Cabeças”: o popular e o erudito na obra de Egberto Gismonti - PINTO, Renato de Barros (USP)	216
Ensino de Violão do oral ao virtual: o papel da Universidade na formação de professores - RECÔVA, Simone Lacorte (UnB)	229
Uma ideia de Brasil e de música brasileiro Rock Nacional dos anos 1970 RESENDE, Victor Henrique de (UFMG)	237
O contrabaixo acústico na música popular brasileira: contribuições de arranjos para ampliação de repertório e prática musical em grupo - RIBEIRO, Gadiogo Carraro (UFG), MOTTA, Alexandre de Negreiros (UNIR)	245
Relações sonoras no Metal Extremo: o caso da banda Carcass - RIBEIRO, Hugo Leonardo (UFS/UnB)	257
O cavaquinho brasileiro: reflexões sobre a escrita idiomática de ritmos para o instrumento - RIBEIRO, Jamerson Farias	271



Heraldo do Monte e o gênero baião: uma análise da música “Forrozin” - <i>ROCHA, Igor Brasil (UNICAMP), NASCIMENTO, Hermilson Garcia do</i> <i>(UNICAMP)</i>	280
“Quinteto Violado do Sul”: agenciamentos e trânsitos sonoro-musicais na trajetória do grupo gaúcho <i>Os Tapes</i> - <i>ROSA, Daniel Stringini da (UFRGS)</i>	290
Da prática de conjunto – MPB à gravação do DVD “Banda Pequi e convidados especiais: João Bosco e Nelson Faria” - <i>SEIXAS, Jarbas Cavendish (UFG),</i> <i>CARDOSO, Antonio Marcos Souza – UFG</i>	300
Música popular – uma abordagem - <i>SILVA, Flávio (FUNARTE)</i>	308
Arranjo de Música Popular como estratégia composicional contemporânea - <i>SILVA, Luiz, Eduardo Castelões Pereira da (UFJF)</i>	316
O sul da música instrumental brasileira: ensaio preliminar - <i>SILVA, Rodrigo</i> <i>Moreira da (UDESC)</i>	327
Canções praieiras de Dorival Caymmi - <i>TEDESCO, Felipe Chagas (UFRGS)</i>	336
O chorinho de Adamor do bandolim: repertório e práticas musicais no Marajó, PA - <i>TRÓPICO E SILVA, Vanessa (UEPA)</i>	346
A expansão do Choro no século XXI: principais correntes estilísticas - <i>VALENTE,</i> <i>Paula (USP)</i>	354

1.2 Música Popular, gênero e identidades étnico-musicais

Transformações culturais no gauchismo através da música - <i>FERRARO, Eduardo</i> <i>Hector (UFSC / UNIVALI)</i>	366
Sobre negritude e intuição em Itamar Assumpção - <i>FERRAZ, Ivan de Bruyn</i> <i>(UNIFESP)</i>	374
Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria - <i>PALMEIRA, Rafael Souza (UFBA)</i>	382
Coleção “Música Popular Gravada na Segunda Década do Século XX” e o processo de construção de identidade de uma música popular brasileira - <i>PESSOA, Priscilla Paraiso (UFRJ/Universidade de Aveiro)</i>	395
O Unimúsica e o ouvinte nômade: possível contribuição de um projeto para a ampliação de repertórios na música - <i>PETRUCCI, Ligia Antonela da Silva</i> <i>(UFRGS)</i>	404



A musicalidade da capoeira: música popular na roda e na universidade -
PONSO, Caroline Cao (SMED/POA), ARAÚJO, Maira Lopes de (SMED/POA) 412

O baile funk da Tuka – “O palco funk do sul do país”: um estudo etnomusicológico sobre funkeiros em Porto Alegre -
ROSA, Pedro Fernando Acosta da (UFRGS) 420

Juventudes, identidades e consumo musical: a experiência da Caravana Luiz Gonzaga -
SILVA, Thiago Paulino da (UFS) 428

1.3 Formas de ensinar e aprender em Música Popular

Apreciação musical cotidiana: presença da música no dia-a-dia de estudantes do Ensino Médio Integrado -
BEZERRA, Italan Carneiro (IFPB / UFPB) 437

Ensino e aprendizagem de Música Popular: interdisciplinaridades, práticas criativas e colaborativas em um Curso Superior de Licenciatura e no Ensino Médio -
FERLIM, Uliana Dias Campos (UnB) 447

Ensino de teoria musical no contexto da Música Popular: busca de um referencial teórico -
FREIRE, Ricardo José Dourado (UnB) 455

Uma proposta educacional: produção de arranjos para conjunto de guitarras elétricas -
GEKAS, Paulo Demetre (UNIVALI), CORDEIRO, Josimar José (UNIVALI), RUTH, Julio Cesar (UNIVALI) 464

O ensino/aprendizado do Choro através da visão dos chorões de Salvador -
GORITZKI, Elisa (UFBA) 474

Rodas de Choro: uma estratégia para a inserção da música popular brasileira na universidade -
LINHARES, Leonardo Barreto (UFSJ), MOTA, Pedro (UFSJ/UFBA) 482

Música Popular e as lutas sociais na modernidade: uma proposta de Curso de Extensão -
MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva (UEA) 490

Implantação da habilitação em Música Popular na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais -
RODRIGUES, Mauro (UFMG) 498

A Implementação do Bacharelado em Música Popular: o caso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul -
SANTOS, Jean Carlos Presser dos (UFRGS) 508

O violão popular na universidade: principais interesses, perfil histórico e expectativas profissionais dos estudantes -
THOMAZ, Rafael (UNICAMP) 519

Vertentes do ensino do acordeon na serra gaúcha -
THOMÉ, Jéssica (UCS) 529

As práticas orais na formação do arranjador de música popular no CIGAM – RJ -
VELLOSO, Rafael Henrique Soares (UFRGS) 537



Paulo Casarin: a fusão de estilos de um *sideman* - WOJCIEKOWSKI, Gleison Juliano (UPF), WOJCIEKOWSKI, Monalise Cristina Studzinski (UPF) 546

2. Resumos

2.1 Repertórios e práticas em Música Popular

Uma possível sistematização do “Frevo” a partir de arquétipos de análise pré-concebidos - BERTON, César Gabriel (IFPE/Belo Jardim) 554

Maestro Tasso Bangel: sua trajetória do Conjunto Farroupilha (1948-1990) à Camerata Pampeana (2010-) - BORGES, Gabriela Lery (UFRGS) 555

A trajetória e a música do Quinteto Armorial nos anos 70 - CARNEIRO, Francisco Luiz Jeannine Andrade (USP) 556

Arranjo em música popular como revivência (*Nacherleben*) a partir de Wilhelm Dilthey - CARPENEDO, Amanda (UFRGS) 557

Desenvolvimento de arranjos na música popular brasileira - CARPIN, Tamiris Duarte (UFRGS) 558

Diversidade de gêneros e identidades culturais em duas gravações da canção *Três Pontas*, de Milton Nascimento - CORILOW, Vinicius Moreira (UNICAMP) 559

Questões de morfologia e modernização na canção popular: liberdade e anticonvencionalismo em *Ana Luíza* de Tom Jobim - FERREIRA, Matheus Henrique de Souza (UDESC), FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (UDESC) 560

Bossa Nova: influências composicionais da música erudita no universo da música popular - GASQUES, Gisela de Oliveira (UFU) 561

“Rock Nacional” nos anos 80: proposta de periodização - GIUMBELLI, Emerson Alessandro (UFRGS) 562

***Cale-se*: as músicas censuradas pela ditadura militar - HENRIQUES, Marília Oliveira (UFRGS), OLIVEIRA, Leandro Ramos de (UNISC)** 563

A abordagem da Canção nos estudos de Música Popular - LIMA, Judson Gonçalves de (UFPR) 564

Formação músico-vocal de cantores de duplas sertanejas - MARQUES, Jaqueline Soares (UFRGS) 565

Improvisação e interpretação: o fazer musical - MONZO, Diogo Souza Vilas (UnB) 566



- Da musicologia à pesquisa artística: o processo de elaboração do disco Vestígios Violeta** - NOGUEIRA, Isabel Porto (UFRGS) 567
- Investigações sobre a textura no violão brasileiro contemporâneo** - PINTO, Bernardo Ramos (UFRJ) 568
- Contribuições de atividades de escuta e transcrição musicais para a aprendizagem de interpretações pianísticas no jazz brasileiro** - RAMOS, Danilo (UFPR) 569
- Reflexões sobre a *Estética do Frio*: o violão como elemento expressivo na proposta estética de Vitor Ramil** - RAYMUNDO, Ana Paula de Lima (UFPEL) 570
- Diferentes propostas metodológicas para o curso de canto popular – um estudo de caso** - RICCI, Gabriela (UNICAMP) 571
- “Vertente Brega”:** um breve olhar sobre suas diversas formas - RUSSOWSKY, Fernando Barreto Vianna (UFRGS) 572
- Os Estilos Norte-americanos de *Crooning, Belting, Mix e Legit* e a Pedagogia Vocal para o Canto Popular** - SILVA, Luciano Simões (UNILA), HERR, Martha (UNILA) 573
- Processos de criação sonora em música popular: Projeto Div@s** - STEYER, Roberto Faber (UFRGS), STAEVIE, Jamile (UFRGS), CARLI, Ricardo De (UFRGS), GOTTARDO, Gabriel (UFRGS) 574
- Música popular brasileira como objeto de pesquisa para a técnica estendida piano *pizzicato*** - VERONEZE, Guilherme Braga (UFJF) 575
- Processo de composição, pesquisa artística e o campo expandido da música popular na criação de Fasksinuc d Fredebico: tipo uma banda, só que não** - ZANATTA, Luciano de Souza (UFRGS) 576

2.2 Música Popular, gênero e identidades étnico-musicais

- Folhetim, de Chico Buarque: um olhar sobre a construção de identidades de gênero e situações de performance** - ABREU, Caroline (UFRGS) 577
- Hibridismo e sexualidade numa dança de salão brasileira: o maxixe e seus passos (1870-1920)** - ARAUJO, Luiz Carlos Almeida de (Universidade Nova de Lisboa) 578
- Contextualização histórica da música sertaneja/caipira e a trajetória de Pena Branca e Xavantinho** - ÁVILA, Fernando Henrique Machado (UFRGS) 579
- A técnica de canto *belting* e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: quais os desafios no ensino?** - CARDOSO, Adriana Barea (UNICAMP), FERNANDES, Angelo José (UNICAMP) 580



A Cartilha do Samba Chula - DÖRING, Katharina (UNEB)	581
Timbres vocais e gênero no canto coral teuto-brasileiro católico: uma abordagem etnomusicológica - MATTER, Suelen Scholl (UFRGS)	582
Anarcofunk e luta popular autonomista no Rio de Janeiro: impressões iniciais de pesquisa etnomusicológica - MENDONÇA, Pedro Macedo (UNIRIO / UFRJ)	583
Vidalas a duo: eixo de um canto profundo - PETRINI, Carina Neder (UNICAMP)	584
 2.3 Formas de ensinar e aprender em Música Popular	
Banda Marcial Novo Milênio: dos desfiles cívicos aos projetos de inclusão social na escola - ADAM, Diego Coelho (UERGS/UFRGS)	585
Tensionando o “Sistema Caged”: a estratégia lídio aumentado pelo braço da guitarra - CUNHA, Murilo (UDESC), FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (UDESC)	586
Processos educacionais: levantamento de atuais concepções teórico/metodológicas acerca do estudo de escalas direcionados a improvisação de gêneros de música popular brasileira na guitarra elétrica - GRACIKI, Micael (UNIVALI), GEKAS, Paulo Demetre (UNIVALI)	587
Música e mercado: um estudo de caso etnográfico de dois guitarristas brasilienses - MOURÃO, Caio Felipe Gonçalves (UnB)	588
Interfaces entre sistemas de análise musical da música popular e de concerto: ferramentas e propostas metodológicas - REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima (UNILA), MOREIRA, Gabriel Ferrão (UNILA)	589
A trajetória do ensino de Piano Popular, no curso de Música Popular da Universidade Estadual de Campinas, de 1989 até os dias atuais - SANTOS, Antônio Rafael dos (UNICAMP), NICODEMO, Thais Lima (UNICAMP)	590
A produção e o consumo de música celta no Brasil: um levantamento inicial através de questionário aplicado em comunidades virtuais - SANTOS, Caetano Maschio dos (UFRGS)	591
Música Popular na Universidade Brasileira: interdisciplinaridade - SANTOS FILHO, Juvino Alves dos (UFRB)	592
Jazz Bebop e alguns de seus guitarristas - SILVA, Armando César da (UFU)	593
Música tradicional da infância e Educação Musical - SILVA, Lucilene Ferreira da (UNICAMP)	594



I - Apresentação

O I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade – I MusPopUni, realizado pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), entre os dias 11 e 15 de maio de 2015, resultou de um sonho coletivo, de professores e estudantes do Bacharelado em Música, ênfase em Música Popular da UFRGS. Gestada desde a implantação desta ênfase no Departamento de Música, em 2012, a ideia deste Encontro, para nossa alegria, encontrou reverberação pelo Brasil afora, entre pessoas que valorizam a diversidade de manifestações das práticas musicais que circulam no mundo sob a denominação de “música popular” e que estão envolvidas com a inserção da música popular nos ambientes acadêmicos, como tema de ensino, pesquisa e extensão.

No Brasil, esse movimento - iniciado e fundamentado primordialmente pelos nascentes cursos de pós-graduação em música a partir dos anos 1980 - tem seu marco inicial com a criação do Bacharelado em Música Popular da UNICAMP, em 1989. Em 1998, sua proposta foi seguida pela UNIRIO, que implantou o segundo Bacharelado em Música Popular do Brasil. Especialmente nos últimos anos, outras universidades federais e estaduais aderiram ao Ensino Superior de música popular: UECE (Curso Sequencial de Formação Específica, 2005); UFBA (Bacharelado em Música Popular, 2009); UFMG (Bacharelado em Música Popular, 2009); UFPB (Curso Superior em Música Popular, 2009); UFPel (Bacharelado em Música Popular, 2013).

A UFRGS, no ano em que a primeira turma de estudantes está prestes a concluir a graduação, decidiu sediar esse Encontro, convidando representantes desses cursos pioneiros a discutirem avanços e desafios do ensino de música popular na universidade. Recebemos uma centena de submissões de trabalhos científicos e superamos a marca de 250 inscrições para participação no evento, de pesquisadores, professores e estudantes vindos de uma grande variedade de regiões do país, representando instituições tais como IFPE, UCS, UDESC, UEA, UEMG, UERGS, UFBA, UFG, UFMG, UFPB, UFPel, UFPR, UFRB, UFRJ, UFSC, UFSJ, UNILA, UFSM, UFU, UnB, UNESPAR, UNICAMP, UNIFESP, UNIR, UNIRIO, UNIVALI, USP, Universidade de Aveiro e Universidade Nova de Lisboa, entre outras. Consideramos esses dados emblemáticos do interesse que o campo da música popular vem suscitando nas universidades e do acerto em nossa proposição.

No sentido de instigar o debate, a troca de experiências e oportunizar a apreciação de músicas e de investigações sobre diferentes temas relacionados à música popular, o Encontro propôs variadas modalidades de atividades: conferências, concertos, *shows*, música eletrônica, oficinas, mostras musicais dos estudantes, mesas-redondas e comunicações. Estas duas últimas modalidades foram organizadas nos seguintes eixos temáticos: 1) O estado da arte do ensino da Música Popular nas universidades brasileiras; 2) Repertórios e práticas em Música Popular; 3) Formas de ensinar e aprender em Música Popular; e 4) Música Popular, gênero e identidades étnico-musicais. O caráter interdisciplinar do Encontro e a expressão transdisciplinar da música popular na universidade marcaram as atividades, deixando a todos com vontade de repetir o Encontro em novos contextos e de seguir pensando nos desafios da área e nas formas plurais de sistematização de suas bases teórico-performáticas.

Estes Anais reúnem 98 (noventa e oito) comunicações selecionadas pelo Comitê Científico do I MusPopUni. Os textos completos são apresentados nos quatro eixos temáticos, seguindo em cada um deles a ordem alfabética pelo sobrenome dos autores. Aos textos completos seguem-se os resumos, dispostos de igual forma. Ressaltamos que os autores são inteiramente responsáveis pelas versões finais de seus textos.

Agradecemos a tod@s que integraram o Comitê Científico, trabalharam na organização e participaram com intensidade musical do I MusPopUni!

Os Organizadores



II - Programação geral

Solenidade de Abertura

11 de maio, segunda-feira, 19h

Concerto de Abertura

Auditorium Tasso Correa, Instituto de Artes, UFRGS

11 de maio, segunda-feira, 20h

Maestro Tasso Bangel e Camerata
Pampeana

Conferência

Auditorium Tasso Correa, Instituto de Artes, UFRGS

14 de maio, quinta-feira, 19h

Celso Loureiro Chaves (UFRGS)

Mesas-redondas

Auditorium Tasso Correa, IA, UFRGS

12 de maio – terça-feira, 9h – 12h

Mesa-redonda 1: O estado da arte do ensino da Música Popular nas universidades brasileiras

Clifford Korman (UFMG)
Ivan Vilela (USP)
Luciana Prass (UFRGS)
Mozart do Nascimento (IFPE)
Regina Machado (UNICAMP)

13 de maio – quarta-feira, 9h – 12h

Mesa-redonda 2: Repertórios e práticas em Música Popular

Bernardo Oliveira (UFRJ)
Eloi Fritsch (UFRGS)
Leandro Maia (UFPEL)
Luciano Zanatta (UFRGS)

14 de maio – quinta-feira, 9h – 12h

Mesa-redonda 3: Formas de ensinar e aprender em Música Popular

Caroline Abreu (UFRGS)
Jean Presser (UFRGS)
Julio Herrlein (UFRGS)
Pedro Aragão (UNIRIO)
Raimundo Rajobac (UFRGS)

15 de maio – sexta-feira, 9h – 12h

Mesa-redonda 4: Música Popular, gênero e identidades étnico-musicais

Carlos Sandroni (UFPB)
Isabel Nogueira (UFRGS)
Laila Rosa (UFBA)
Marília Stein (UFRGS)



Concertos e shows

Auditorium Tasso Correa, IA, UFRGS

12 de maio, terça-feira, 20h

Pedro Aragão (bandolim) e Maurício Marques (violão)

Coletivo de Música Popular do IA

Andressa Ferreira (percussão), Carlos Josué (bateria), Gabriel Soares (trompete), Martin Weiler (percussão), Ramon Kercher (saxofone), Renato Dall Ago (trompete, flauta),

Saimon Saldanha (piano), Tamiris Duarte (contrabaixo), Vagner Mayer (guitarra)

Arranjos: Tamiris Duarte, Saimon Saldanha e Vagner Mayer

Coordenação: Caroline Abreu, Raimundo Rajobac e Luciana Prass

Direção musical: Luciana Prass

13 de maio, quarta-feira, 20h

Ivan Vilela (viola caipira)

Cliff Korman (piano), Julio Herrlein (guitarra) e Mauro Rodrigues (flauta)

14 de maio, quinta-feira, 20h

Carlos Sandroni (voz e violão), César Gabriel Berton (guitarra e cavaquinho) e Laila Rosa (voz)

Os Reis do Nhenhém / Desandance + Relógios de Frederico +

Projeto Div@s + Vestígios Violeta

Luciano Zanatta (sax e computador), Bruno Vargas (baixo),

Fabrizio Gambogi (guitarra) + Diego Silveira (objetos), Maurício

Nader (pedal de looping e microfone) + Isabel Nogueira (voz e

piano), Jamile Staevie (voz), Roberto Steyer (violão e voz), Ricardo

De Carli (bateria e percussão), Gabriel Gottardo (guitarra e voz) +

Gilberto Oliveira (guitarra), Nikolas Ferranddis (baixo), Chico Machado (projeções)



Música Eletrônica

Sala dos Sons, Reitoria da UFRGS

13 de maio, quarta-feira, 19h

Eloi Fritsch

Oficinas

12 de maio, terça-feira, 14h – 16h

Deleuze e a música – Bernardo Oliveira (UFRJ) – Sala 33

Improvisação musical livre – Adolfo Almeida Jr. (UFRGS) – Sala 83

Improvisação musical – Clifford Korman (UFMG) – ATC

13 de maio, quarta-feira, 14h – 16h

Cantos e danças guarani – Vherá Poty Benites da Silva (Terra Indígena de Itapuã) – Sala 33

Canção popular – Carlos Sandroni (UFPE) – Sala 83

Canto popular – Regina Machado (UNICAMP) – ATC

14 de maio, quinta-feira, 14h – 16h

Viola caipira – Ivan Vilela (USP) – Sala 33

Choro – Pedro Aragão (UNIRIO) – Sala 41

Guitarra – Julio Herrlein (UFRGS) – Sala 83

15 de maio, sexta-feira, 16h30min – 18h30min

Violão “gaúcho” – Maurício Marques (UFRGS) – Sala 41

Trilhas sonoras – Eloi Fritsch e Jean Presser (UFRGS) – Sala dos Sons (Reitoria da UFRGS)

Percussão Yorùbá – Ìdòwú Akínrúlí – ATC



Mostra Musical de Estudantes

13 de maio, quarta-feira, 12h30min – 13h30min

Palco DDC – Campus Centro da UFRGS

Trio Metropolitan (UFRGS)

Fernando Ávila, acordeon; Felipe Martini, violão; e Vinícius Kunzler, violino

Três Marias (UFRGS)

Andressa Ferreira, voz e percussão; Kika Brandão, voz e percussão;

Gutcha Ramil, voz, rabeca e percussão; e Pâmela Amaro, voz e percussão

14 de maio, quinta-feira, 12h30min – 13h30min

Sala 33 – Instituto de Artes

Piano Solo Brasileiro

Daniel Grajew, piano (USP)

+

Josué de Oliveira, bateria (UFRGS) e Tamiris Duarte, contrabaixo (UFRGS)

O choro na Universidade: contexto histórico e práticas interpretativas

Pedro Mota, trompete (UFBA/UFSJ); Marcos Flávio, trombone (UFMG); e Nilton Moreira, flauta (UFJF)

+

Carlos Sandroni, 7 cordas (UFPE); Augusto Britto, cavaquinho (UFRGS); e Andressa Ferreira, pandeiro (UFRGS)

15 de maio, sexta-feira, 12h30min – 13h30min

Sala 33 – Instituto de Artes

Reinterpretando “Baden Powell à Vontade”

Gustavo de Medeiros, violão (UNICAMP)

Improvisação e Expressividade: convergências entre música erudita e popular na construção do discurso musical

Diogo Monzo, piano (UnB)



III - Comunicações

1. Artigos completos

1.1 Repertórios e práticas em Música Popular



O universo sonoro de Plauto Cruz: composição e trajetória artística

AUSQUIA JUNIOR, Paulo Fernando Parada (UFRGS)

paulinhoparada@hotmail.com

Resumo: Ao pesquisar o universo sonoro compositivo do flautista Plauto Cruz, adentramos em um terreno extremamente rico, porém ainda inexplorado. O presente texto é uma síntese do artigo elaborado para o FUMPROARTE, onde fui bolsista pesquisador em 2014. Trata-se de uma pesquisa com abordagem etnomusicológica, utilizando como metodologia os cadernos de Plauto Cruz e as conversas com o flautista, seus amigos e familiares. O objetivo da pesquisa é a recuperação, organização e difusão da obra de Plauto. Podemos encontrar livros e artigos que retratam a história do choro no país, porém nem todos os músicos fora do eixo Rio-São Paulo e personagens que participaram da construção do gênero musical possuem a obra e trajetória com registro e difusão ao público interessado. Apesar de Plauto Cruz ter gravado diversos fonogramas lançados em discos, não existem iniciativas de catalogação, registro e difusão de sua obra. Nascido em São Jerônimo no ano de 1929, Plauto atuou em múltiplos meios artísticos: rádios, festivais, gravações autorais, bares e casas noturnas. Consideramos aqui a necessidade premente de organização de sua obra, priorizando a convivência com Plauto Cruz e sua família para obter dados precisos e sensíveis sobre sua trajetória artística. Assim apresentamos nesta pesquisa os principais componentes afetivos do universo musical do flautista para difundir sua obra, recuperando suas composições, seus fonogramas e sua documentação pessoal. Cada artista possui sua trajetória e produção singular, há um vasto campo de estudo para ser aprofundado em relação à documentação e diálogo que estabelecemos com a obra dos músicos de choro em Porto Alegre.

Palavras-chave: música popular, choro, Plauto Cruz, trajetória artística, Porto Alegre.

Abstract: When researching the sonic and compositional universe created by the flautist Plauto Cruz, we see ourselves immersed in a landscape extremely rich, although yet unexplored. The present text is a synthesis of an article elaborated to FUMPROARTE, which supported my work as a researcher back in 2014. This work is about a research with an ethnomusicological approach, utilizing as methodology the personal transcripts from Plauto Cruz as well as conversations with the flautist, his friends and family. The objective of this research is the recovery, organization and diffusion of Plauto's work. It is possible to find old books and articles which depict the history of choro in Brazil. However, not all the musicians and characters who participated in the creation of this musical genre outside Rio - São Paulo have their work and trajectory registered and diffused to the general public interested in this subject. Despite the fact that Plauto Cruz released several records, there aren't any initiatives regarding cataloging, registering and diffusing his work. Plauto was born in São Jerônimo, Rio Grande do Sul, Brazil, in the year of 1929. Plauto worked in several areas of the artistic industry: radios, festivals, authorial recordings, bars and night clubs. We consider here the pressing necessity of organizing his work, prioritizing the acquaintanceship with Plauto and his family in order to get precious and sensitive data on his artistic trajectory. Thus, we present in this research the main affective components of the flautist's musical universe, with the goal of sharing his work, recovering his compositions, his phonograms as well as his personal documents. Each artist have their own trajectory and single production, there is a vast field of study to be deepened in relation to the documentation and the dialogue which



was previously established with the work of choro musicians in Porto Alegre.

Keywords: popular music, choro, Plauto Cruz, artistic trajectory, Porto Alegre.

Introdução

Durante 2013 e 2014, eu realizei visitas regulares à residência de Plauto Cruz na Rua Doutor Barcellos (Zona Sul de Porto Alegre). Nesses encontros, pude conhecer e conviver com a família de Plauto. O presente texto é uma síntese do artigo escrito em 2014 para o FUMPROARTE. Orientado por Reginaldo Gil Braga¹, minha principal preocupação foi criar uma ligação de respeito com a família Cruz e, para isso, foi necessário a consideração da colaboração e cortesia entre pesquisador-pesquisado (Seeger, 2008, p. 15).

Utilizamos como referência a pesquisa de Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade, Lembranças de Velhos* (1994). Bosi discorre sobre a tarefa de reconstituição das lembranças de velhos levando em consideração a narrativa dos entrevistados e os aspectos psicossociais, afirmando que “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (Bosi, 1994, p. 68). No caso da reconstituição das lembranças acerca das composições de Plauto Cruz, enfrentamos dificuldades especiais relativas à saúde do flautista: a doença de Alzheimer e Parkinson. Para confirmar as narrativas coletadas durante as entrevistas, contamos com o constante apoio da família Cruz – além da investigação de dados referentes aos testemunhos de músicos que colaboraram com a pesquisa.

No decorrer da pesquisa, descobrimos a existência dos cadernos de Plauto Cruz, onde o flautista escreveu os manuscritos de suas composições. A cópia dos cadernos foi gentilmente cedida pelos familiares do flautista. Para o aprofundamento da trajetória artística de Plauto através das composições apresentadas nos cadernos, foi necessário refletir sobre “história de vida” segundo Bourdieu:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (Bourdieu, 1997, p. 185).

¹ Professor de etnomusicologia do Departamento de Música e Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Portanto, na acepção de Bourdieu, a história de vida é diferente do estudo de trajetória – pois no segundo caso, podemos criar relações objetivas do agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo.

O presente trabalho levou em consideração o artigo de Reginaldo Gil Braga, onde constam atualizações sobre os jovens músicos da Escola de Luiz Machado (Braga, 2014, p. 2), pois são expostas novas situações envolvendo a memória e o patrimônio musical do choro em Porto Alegre. É necessário refletir sobre a densidade da obra de Plauto Cruz em diálogo com a prática dos músicos que vivem o choro no tempo presente.

Procuramos aprofundar nossa pesquisa com ênfase no processo criativo de Plauto Cruz, sobretudo através das peças apresentadas nos cadernos. Para isso, consideramos o caminho dialógico com as pessoas que contribuíram para a realização da pesquisa – inserindo e contextualizando, sempre que possível, as composições selecionadas no tempo e no espaço.

1. Os cadernos de Plauto Cruz: o compositor

Plauto Cruz elaborou cuidadosamente os manuscritos de suas composições em cadernos pautados. São quatro volumes escritos ao longo de 1958 a 2003, contendo especificações de título, gênero, data de composição e apresentando por vezes dedicatória, finalidade da composição e quando ocorreu gravação. Ao todo são 76 composições anotadas nos quatro volumes de cadernos. Ao estudar as composições de Plauto Cruz analisando seus manuscritos, recuperamos a interação do flautista com personagens que fizeram parte da construção da identidade musical de Porto Alegre e que, muitas vezes, foram esquecidos ou pouco citados pela bibliografia disponível. O processo de pesquisa, considerando o método etnográfico e as entrevistas como estratégia principal, engendra a reconstituição de diversas peças de um grande quebra cabeças.

Em seus manuscritos constatamos que o flautista deixou dezenas de obras inéditas: até onde se sabe pela presente pesquisa, 39 peças não possuem gravação em disco e/ou coletâneas. É possível que algumas destas composições, supostamente inéditas, tenham sido apresentadas aos amigos e familiares. A canção *Força Atraente*, por exemplo, nunca foi gravada por Plauto Cruz, porém presenciei a apresentação desta composição no bar Odeon e Teatro Renascença em Porto Alegre. Plauto teve diversos companheiros musicais e amigos boêmios, algumas de suas composições que



não foram gravadas são reproduzidas oralmente pelo flautista e parceiros musicais (fato que constatei nas entrevistas que realizei em 2014), em rodas de choro e performances musicais. Não obstante, a maioria das composições de que apuramos o ineditismo estão esquecidas por músicos, amigos, familiares e pelo próprio autor. Os cadernos são fundamentais para a recuperação das composições sem gravação, é o caso das peças *Chorando em Torres*, *Minha São Jerônimo*, *Para Sabrina*, *Saudosista*, *Teteia*, *Um choro prô João*, *Amanda*, *Tema prô Altamiro*, *Tributo a Portugal*, para citar algumas.

Os componentes que reconstituem a história musical de Porto Alegre também são recuperados através de outros registros. Um exemplo: ao entrevistar amigos e familiares do flautista, estes informaram que algumas apresentações têm seu registro audiovisual, revelando novas parcerias artísticas e complementando a pesquisa com informações importantes. O palco do restaurante *Cia dos Sanduíches*, localizado no bairro Menino Deus e reduto boêmio que esteve no auge na década de noventa, é dedicado ao Plauto e lá estão reunidas matérias de jornais e fotografias raras. As fotografias apresentam formações musicais apreciadas pelos frequentadores do local, a vinda de Altamiro Carrilho na capital gaúcha e sua passagem pela *Cia dos Sanduíches* em 19 de agosto de 2002. Em entrevista com Guaraci Gomes, tive conhecimento da performance musical no Solar dos Câmara com Guaraci, Plauto e Teresinha Dias. A apresentação foi gravada em áudio e vídeo em 29 de outubro de 2009, uma das últimas apresentações da falecida Teresinha Dias.²

As informações reunidas através da pesquisa complementam o entendimento dos manuscritos do flautista e, certamente, ajudarão futuramente os músicos e pesquisadores que dedicarão estudos à obra de Plauto Cruz. É necessário considerar e analisar os diversos aspectos que os manuscritos do flautista apresentam, são eles parte da constituição do universo sonoro de Plauto Cruz e da música brasileira.

As composições apresentadas nos manuscritos são classificadas pelo autor³ e, em sua maioria, são choros. Não obstante, encontramos valsas, maxixes, canções, sambas e outros. As exceções são os gêneros fado, rumba, jazz country, mazurca, chamamé, rancheira e a classificação incomum *shots* (possivelmente schottish).

Encontramos 33 choros, 9 valsas, 5 sambas, 10 canções (a maioria sem letra) e

² O projeto de reunir a maioria dos registros audiovisuais disponíveis em um domínio on-line para a difusão e organização da obra de Plauto está sendo desenvolvido junto à sua família.

³ Geralmente, Plauto escrevia o gênero musical (exemplo: choro, valsa ou maxixe) e indicava “para flauta e outros instrumentos”.



5 maxixes ou choro-maxixe. Classificações incomuns em suas composições são: *choro-médio* e *shots* (schottish). As exceções são as composições *Uma flauta no chamamé* (chamamé) gravada no LP *Remanso* de Plauto Cruz e Mário Barros, *Eterna Majestade* (valsa estilizada) composição inédita, *Marlene* (rancheira) gravada em seu último disco solo, intitulado *Choros e Canções* (1999), *Viajando na Rumba* (rumba) e *Tema para Marta* (jazz country), também gravadas em seu último disco.

Pelo que se sabe através dos manuscritos e da presente pesquisa, as canções com letra são Força Atraente e Amanda – recuperadas oralmente pelo flautista e a parceria com Júlio Rodrigues nas composições Aos Parceiros e Doce Chamego – canções com letra anexada aos manuscritos. Dentre essas canções encontramos Flor Castelhana, música de Plauto Cruz e letra de Mauro Moraes, resultado do contato de Plauto com os festivais nativistas.

2. Convivendo com Plauto Cruz e sua família: construção da pesquisa

Iniciei as visitas à residência de Plauto Cruz antes mesmo de começar a elaboração da pesquisa. Em meu convívio com Plauto, que teve seu início em 2007, criamos laços de amizade desde o primeiro encontro. Na época das apresentações que realizamos de 2007 até 2012, o ponto de encontro para os ensaios e performances sempre foi a residência de Plauto, onde nos dirigíamos até o local do show. O flautista sempre levava um de seus filhos para auxiliá-lo, geralmente Jorge ou Jairo.

Tive a experiência de formar e organizar grupos com a função de tocar com Plauto Cruz, nestas ocasiões dividimos o palco com novas gerações de músicos, a maioria proveniente da Oficina de Samba e Choro do professor Luiz Machado. Entre os músicos da nova geração do choro com que tivemos a oportunidade de tocar estão Rafael Ferrari (bandolinista), Wladimir Umpierre (cavaquinista e violonista), Guilherme Sanches (percussionista), Elias Barboza (bandolinista), Pedro Franco (bandolinista e violonista), Guilherme Falcão (violonista) e Juliana Rosenthal (cantora e cavaquinista). Segundo Reginaldo Braga (2014, p. 3), Luiz Machado foi o “principal formador das novas gerações de músicos da cidade”, portanto é necessário considerar a importância de sua escola para a formação de músicos e para a manutenção do choro em Porto Alegre.

Entre 2010 e 2012, realizei pequenas homenagens a Plauto Cruz no Teatro de Arena e Livraria Cultura (ambos em Porto Alegre). A última apresentação que fiz com Plauto foi em 26 de janeiro de 2012 na Livraria Cultura, onde definitivamente não foi



possível para o flautista acompanhar o grupo tocando flauta – Plauto apenas cantarolava suas músicas autorais e contava a história de suas composições. Nesse período de shows ocorreu a morte de seus filhos José Bernardo e Jorge, abalando sua saúde.

Atualmente, Plauto está sob os cuidados de seus filhos Jairo, Marlene, Maria e Juliana. Conversei com sua família e observei a preocupação com o registro de suas composições. Ajudei-os nesse sentido, entramos em contato com a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores Compositores e Escritores de Música), responsável pela arrecadação dos direitos de parte das composições de Plauto. Registramos algumas das músicas que não constavam nos arquivos da SBACEM e liberamos valores que estavam retidos. A família foi extremamente solícita para com a pesquisa, apesar da dúvida que compartilhávamos em relação à possibilidade de realização das entrevistas com Plauto, devido a sua perda de memória e afasia.

Nos diários de campo que mantive, registrei detalhes de nossos encontros, principalmente os que ocorreram no decorrer de 2014. É interessante perceber que, conforme as visitas aconteciam com mais frequência, a memória de Plauto recuperou detalhes que estavam esquecidos. Por exemplo, quando comecei a pesquisa, fazia algum tempo que não visitava Plauto e não fui reconhecido imediatamente. Quando toquei no violão o trecho de uma composição que gravamos juntos e que é de minha autoria, Plauto apontou para mim e disse: “essa é dele”. Percebi que a música auxiliaria a pesquisa também no sentido de estabelecer uma ligação entre as recordações do passado e os fatos presentes. Ecléa Bosi (1994, p. 39) fala sobre a lembrança de velhos, afirmando que “se as lembranças às vezes afloram ou emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstituição”. Passei a cantarolar as músicas que tocávamos juntos e relacioná-las com eventos e pessoas – foi quando obtive sucesso na recuperação de informações. Em quase todas as visitas, Plauto cantarolava sua composição *Força Atraente*, além das canções inéditas *Amanda* e *Canção para o Junior*, ambas dedicadas aos seus netos e registradas nos manuscritos.

Realizei a audição do disco *Choros e Canções* ao lado de Plauto e seus familiares. Quando a música *Marlene* tocou, Plauto sorriu e apontou para sua filha Marlene – que por sua vez segurou os braços do flautista e fez uma pequena dança em gesto de afeto. Os filhos Jairo e Maria lembraram a composição *Aos Filhos* que Plauto dedicou à sua família “para não ter briga”, pois cada filho gostaria de ter sua composição. Infelizmente a composição *Aos Filhos* não está presente nos cadernos de



Plauto, tampouco em seus discos. Outra composição que Plauto dedicou a uma de suas filhas é a valsa *Juliana*, gravada no disco *Engenho e Arte* e presente nos manuscritos. É fundamental considerar a interação afetuosa entre Plauto e sua família, motivo para algumas composições.

Nos últimos encontros, conversei com Plauto sobre suas composições e percebi que ele gostaria de gravar novos discos, pois comentava sobre a seleção de faixas para futuras gravações e cantarolava trechos de composições que poderiam integrar um novo disco. Afirmar que através da pesquisa poderíamos recuperar suas peças inéditas e, possivelmente, as novas gerações de músicos do choro se interessariam por gravar suas composições. Essa vontade pelo fazer musical, manifestada por Plauto em diversos momentos de nossa convivência, foi uma característica constante em sua vida. Atualmente, observamos novos vídeos no ciberespaço apresentando composições de Plauto, é o caso do regional de Luis Barcelos interpretando *Choro para o Aguinaldo* em Copacabana no Rio de Janeiro. Não obstante a doença de Alzheimer, Plauto é um ser presente: foi ele, em uma de minhas visitas, quem sugeriu à sua família que me mostrasse seus manuscritos.

Conclusão

As informações reunidas através da pesquisa complementam o entendimento dos manuscritos do flautista e, certamente, ajudarão futuramente os músicos e pesquisadores que dedicarão estudos à obra de Plauto Cruz. É necessário considerar e analisar os diversos aspectos que os manuscritos do flautista apresentam, são eles parte da constituição do universo sonoro de Plauto Cruz e da música brasileira.

Não pretendemos encerrar aqui as pesquisas sobre a trajetória artística, as composições e os fonogramas de Plauto Cruz. Salientamos a necessidade de novas investigações, bem como novos estudos propondo atualizações sobre o choro em Porto Alegre. Alertamos para a urgente necessidade de recuperação da obra e trajetória dos velhos músicos da capital gaúcha. Por tratar-se de uma síntese da pesquisa que está em fase de publicação pela Prefeitura de Porto Alegre, o texto que apresentamos aqui não relata as entrevistas que realizamos com os músicos amigos e colegas do flautista, são eles: Mauro Moraes, Guaraci Gomes, Valtinho do Pandeiro e Chico Pedroso.

Sugerimos aos futuros pesquisadores que procurem os familiares desses artistas, utilizando o princípio de colaboração e cortesia entre o pesquisador e o(s)



pesquisado(s) – força motriz que guiou o presente trabalho. Devemos sempre perceber que, apesar da obviedade da afirmação, pesquisas envolvem seres humanos e toda a complexidade do mundo que nos cerca.

Referências

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1997.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRAGA, Kenny. *Plauto Cruz*. Coleção Lua Branca. Porto Alegre: Redactor, 1985.

BRAGA, Reginaldo Gil. Memória e Patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade. *Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Porto Alegre, v. 9, n. 1, 2014.

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 3-20, jan. – dez. 2008.



Estratégias de estudo e otimização da música popular no espaço acadêmico: o protagonismo da Big Band *Jerimum Jazz*

BARROS, Klênio Jonessy de Medeiros (Universidade de Aveiro)
kleniotrombone@hotmail.com

Resumo: Este artigo constitui uma reflexão em torno do estudo e otimização da Música Popular no espaço acadêmico, pontuado no caso particular da big band potiguar *Jerimum Jazz*. Seu objetivo é contribuir para o conhecimento do papel que esta big band representa ao ensino de Música Popular na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No decorrer do artigo são apresentadas estratégias de estudo e aprendizagem do repertório executado pela referida big band, permitindo ao aluno instrumentista desenvolver habilidades e conhecimentos diversos sobre os processos de construção e efetivação performativa da Música Popular, tendo ainda, em linha de conta, diversos fatores que influenciam esta prática. A metodologia utilizada corresponde à pesquisa bibliográfica, entrevistas coletadas em campo e estudo empírico. Como resultados obtidos, identificou-se o papel educacional, social e artístico que a big band desenvolve em seus dezessete anos de existência.

Palavras-chave: Música Popular, estratégias de estudo, *Jerimum Jazz*.

Abstract: This paper brings a reflection on the study and optimization of Popular Music in the university space, punctuated the particular case of *Jerimum Jazz* big band (RN - Brazil). It aims to contribute to the knowledge of the role that big band represents to the Popular Music education at the Music School of the Federal University of Rio Grande do Norte. Throughout the paper it is presented some study and learning strategies of the repertoire performed by that big band, allowing the instrumentalist student to develop various skills and to knowledge the processes of construction and performative realization of Popular Music, and also several factors influencing this practice. The methodology used corresponds to the literature review, interviews collected in the field and empirical study. As the results, it was identified the educational, social and artistic role that big band develops in his seventeen years of existence.

Keywords: Popular Music, study strategies, *Jerimum Jazz*.

1. Introdução

Este trabalho é fruto das experiências vividas pelo autor deste artigo no grupo musical potiguar *Jerimum Jazz* e coloca em discussão questões relacionadas ao estudo e otimização da Música Popular no espaço acadêmico brasileiro, a qual recentemente passou a fazer parte dos programas curriculares de ensino em Música.

Assim, o artigo centra-se no caso particular da big band *Jerimum Jazz*, já que esta tem vindo a desempenhar um papel importante no ensino de Música Popular, no âmbito da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Seu protagonismo está associado ao fato de contribuir efetivamente para a formação do aluno instrumentista, interessado no estudo da performance musical,



sobretudo em torno da prática de Música Popular, englobando a música local, regional, nacional e global.

Historicamente, o ensino de Música Popular no espaço acadêmico brasileiro tem seu ponto de partida em 1989, através da “implantação do primeiro curso acadêmico de música popular [...], na UNICAMP” (Bollos, 2008, p. 2), o qual abriu caminho para o surgimento de novos cursos em outras universidades do país⁴. A partir do aparecimento desses novos cursos, passou a ser comum a inserção de big bands no contexto das universidades brasileiras. Estas formações tornaram-se laboratórios para o ensino de Música Popular, quebrando paradigmas e revelando a importância da diversidade em todos os níveis.

Diferentemente do que ocorre com a Música Erudita⁵ no espaço acadêmico, o ensino de Música Popular necessita da elaboração e efetivação de um material pedagógico consistente, que auxilie o desenvolvimento de habilidades musicais nos alunos e que possibilite, sistematicamente, a ampliação de uma grade curricular elaborada para os cursos de nível superior em Música.

É oportuno destacar que o foco deste artigo não é resolver estas lacunas e sim pontuar considerações acerca do processo estratégico de estudo e otimização da Música Popular no espaço acadêmico, a partir da experiência vivida junto à big band em questão.

2. Música Popular em destaque

Samama (2001) afirmou que o termo *Popular Music* “is one of the most difficult terms to define precisely” (p. 128), porém, consiste nos tipos de música cujas características estão ligeiramente associadas à sociedade pós-moderna, reconhecendo suas recentes transformações no tocante às dimensões cultural, social, econômica, política e tecnológica. Tais dimensões influenciam diretamente nos processos de produção, circulação, consumo e performance em Música Popular.

Quanto à performance no âmbito popular, Frith (1996) nos mostra que é através do ato performativo que se produzem valores populares. O autor nos propõe que a discussão em torno da Música Popular, neste caso, pode ser melhor compreendida através dos estudos culturais. Igualmente, Hesmondhalgh (2002) acredita que um dos

⁴ UNIRIO, UFBA, UFPB, UFMG, UFRGS, dentre outras.

⁵ Refiro-me à música de concerto e/ou clássica, se é que há um termo de consenso para o uso dessa expressão.



pontos de partida para os estudos deste tipo de música, na atualidade, pode ser a pesquisa voltada às experiências musicais pertencentes à cultura local. No entanto, não se pode perder de vista os fatores conjunturais (históricos e contextuais), que nos permitem compreender nossos próprios experimentos musicais.

Entender o conceito de cultura, tal como Bourdieu & Passeron (1964) e Williams (1995) nos apresentam, é importante para adentrarmos no estudo em Música Popular, especialmente por adotar uma perspectiva interdisciplinar que reúne influências das mais diversificadas áreas do conhecimento. Por este motivo, Pereira (2011) concorda que os estudos culturais oferecem subsídios teóricos para o estudo e otimização em Música Popular, destacando o fato de que a música deve ser analisada como um fenômeno social.

É o que ocorre, por exemplo, com a improvisação em Música Popular. Segundo Gioia (1988), esta assenta-se essencialmente em relações entre o intérprete e a obra, entre textos musicais, sociais, culturais, nacionais; relações com a tradição e relações entre identidades. Tais dimensões são constituídas na improvisação por uma série de signos e códigos que extrapolam uma estrutura normativa, assumindo um caráter glocalizado⁶ e peculiar.

Nicholson (2005), em seu livro *Is jazz dead?*, explora a noção de *glocalization*, que consiste na ideia dos artistas de jazz de todas as partes do mundo incorporarem, de forma singular e própria, suas heranças musicais nacionais na linguagem do jazz. Ou seja, o jazz possui um caráter híbrido, assim como a Música Popular Brasileira (MPB).

O caráter híbrido está ligado ao conceito de hibridização ou transculturação, que corresponde à produção frequente de características musicais distintas, provenientes do processo de assimilação e apropriação, referido por Wallis e Malm (1984). Portanto, de modo geral, podemos dizer que a Música Popular produz dialetos locais ou o que Nicholson denomina de dialetos glocalizados.

No Brasil, em algumas instituições de ensino superior, ainda é perceptível o preconceito existente em torno da pesquisa e da prática em Música Popular (Bolos, 2008), pois este tipo de música propende-se, por vezes, a ser vista apenas como uma vertente musical que propicia prazer e entretenimento, mascarando a sua relevância enquanto objeto de estudo na sociedade contemporânea.

⁶ Termo criado por Nicholson (2005).



3. O protagonismo da *Jerimum Jazz*

A big band *Jerimum Jazz* foi criada em 1998, no âmbito da EMUFRN, na cidade de Natal. É formada por alunos dos cursos de Bacharelado e Técnico em Música, e oferece suporte aos referidos cursos, proporcionando aos alunos a oportunidade de conhecer e executar a Música Popular no ensino superior.

Com a direção do professor de trompete da EMUFRN, Ranilson Farias, o grupo musical tem se destacado no cenário acadêmico da UFRN por conta de diversos fatores, dentre eles a criação de um repertório próprio, com obras de autores brasileiros, internacionais e clássicos do cancionário jazzístico norte-americano.

No repertório, encontram-se obras de Duke Ellington, Glenn Miller, Tommy Dorsey e Benny Goodman que, para Shipton (2007), constituem peças referenciais, compostas e arranjadas para esse tipo de formação⁷. Além disso, é possível citar a influência musical de outros compositores mais contemporâneos, como Dave Brubeck, Pat Metheny, Arturo Sandoval e Tito Puente. Sobre isso, Ranilson Farias (2015) diz que “o estudo performativo deste conjunto de obras fornece aos alunos conhecimentos diversos em torno da prática e aprendizagem em Música Popular”. Contudo, uma das propostas diferenciadas da *Jerimum Jazz*, tendo em conta outras formações musicais acadêmicas, é o trabalho da *MPB* no espaço acadêmico da EMUFRN, especificamente da música nordestina.

Quanto à música nordestina, os gêneros mais comuns no repertório da big band são o forró, baião, frevo, maracatu e xote. A partir desse diferencial, a *Jerimum* tem contribuído com a criação de um repertório inédito para este tipo de formação instrumental. As obras são encomendadas ou disponibilizadas pelos próprios compositores para serem executadas pelo grupo, pontuando a relação colaborativa entre compositor e intérprete. Logo, essa colaboração transforma-se numa relação de dependência, pois “o compositor escreve ‘para’ o intérprete que sabe que pode responder ao seu pensamento composicional” (Barros, 2014, p. 03).

As apresentações do grupo acontecem de forma regular tanto para a comunidade universitária da UFRN (CIENTEC⁸, Semana da Música, etc.), quanto

⁷ Historicamente, as big bands surgiram a partir da iniciativa de Paul Whiteman, na década de 1920. A ascensão, em meados da década de 1930, coincidiu com a era do *swing*, que abriu caminho para o surgimento de outras formações peculiares (Shipton, 2007).

⁸ Semana de Ciência, Tecnologia e Cultura realizada pela UFRN. Disponível em: <http://www.cientec.ufrn.br/index.php#>. Acesso em: 20 fev. 2015.



para a população em geral, atuando em espaços culturais da cidade de Natal (entre eles o Parque das Dunas, no projeto de música instrumental Som da Mata) e em municípios circunvizinhos. Por consequência do destaque adquirido junto a comunidade acadêmica da UFRN, a trajetória musical da *Jerimum* transcende as terras potiguaras, chegando a atuar em festivais de música em outros estados da região Nordeste do país, como o de Ibiapaba-CE, Goiana-PE, João Pessoa-PB, dentre outros.

Como consequência dessas atividades, em 2005, a big band gravou o seu primeiro álbum fonográfico (CD), em homenagem aos cinquenta anos de fundação da UFRN. Além disso, a big band ainda realiza concertos didáticos e temáticos, ações que colaboram significativamente para a formação de novas plateias e ainda democratizam o acesso à Música Popular para outras classes sociais.

4. Performance em Música Popular: estratégias de estudo e otimização

Conforme o exposto anteriormente, um aspecto significativo no processo de ensino e aprendizagem da Música Popular, no contexto acadêmico da EMUFRN, são as estratégias adotadas no trabalho da big band *Jerimum Jazz*. Tais estratégias subsidiam o estudo e a otimização deste tipo de repertório, especialmente quanto à forma com que os músicos selecionam, ordenam, constituem e ensaiam novos conhecimentos e habilidades.

Nesse sentido, para além dos ensaios efetuados com o grupo, muito contribuem as sessões de estudo individual de cada instrumentista, especialmente porque estas devem ir muito além da prática mecânica do instrumento. Assim, este estudo colabora efetivamente para a aproximação do performer com o seu instrumento, podendo ainda subsidiar a criação e aperfeiçoamento das técnicas, que servirão de base para a aquisição de recursos interpretativos nas obras a serem executadas pela *Jerimum*.

Para a performance dessas obras, embora o papel do instrumentista na construção da interpretação seja muito valorizado, a metodologia aplicada consiste em momentos de discussão na busca de uma interpretação que concilie as ideias do coletivo. Porém, os principais parâmetros são ditados pelo *band leader*, sobretudo pela necessidade de unificar as ideias musicais.

Nos ensaios, a complexidade rítmica e melódica é estudada a partir do trabalho particular com as seções (metais, saxofones, rítmica e harmônica), proporcionando a



compreensão do que ocorre quando as linhas melódicas se cruzam e quando devemos deixá-las sobressaírem.

Outro elemento presente nas estratégias de estudo consiste na clarificação de aspectos notacionais relacionados à prática de articulações inerentes ao repertório popular (*Shak; Fall: Falloff or spill; Doit; Connecting Gliss; Flip: or Turn; Smear: or Bend; Plop; Rip*, dentre outras) (Lowell; Pullig, 2003), especialmente no contexto das big bands, visto que estas não são familiares à prática do repertório clássico.

Por se constituir como um grupo permanente da EMUFRN, a *Jerimum* conta ainda com a colaboração dos professores coordenadores Germanna Cunha (professora de percussão) e Gilvando Pereira (professor de trombone). Ambos contribuem a partir do monitoramento relativamente ao estudo da prática instrumental e da realização de ensaios de naipes, efetuados com o intuito de propiciar aos alunos um suporte para o estudo e aprendizagem do repertório a ser executado nos ensaios e concertos da *Jerimum Jazz*.

Também se encontram associados a estas estratégias o planejamento prévio e a avaliação cuidadosa do repertório pelo *band leader*, visto que podem aumentar a eficiência da metodologia a ser utilizada nos ensaios. Quanto à técnica de ensaios, esta se define através do equilíbrio existente entre o tempo de ensaio, constituído com e sem o instrumento, e a discussão sobre as possibilidades de construção interpretativa das obras trabalhadas no ensaio, sugerindo ainda a audição de gravações referenciais – músicos e gêneros expressivos no âmbito da Música Popular.

Estas sessões de estudo auditivo possibilitam, por um lado, aquisições musicais provenientes de outras relações, tanto de gêneros populares, como do *jazz e da MPB*⁹, como também da matriz clássica, absorvida no espaço acadêmico, de onde outros *músicos* provêm; por outro lado, também fornecem a aprendizagem de elementos musicais que permitem, dentre muitos benefícios, ampliar o vocabulário musical dos instrumentistas e aguçar o seu potencial criativo. Tais componentes, para Berliner (1994) e Monson (1996), são indispensáveis ao estudo e prática de improvisações.

Sobre a prática de improvisações, esta componente é um dos aspectos mais importantes do trabalho desenvolvido pela *Jerimum Jazz*, especialmente pelo fato de que se refere à concretização de um ato performativo sem o benefício de um

⁹ Para Piedade (2013), constitui uma relação de aproximação e de distanciamento.



planejamento prévio (Sabatella, 2005). Assim, sua distinção e sua singularidade correspondem ao modo com que sua interpretação assume características e dialetos glocalizados (Nicholson, 2005), embora balizada nas convenções do estilo e na estrutura de cada composição.

Outra estratégia de estudo adotada é a colaboração de professores, instrumentistas e regentes convidados, que compartilham conhecimentos musicais com os integrantes da *Jerimum*. Durante esses encontros, os professores fornecem conhecimentos de Harmonia Funcional e História da *MPB*; os instrumentistas ministram *masterclasses* sobre técnica instrumental e improvisação; já os regentes apresentam novos repertórios, através dos quais trabalham ritmos, linguagens e gêneros musicais no âmbito do repertório popular, propiciando o estudo prático destes conteúdos para que os integrantes do grupo possam obter um melhor aproveitamento performativo.

No que diz respeito à performance corporal, ressalta-se a inserção de um vocabulário de gestos coreográficos incluídos na performance do grupo. A movimentação gestual é empregada de modo distinto em cada um dos naipes e é delineada conforme o repertório a ser performado. De acordo com Mauléon (2010), na performance, o ato mental projeta-se em atos motores e o som é precedido pelo gesto, proporcionando maior comunicabilidade e expressividade ao texto performado. A utilização destes movimentos na performance são previamente ensaiados e representam um diferencial performativo que a *Jerimum Jazz* dispõe.

5. Considerações finais

A partir das reflexões realizadas, considera-se que o estudo e a otimização em Música Popular, recorrentes no trabalho desenvolvido pela big band *Jerimum Jazz*, indicaram algumas estratégias relevantes nesse processo de estudo e aprendizagem. Tais estratégias auxiliam a compreensão do texto musical, colaboram com a construção de interpretações e promovem o desenvolvimento de habilidades musicais e extra-musicais pertinentes ao trabalho performativo deste tipo de repertório.

Por fim, o exemplo da *Jerimum Jazz* mostrou-se particularmente revelador da importância central que a Música Popular adquire no espaço acadêmico brasileiro. É ainda importante pontuar que a big band potiguar cumpre com o seu papel educacional, social e artístico, que vem alcançando, ao longo desses dezessete anos, resultados significativos. Assim, o desenvolvimento deste artigo reforça a



centralidade da tarefa que os estudos em Música Popular hoje enfrentam no país, e, em especial, no Rio Grande do Norte, onde ainda não há um projeto de criação para um curso superior ligado à Música Popular.

Referências

BARROS, Klênio. *A singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa (1962 – 2010)*. 170f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Aveiro, 2014.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation* (Chicago Studies in Ethnomusicology Series). Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BOLLOS, Liliana Harb. Considerações sobre a música popular no ensino superior. XVII Encontro Nacional da ABEM. *Anais...* São Paulo: ABEM, 2008.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *Les héritiers: les étudiants et la culture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. *Jerimum Jazz: depoimento*. [20 de janeiro, 2015]. Natal/RN. Entrevista concedida a Klênio Barros.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press, 1996.

GIOIA, Ted. *The imperfect art: reflections on jazz and modern culture*. New York: Oxford, 1988.

HESMONDHALGH, David. Popular music audiences and everyday life. D. Hesmondhalgh; K. Negus. *Popular music studies*. London: Arnold, 2002, p. 117-130.

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Estados Unidos: Berklee Press, 2003.

MAULÉON, Claudia. El gesto comunicativo del intérprete. En L. Fillottrani y A. Mansilla (eds.). IX Reunión de SACCOM. Tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Conservatorio Superior de Música de Bahía Blanca. *Actas...* SACCOM, p. 99-106, 2010.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

NICHOLSON, Stuart. *Is jazz dead? (Or has it moved to a new address)*. New York: Routledge, 2005.

PEREIRA, Sónia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. *Artes e Humanidades*. Exedra n. 05. Lisboa: FCSH, 2011.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidadena música. *El oído pensante*, v. 1, n. 1, 2013. ISSN: 2250-7116.

SABATELLA, Marc. Uma Introdução à Improvisação no Jazz. *Revista do Laboratório de Ensino da Arte de Fundamentos da Linguagem Musical* (Claudio Brandt, trad.). Santa Catarina: UDESC, 2005.



SAMAMA, Leo. Popular Music. SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*. United Kingdom and Europe: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SHIPTON, Alyn. *A new history of jazz*. London: Bloomsbury, 2007.

WALLIS, Roger; MALM, Krister. *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries*. London: Constable, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *The sociology of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.



Além do ponto de fuga: tempo-espacos no LP *Autobahn*

BIRCK, Marcelo (UFSM)

eletrolas@gmail.com

Resumo: Investigação de relações significativas no LP *Autobahn* (concebido e interpretado pela banda alemã Kraftwerk), através da contraposição de referências musicais e extra-musicais desprovidas de conexão aparente (recurso salientado em diversos estudos sobre processo criativo). Tomando por base a comparação com percepções visuais (a começar pelo fenômeno ótico da paralaxe), o artigo desvela representações de tempo e espaço que surgem ao longo do LP. Na teoria musical, o uso de metáforas é uma prática estabelecida, e a presente análise procura expandir algumas possibilidades através da incorporação de termos usualmente aplicados a outras áreas (por exemplo, nas artes plásticas). Pretende-se desta forma delinear alternativas de aplicação de procedimentos formais não necessariamente deterministas à prática da música popular, a partir da identificação de eventos tanto ao nível sintático quanto semântico. Os resultados que aqui apresentamos podem funcionar tanto como estímulo a interpretações e escutas criativas, como também sugerir roteiros para novas composições.

Palavras-chave: Kraftwerk, *Autobahn*, Paralaxe.

Abstract: This paper deals with meaningful relationships in Kraftwerk's LP *Autobahn*, through the juxtaposition of musical and nonmusical references devoid of obvious connections (a method highlighted in several studies about creativity). Based on comparisons with visual perceptions (starting with the optical phenomenon of parallax), the article reveals representations of time and space that arise throughout the LP. Thus, this analysis is grounded on a process that expands the usual application of metaphors to musical theory, incorporating terms usually applied to other areas (especially visual arts). The aim is to suggest non deterministic formal procedures to the practice of popular music, both in the syntactic and the semantic levels. Potentially, these procedures can enhance creative listening, as well as be a guide for musical composition.

Keywords: Kraftwerk, *Autobahn*, Parallax.

01.

Este texto propõe a investigação de relações significativas no LP *Autobahn* (1974), da banda alemã *Kraftwerk*, por meio da comparação com referências musicais e extra-musicais (começando pelo fenômeno ótico da paralaxe). Tal método de contraposição de elementos desprovidos de relação aparente é salientado por vários autores que abordam aspectos da criatividade (McLuhane Parker, 1975; Lupton, 2013; Johnson, 2011), sendo especialmente eficaz para, mais do que apontar regras gerais, estimular interpretações singulares. Entre possíveis aplicações sugeridas pelas impressões aqui expostas, citamos elaboração de estratégias de escuta, criação de



roteiros para composição, e finalidades educacionais.

02.

Baseando-se diretamente no conceito declarado do LP (uma viagem de carro), a faixa-título ocupa todo o lado A, e se divide em seis partes organizadas no esquema **A - B - A' - C - A'' - D**. Ainda que o álbum seja predominantemente instrumental, a parte **A** e suas variações apresentam vocais que enfatizam a repetição de uma única nota. Em **B** temos um tema seguido de improvisos sobre um ostinato, **C** é composta de percussões e efeito Doppler, e **D** surge como uma sucessão de loops com andamento acelerado, com destaque para um coral a três vozes na seqüência I - IV - V. Em geral, tais partes se conectam através do motivo Sib - Dó - Ré (ou sua variação Sib - Dó - Lá), combinado a uma simulação de efeito Doppler. Por todo o disco, timbres são em sua maioria eletrônicos, com uso eventual de instrumentos elétricos e acústicos. Sonoplastias (motor de carro, ruído de rádio, falas) e simulacros (buzina, efeito Doppler, canto de pássaros) também ocorrem. Em sua totalidade, o lado A se caracteriza pela quase completa ausência de sensíveis e pelo predomínio do modo maior.

À primeira vista, as duas faces do álbum apresentam mais disparidades que conexões. A condução sonora do lado B sugere um tempo onírico, com 4 faixas contrapostas em pares e cujos títulos remetem ao espaço sideral ("*Kometenmelodie I*" e "*Kometenmelodie II*") e ao anoitecer e despertar ("*Mitternacht*" e "*Morgenspaziergang*"). A própria capa reforça as diferenças: tanto na versão original quanto na inglesa, predomina um azul ensolarado, em total contraste com as sonoridades noturnas do lado B (em especial primeira e terceira faixas).

A dimensão vertical expressa no disco se caracteriza por lacunas que tendem a ser preenchidas por timbres. A simultaneidade é antes recurso de textura do que harmonia, ainda que eventualmente timbres com harmônicos mais destacados possam dar a impressão de notas simultâneas. Acordes, por sinal, são raros. O coral do fim do lado A é exceção que confirma a regra, e mesmo assim, na quase totalidade seus acordes apresentam omissões de notas (a sensível entre elas). Dissonâncias evidentes acontecem apenas como ilustração ou efeito (por exemplo, simulacro de buzina e o último dos vocais com vocoder que abre o lado A). Já o aspecto horizontal sugere tempos dilatados, através de temas concisos, notas pedal, ostinatos, repetições literais,



timbres que enfatizam micro-transformações do som, e na primeira e terceira faixas do lado B, andamentos lentos.

Combinadas, tais características das dimensões vertical e horizontal conferem à *Autobahn* um aspecto de transparência, similar à sobreposição de lâminas utilizada em animações analógicas. A fim de desvelar possibilidades (e também relacionar lados A e B), iniciaremos pela comparação com o fenômeno da paralaxe, atentando para algumas afinidades entre percepções visuais e acústicas.

03.

A paralaxe é uma percepção do espaço baseada no deslocamento aparente de objetos em relação a um observador em movimento, como ocorre quando olhamos a paisagem pela janela do carro. Enquanto o morro ao fundo aparenta mover-se lentamente, as estacas da cerca na beira da estrada passam rápido, a ponto de serem percebidas como uma textura difusa. Conforme demonstram os sites *parallaxscrolling* e animações de alguns videogames, é um recurso para sugerir profundidade em representações que dispensam a perspectiva a três dimensões. Por exemplo, em certas versões do jogo Super Mario, todas as figuras estão dispostas no mesmo plano (2D). Porém, nosso cérebro "corrige" a informação, situando automaticamente objetos de movimentação mais lenta no fundo da tela.

Tais representações gráficas fundamentam-se na assimilação da paralaxe como planos sobrepostos, que a percepção tende a organizar de acordo com as velocidades aparentes. Assim, por meio de uma transposição dos princípios de percepções visuais para o âmbito do audível, propomos a escuta de *Autobahn* como sobreposição de planos sonoros, num jogo de projeção de profundidade conforme sua movimentação. Mais do que expor em detalhes as impressões estimuladas por este exercício de escuta, apresentaremos relações subjacentes reveladas a partir de tal analogia.

04.

Ocorre ainda neste LP outro aspecto de percepção do espaço por meio do movimento, através da simulação de um fenômeno que podemos considerar um equivalente acústico da paralaxe. Trata-se do efeito Doppler que surge em diversas ocasiões ao longo do lado A, sempre passando de um canal a outro no estéreo. Enquanto a paralaxe é uma percepção visual, o efeito Doppler se baseia nas alterações



aparentes de frequências emitidas por uma fonte sonora em movimento. Um exemplo é a sirene de ambulância. Na medida em que a sirene se aproxima, ouvimos um deslizamento de frequências para o agudo. Tão logo o carro cruza o ponto no qual o ouvinte está situado, a direção do glissando se inverte para o grave. Ainda que possam ser entendidos como fenômenos complementares, a comparação entre paralaxe e efeito Doppler ressalta também diferenças. Enquanto a primeira é mais evidente nos casos em que o observador está em movimento, a percepção do efeito Doppler será favorecida se o ouvinte estiver em repouso (ou deslocando-se em velocidade menor que a fonte sonora).

A simulação de tal fenômeno neste LP tem uma importância conceitual que vai além da já citada conexão entre trechos ou da mera ilustração de uma ultrapassagem. Além de ser matriz para vários timbres, seu deslocamento entre os canais estéreo sugere um espaço plano e orientado na horizontal (o ícone de uma rodovia na capa da versão inglesa ilustra bem tal concepção de espaço plano).

Para McLuhan (1973, p. 111), enquanto a perspectiva a três dimensões especializa uma faceta de cada vez, o ícone bidimensional comporta múltiplas camadas de significação. Combinada à orientação predominantemente modal do álbum, a observação em paralelo de efeito Doppler e paralaxe nos permite abordar *Autobahn* como projeção sonora de um espaço 2D (emoldurado pelo estéreo), no qual é possível identificar a coexistência de orientações espaciais distintas.

05.

A última parte do lado A é significativa neste sentido. Inicia pela apresentação do cantus firmus de um coral a três vozes, construído a partir da sequência I - IV - V. Porém, apesar da sugestão inicial de tonalidade, o que segue é uma coleção de loops e frases curtas organizados por adição (incluindo reparações do coral e do cantus firmus ao longo da faixa), que se sucedem sobre notas pedal. Eventualmente, ocorrem efeitos de assimetria (através de temas entrelaçados) e imitações. A seção termina com o motivo Sib - Dó - Ré combinado ao efeito Doppler, que neste ponto (e só aqui) surge invertido entre os canais estéreo.

Ao fundamentar-se na relação tônica - dominante, o coral adiciona outra dimensão além das já citadas sucessão (horizontal) e simultaneidade (vertical). Trata-se do efeito de convergência, comparável à ilusão de profundidade observada na



pintura em perspectiva (ilusão esta obtida pelo estabelecimento de um ponto de fuga). Porém, sua inserção em um contexto mais abrangente indica a superação do seu papel costumeiro de pólo de atração (centro tonal), surgindo assim mais como uma gestalt que se refere a si mesma (uma representação do princípio da tonalidade). É neste momento que o Kraftwerk "atravessa" o ponto de fuga. Ilustraremos tal metáfora por meio de uma comparação com o filme *"2001: A Space Odyssey"*, que abordaremos mais adiante.

Outros aspectos podem complementar a noção de cruzamento do ponto de fuga. A sonoridade da seção sugere um tempo simultaneamente estático e fluido, como se o movimento estivesse situado no ponto exato onde a perspectiva (visão frontal de um ponto de fuga na linha do horizonte) se encontra com a perspectiva invertida observada pelo retrovisor (na capa original, o espelho reflete a contra-capa do LP). Tal ideia de inversão da perspectiva é reforçada por quatro aspectos. Primeiro, a mudança na direção do efeito Doppler configura uma dupla inversão, uma vez que o efeito já articula um tempo em espelho (o sentido do glissando que se inverte assim que a fonte sonora cruza pelo ouvinte). Segundo, a diluição da ideia de espaço físico sugerida por meio da sensação de eco (espelhamento sonoro) em *"Kometenmelodie I"* e *"Mitternacht"*. Os timbres baseados no efeito Doppler colaboram significativamente para tal impressão. Terceiro, o tema de *"Mitternacht"* é uma variação do cantus firmus construída com as notas resultantes da inversão da escala utilizada pelo coral (Ré maior). Por fim, o contraste entre tais composições é tão direto que chega a configurar uma inversão de procedimentos. Se no trecho final da faixa-título temos uma enumeração ininterrupta de frases curtas e loops em andamento acelerado, *"Mitternacht"* apresenta um tema único que se articula vagarosamente por repetições literais, intercaladas por silêncios que parecem expandir-se a cada nova repetição.

06.

O uso de metáforas é prática estabelecida na teoria musical. Por exemplo, a equiparação entre a perspectiva na pintura e a tonalidade em música (ambas definem um ponto de referência ao qual o todo se submete). Porém, a contraposição de elementos implícita na metáfora ressalta não só afinidades, mas também diferenças. Em um artigo no qual analisa música e significado em comerciais, Nicholas Cook (1994, p. 32) afirma que contrastes extremos entre seções da trilha sonora



favorecem que elementos distintos se definam em termos do que o outro não é (ou seja, extraíam significado um do outro). Se até o advento do cinema a música foi a arte mais fortemente identificada com a representação abstrata do movimento (conforme atesta a motivação de vários artistas visuais do modernismo, segundo Vergo, 2010), a perspectiva (prática compartilhada desde a Renascença), ao mesmo tempo que permite uma representação de profundidade mais "real", elimina o movimento ao exigir um ponto de vista fixo para uma observação adequada.

Com base nesta constatação, lançamos a pergunta: seria possível identificar outras representações musicais da profundidade passíveis de comparação com a paralaxe? Sem pretender apresentar respostas definitivas, sugerimos a escuta de um moteto medieval (uma forma anterior ao ponto de vista fixo da perspectiva renascentista) de maneira similar à que utilizamos para *Autobahn*: uma sobreposição de planos (ou camadas) ordenados de acordo com sua movimentação. Como complemento, sugerimos um exercício de sincronização entre um moteto e a seção C do lado A (na qual predominam percussões e efeito Doppler).

07.

Conforme salientado anteriormente, a sonoridade do lado B sugere um tempo onírico, numa trajetória que vai do sonho ao despertar. As duas primeiras faixas se referem a um corpo celeste caracterizado pela mobilidade, indicando que, após cruzar o ponto de fuga, a concepção inicial de *Autobahn* ressurge incorporada ao conceito mais abrangente de movimento. Os próprios timbres com efeito Doppler em slow-motion evocam mobilidade ao destacar transformações internas do som. Além disso, através do compacto lançado pelo Kraftwerk no ano anterior, descobrimos que os títulos se referem ao cometa Kohoutek, o primeiro a ser observado de fora da atmosfera terrestre. Assim, da paisagem observada pela janela de um carro em movimento passamos à observação de um cometa a partir de um laboratório espacial (no caso, a estação Skylab).

O tema compartilhado por "*Kometenmelodie I*" e "*II*" se destaca por dois aspectos. O primeiro, sem paralelo em nenhuma outra faixa, é sua construção com notas de acordes arpejados (I - ii - iii - IV) somada à regularidade mecânica do ritmo harmônico. Segundo, é a única aparição destacada de uma sensível (ausente inclusive do coral que encerra o lado A). Porém, mesmo fazendo uso de materiais em comum,



as faixas são muito distintas em caráter. A primeira enfatiza timbres ressonantes e andamento lento (de forma similar à que ocorrerá em "*Mitternacht*"), enquanto que na segunda os aspectos distintivos da melodia são salientados por meio de uma base rítmica mais movida e timbres mais brilhantes (e apenas por tais aspectos é que poderíamos associá-la ao lado A).

Em "*Mitternacht*" (terceira faixa lado B) temos a única aparição de um modo menor de todo o LP, numa melodia repetitiva intercalada por silêncios preenchidos por efeitos eletrônicos (e conforme vimos, tal melodia é uma variação do *cantus firmus* do coral que encerra o lado A). Estes efeitos ligam-se à simulação eletrônica de canto de pássaros da faixa seguinte. "*Morgenspaziergang*" fecha o disco com um cânone executado por instrumentos acústicos. Baseada numa variação em compasso 6/8 do tema da segunda parte da faixa-título, indica um aspecto marcante do LP: uma deliberada permeabilidade à referências kitsch (assunto que abordaremos mais adiante). Tanto pelo uso de sons não sintetizados quanto pelo simulacro eletrônico de canto de pássaros (sonoplastia), ocorre uma remissão ao som de motor de carro que abre o lado A (uma escuta em loop demonstra as afinidades entre o final e o início do álbum, revelando uma orientação de tempo circular).

08.

Com o título sugestivo de "*Jupiter and Beyond the Infinite*", o trecho final do filme "*2001: A Space Odyssey*" pode ser utilizado como referência tanto para o cruzamento do ponto de fuga como para as referências kitsch de *Autobahn*. Stanley Kubrick é um diretor notoriamente perspectivista. Em vários de seus filmes, o ponto de fuga está posicionado exatamente no centro da tela, como é o caso da cena em que o astronauta se dirige para Júpiter. A comparação com o cruzamento do ponto de fuga (e também com a inversão da perspectiva) pode ocorrer de duas maneiras. Primeiro, o astronauta se encontra numa situação onde ele só pode seguir adiante (ou seja, que exige superação). Segundo, sendo a perspectiva um recurso especialmente favorável à representação figurativa, é significativo que seja utilizada em uma cena repleta de imagens abstratas. Há toda uma expectativa a respeito de como o diretor irá resolver uma situação sem paralelo na experiência humana corriqueira. Porém, ao cruzar o ponto de fuga (que ocorre por meio de um corte brusco), o astronauta se depara com a mais bizarra das circunstâncias. Ao invés do total desconhecido, ele é confrontado



com um entorno estranhamente reconhecível: uma remissão à cultura humana por meio de uma cenografia deliberadamente kitsch (e talvez nenhum outro estilo pudesse fazê-lo de forma tão convincente). Em *Autobahn* temos uma inversão da sequência espaço sideral / artefatos humanos sobre a qual o referido trecho de “2001” se desenrola. Da viagem de carro do lado A passamos à referência espacial que abre o lado B. Sugerimos a experiência de assistir às cenas citadas com o final do lado A acompanhando o cruzamento do ponto de fuga, e com "*Morgenspaziergang*" como música de mobília para as pinturas expostas nas paredes exageradamente brancas do ambiente kitsch.

De acordo com Pignatari (2008, p. 122 - 126), o kitsch é a tradução de um código de repertório amplo para um código mais reduzido, redundando por vezes em uma superposição de significados semânticos tão disparatados que acaba por exercer um estranho fascínio. Ainda segundo o mesmo autor, a cultura popular "é crítica em relação à cultura superior, e o kitsch é sua vanguarda de choque". Todos estes elementos estão presentes de uma forma ou de outra em *Autobahn*. Paradoxalmente, a densidade informacional característica deste LP é obtida através de uma deliberada economia de materiais (que podemos associar à redução do código a que Pignatari se refere), que inclui contenção de gestos, melodias de uma única nota, temas que de tão concisos chegam a se confundir com motivos, e o já citado aspecto de transparência das texturas resultantes. E sem dúvida *Autobahn* apresenta suas críticas como "vanguarda de choque". No lado B, ruídos eletrônicos surgem combinados a escalas modais, um procedimento que seria execrado em termos das vanguardas musicais do pós-guerra. O Kraftwerk se vale do "estranho fascínio" sem submeter-se a ele (e "*Morgenspaziergang*" é o ponto alto de tal referência).

09.

De acordo com Cook (1994, p. 39), música é um pacote de atributos genéricos em busca de um objeto, um espaço privilegiado para a negociação de significados. Ao longo da obra “*Do Clichê ao Arquétipo*”, McLuhan (1973) define síncope como descontinuidade entre elementos contrapostos, uma quebra que dispara um processo de preenchimento da informação incompleta. Tomando *Autobahn* como eixo inicial, estabelecemos um espaço de negociação de significados a partir de relações mais ou menos forçadas entre artefatos e percepções diversas, revelando aspectos peculiares



através da contraposição. Em tal jogo de mão dupla entre o potencial de invocar / projetar conexões relevantes, a leitura encadeada (linear) torna-se uma possibilidade entre várias. Neste quadro, talvez a conclusão mais abrangente que possamos identificar seja justo o entendimento do aspecto inconclusivo do processo, comparável a uma espiral onde não há exatamente metas, mas infinitos pontos favoráveis à percepção de conexões significativas.

Referências

COOK, Nicholas. Music and Meanings in the Commercials. In: *Popular Music*, v. 13, n. 1, Cambridge University Press, p. 27 – 40, 1994.

FOLD, Above The. *The Evolution of Parallax Scrolling*. Disponível em: <<http://abovethefoldbook.com/the-evolution-of-parallax-scrolling/>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

JOHNSON, Steven. *De Onde Vem As Boas Idéias*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2011.

KRAFTWERK. *Autobahn*. Phonogram, 1974. LP (43 min). stereo.

KUBRICK, Stanley. *2001: A Space Odyssey*. [Filme] Hollywood: Metro-Golden Mayer, 1968 DVD (149 min) color, son.

LUPTON, Ellen (org.). *Intuição, Ação, Criação – Graphic Design Thinking*. São Paulo: Editora G. Gili Ltda, 2013.

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. *O Espaço na Poesia e na Pintura: Através do Ponto de Fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.

McLUHAN, Marshall; WATSON, Wilfred. *Do Clichê ao Arquétipo*. São Paulo: Record, 1973.

NASA HISTORY PROGRAMS OFFICE. *Observations of Comet Kohoutek*. Disponível em: <http://history.nasa.gov/SP-404/ch4.htm>. Acesso em: 14 jan. 2015.

OLAZABAL, Tirso de. *Acustica Musical y Organologia*. Buenos Aires: Ricordi, 2007.

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SALOVAARA, Sarah. *The “One-Point Perspective” in Stanley Kubrick’s Work*. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/85083-the-one-point-perspective-in-stanley-kubricks-work/#.VPEI3vnF-iC>. Acesso em: 20 fev. 2015.

VERGO, Peter. *The Music of Painting*. London: Phaidon Press, 2010.



Ramilonga aos dezoito anos: documentos de processo e construção do dossiê genético

CHAVES, Celso Loureiro (UFRGS)

cglchave@portoweb.com.br

Resumo: Este trabalho se localiza nos campos de estudo do repertório da canção e da crítica genética aplicada à música. Seu objetivo é examinar os documentos de processo de *Ramilonga – A estética do frio*, o álbum de Vitor Ramil de 1997, e construir o seu dossiê genético. Através dos sinais que o compositor deixou atrás de si, esta investigação recupera para o presente analítico o processo criativo que, mesmo ancorado no passado, se revela em constante reinvenção. O trabalho se vale da metodologia da crítica genética para o exame dos documentos de processo, seguindo os procedimentos estabelecidos por Grésillon (2008), Ferrer (2011) e Villemart (2014). A investigação aponta para ações do compositor concentradas primordialmente nas letras das canções, no estabelecimento dos princípios norteadores de *Ramilonga*, nas partituras, e nas listas de repertório que estimulam diálogos entre repertórios e canções. Conclui-se que a crítica genética é uma importante contribuição metodológica para o estudo do repertório da canção brasileira. Ao indicar a elucidação dos materiais genéticos do álbum, restaurando o movimento criativo do compositor, a crítica genética possibilita que este trabalho demonstre que as certezas e incertezas do processo criativo são, de fato, como o afirma Ferrer, vitórias da invenção.

Palavras-chave: Crítica genética, Vitor Ramil, canção.

Abstract: Genetic criticism and song repertoires are the main focus of this paper. It examines the *avant-textes* of *Ramilonga – A estética do frio*, the album released by composer Vitor Ramil in 1997, and aims at organizing its genetic dossier. Following the traces left behind by the composer, this paper brings to the analytical fore the creative process that, albeit anchored in the past, is in continuous transformation. In its examination of the *avant-textes* of *Ramilonga* this investigation uses the procedures of genetic criticism established by Grésillon (2008), Ferrer (2011), and Villemart (2014); it demonstrates that the *avant-textes* refer mainly to the song lyrics, to the album's ideological principles, to the music notation of a few songs, and to the dialogue between Ramil's songs and stylistic phases. Genetic criticism proves to be an important methodological contribution to the study of Brazilian popular song as it affirms the creative actions of the composer and demonstrates that even in its pitfalls they never cease to be victories of invention.

Keywords: Genetic criticism, Vitor Ramil, song.

No percurso da canção em Vitor Ramil (Pelotas, 1962), o álbum *Ramilonga – A estética do frio* (1997) é uma inflexão significativa: tanto identifica a consolidação da canção ramilônica, quanto redefine a canção do Rio Grande do Sul, por vias da milonga relida por Vitor, através do amálgama de gêneros e da atenuação das barreiras de estilo. Como observa Chaves: "...o que e quem impediria Vitor Ramil de reinventar (ou seria mesmo *inventar*?) a milonga, de casá-la, se bem apetecesse, aos



novos temas líricos, aos instrumentos indianos, ao baixo de Nico Assumpção?” (Chaves, 2013, p. 301).

Em um repertório de canções, momentos de inflexão são desafiadores, como afirma Mammi: “Depois de Tom Jobim e João Gilberto, o desafio era demonstrar que a música popular mais inovadora não era apenas ruptura, mas também prolongamento, ponto de chegada de algo que o repertório anterior já prometera” (Mammi, 2007, p. 218). *Ramilonga* assume esse caráter dual, pois é ruptura de estilo e permanência poética. No âmbito da canção de Vitor Ramil, “*Ramilonga* [é] filho da volta a Pelotas. Das ruas de calçadas altas, da arquitetura, dos cheiros, das portas e janelas, da alma de Pelotas. E exatamente tal disco ‘pelotense’ foi o que levou Vitor a fazer shows pelo Brasil, que o tornou mais conhecido nacionalmente e um compositor no qual os críticos sabiam que precisavam prestar atenção” (Fonseca, 2013, p. 38).

Os dezoito anos de *Ramilonga* foram marcados, no verão 2014/2015, pelo relançamento do CD, o qual, embora nunca fora de circulação mesmo que por meios informais, só agora foi recuperado para o ouvinte tal como o concebeu o compositor. Este trabalho se insere nesse contexto de recuperação – e, ao mesmo tempo, de celebração. Seu objetivo é a descrição crítica do conjunto dos documentos de processo¹⁰ de *Ramilonga*, em direção à construção de seu dossiê genético.

Este trabalho se insere na linha investigativa da crítica genética, buscando no texto e na rasura a recuperação de ideias em flutuação, procurando desvendar o processo criativo através do traço que Vitor Ramil deixou atrás de si e de *Ramilonga*. Tenha-se em mente o que diz Ferrer: “O criador abre uma via, ou segue um caminho que se bifurca, deixando atrás de si um traço (...). Mas esse traço, resultante de acontecimentos passados, arquivo de uma história, é também, do ponto de vista da criação viva, uma fluxo de comunicação condicionador do destino” (Ferrer, 2011, p. 65).

Em 2007, quando de um projeto não realizado de relançamento de *Ramilonga*¹¹, este pesquisador solicitou a Vitor Ramil acesso aos documentos de processo da obra. Isto foi feito: na segunda metade daquele ano o compositor recolheu

¹⁰ “O conjunto virtual dos documentos de gênese de uma obra ou de um projeto de obra”, cf. verbete “Avant-textes” do Dicionário de Crítica Genética do ITEM – Institut des textes & manuscrits modernes. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577463>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

¹¹ Em comunicação por correio eletrônico ao pesquisador, em 21 de janeiro de 2015, diz Vitor Ramil: “Tentei remixar e remasterizar o ramilonga para lançar uma edição comemorativa dos 10 anos do disco, mas nunca gostei do resultado e desisti do projeto todo”.



os materiais que documentam o movimento criativo que resultou no álbum, agrupou-os em três arquivos eletrônicos¹², e os disponibilizou ao pesquisador.

Empreendida pelo compositor, essa ação tem inequívoca marca autoral e se caracteriza também como ação genética, no sentido dado por Ferrer: “...mas é bem assim que procede o geneticista: num caderno de escritor, ele fará a triagem daquilo que se destaca deste ou daquele prototexto em função de seu conhecimento do texto definitivo...” (Ferrer, 2011, p. 85). Para sublinhar essa triagem autoral que Vitor Ramil fez dos materiais de *Ramilonga*, assinale-se que a maioria deles apanha o processo criativo já no meio do caminho, perto de sua consolidação definitiva. Rascunhos, se alguma vez existiram, foram deixados para trás.

A proximidade dos documentos de processo com a forma definitiva de *Ramilonga* confirma o itinerário descrito por Villemart: “O pesquisador (...) partirá do texto publicado para desembocar no manuscrito. Este modo de leitura decorre da hipótese de que o conjunto de manuscritos, as versões e os rascunhos de qualquer natureza, conduzem ao texto publicado e que, portanto, é possível traçar o caminho de um para o outro para tirar uma lógica que emergirá gradualmente através das rasuras e substituições” (Villemart, 2014, p. 83). A busca por essa lógica é um dos objetivos deste trabalho.

Os três arquivos eletrônicos contêm um conjunto de 76 documentos individuais, assim distribuídos por sua natureza:

1. Letras	22
2. Listas de Repertórios	15
3. Textos	11
4. Fotos para livreto	11
5. Anotações pessoais	07
6. Partituras	03
7. Anotações sobre fotos	03
8. Glossário	02
9. Matéria jornalística	01
10. Ficha técnica	01

¹² Assim chamados: “imagens_reunidas”, “LO_ramilonga_encarte_estudo_07”, “ultimas_imagens_Ramilonga”, e criados respectivamente em 26 de setembro, 30 de outubro e 6 de novembro de 2007.



Estes documentos de processo podem ser divididos em dois grupos: a um lado, sessenta documentos referentes ao período de criação propriamente dito; de outra parte, dezesseis documentos relativos ao relançamento não realizado de 2007.

Os documentos de texto (letras, listas de repertório, anotações pessoais e anotações sobre fotos, glossário, ficha técnica) aparecem em manuscrito na mão de Vitor Ramil¹³ ou são impressos (datilografados ou digitados); as partituras são manuscritos autógrafos. As “fotos para livreto” e a “matéria jornalística” não têm indicação de autoria. Materiais manuscritos, datilografados e digitados se equivalem em importância, como índices da genealogia do álbum, como traços da memória da escritura que é “uma operação de transferência entre a mente e o manuscrito ou o computador que acontece numa zona invisível em que trabalha o escritor durante o tempo que dedica ao assunto” (Villemart, 2014, p. 68).

Este trabalho, na sua breve descrição dos documentos de processo de *Ramilonga*, concentra-se em quatro dos dez tipos de materiais, pela sua relevância mais imediata para o olhar genético: letras, listas de repertório, anotações pessoais, partituras. As letras e as partituras refletem internamente aquilo que, externamente, o álbum dá a conhecer ao ouvinte. As anotações pessoais configuram declarações de princípios. As listas de repertório ampliam o álbum num diálogo entre diferentes canções de diferentes fases composicionais de Vitor Ramil.

A maior parte dos documentos de processo de *Ramilonga* se refere às letras, ecoando o que constatei nos documentos de processo da canção “Matita Perê”, de Antonio Carlos Jobim e Paulo César Pinheiro: “O dossiê genético de ‘Matita Perê’ é integrado por dois grupos de materiais, um que se refere à letra e outro que se refere à música da canção. O primeiro grupo está reunido em oito cadernos. O segundo grupo é integrado por materiais esparsos. Estes materiais de música configuram cinco objetos” (Chaves, 2015, p. 114). Em Tom Jobim, oito cadernos se contrapõem a cinco objetos; em Vitor Ramil, 22 documentos relativos às letras se contrapõem a três partituras.

Os documentos de processo aclaram a geração das onze canções de *Ramilonga* – *A estética do frio*: “Ramilonga”, “Indo ao pampa”, “Noite de São João”, “Causo Farrapo”, “Milonga de sete cidades”, “Gaudério”, “Milonga”, “Deixando o pago”,

¹³ Há uma lista de repertório não autógrafa, único material com esta característica em todo o corpo de documentos.



“No Manantial”, “Memórias dos bardos das ramadas”, “Último pedido”. Se, como diz Grésillon, “estudar a gênese dos textos consiste em fazer viver ou reviver a memória das quais os manuscritos são os suportes” (Grésillon, 2008, p. 31), então a memória de *Ramilonga* inicia em uma anotação manuscrita em folha de agenda:

201 – ABRIL – QUINTA
*Estou a caminho de mim.
Surgiu a idéia de
RAMILONGA, a maior
jamais por mim cantada.
Possível semente de um
projeto só de milongas.
Ando fervilhando de
idéias e muito decidido.*

Essa anotação é contextualizada por Vitor Ramil num texto que está entre os materiais para o relançamento de 2007:

Sempre me surpreendo ao ler a anotação mais antiga dentre as recolhidas para esta edição especial. Falo da que data de 21 de abril de 1983, dois anos antes, portanto, da composição de Ramilonga e quatorze da gravação do disco. Naquela ocasião, eu tinha recém reunido minhas primeiras canções – compostas entre os quatorze e os dezoito anos de idade – e gravado meu primeiro disco, Estrela Estrela. Se vista retrospectivamente, a força da minha intuição é mesmo surpreendente, a ingenuidade expressa através dela soa natural. Ao me dizer “a caminho de mim”, pareço deixar subentendido que Ramilonga seria o ponto de chegada. Ora, que vivência tinha eu tinha [sic] para saber que, dez anos depois do tal “projeto só de milongas” estar realizado, eu me sentiria ainda a caminho de mim e, mais que isso, sabedor de que esse sentimento nunca teria fim? Vitor Ramil, 30 de outubro de 2007.

Provavelmente também de 1983, e numa folha da mesma agenda, há outra anotação manuscrita desses primeiros momentos de criação:

*11 de setembro.
A intenção de “Ramilonga” mudou.
Não achei a fórmula (ainda não) de
fazê-la durar mais de 20 minutos.
Agora ela é completamente
surrealista e o Buñuel é o padrinho.*

Aí está um sinal daquilo que Salles chama de “estabilidade precária das formas” a qual, na “continuidade e duração da gênese” vai revelando “planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres”



(Salles, 2008, p. 49).

Estes documentos constroem uma continuidade entre a primeira memória do objeto (abril de 1983) e a sua concretização, anos depois, em *Ramilonga*, pois a intenção de fazer uma canção de “mais de 20 minutos” permanece tanto na canção quanto no álbum. O álbum, monorrítmico (a levada da milonga perpassa, implícita e explicitamente, todas as canções) e monogênero (a própria milonga), pode ser entendido como o extravasamento do conceito da canção “*a maior jamais por mim cantada*”. A canção, no discurso caudaloso de imagens urbanas e sentimentais, é, no concreto, a realização da canção imaginada de 20 minutos.

Para além de demonstrar a “estabilidade precária” do ato criativo, a anotação de 11 de setembro estabelece ainda dois entornos da canção: surrealismo e Luis Buñuel. O primeiro entorno ecoa nos sobrevoos, trânsitos e transes da versão terminada de “Ramilonga”; o segundo é mais rarefeito, pois não é possível definir de imediato a qual fase de Buñuel o compositor se refere e nem onde, na canção, o cineasta se manifesta.

Os documentos de processo das letras de *Ramilonga* incluem quase a totalidade do repertório do álbum¹⁴ e as colocam num estágio já próximo do que Sallis caracterizaria como *fair copy*¹⁵. É o caso de “Noite de São João” e “Causo Farrapo”, a única entre as canções digitadas que leva data: “06-05-96”. As duas outras letras com data estão manuscritas: “Milonga de sete cidades (Estética do Frio)” (“31 03 94”) e “Indo ao Pampa” (“*Uruguaiana // 17/05/96*”)¹⁶. Já a letra de “Ramilonga” tende ao aspecto de *draft*: uma parte está datilografada e outra parte, substancial, está manuscrita, com grande número de rasuras, permitindo visualizar as hesitações da ideia lírica¹⁷.

No manuscrito de “Milonga de sete cidades” há apenas uma rasura: a palavra “pureza”, que identifica uma das sete cidades da milonga, veio substituir uma palavra anterior, mas que foi rasurada e tornada ilegível em todas as suas ocorrências. Isto faz supor que a cidade era outra, mas foi fixada definitivamente nesta anotação de março

¹⁴ A exceção é “Milonga”, da qual não há documentação.

¹⁵ “Enquanto rascunhos [*sketches*] e esboços [*drafts*] são documentos privados, a função primordial da *fair copy* é transmitir uma obra específica ao mundo externo” (Sallis, 2004, p. 51).

¹⁶ O local e a data de “Indo ao Pampa” ampliam o contexto da canção, pois coincidem com lugar e tempo das filmagens de *Anahy de las Misiones*, para o qual Vitor Ramil compôs “Chinoca”. A primeira frase (“Vou num carroção...”) evoca o filme; “Causo Farrapo” também o ecoa (“...Caramurus vejo sempre / na ponta da minha espada...”).

¹⁷ Refiro o leitor para a análise dos materiais genéticos de “Ramilonga” em Chaves, 2003, p. 286-292.



de 1994. É esta a versão do álbum de 1997, estabelecendo comunicação entre o material genético e o objeto concluído.

Uma palavra apenas sobre dois outros tipos de documentos de processo de *Ramilonga*: listas de repertório e partituras. Todas as listas de repertório são manuscritos na mão de Vitor Ramil, a maioria deles escrita em folhas de agenda. Praticamente a totalidade se refere à ordenação das canções do álbum, mas há listas que parecem referenciar repertórios de shows, dada a sua diversidade. São poucos casos, mas significativos ao construírem um diálogo entre *Ramilonga* e canções gravadas anteriormente, ainda não gravadas ou que nem seriam gravadas.

Esse diálogo aponta para umnexo entre o repertório de *Ramilonga* e os álbuns que se encontram à sua volta: *À beça* (1995), *Tango* (relançado em 1996), *A paixão de V segundo ele próprio* (relançado em 1998) e *Tambong* (lançado em 2000). As canções de *Ramilonga* dialogam, por exemplo, com “Joquim”, “Passageiro” e “Loucos de Cara”, de *Tango*; com “Foi no mês que vem” e “Gramma verde” de *Tambong*; com “Satolep” e “Ibicuí da Armada” de *A paixão...*; o futuro é apontado por “Valérie” e “Subte”, que apareceriam em *Tambong*. Há um provável diálogo mesmo com canções nunca gravadas: “Crônica” se refere possivelmente a “Crônicas de motel”, baseada em Sam Shepard, do início dos 1990.

Nas listas de repertório que se referem exclusivamente às canções de *Ramilonga*, duas canções são fixadas como início (“Ramilonga”) e fim do álbum (“Último pedido”)¹⁸. No interior dessas fronteiras, as canções se revezam e não há uma única lista que reflita a ordenação das canções tal como ela finalmente se oferece ao ouvinte. Mesmo assim, há canções que sempre tendem ao início do repertório (“Noite de São João” e “Milonga de sete cidades” – que aparece ora como “Sete cidades”, ora como “A estética do frio”), enquanto outras se deslocam para a conclusão do álbum (mais notadamente “No Manantial” e também “Deixando o pago”)¹⁹.

Por último, algo sobre as três partituras manuscritas em papel pautado na mão do compositor: “A estética do frio”, “Causo Farrapo” e uma folha com “No Manantial” e um fragmento de “A estética do frio”. A construção definitiva do dossiê genético de *Ramilonga* haverá de passar pela avaliação minuciosa desses documentos,

¹⁸ “Indo ao pampa” faz uma aparição fugaz como início ou fim do álbum em apenas duas das listas.

¹⁹ “Chinoca”, a canção de *Anahy de las misiones*, aparece em várias listas, mas não sobreviveu até *Ramilonga*.



o que ultrapassa o escopo do presente trabalho. É útil descrevê-los, no entanto, pelo que revelam ao observador.

“A estética do frio” tem anotações de acordes, cifras e estrutura e está completa, o que é atestado pela fermata do último compasso seguida de uma firme barra dupla. “Causo Farrapo” traz indicações de cifras e de estrutura; também há fermata e barra dupla demarcando o final. “No Manantial” traz acordes (melhor seria dizer “díades”) delineando melodia e conteúdo harmônico e há anotação de estrutura; ao final da partitura, também em manuscrito, está a letra da canção. O fragmento de “A estética do frio”, na mesma página de “No Manantial”, reproduz os três primeiros pentagramas da sua outra partitura, mas com muitas rasuras; não há indicações de cifras, apenas acordes e o delineamento fragmentário da estrutura.

Essas partituras são relevantes pelas perguntas que suscitam. Por que apenas estas canções de *Ramilonga* chegaram à partitura? Que nexos causais há entre elas e o seu registro no songbook de Vitor Ramil? No primeiro caso, é possível cogitar que fossem canções especialmente complexas, formalmente ou harmonicamente, a exigirem do compositor uma espécie de guarda-memória. No segundo caso, as partituras já parecem apontar para o songbook; nesse caso e mais uma vez, haveria continuidade entre processo e objeto.

Os 76 documentos de processo que integram o dossiê genético de *Ramilonga – A estética do frio* permitem entrever o percurso criativo de Vitor Ramil na construção de uma de suas obras definitivas, e podem ser o foco, mais adiante, de um trabalho mais denso de crítica genética de *Ramilonga*. São documentos de diferentes tipos e conteúdos diversos, apanhando *Ramilonga* em estágios mais ou menos avançados de elaboração. Aqui se fez uma breve descrição crítica de alguns desses documentos, sem pretender adentrar para além da superfície dos mecanismos de gênese atestados pelo traço que o compositor deixou atrás de si.

O dossiê genético de *Ramilonga* percorre o caminho desde o primeiro estabelecimento de princípios até a concretização do texto definitivo do objeto. Na conexão entre princípios e objeto há música, há letra, há depoimentos pessoais do autor para si mesmo, há textos, ideologias e incertezas. Os documentos de processo recolocam em movimento o que parecia estático e trazem para o presente analítico o processo de criação que, mesmo ancorado no passado, está em constante reinvenção. É assim que *Ramilonga – A estética do frio* segue sempre em transformação. Se neste



processo há angústias, há também – e mais definitivamente – as vitórias da invenção às quais Ferrer se refere. (Janeiro 2015)

Referências

CHAVES, Celso Loureiro. “Canções, na verdade”. *Songbook Vitor Ramil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 267-304.

_____. “Matita Perê’: um estudo de gênese”. *Tom Jobim maestro soberano*. Editora UFMG, 2015. p. 110-140. (no prelo)

FERRER, Daniel. *Logiques du brouillon*. Paris: Éditions du Seuil, 2011. 202 p.

FONSECA, Juarez. “Casa, milonga, livro, canção, tempo, Satolep”. *Songbook Vitor Ramil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 15-75.

GRÉSILLON, Almuth. *La mise en oeuvre*. Itinéraires génétiques. Paris: CNRS Éditions, 2008. 304 p.

MAMMÌ, Lorenzo. “Os sonhos dos outros”. *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 217-235.

RAMIL, Vitor. *Ramilonga – A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep Discos, 1997. 1 CD de áudio (47 minutos).

_____. *Songbook Vitor Ramil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. 310 p.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística. São Paulo: Educ, 2008. 139 p.

SALLIS, Friedemann. “Coming to terms with the composer’s manuscripts”. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Hall; Sallis, eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 43-58.

VILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 248 p.



O estudo para piano n. 2 de Egberto Gismonti: uma investigação sobre a aquisição de vocabulário rítmico

CORRENTINO, Diones Ferreira (UFG)

dionescorrentino@hotmail.com

COSTA, Carlos H. (UFG)

costacarlos@yahoo.com.br

Resumo: Esta comunicação faz parte do campo de estudos em música popular e aborda a temática Formas de Ensinar e Aprender em Música Popular. A pesquisa visa investigar materiais composicionais que possam potencializar a aquisição de vocabulário rítmico ao performer que atua nos contextos da improvisação livre, jazz ou música instrumental brasileira, tendo como objeto o Estudo para Piano n. 2 de Egberto Gismonti. Tendo em vista as recentes pesquisas realizadas em torno da construção do conhecimento das chamadas levadas, *groove*, sotaques ou condução rítmica no chamado piano popular, a pesquisa busca ampliar a discussão gerada em torno do repertório de elementos musicais elencados para o processo de estudo e aquisição de vocabulário rítmico. A habilidade de improvisação rítmica se mostra determinante para a atuação do instrumentista e dá a ele a competência de impulsionar ou dar movimento à *performance*. A metodologia proposta por Pressing (1998) articula ferramentas teóricas baseadas em conceitos que determinam um conjunto de referentes a serem apreendidos e incorporados à base de conhecimento do improvisador. A base de conhecimento inclui excertos musicais, repertório, memória de esquemas e estruturas hierárquicas; enfim, uma quantidade de elementos que determinarão o processo de escolha para o desenvolvimento da improvisação. A proposta apresentada por Nettle (1998) estabelece que o entendimento de um processo de improvisação em uma cultura específica (música clássica, jazz ou música iraniana, por exemplo), necessita da definição de um ponto de partida ou modelo que servirá de base para construção do vocabulário e das técnicas necessárias para a improvisação. Considerando essas metodologias para o estudo de improvisação, o Estudo para Piano n. 2 de Egberto Gismonti apresentou elementos da composição com potencial para trabalhar aspectos de vocabulário rítmico e polirritmia. Dentre os resultados obtidos, as habilidades mais desenvolvidas foram: elaboração de *groove* para acompanhamento e independência das mãos para desenvolvimento de um solo.

Palavras-chave: Improvisação, Música Popular, Egberto Gismonti.

Abstract: This communication is part of the field of studies in popular music about the thematic Ways of Learning and Teaching in Popular Music. The research aims to investigate compositional material that may show potential in order to acquire rhythmic vocabulary to the performer used to playing in the context of free improvisation, jazz or Brazilian instrumental music, having as the object the Study for Piano N. 2 by Egberto Gismonti. In view of recently researches that have been accomplished around of the construction of knowledge about groove, accent, rhythmic conduction in the so called popular piano, this research aims to broaden the generated discussion around the repertoire of the musical elements listed for the process of study and acquisition of rhythmic vocabulary. The ability of improvising rhythmically is determinant for the formation of the musician and gives him the competence to impulse or to give movement to a performance. The methodology proposed by Pressing (1998) establishes theoretical tools based on concepts that determine a set of referents that should be learned and assimilated in the basic skills of



the improviser. These basic skills include musical excerpts, repertoire, skills of memory and hierarchical sketches; in other words, an amount of elements that will determine the choices of the development of the improvisation. The thoughts presented by Nettle (1998) establishes that in order to understand the process of improvisation in a specific culture (classical music, jazz or Iranian music, for example), it is necessary to have a definition of the point of departure or model that will serve as a base of construction of the vocabulary and necessary techniques for the improvisation. Considering these methodologies for the study of improvisation, the Study for Piano N.2 composed by Egberto Gismonti presented elements with potential effectiveness in order to work aspects of the rhythmic and poly-rhythmic vocabulary, as elaboration of groove for comping and independency of hands for development of a solo.

Keywords: Improvisation, Popular Music, Egberto Gismonti.

1. Introdução

A presente comunicação é resultado do trabalho de investigação sobre um dos dez estudos para piano composto por Egberto Gismonti. O trabalho faz parte de uma pesquisa que procura investigar se os estudos para piano de Gismonti podem servir como ferramenta de estudo a fim de potencializar as habilidades de improvisação do performer. Contudo, procura-se contribuir para uma sistematização do ensino das habilidades de *performance* necessárias ao músico pianista arranjador/compositor e que atua com as práticas de improvisação nos contextos da improvisação livre, jazz ou na chamada música instrumental brasileira (MIB)²⁰.

Este trabalho visa, também, complementar e avançar em estudos, já iniciados, sobre como se dá o processo de construção do conhecimento da chamada levada, dos sotaques ou condução rítmica no piano, escassamente, difundido através de métodos, enquanto que, amplamente, difundido através de gravações que abarcam os gêneros jazz, MPB, jazz brasileiro²¹ ou música instrumental brasileira. A habilidade de

²⁰ Bahiana (1979) define em um artigo o significado do termo “música instrumental”. O termo foi adotado como classificação de categoria estética do gênero urbano praticado por instrumentistas, sobretudo na década de 70. Essa terminologia não estava associada a manifestações musicais praticadas unicamente por instrumentos, uma vez que excluía desta classificação as manifestações de choro, música erudita e músicas com letra. À essa terminologia em voga na época estavam associadas principalmente manifestações em diálogos com o jazz e os trabalhos de músicos que tiveram formação musical através da bossa-nova. Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal na segunda metade da década de 70, segundo a autora, alteraram profundamente a expressividade na MIB.

²¹ Em recentes pesquisas sobre música instrumental brasileira, Piedade (2006) revela que o jazz brasileiro se expressa sob um paradigma de fricção de musicalidades por obter referenciais musicais ou figuras de linguagem (tópicas) fortemente ligadas a determinadas culturas, tanto dos universos da música popular brasileira, choro e folclore quanto vertentes expressivas do jazz. Assim, dentro do discurso musical tanto de composições quanto de improvisações, estaria em jogo a comunicabilidade com o público. Isso quer dizer que a comunicação se estabelece a partir de um jogo de signos ou gestos expressivos compartilhados que orientam a recepção. Para isso, o autor classifica algumas tópicas que funcionam como musicalidades ou figuras de linguagem musical como: brejeiro (marcada por um



improvisação rítmica se mostra determinante para a formação do instrumentista e dá a ele a competência de impulsionar ou dar movimento à *performance*, seja para um improviso solo ou em conjunto, como nos trios de bossa nova, samba jazz ou jazz americano, ou seja, em duo, caso o músico acompanhe cantores ou outros instrumentistas.

A investigação em torno do Estudo para piano n. 2 de Gismonti surgiu após ouvir sua entrevista a Arrigo Barnabé no programa Super Tônica da Rádio Cultura Brasil²². Egberto Gismonti diz ter composto uma série de 10 estudos (não editados) para piano com o objetivo de potencializar sua escuta polifônica e permitir aos pianistas, não acostumados à linguagem da música brasileira, construir uma performance mais adequada às peculiaridades rítmicas e universo sonoro que inspiraram a criação artística do compositor. Gismonti ainda diz ter dado os estudos à pianista russa Tatiana Pavlova²³, no intuito de condicioná-la a tocar uma obra composta para um balé concebido, por ele, com a instrumentação de dois pianos e dois vibrafones.

O processo de aprendizado do Estudo n. 2, procurou extrair elementos da composição e reelaborá-los em uma improvisação com intuito de adquirir vocabulário rítmico e habilidade de polirritmia que podem ser explorados em outro possível processo de improvisação ou composição estilística por parte do performer. Para tal objetivo, a proposta de Pressing (1998, p. 53 *apud* Haro, 2006, p. 12) serviu como orientação para obter os resultados alcançados. Segundo esse autor, há um processo essencial para obtenção de habilidades de improvisação que consiste em construir e enriquecer a base de conhecimento. O repertório, materiais, excertos musicais, estratégias perceptivas, rotinas de solução de problemas, memória hierárquica de estruturas e programas motores generalizados, são base determinantes para o vocabulário que será acessado no momento da improvisação. A metodologia apontada por Nettl (1998) serviu como ferramenta teórica a fim de se conceber quais os elementos musicais seriam usados como ponto de partida, fundamentação da

deslocamento rítmico típico do choro), época de ouro (musicalidade de gêneros antigos tais como a modinha, valsas e serenatas), *bebop* (musicalidade com procedimentos e conteúdos do jazz norte americano como notas cromáticas, fraseados do tipo Charlie Parker, uso de frases e escalas fora do acorde ou tonalidade de referência), nordestino (destaca-se pelo uso do modo mixolídio ou modo dórico ou por cadências melódicas típicas da música nordestina).

²² Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/egberto-gismonti-forca-lascada>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

²³ Pianista e compositora russa. Disponível em: <http://www.tatianapavlova.mipropia.com/en/media_en.html#v1> Acesso em: 01 fev. 2015.



improvisação e enriquecimento das bases de conhecimento geradas a partir do estabelecimento de um referente. Segundo esse autor:

O conjunto de expectativas geradas pelo referente pressupõe o estabelecimento de um contexto musical e toda a improvisação delimitada de um contexto específico precisa da definição de um ponto de partida. (Nettl, 1998, p. 13 *apud* Haro, 2006, p. 12)

2. Concepção de Polirritmia em Egberto Gismonti

Egberto Gismonti possui uma formação musical plural e consolidada entre diversas práticas musicais que se estendem desde as bandas de coreto vivenciadas durante a infância com seu tio Edgar, maestro e mestre de banda da cidade Carmo, no interior do Rio de Janeiro; a experiência com o índio Sapain, índio da aldeia Yawalapiti, no Xingu, tocador de flauta; a bossa-nova e o violão de Baden Powell; a música de Villa-Lobos; estudos com Nádya Boulanger²⁴ e a técnica pontilhista vivenciada pelo estudo com Barraqué²⁵, discípulo de Webern²⁶. Contudo, pode-se afirmar que Gismonti absorveu elementos musicais referentes a diversas culturas e os organizou de uma forma jazzística, ou seja, orientou sua música para uma prática de estratégias e conteúdos bastante pertinentes aos universos da improvisação.

Além disso, os trabalhos de Gismonti foram e são orientados, desde o início de sua carreira, por uma tendência a se expressar por formas e conteúdos da música impressionista e conteúdos experimentais pertencentes às correntes de vanguarda das décadas de 60 e 70, como o jazz *avant-gard*. Assim sendo, pode-se também compreender a música de Gismonti como sendo parte da terceira corrente do jazz moderno conhecida, como *third stream*²⁷ e que abarca os trabalhos de músicos como

²⁴ Nadia Juliette Boulanger foi uma compositora francesa de música erudita renomada educadora musical. Foi professora de diversos compositores de grande relevância no século XX. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nadia_Boulanger>. Acesso em: 21 nov. 2012.

²⁵ Jean-Henri-Alphonse Barraqué, foi um compositor francês que desenvolveu um estilo individual para a composição de técnica serial. Estudou com Webern e Messian. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Barraqué>. Acesso em: 21 nov. 2012.

²⁶ Anton Webern- compositor austríaco pertencente à Segunda Escola de Viena, liderada por Arnold Schoenberg, cujo estilo e poética musical foram chamados de expressionista, dodecafônica e pontilhista. Ele se tornou conhecido e admirado entre os músicos pós-modernos pelas inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas que formariam o estilo musical conhecido como serialismo.

²⁷ *Third Stream* ou Terceira Corrente é um termo criado pelo compositor Gunther Schuller, em 1957, para descrever um gênero musical que junta música clássica ao jazz. A principal característica deste sub-gênero do jazz é a improvisação. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Terceira_corrente>. Acesso em: 24 fev. 2015.



Gunther Schuller, George Russel, Paul Bley, Charles Mignus, John Lewis e Keith Jarrett.

Um fator que parece determinante para a concepção pianística de Egberto Gismonti é a produção musical de Villa-Lobos para esse instrumento. Gismonti muitas vezes parece assumir o seguinte pensamento composicional de Villa-Lobos no intuito de expressar suas composições e improvisações.

Enquanto Milhaud procurava material em Nazareth, Villa-Lobos explorava técnicas composicionais derivadas de Debussy. O que Milhaud e Villa-Lobos têm em comum é a utilização de um material dentro de uma técnica que lhe é estranha e em ambos os compositores, nota-se a idéia de superioridade européia. Milhaud buscava matéria-prima para inserir a sua técnica, enquanto Villa-Lobos procurava a técnica mais “avançada” para expressar sua matéria-prima. (Oliveira, 2006, p. 38)

A música *Dansa* de Villa-Lobos, intitulada “Miudinho”, faz parte das Bachianas n. 4 e revela uma estrutura de composição, possivelmente, adotada por Gismonti em seus trabalhos composicionais. Na peça, Villa-Lobos faz uso do tema popular “Vamos Maruca” em contraste com a textura rítmica em acordes quebrados na mão direita. Esse tema também foi usado em uma composição (*Vamos Maruca*) do Guia Prático, álbum 7. Na versão de *Dansa* para orquestra é o trombone que toca a melodia em contraste com a textura rítmica dos violinos e flauta. Nesse sentido, o choro 7 Anéis, composto por Gismonti em homenagem à pianista Tia Amélia²⁸, contém uma abordagem improvisada polirritmicamente, com uso de bimodalismo e caráter minimalista na parte C da composição. Nessa obra, Gismonti usa a mão direita em um ostinato com textura em E lídio, enquanto que, a mão esquerda desenvolve melodias em contraste polirrítmico em E dórico.

²⁸ Tia Amélia, musicista mais conhecida como pertencente a uma classe de músicos chamados *pianeiros*. Esses músicos ao longo de sua atividade profissional eram responsáveis por tocar em situações informais como cinemas, cafés ou mostrando partituras em lojas de música. Tia Amélia nasceu em Pernambuco e tornou-se especialista em tocar choros chegando a ter uma carreira internacional. Disponível em: <http://memorialdafama.com/biografiasRZ/Tia_Amelia.html>. Acesso em: 15 dez. 2012.





Figura 1- Trecho de “Miudinho” de Villa-Lobos



Figura 2- Trecho de “Miudinho” para orquestra



Figura 3 – Trecho da parte C de 7 Anéis de Gismonti



Figura 4 - Polirritmia e Bimodalismo em 7 Anéis

Para Nastrovsky²⁹, o caráter experimental está longe de ser o que há de mais importante na música de Egberto. Em vista disso, observa que a música de Egberto é herdeira de certa matriz instrumental da MPB, que tem como pilares o virtuosismo de Pixinguinha, o piano de Nazareth e o violão de Baden Powell. Ao seu universo criativo deve-se adicionar Villa-Lobos e um Stravinsky traduzidos para o sertão nordestino. O crítico enumera que a produção de Egberto agrupa-se em duas categorias: a complexidade das “músicas de sobrevivência”, peças de caráter urbano, densas e polirrítmicas - herdeiras de A Lenda do Caboclo de Villa-Lobos - e a simplicidade das canções instrumentais baseadas na música dos interiores do Brasil. São exemplos do primeiro grupo Forró, Forrobodó e Karatê; do segundo, Água e Vinho, Palhaço e Um Anjo.

3. Estudo n. 2

O Estudo n. 2 de Gismonti está escrito na tonalidade de Lá Maior e a proposta de domínio técnico se estabelece tanto para a aquisição de controle rítmico quanto para coordenação e controle da sonoridade. O caráter “interrogativo”, como sugerido no estudo, pode ser concebido, pelo intérprete, como uma proposta de um

²⁹ NESTROVSKI, Arthur. *Música popular brasileira hoje*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 81.



ambiente harmônico que lembre uma textura impressionista e de conteúdo reflexivo. Essa escolha interpretativa se dá, sobretudo, pela presença de um ostinato em colcheias escritas na mão esquerda. O baixo pedal na nota grave lá, escritas nos primeiros compassos, também reforça a ideia de interpretação. O contraste polirrítmico é estabelecido com a escrita ritmada escrita para a mão direita.



Figura 5- Contraste Polirrítmico do estudo n. 2

O trecho do compasso 16 ao 19 é o que apresenta maior densidade e dificuldade quanto ao aspecto polirrítmico.



Figura 6 – Trecho de maior densidade das duas texturas rítmicas

No processo de estudo da composição de Gismonti foi possível levantar alguns questionamentos que se fazem pertinentes no processo de aquisição de vocabulário rítmico conhecido como *groove* ou *levada*. A primeira questão indaga



sobre a possibilidade quanto ao uso dos elementos extraídos da análise. Seria possível praticá-los em um processo de improvisação a fim de adquirir as habilidades de acompanhamento, improvisação e arranjo como visto no próprio Gismonti ou em pianistas como André Mehmari, Benjamim Taubkin ou Heloísa Fernandes? A segunda questão é referente à escolha do material ou elementos da composição que servirá como ponto de partida para o desenvolvimento da improvisação. Que elementos do estudo poderíamos elencar e colocar em prática afim de internalizá-los e reelaborá-los em um outro contexto?

O conceito sobre ponto de partida para a aquisição das habilidades de improvisação, como proposta por Nettl (1998 *apud* Haro, 2006, p. 13), estabelece que o entendimento de um processo de improvisação em uma cultura específica (música clássica, jazz ou música iraniana), necessita da definição de um modelo que servirá de base para construção do vocabulário e das técnicas necessárias para a improvisação. Com base no conceito estabelecido pelo autor, tomou-se como ponto de partida dois elementos do Estudo n. 2, a fim de estabelecer pontos referenciais a serem retrabalhados em uma improvisação. Esse processo metodológico almeja adquirir ferramentas e vocabulário rítmico que potencialize a *performance* em um acompanhamento ou improvisado para piano solo.



Figura 7- Informação rítmica do compasso 7

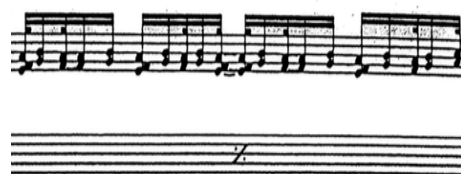


Figura 8 – Informação rítmica do compasso 16

Para o início do trabalho de improvisação e de reelaboração das informações adquiridas, foi proposto o estudo da informação rítmica da figura 7 mantendo a mão esquerda em ostinato, como escrito, enquanto que, a mão direita passa a exercitar arpejos, notas de aproximação, escalas e acordes somente com a informação rítmica construída para a mão direita. Com a figura 8 foi orientada a reelaboração com o intuito de conseguir informação rítmica e harmônica a ser usada em algum contexto de acompanhamento ou arranjo para piano solo.



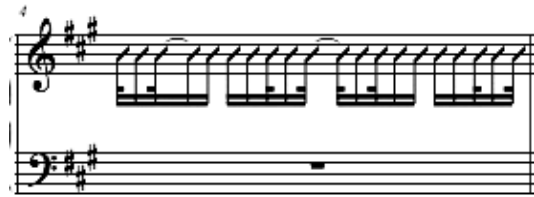


Figura 9 – Informação Rítmica a ser reelaborada Figura 10- Informação Rítmica a ser reelaborada

Com as informações rítmicas extraídas na figura 9 do estudo para piano n. 2 de Gismonti foram explorados procedimentos de independência rítmica mantendo a mão esquerda em colcheias como escrito e usando a mão direita para explorar arpejos, notas cromáticas e de aproximação na tonalidade de Lá Maior. Outro processo abordado refere-se ao estudo da escala de Lá maior buscando articular um sentido melódico com a informação rítmica da mão direita. Com a rítmica proposta na figura 10 foi reelaborada uma textura polirrítmica junto com a mão esquerda em colcheias e em semicolcheias. A experimentação da informação rítmica da figura 10 procurou construir uma possível informação de *groove* com acordes e agrupamentos de notas em cluster aleatoriamente escolhidas com alturas da tonalidade de Lá Maior. O procedimento de transposição para outras tonalidades também foi usado no intuito de ampliar a experiência com outras possíveis escolhas de timbre na articulação rítmica.

Considerações Finais

A pesquisa realizada faz parte de um projeto maior que aborda as tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti. O intuito é explorar a obra desse compositor buscando observar ecos da sua produção em trabalhos posteriores. Portanto, a proposta de investigação sobre o Estudo n. 2 permitiu desenvolver as habilidades de improvisação rítmica ora pretendidas como desenvolvimento de *groove* e polirritmia. Tal procedimento de pesquisa poderá ser ainda usado em aulas de piano popular no intuito de se trabalhar aspectos estilísticos e interpretativos da música para piano de Egberto Gismonti. Com os resultados obtidos espera-se contribuir para uma ampla discussão sobre as metodologias que abordam a aquisição de vocabulário rítmico e ainda, observar seus resultados artísticos em futuras experimentações musicais com improvisação.



Referências

- BAHIANA, Ana; WISNICK, J. Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.
- CORRENTINO, Diones. Estruturas Estilísticas em Egberto Gismonti: um estudo do choro 7 Anéis. XXIV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). *Anais...* São Paulo: Unesp, 2014.
- GISMONTI, Egberto. *Egberto Gismonti: Livro de Partituras*. Suíça: Mondiamusic. Sem data.
- HARO, Diogo. *Improvisação na música contemporânea de concerto: parâmetros para a execução da cadenza da peça “The Days Fly By” de Frederic Rzewski*. [Dissertação de mestrado]. Porto Alegre, 2006.
- LOBOS, Heitor-Villa. *Bachianas Brasileiras n. 4 para orquestra*. New York: Ricordi, 1953.
- _____. *Bachianas Brasileiras n. 4*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.
- _____. *The Piano Music of Heitor Villa-Lobos: a new edition revised and edited by the composer*. New York: Consolidated Music Publishers, 1973.
- NETTL, Bruno. An Art Neglected in Scholarship. In: *In the course of Performance Studies in the World of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- NESTROVSKI, Arthur. *Música popular brasileira hoje*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2002.
- OLIVEIRA, Aline Martins. *A questão rítmica e defasagem dos códigos no piano nacionalista brasileiro*. [Dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro, 2006.
- PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. XV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- _____; BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da Retórica do Jazz Brasileiro. XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). *Anais...* Brasília, 2006.
- _____. O desenvolvimento da “música instrumental”, o jazz brasileiro. XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). *Anais...* Brasília, 2006.
- _____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 23, 2011.
- PRESSING, Jeff. Psychological Constraints on Improvisation Expertise and Communication. In: *In the course of Performance Studies in the World of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.



- Partituras não publicadas

GISMONTI, Egberto. *7 Anéis*. Partitura. Composição editada não publicada, 2013.

_____. *Estudos para piano*. Partitura. Composição editada não publicada, Sem data.

- Gravação em CD

MAGALHÃES, Homero. *As 16 Cirandas de Villa-Lobos-piano*. Universal Music. 1960.

Entrevistas

BARNABÉ, Arrigo. Egberto Gismonti: *Força Lascada*. Parte 2. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/egberto-gismonti-forca-lascada>>. Acesso em: 24 fev. 2015.



Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a téttrade fá#-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior?

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (UDESC)
c2sprf@udesc.br

Resumo: O argumento técnico pode contribuir para a apreciação crítica e para a manipulação poética de uma figura de harmonia? Ponderando sobre tal questão de fundo, interferente também em processos formais de ensino e aprendizagem da Música Popular, aborda-se aqui um argumento funcional que pode regular a singular alocação da téttrade meio-diminuta sobre uma nota extra diatônica em tom maior: a quarta nota elevada um semitom. Nota-se que, em determinados contextos e em franco âmbito tonal, tal alocação alcançou valor de refuncionalização análogo ao de um neologismo, já que tal téttrade, vigente em outras situações harmônicas, pôde então ser equiparada aos acordes diatônicos de função Subdominante em tonalidade maior. Para ilustrar absorções e transformações desta refuncionalização ao longo do século XX, comentam-se aparições desta figura, dita #IVm7(b5), em “*Night and Day*” de Cole Porter e “*Influênciado Jazz*” de Carlos Lyra. Adiante, numa espécie de neologização do neologismo, este #IVm7(b5) mostra-se equiparado aos acordes reconhecidos como “II7” e “VIIm6”. Para ilustrar esta nova situação, relembra-se o caso da anagramática equiparação destas três harmonias de Subdominante em versos da canção “Águas de Março” de Tom Jobim. Com uma metodologia híbrida que concilia revisão bibliográfica e pesquisa de repertório, no correr do texto caminha-se para a conclusão de que, um argumento técnico alcança maior validade e vigência se, contextualizado, agregar conotações que, mesmo não formalmente expressas, manifestem compatibilidade com concepções musicais prevalentes. Concepções musicais que, por seuturno, se mostrem sintonizadas com aspirações sociais e culturais mais amplas e gerais defendidas por determinados grupos e visões de mundo.

Palavras-chave: Harmonia Tonal, Acorde meio-diminuto, Teoria e crítica da Música Popular.

Abstract: Can the technical argument help the critical appreciation and poetical handling of a harmony figure? Pondering this substantive issue, which also interferes in formal Popular Music teaching and learning processes, we herein approach a functional argument able to regulate the singular allocation of the half-diminished tetrad over an extra diatonic note in major key: the fourth note one half step higher. It is noticed that in certain contexts and in a frank tonal scope such allocation reached re-functionalization value similar to that of neologism, since such tetrad – also present in other harmonic situations – could be compared to diatonic chords of subdominant function in major key. The use of the #IVm7^(b5) figure in the Cole Porter’s “Night and Day” and the “Influência do Jazz” by Carlos Lyra is discussed in order to illustrate absorptions and changes in this re-functionalization throughout the XX century. Later on, as a way to neologize the neologism itself, this #IVm7^(b5) appears equivalent to recognized chords such as “II7” and “VIIm6”. In order to illustrate it, one may remember the case of the anagrammatic equivalence of these three harmonies of Subdominant in verses of the song “Águas de Março” by Tom Jobim. By using a hybrid methodology, which links bibliographic review and repertoire research, the text leads to the conclusion that a technical argument reaches higher validity if, once contextualized, adds overtones, even when not formally expressed, compatible with



prevalent musical conceptions. Musical conceptions which– in their turn – are tuned with broader and general social and cultural wills from certain groups and world views.

Keywords: Tonal Harmony, Half-diminished chord, Theory and Critics of Popular Music.

O cromatismo varia e embeleza o diatônico com semitons que produzem na Música o mesmo efeito que a variedade de cores produz na pintura. [...] Como com cada nota se muda de tom no [gênero] cromático, há que se limitar e regular essas sucessões por temor a perder-se.

Jean-Jacques Rousseau
Dictionnaire de musique, 1767

Em situações formais de ensino, aprendizagem, análise e valoração da Música Popular, eventualmente surgem acordes que são fáceis de ouvir e difíceis de explicar. Quando isso ocorre em contextos francamente tonais, determinadas armadilhas teóricas e pedagógicas afiançadas pelas grandes normalizações da harmonia disparam. Daí surgem desconfortos, reabrem-se cisões como aquela que Kopp (2002, p. 33) caracteriza como “intuição musical *versus* consistência teórica”. Dentre outros, um agravante logo pede atenção: essas grandes normalizações modernas (séculos XVII e XVIII) e contemporâneas (XIX e XX) da disciplina, nem sempre se apresentam de maneira circunstanciada e com o devido zelo musicológico. E sim através de formulações concisas, ditas práticas, que nestas situações parecem mais acentuar os desconfortos do que contribuir para uma compreensão de figuras de extraordinariedade, embate ou contracultura operantes na poética da harmonia tonal.

Para retomar a temática, vale escolher algumas formulações que, recitadas como regras simples, genéricas e racionais, podem enviezadamente tomar lugar das normalizações cultas: os acordes da tonalidade se encontram no campo harmônico diatônico; as funções harmônicas são regidas por vizinhanças de quinta justa acima (Dominante) ou quinta justa abaixo (Subdominante) secundadas por vizinhanças de terça abaixo (Tônica relativa) ou terça acima (Tônica anti-relativa); todo acorde com função Dominante é maior; todo acorde com trítone é Dominante, etc.

Quando um acorde destoa de formulações assim, uma reação é propor “estratégias de inclusão” (Damschroder, 2008, p. 204) que, com força de definição, possam justificar harmonias distantes do tom, ou graus que extrapolam a mecânica sancionada pela escala diatônica, o “fundamento racional” da “harmonia de acordes” (Weber, 1995, p. 60). Com isso surgem novas formulações que, mesmo sem uma



consensual “consistência teórica”, com diferentes pesos e medidas, disputam direito de pertencimento no entre mesclado cotidiano da teoria musical.

A estratégia abordada aqui diz respeito à inclusão do #IVm7^(b5) como um grau de função Subdominante em tonalidade maior. Em Dó-maior, trata-se do acorde meio diminuto F#m7^(b5) (fá#-lá-dó-mi), ambientado em modo lócrio (fá#[sol]-lá-si-dó-[ré]-mi) e racionalizado como harmonia de função Subdominante, o IIm7^(b5) oriundo da região anti-relativa menor, Mi-menor, que a tonalidade principal, Dó-maior, toma de empréstimo.

Conquanto o formato meio diminuto seja um velho conhecido da teoria e arte da tonalidade, um acorde pleno de memórias e de implicações históricas que se conservam, importa notar que, em determinados cenários da Música Popular do século XX, tal emprego do #IVm7^(b5) foi valorizado como escolha inovadora. Um apreço em parte estimulado por uma longeva idealização que percebe o cromatismo como fator de complexificação, subjetivação e modernização.³⁰ No campo da “Música Popular difícil para pessoas complexas” (Freitas, 2010, p. xxxiii), esta refuncionalização se destaca tanto pela recorrência quanto pela capacidade de suportar e estimular recriações que contribuem para tornar mais “nossa” e coloquial a velha harmonia tonal que um dia se quis universal.

* * *

Desconsiderando, por ora, as aplicações mais regulares da tétrede tipo meio-diminuta,³¹ tomemos o caso: a tétrede fá#-lá-dó-mi é figura de Subdominante em Dó-maior? Tal questão gira em torno da realocação, e conseqüente refuncionalização deste polissêmico acorde. Assim, vale redizer, não se trata do emprego do próprio – embora o tipo meio-diminuto o seja, o #IVm7^(b5) não é um grau próprio do diatonismo maior e nem do menor –, mas sim de um impróprio. Mal comparando, até certo ponto, pode-se considerar que um #IVm7^(b5) é uma espécie de neologismo harmônico, um novo uso para uma tétrede já efetiva na trama tonal.

Neste neologismo o que está em jogo não são exclusivamente os sons, as puras notas em acordo. Mas também o movimento de sentidos implicados, qualidades e representações associadas ao chamado “*páthos* meio-diminuto” (Tagg; Clarida, 2003,

³⁰ Cf. Meyer (2001, p. 225-229).

³¹ Cf. Freitas (2010, p. 593-594).



p. 180). Em especial, é flagrante um pesado campo de conotações, já que este $\#IVm7^{(b5)}$ traz consigo um legado incomum, as memórias de um acorde que, na esfera culta, “é conhecido por todos como acorde de Tristão” (Schoenberg, 2001, p. 367). O celeberrimo primeiro acorde da ópera “*Tristan und Isolde*” escrita por Richard Wagner entre 1857 e 1859. Sobre tal acorde, como se sabe, muito já foi dito. Este “sem dúvida é o ‘invento’ harmônico mais famoso do romantismo” (Meyer, 2000, p. 421), enquanto “fonte de primeira ordem na história da música moderna” (Dahlhaus *apud* Meyer, 2000, p. 420), “o acorde do Tristão pode ser usado como uma metáfora da essência do desejo e ansiedade, de maneira tanto zombeteira quanto intensamente séria, conforme o contexto” (Whithall, 1995, p. 465). Para sintetizar e ao mesmo tempo adensar aquilo que envolve o “acorde do Tristão”, Menezes (2006, p. 45-134) qualifica tal “agregação intervalar” como um “acorde arquetipo”: o “arquetipo Tristão”

Respeitando o interesse das discussões acerca do “acorde de Tristão”, estas menções ao campo da musicologia culta têm aqui o propósito de sublinhar a distinção, ou capital simbólico, erudito e cultural associado ao acorde. Sugerir que, em alguma medida, o acúmulo dessas douradas divisas repercute em determinados mundos da Música Popular contribuindo para que o “*páthos* meio-diminuto”, assim amplificado, enobrecido e atualizado, se valorize valorizando produções e personagens que souberam tirar efeito do emblemático arquetipo. Ao fundo, importa argumentar que, de modo mais geral, a funcionalidade harmônica não é uma grandeza absoluta, que se encerra em si mesmo, antes decorre de confluências entre um emaranhado de extrínsecos silenciosos (valores sociais, culturais, comerciais, conceituais, artísticos, teóricos, simbólicos, etc.) e a factualidade de um específico acordo de sons.

Na canção “*Night and Day*”, o exitoso standard *Tin Pan Alley*, composto por Cole Porter em 1932, ouvimos um acorde assim. Um $\#IVm7^{(b5)}$ que, em lugar de um $IV7M$, se faz seguir por $IVm7$. Um meio-diminuto deslocado que ajudou disseminar, também no âmbito da cultura de massa, esses sons inspirados pelo vocabulário do Tristão. Essa tetrade não diatônica, $F\#m7^{(b5)}$ se a canção estiver em Dó-maior, reforça o início de um verso confidente que, em tradução livre, diz: “próxima ou não, não importa, querida, aonde você estiver, penso em você noite e dia...” (Fig.1). E que, numa espécie de subtexto, parece também asseverar: próximo ou não, não importa o diatonismo que fundamenta o $\#IVm7^{(b5)}$, sua sonoridade imperfeita – a indisfarçável



5ª diminuta – é perfeita para matizar aquilo que se diz aqui. Tal $F\#m^{7(b5)}$ não pertence ao conceito mecânico de campo harmônico diatônico de Dó-maior, mas não importa, pertence sim ao seu campo poético.

Figura 1 - O acorde de $\#IVm^{7(b5)}$ na canção “*Night and Day*” de Cole Porter, 1932

Wheth - er near to me or far, ___ It's no mat - ter, darl - ing where you are, ___ I

think of you, ___ night and day. ___ Day and night, ___

C: $F\#m^{7(b5)}$ $Fm7$ $Em7$ Eb°
 $\#IVm^{7(b5)}$ $IVm7$ $IIIIm7$ (V/V)
 Em: $IIIm^{7(b5)}$ [D7]

C: $Dm7$ $G7$ $C7M$ $Ab7M$
 $I7M$ $bVI7M$

Com força de estereótipo, o acorde de “*Night and Day*”, ou mesmo toda a progressão delineada na Figura 1, repercutiu em vários repertórios da Música Popular do século passado. Embora o propósito aqui não seja o de mapear tal repercussão, vale citar um caso que, depois de três décadas, ainda parece conversar com as harmonias de “*Night and Day*”. Trata-se de “*Influência do Jazz*”, canção de Carlos Lyra de 1962. Nesta passagem (Fig.2), com outros maneirismos associados ao mundo do *jazz*, o clichê $\#IVm^{7(b5)}$ que, em lugar de um esperado $IV7M$, se faz seguir por $IVm6$, parece mesmo escolhido para ambientar uma irônica alusão ao glamorizado mundo *Tin Pan Alley*.



Figura 2 - O acorde $\#IVm7^{(b5)}$ como Subdominante em “Influência do Jazz” de Carlos Lyra, 1962

E o re-bo - la - do ca-dê? Não tem mais Ca-dê o tal gin - ga-doqueme - xecoma gen - te coi-ta-do-do meu

C6 **Gm7** **C7** **F#m7^(b5)** **Fm6**

C: I [F7M] $\#IVm7^{(b5)}$ IVm6

sam-ba mu-dou de re - pen - teln - flu - ên - cia do jazz

C6/E **Eb°** **Dm7** **G7** **C6** **A7**

I (V7/V) [D7] I (V/IIIm7)

A partir de relações estáveis é possível traçar uma estratégia funcional para a inclusão deste estiramento cromático. Uma estratégia formalista que pode contribuir para o manuseio do $\#IVm7^{(b5)}$ enquanto “Subdominante alterada” (Chediak, 1986, p. 113) em tonalidade maior que, na falta de norma ou dependendo do repertório, pode cair no desconhecimento ou passar despercebida. Ou pode também se tornar um truque banal, na ausência de nexos funcionais que situem este $\#IVm7^{(b5)}$ em um amplo estoque de acordes de Subdominante permitindo permutas – deste acorde por outro(s) ou de outro(s) acordes por este – sem com isso desvirtuar esta função tonal. Tal estratégia, brevemente introduzida acima, pode ser um pouco mais detalhada com a leitura das próximas figuras.

Na Figura 3, parte-se do consabido princípio de que, ladeando o I grau de Dó-maior encontra-se, à distância de terça maior acima, o acorde de IIIIm (Em) e sua área tonal, dita anti-relativa menor.³² No âmbito deste Em: encontramos o acorde $F\#m7^{(b5)}$ como IIm^{7(b5)}, grau da função Subdominante (Fig.3b). A transferência ou empréstimo deste IIm^{7(b5)} de Em: para C: está ancorada na conhecida dialética das equivalências funcionais. No caso, entre a função principal “T” e um grau oriundo de sua vizinha “Ta” (Tônica anti-relativa). Daí decorre uma leitura tautológica: $F\#m7^{(b5)}$ é

³² Sobre termos, cifrase interpretações para tal acorde ou área tonal, cf. Freitas (2010, p. 541-553).



Subdominante de uma área tonal (Em:) associada à função Tônica (C:). Logo, indiretamente, $F\#m7^{(b5)}$ é Subdominante de C:. *Pressupõe-se que*, enquanto função tonal, “S” é uma razão de unificação que generaliza acordes diferentes e, ao mesmo tempo, defere a singularidade de cada um.³³

Figura 3 - O $\#IVm7^{(b5)}$ como grau diatônico indiretamente relacionado ao tom maior

a) tonalidade principal, *Dó maior*

C: C7M
I7M
T

$F\#m7^{(b5)}$
 $\#IVm7^{(b5)}$
S

inflexão lídio na tonalidade maior

b) área tonal da tônica anti-relativa

II
lúcio

Em: $F\#m7^{(b5)}$
 $II7^{(b5)}$
S

segundo grau da escala menor natural

A Figura 4 ressalta outro aspecto da reciprocidade funcional embutida na questão que, em poucas palavras, pode ser formulado assim: C: empresta uma “S” ($F7M$) para a área tonal de Em:. Em retribuição, a área tonal de Em: empresta uma “S” ($F\#m7^{(b5)}$) para C:.

Figura 4 - Graus $IV7M$ e $\#IVm7^{(b5)}$ como Subdominantes funcionalmente correspondentes

tonalidade principal → C: $F7M$ → $C7M$

área tonal da tônica anti-relativa → Em: $IV7M$ → $I7M$

Em: $bII7M_{Np}$ → $bVI7M$

tonalidade principal → C: $F\#m7^{(b5)}$ → Em^7

área tonal da tônica anti-relativa → Em: $\#IVm7^{(b5)}$ → $III7m$

Em: $II7^{(b5)}$ → Im^7

equiparação funcional

S T

³³ Esta unificadora estratégia funcional não exclui outras racionalizações. Na *Jazz Theory*, argumenta-se também que este $F\#m7^{(b5)}$ resulta do movimento das vozes, como “apojatura” (Buettner, 2014, p. 64) ou “passagem” (Nettles, 1987, p. 41-42) para $IV7M$ ou $IVm7$. Outros particularizam o $\#IVm7^{(b5)}$ como grau oriundo do “modo lídio” que, por “intercâmbio modal”, se emprega na tonalidade maior (cf. Herrera, 1995. p. 31; Nettles; Graf, p. 119; Rawlins; Bahha, 2005. p. 96).



Tal correspondência funcional não contradiz aquele “*vinculum substantiale* da concatenação harmônica” (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 114), a ocorrência das notas em comum. Assim como as tétrades Tônicas (C7M e Em7), as tétrades Subdominantes (F7M e F#m7^(b5)) também possuem ao menos três de suas notas constitutivas em comum (Fig. 5). E mais, considerando o entorno diatônico destas tétrades (as escalas relacionadas aos acordes), outras notas comuns expressam diversas semelhanças e diferenças apreciadas pelos cultores da dissonância em Música Popular.

Figura 5 - Notas em comum entre graus e escalas matizados pelo ambiente lídio em Dó-maior

The diagram illustrates the relationship between chords and scales in a Lydian environment in D major. It is divided into three sections: S (Subdominant), T (Tonic), and a lower section for the Lydian mode.

Section S (Subdominant): Shows the chords F#m7^(b5) and F7M. Below them, the Lydian mode is represented by #IVm7^(b5) (labeled *lócrico*) and IV7M (labeled *lídio*). The Em mode is represented by IIIm7^(b5) (labeled *lócrico*) and bII7M_{Np} (labeled *lídio*).

Section T (Tonic): Shows the chords C7M and Em7. Below them, the Ionian mode is represented by I7M (labeled *jônico*) and the Phrygian mode by IIIIm7^(b5) (labeled *frígio*).

Lower Section (Lydian mode): Shows the chords C7M^(#11) and Em7⁽⁹⁾. Below them, the Lydian mode is represented by I7M^(#11) (labeled *lídio*) and the Eolian mode by IIIIm7⁽⁹⁾ (labeled *eólio*). The Em mode is represented by bVI7M (labeled *lídio*) and Im7 (labeled *eólio*).

A bracket on the left side of the lower section is labeled "ambiente lídio em Dó-maior".

A Figura 5 indica também que, sempre dependendo da adequação aos gêneros e estilos, a inflexão lídio em modo maior sanciona outras colorações: além da modernizadora Subdominante #IVm7(b5), destacam-se os matizes tônicos I7M(#11) e IIIIm7(9) que não serão comentados nesta oportunidade.

* * *

O recurso se conservou se reinventando. Através de uma espécie de processo de neologização do neologismo, foi se complexificando, se expandindo. A inovadora figura de Subdominante, #IVm7^(b5) e seu diatonismo lócrico, pôde ser equiparada com ao menos mais duas figuras de Subdominante, conforme a Figura 6. Consideravelmente diferenciadas, são “outras substituições”, ou outras



“reharmonizações”, que “sem mudar o sentido harmônico da Subdominante” (Adolfo, 1994, p. 190), estão a cargo de acordes de tipologia conhecida em outros graus e funções. Uma diz respeito a uma refuncionalização do tipo menor com sexta (equivalente a uma inversão do tipo meio diminuto). Outra envolve uma refuncionalização do tipo maior com sétima menor (o acorde de tipo dominante).

Figura 6 - Da equiparação dos graus “II7”, #IVm7^(b5) e “VI m6” como Subdominantes em tonalidade maior

a) tonalidade principal, *Dó maior*

C: C7M D7 F#m^{7(b5)} Am6
 I7M "II7" #IVm^{7(b5)} "VI m6"
 T harmonias de subdominante em Dó-maior

b) área tonal da tônica anti-relativa

mixolídio dórico

D7 F#m^{7(b5)} Am6
 Em: "bVII7" II m^{7(b5)} IV m6
 harmonias de subdominante em Mi-menor

lócrico

S

inflexão lídio na tonalidade maior

Em Dó-maior, a primeira destas duas refuncionalizações pode ser descrita assim: enquanto variante do polivalente feixe fá#-lá-dó-mi, ou como inversão de seus termos, a téttrade lá-dó-mi-fá# pôde ser reinterpretada como um Am6, dito “VI m6” associado ao diatonismo dórico. Tal acorde se incorpora como um tipo de empréstimo, o tradicional IVm6 (Subdominante com sexta acrescentada da anti-relativa Em:) se acha em uso como um “VI m6”, dórico, com função Subdominante na tonalidade de Dó-maior.

A outra reinvenção, expressa uma analogia funcional talvez mais arriscada. Com o reconhecimento das notas ao entorno das téttrades fá#-lá-dó-mi (F#m7^(b5)) e ré-fá#-lá-dó (“D7”) como dois modos (fá#-lócrico e ré-mixolídio) da mesma coleção diatônica (Mi-menor), tornou-se plausível defender, em certos casos, a equiparação de um D7^(9,13) mixolídio como uma Subdominante em Dó-maior. Acrescenta-se a isto o argumento de que, D7 mixolídio atua em Mi-menor como bVII7, grau que aqui, eventualmente, faz as vezes de Subdominante. Esta semelhança de sonoridade



e função, entre $F\#m7^{(b5)}$ e $D7$, logo se viu eficiente no tom principal (C:).

Uma canção capaz de ilustrar estas equiparações neológicas entre os anagramáticos $F\#m7^{(b5)}$, $Am6$ e $D7$ como acordes de Subdominante na tonalidade de Dó-maior, é aquela que já foi chamada de “o samba mais bonito do mundo” (Nestrovski, 2003): “Águas de Março” de Tom Jobim, compositor que já foi visto como um reinventor dos procedimentos característicos de Cole Porter e que, nesta canção de 1972, atua mesmo como um hábil recriador.

Nada vem do nada [...] Duas fontes são razoavelmente conhecidas. A primeira é o poema “O caçador de esmeraldas” do mestre parnasiano Olavo Bilac: “Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada/ do outono, quando a terra em sede requeimada/ bebera longamente as águas da estação [...]”. E a outra é um ponto de macumba, gravado por J. B. de Carvalho, do Conjunto Tupi: “É pau, é pedra, é seixo miúdo, roda a baiana por cima de tudo”. Combinar Olavo Bilac e macumba já seria bom; mas o que se vê em “Águas de março” vai muito além: tudo se transforma numa outra poesia e numa outra música, que recompõem o mundo para nós (Nestrovski, 2003, p. 132).

Assim, também a estereotipada progressão “ $C \rightarrow C7 \rightarrow F \rightarrow Fm$ ” reiterada em todos os versos da canção (Figura 7), reaparece a cada momento reinventada por meio de inflexões provocadas pela aparição da nota fá# nos momentos em que esperamos a nota fá natural: com ela, a nota fá#, os feixes diatônicos fá-lá-dó-ré (o “acorde de Rameau”) ou fá-lá-dó-mi (a célebre versão popular do IV) foram reescritos como fá#-lá-dó-mi ($F\#m7^{(b5)}$), lá-dó-mi-fá# ($Am6$), dó-fá#-lá-mi ($Am6/C$) e dó-fá#-lá-ré (D/C). Então, “Águas de Março” não possui propriamente uma extensa e complexa progressão harmônica, como pode sugerir a sonoridade aparente dos diferentes acordes dissonantes (não diatônicos) que vão surgindo a cada verso. Trata-se mais é de um reinventar sonoridades para tocar uma sempre única articulação funcional: $T \rightarrow S$.



Figura 7 - O acorde #IVm7^(b5) e as variantes “VIIm6” e “II7” em versos de “Águas de Março” de Jobim, 1972

The figure displays three musical staves, each representing a different harmonic analysis of the same melodic line from the song "Águas de Março".

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one flat (C major). Chords: C⁹/_G (I), Gm7, C7, F#m7^(b5) (IVm), Fm⁶ (IVm). A bracket groups Gm7 and C7. An arrow labeled [F7M] points from C7 to F#m7^(b5). A box labeled "Em: IIm7^(b5) lócrio" is positioned below the F#m7^(b5) chord.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one flat (C major). Chords: C⁹ (I), C7/Bb (V/IV), Am⁶ (VIIm⁶), Fm⁶ (IVm). An arrow labeled [F7M] points from C7/Bb to Am⁶. A box labeled "Em: IVm⁶ dórico" is positioned below the Am⁶ chord.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one flat (C major). Chords: C⁹ (I), Gm7, C7, D/C ("II7"), Fm7/C (IVm). An arrow labeled [F7M] points from C7 to D/C. A box labeled "Em: bVII7 mixolídio" is positioned below the D/C chord.

Com tais ilustrações e comentários pode-se concluir ponderando que, o argumento técnico, conquanto formalista e indubitavelmente marcado pelo logicismo positivista, não pode satisfazer muitas inquietações que surgem em nossas rotinas de ensino e aprendizagem. Mas é parte de um legado que está posto, interposto ou composto nisso que chamamos música. É um aparato de pensamento que pode sugerir respostas efetivamente musicais, e pode também enunciar questões outras que, no correr de uma longa trajetória, vêm se entremeando em nossa arte, alcançando repercussão em nossos dias.

Dentre tantas questões assim, com Meyer (2000, p. 47-48), reitera-se aqui que, um argumento técnico alcança plena validade e vigência se, contextualizado, agregar conotações valorativas que expressem compatibilidade com concepções musicais prevalentes, como o foram, ou ainda são, os distintos universos da canção *Tin Pan Alley*, Bossa Nova, MPB ou, em outra instância, o campo do *Jazz* e da *Jazz Theory*. Concepções musicais que, por seu turno, revelam afinidades com aspirações sociais e culturais mais amplas e gerais defendidas por determinados grupos e visões



de mundo.

Relendo os conservadores pressupostos funcionais, o argumento supra comentado mostra-se como intermeio, uma “estratégia de inclusão”, de racionalização e socialização dedicada a uma específica torção cromática avaliada como rara, irrelatada ou inexplicável. Conotações que, em certos cenários da Música Popular que ouvíamos no século XX, permeiam os percursos de ressignificação daquele “interesse do romantismo pelo misterioso” (Meyer, 2000, p. 276): o apreço pela coisa incompreensível, que nos escapa e nos atrai. Um pormenor sutil que ajudou a embalar idealizações de instintividade, espontaneidade e arrebatamento.

Referências

- ADOLFO, Antônio. *Harmonia e estilos para teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1994.
- BUETTNER, Arno Roberto von. *Os modelos harmônicos da música popular*. São Paulo: Scortecci Ed., 2014
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans H. *Que é a música?* Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2009.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony*. Cambridge University Press, 2008.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna*. Barcelona: Antoni Bosch, 1995.
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge University Press, 2002.
- MENEZES, Flo. *Música maximalista*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.
- _____. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur. O samba mais bonito do mundo. In: MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 31-51.
- NETTLES, Barrie; GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.



- NETTLES, Barrie. *Harmony 3*. Boston: Berklee College of Music, 1987.
- RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- SALZER, Felix; SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- TAGG, Philip; CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes*. Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WHITHALL, Arnold. O impacto de Wagner na história da música. In: MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 461-465.



Exercícios de polirritmia sobre temas de Egberto Gismonti

GRAJEW, Daniel (USP)

dgrajew@gmail.com

Resumo: Neste artigo tratamos das questões ligadas à criação de exercícios para o desenvolvimento da independência rítmica e melódica entre as duas mãos ao piano, tomando como ponto de partida sessões específicas de 3 temas de Egberto Gismonti: Baião Malandro, Frevo e Sete Anéis. Os assuntos abordados pelos estudos envolvem questões rítmicas como polirritmia (3:2, 3:4, 4:3, 5:4), polimetria, hemíola e deslocamento aplicados às melodia e harmonia dos temas. Empregamos para a criação dos estudos elementos dos métodos desenvolvidos por Pablo Rieppi (polirritmia), Vinayakram (konokol), Gramani (pulso e variação) além de conceitos colhidos por depoimentos de músicos que trabalham com a polirritmia de maneira sistemática. O estudo desses exercícios tem trazido ao intérprete uma sensível melhora na clareza e na precisão rítmica através do entendimento maior das subdivisões e da sua relação com o pulso básico. Seu uso passaa ser incorporado ao repertório de música brasileira ao piano, de maneira orgânica e natural, podendo ser aplicada ao repertório de composições baseadas no samba, frevo, baião, congada, e outros estilos.

Palavras-chave: polirritmia, Gismonti, piano.

Abstract: This work deals with the proposal of creating technical exercises for the development of rhythmical and melodic independency between both hands on the piano, using as base particular sessions from 3 themes composed by Egberto Gismonti: Baião Malandro, Frevo and Sete Anéis. The subjects of the exercises deal with rhythmical aspects of polyrhythm (3:2, 3:4, 4:3, 5:4), polymetrics, emiole and displacement of melody and harmony suggested by the themes and by Gismonti's style of performance. We applied elements from numerous methods of rhythm development, including the authors Pablo Rieppi (polyrhythm), Vinayakram (konokol), Gramani (pulse and variation), and concepts collected from testimonies by musicians that work with polyrhythms in a constant base. The application of the exercises has brought to the performer a sensible improvement in the execution and precision of complex polyrhythms, as well as in the comprehension of subdivisions and its relation with the basic pulse. It's practice starts being incorporated in the Brazilian music repertoire for piano, in a melodically and natural way, being suitable for use in compositions inspired in samba, frevo, baião, congada and other styles.

Keywords: polyrhythm, Gismonti, piano.

Introdução

A proposta de criação dos exercícios parte da análise da performance de Egberto Gismonti, no que diz respeito à questão da polirritmia empregada no acompanhamento da mão esquerda. Em alguns momentos ela é difícil de ser mensurada, já que passa de uma combinação para outra de forma aparentemente livre.



Nos seus 10 estudos para piano (1989/1990) encontramos, de forma pontual, trechos de polirritmia em 2:3 (Estudo n. 2, c.19) e 8:3 (Estudo n. 5, c.10), por exemplo. No entanto, acreditamos que o foco desses estudos seja o desenvolvimento da execução da síncopa e do idioma da música popular, voltados para pianistas mais familiarizados com o repertório da música erudita, como afirmado por Gismonti em depoimento a Arrigo Barnabé³⁴. Talvez a figura mais encontrada nesses estudos seja a do garfinho (♩♩) e outras figuras relacionando à alternância entre colcheias e semicolcheias. Gismonti afirma, em depoimento informal³⁵, trabalhar com estudos que desenvolveu para si mesmo, envolvendo polirritmia e independência entre as mãos, porém esses estudos não foram publicados e não se encontram entre os 10 estudos citados anteriormente.



Gismonti, Estudo n. 2, c. 1



Gismonti, Estudo n. 5, c. 10

A quase total ausência desse tipo de abordagem na literatura pianística motivou nossa pesquisa em criar estudos de polirritmia ao piano. Para isso utilizamos como base três abordagens diferentes, levantadas pelos seguintes métodos:

- **Konokol**, desenvolvido por Vinayakram a partir do sistema musical do sul da Índia, onde a polirritmia é trabalhada com a divisão dos tempos em palavras (ta-ki-ta, ta-ka-di-mi, da-di-gue-na-tum) e o uso da acentuação sobre um pulso fixo.
- **Gramani** procura desenvolver o ritmo com a ideia de contraponto, exercitando a contraposição de elementos rítmicos irregulares e sequências rítmicas regulares, ostinatos, 2:3, 3:4, compassos de 5 e 7 com marcação de tempo regular, etc.
- **Pablo Rieppi** propõe duas etapas de "quebra" da subdivisão mínima de tempo para cada pulso. Na primeira etapa as figuras são tocadas em uma

³⁴ Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/supertonica/arquivo/egberto-gismonti-forca-lascada>. Acesso em: 5 fev. 2015.

³⁵ Gismonti explica nesse vídeo seu processo de estudo de ritmos diferentes com as duas mãos. No primeiro exercício ele procura lentamente acelerar uma mão enquanto a outra mantém o mesmo pulso. Disponível em: <https://www.facebook.com/video.php?v=551512581561111>. Acesso em: 15 fev. 2015.



única voz, e em seguida são tocadas em duas vozes, de onde se extrai a voz inferior, obtendo o produto final desejado, em que uma figura 2, 3, 4 ou 5 tempos é tocada sobre 2, 3 ou 4 pulsos por exemplo.

Propomos utilizar esses métodos para criar exercícios que auxiliem na internalização de polirritmias empregadas por Gismonti, tendo em vista a complexidade envolvida nesse tipo de estudo. Ramón Hurtado explica no prólogo de seu método *Heterometria e Irregularidade Rítmica* que há diversos aspectos neurológicos presentes nesse tipo de execução por parte de um músico, incluindo a ação do sistema nervoso central (encéfalo e medula) e do sistema nervoso periférico (nervos craniais e raquídeos). As ações envolvem gravação, análise, interpretação, coordenação motora, repetição e correção. Hurtado ressalta que as associações entre o cérebro interno, o mundo das emoções e os engramas motores e o sentido da música concederão ao executante o grau de excelência buscado (Hurtado, 1993, p. 8)

1. Polirritmias em Gismonti

Apontamos a seguir alguns trechos em que Gismonti utiliza a independência, a polirritmia e os ritmos cruzados:

- *Sonhos do Recife* utiliza 4:3, 4:5 em alguns trechos:



- *Infância* está baseada numa hemíola de 3 semicolcheias, em andamento rápido, na mão esquerda, gerando um ritmo cruzado que se encontra a cada 3 compassos.



•Na música *Karatê*, em transcrição de gravação ao vivo (Gismonti, 2007), notamos um longo período de contraponto utilizando colcheias pontuadas.



2. Exercícios

Um exercício preliminar, utilizado por Gismonti no depoimento supracitado, consiste em deslocar o tempo da mão esquerda em relação à mão direita dentro de um exercício tradicional de 5 dedos, encontrado na literatura tradicional para piano³⁶. Gismonti, no 10º estudo de sua série de 10 estudos sugere variações, percorrendo várias harmonias sucessivas para o desenvolvimento da terça, da síncopa e do deslocamento, mas não é encontrada uma polirritmia de maneira explícita.



Na maneira de tocar o deslocamento, Gismonti afirma não utilizar uma sistematização matemática, onde o resultado se assemelha a um desencontro progressivo, de maneira intuitiva, porém estudada³⁷, como afirma: "Eu boto um metrônomo no meio tocando, e as mãos tem que tocar separadas do metrônomo" (Gismonti, 2013, 40'). A partitura inicial desse exercício tocado por Gismonti seria:



Uma alternativa é utilizar o conceito de um dos jogos de improvisação de Koellreutter chamado "O Palhaço" que consiste em dividir a sala em três grupos: a lei (pulsção), os cidadãos (células rítmicas) e os palhaços (ritmos irregulares, fora da

³⁶ Debussy abre sua série de Estudos homenageando os exercícios para cinco dedos.

³⁷ Há aqui uma semelhança com o conceito de fase de Steve Reich na peça *Piano Phase*. Gismonti inclusive dedica Equilibrista (Folksongs, 1979) ao compositor minimalista.



pulsção) (Benevenuti, 2013, p. 7). No caso podemos adaptar a *lei* para o metrônomo, os *cidadãos* para uma das mãos e o *palhaço* para a mão contrária. Abaixo um exemplo de aplicação do padrão acima, variando a mão direita:



Elaboramos propostas de exercícios tendo em vista um maior controle e interiorização da polirritmia. Um exercício tocado ao piano pode ganhar consistência caso seja treinada uma verbalização de algumas células. A proposta do Konokol (McLaughlin, 2007) é treinar através da verbalização de sílabas, antes do contato com o instrumento (tabla ou kanjira). Algumas das sílabas utilizadas são o *ta, ti, ka, da, di ghen, jun*. A seguir um exemplo desse método: o pulso inicial de 3 tempos é contraposto à fala de um padrão de 3 tempos em semicolcheias, e o resultado final obtido é 4:3, na relação entre a palma e a acentuação da primeira sílaba de cada grupo.



Alguns músicos brasileiros como Naná Vasconcelos e Hermeto Paschoal utilizam sílabas de palavras em português (maracatu, caxixi, tucupi, tacaca) para auxiliar na compreensão de determinados padrões rítmicos. Notamos que palavras derivadas do tupi-guarani amoleceram o português de Portugal que trabalha com a ideia de supressão de vogais; no Tupi existem palavras que agrupam consoantes duras como o "c", "t" e o "p" com vogais, cumprindo a definição de ideia rítmica. Segue um



exemplo de palavras que facilitam a compreensão do 7/4 utilizado por Carlos Malta em depoimento:

voz

tu - cu - pi ta - ca - ca tu - cu - pi ta - ca - ca

(palmas)

Não encontramos na literatura métodos que empreguem palavras em português ou tupi para auxiliar no estudo dos ritmos brasileiros em geral. Entendemos que esse seria um meio interessante de disseminar o interesse pelo estudo da rítmica, tão importante para a execução da música brasileira, através de palavras menos exóticas que as sílabas do konokol e mais familiares para o estudante brasileiro, auxiliando inclusive no processo de enraizamento da cultura local e nacional.

Expomos abaixo um exercício de polirritmia com o apoio de palavras como agogô, caxixi, ganzá, tatuapé, tucuruvi, que auxiliam na memorização da sensação da polirritmia. Marcio Bahia fala em cantar uma voz e tocar outra, e depois inverter, afirmando que é preciso sentir os pontos em que as duas vozes criam um desencontro. Marcio Bahia chama esses pontos de "créczinha" (Bahia, 2013, 3'12'). É aconselhável inverter o pulso também para a nota superior visando aumentar a interiorização da polirritmia.

2:3 4:3 3:4

sa - ra - pa - tel tu - cu - pi ta - ca - ca a - go - go ca - xi - xi

4:7

gan - za gon - gue ta - rol ma - ra - ca - tu
pe - te - ca pe - ro - ba

4:5 3:5

ta - tu - a - pe tu - cu - ru - vi pa - go - de de vi - o - la

Após a apreensão de cada compasso, uma próxima etapa seria prestar atenção em cada mão separada, procurando falar a sílaba que coincide somente com determinada mão. No primeiro compasso do exercício acima, por exemplo, falaríamos somente *sa-ra-tel* para focar na linha de baixo, e em seguida somente *sa-pa*, para



focar na linha de cima. Abaixo um exemplo de 4:7 utilizando as sílabas e o exercício inicial de Gismonti:



Propomos a seguir algumas aplicações dos métodos de polirritmia nas músicas de Gismonti, adaptando-os à harmonia e melodia das músicas.

a. Baião Malandro

Na música Baião Malandro utilizamos os dois primeiros compassos para criar variações de polirritmia e ritmos cruzados³⁸.



Na versão do disco Alma (1987) e na versão do disco Sol do Meio Dia (1997), notamos que Gismonti utiliza essa sessão intermediária para "brincar" com o pulso principal, desdobrando o acompanhamento pela metade ou em proporções relacionadas à colcheia pontuada, transformando-a num novo pulso simultâneo ao pulso original. Uma das variações propostas é baseada no acompanhamento de colcheias pontuadas, causando um padrão que varia a cada 3 compassos, ou a cada 6 compassos se considerarmos um retorno completo ao motivo inicial de 2 compassos. Apresentamos a seguir essa proposta de ritmos cruzados entre as duas mãos:

³⁸ Utilizamos o termo polirritmia para designar tanto ritmos cruzados quanto a polirritmia, priorizando sua relação (4:5, 3:4, 8:5, etc.) ao invés do número de compassos do ciclo, deixando ao leitor notar sua diferença nos exercícios de acordo com a definição de Cristiano Rocha: "Muito parecido, e confundido, com a polirritmia por também apresentar superposição de divisões rítmicas contrastantes, o ritmo cruzado forma um ciclo de mais de um compasso, no mínimo dois, enquanto a polirritmia fecha seu ciclo em apenas um compasso" (Rocha, 2006, p. 1).





Uma outra proposta de variação é a relação 8:5, próxima à polirritmia com a colcheia pontuada (3:2 ou 8:5+1/3), porém diferente e menos usual, servindo como um intermediário entre as relações de 8:4 e 8:6. A execução dos dois exercícios com o metrônomo nos aproxima do conceito explicado por Gismonti (Gismonti, 2013, 28') de lentamente sair do ciclo das duas mão tocadas juntas para cada mão tocando um pulso diferente.



Outros exercícios podem ser criados a partir desse princípio de deslocamento gradual e outras figuras de acompanhamento da mão esquerda podem ser criados respeitando a mesma proporção. Acentuar uma a cada duas, três ou quatro notas pode criar uma superposição ainda mais interessante, bem como o uso de pausas. O exercício completo inclui a sucessão entre as proporções 8:2, 8:3, 8:4, 8:5, 3:2, 8:6, 8:7, 8:8.

b. Sete Anéis

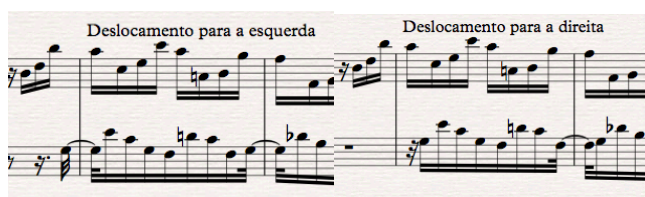
Na sessão B de 7 anéis, onde temos uma sucessão constante de semicolcheias, notamos na execução de Gismonti o uso do deslocamento entre uma mão e outra, sem uma relação matemática aparentemente detectada. No depoimento de Gismonti (2013, 1'10"), ele diz não pensar na relação matemática entre as mãos, mas pensa na visualização mental da partitura, pois olhar para o teclado pode confundi-lo, e dessa forma ele "brinca" com o deslocamento das mãos. Abaixo a notação original do trecho:



Utilizamos um recurso extraído dos *Mirror Exercises* do pianista grego Vardan Ovsepian, onde as vozes em espelho são deslocadas em uma nota, oferecendo uma dificuldade que auxilia no aprofundamento da independência, compreensão e execução técnica (Ovsepian, 2011).

Destacamos a seguir algumas opções de exercícios a serem executados em todo o trecho de 8 compassos:

- alternância entre as mãos, com deslocamento para a esquerda e para a direita do acompanhamento da mão esquerda em meia unidade (fusa).



- deslocamento de uma unidade (semicolcheia)



- polirritmia próxima: 8:7



- polirritmia 8:5



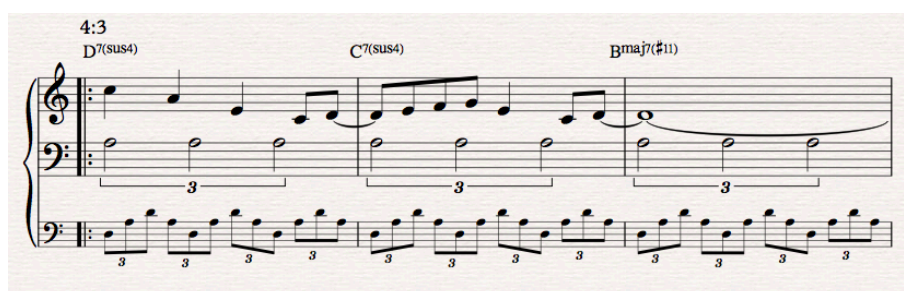
c. Frevo



No caso de Frevo encontramos uma dificuldade na manutenção da polirritmia devido à mudança constante na rítmica da melodia, sempre com a acentuação da segunda colcheia do quarto tempo, característica do estilo do frevo e da síncope. Como afirma Zuza Homem de Mello, "outra forma de síncope é prolongar a nota do tempo fraco invadindo o tempo seguinte; e uma terceira forma é fazer uma pausa na primeira colcheia, que é a posição do tempo forte, e começar só na segunda colcheia, enfraquecendo o tempo forte" (Mello, 2011, p. 24). Propomos nesse caso a execução de um estágio intermediário, proposto no método de Rieppi, de derivar uma mínima ternária a partir da primeira nota de cada grupo de 4 colcheias ternárias. Dessa maneira a precisão da localização de cada mínima em tercinas é maior, já que o pianista passa a memorizar o som das colcheias intermediárias. As notas tocadas devem estar relacionadas aos acordes. Com a prática o controle melódico passa a ser maior, mas num momento inicial recomenda-se utilizar uma nota pedal ou poucas notas para que a questão rítmica seja priorizada.



Num segundo momento é possível adaptar os mesmos princípios a toda a música. O uso do arpejo da mão esquerda permite isolar através da audição as notas que serão ressaltadas na polirritmia final.



3. Conclusão

A polirritmia é um recurso muito utilizado na música de Gismonti, Hermeto Paschoal, Nenê, Marcio Bahia, Trio Corrente e outros grupos. Diversos ritmos brasileiros se originam da polirritmia, que é muito comum na música africana. A



congada mineira apresenta uma polirritmia intrínseca de 2:3, e, segundo depoimento do percussionista Ari Colares, é possível perceber os músicos tocando em 2/4 enquanto dançam em 6/8. Mesmo que o 6/8 não esteja presente explicitamente na música, ele acaba influenciando a batida da colcheia, que tem uma duração diferente se tocada com exatidão metronômica, como aponta Glaura Lucas (Lucas, 2011)

Artistas do Brasil e do mundo, na área da música popular instrumental, têm utilizado a polirritmia com considerável frequência. Cada qual emprega maneiras próprias de aplicar seus conceitos, com princípios parecidos, mas desdobramentos variados. Para citar alguns exemplos: Avishai Cohen, Tigran Hamasyan, Ari Hoening, Nelson Veras, Pat Metheny, Grupo Shakti, Trio Corrente, entre outros. Mesmo a música clássica está repleta de exemplos, como no trabalho de Stravinsky (a quem Gismonti dedica *Strawa no Sertão* do disco Meeting Point, 1997), Messiaen, Xenakis, Steve Reich e Villa-Lobos.

Procuramos identificar algumas possibilidades de estudo da polirritmia, com a busca por uma sistematização que pretende aprimorar sua apreensão e suas possibilidades de aplicação. Longe de um resultado final acabado, levantamos questões para que o assunto seja explorado em sua amplitude, para ser desenvolvido e aplicado semelhante ao estilo de Egberto Gismonti, bem como de outros compositores, sendo ainda uma ótima fonte de material para a composição e a improvisação, de preferência com enfoque na música brasileira, que em sua essência é polirrítmica e multicultural, devido às diversas influências que coexistem e colaboram para sua riqueza e diversidade.

Referências

BENEVENUTTI, Bruna Marcela. *O improviso musical como mediador do processo de autoconhecimento para adolescentes*. Disponível em: https://www.academia.edu/7670343/O_IMPROVISO_MUSICAL_COMO_MEDIADOR_DO_PROCESSO_DE_AUTOCONHECIMENTO_EM_ADOLESCENTES_Artigo_do_estágio_supervisionado_do_6o_período_do_curso_de_Licenciatura_em_música_da_UNIVALI_. Acesso em: 14 fev. 2014.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. 1ª reimpressão da 3. ed de 2002. São Paulo Perspectiva, 2004.

HURTADO J., Ramón; CORVALÁN E., Elena. *Heterometria e Irregularidad Rítmica*. Santiago de Chile: Acabom, 1993.

LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: o ritual dos ritmos no Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. São Paulo: ECA - USP, 1999.



MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

OVSEPIAN, Vardan. *Mirror Exercises*. Publicado por Vardan Ovsepián, 2011.

RIEPI, Pablo. *Snare Drum Technique: Essential Exercises for Daily Practice*. Columbus: Bachovich, 2008.

ROCHA, Cristiano. Ritmos Cruzados. *Revista Modern Drummer*, 2006. Disponível em: http://www.christianorocha.com/artigos/ritmos-cruzados_1.pdf. Acesso em: 12 fev. 2015.

Áudios e Vídeos

BAHIA, Marcio. *Oficina de polirritmia na UNIRIO*. 1/2/2013. Disponível em: <https://programainter.wordpress.com/projeto-intercambios/visitas-de-musicos/>. Acesso em: 04 fev. 2015.

GISMONTI, Egberto. *Entrevista informal realizada por músicos de sua orquestra*, 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/video.php?v=551512581561111>. Acesso em: 15 fev. 2015.

_____. *Entrevista realizada para o programa Oncotô de Jorge Mautner*, 2013. Disponível em: <http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/4310>. Acesso em: 14 fev. 2015.

_____. *Gravação do programa Estudio 66 com Ricardo Silveira para o Canal Brasil*, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gzaWTANJNDY>. Acesso em: 4 jan. 2015.

MCLAUGHLIN, John; VINAYAKRAM, Selvaganesh. *The Gateway do Rhythm (Konokol)*. DVD. Cary, North Carolina (EUA): Abstract Logix, 2007.



Reflexões sobre a construção da identidade artística em uma sociedade heterogênea

HERRLEIN, Julio (UFRGS)

julio@julioherrlein.com

Resumo: Objetivo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a construção da identidade artística em uma sociedade heterogênea. Metodologia: Leitura e análise crítica de textos, especulação conceitual, formação de argumentos/hipóteses e transcrição de depoimentos de artistas. O texto pode ser pensado como uma primeira reflexão sobre o problema da construção da identidade. Os resultados, reflexões e questionamentos apontados podem ser utilizados em estudos posteriores. O argumento foi dividido em quatro partes: a) a primeira analisa os conceitos-limite de heterogeneidade e homogeneidade, procurando relativizá-los, e mostrando que eles são complementares, ontologicamente; b) a segunda parte mostra que compositores, de fato, refletem sobre sua posição ideológica e agenda identitária, em avanços e retrocessos; c) a terceira parte apresenta duas condições necessárias para que o conceito de identidade faça sentido quando aplicado à busca do artista, a saber: 1) a possibilidade de mudança contínua da identidade; 2) que a construção da identidade inclua a percepção do outro, em um processo intersubjetivo; d) na quarta parte procuramos mostrar que, ao aceitarmos o caráter intersubjetivo da identidade, necessitaremos abordar a questão da recepção (*estesis*) do que é produzido pelo artista. Conclusão: Podemos pensar a identidade como um projeto mais íntimo, onde o artista apreende a diversidade, subsumindo conceitos a partir da realidade. Essa construção tem um caráter intersubjetivo para preservar a possibilidade de uma auto-observação distanciada e lúcida. O caráter intersubjetivo inclui a presença do outro, e o projeto identitário inclui a interação entre artista e espectador.

Palavras-chave: Música, identidade, sociedade.

Abstract: Scope of study: popular music, cultural studies. Objective: This article aims to reflect on the construction of artistic identity in a heterogeneous society. Methodology: Reading and critical analysis of texts, conceptual speculation and generation of arguments and hypotheses, transcriptions of artist's interviews. The text can be thought of as a first reflection on the problem of identity and its results can be used in further studies. The argument can be divided into four parts: a) the first part analyzes the edge of the concepts of heterogeneity and homogeneity, trying to relativize them and also showing that they are complementary, ontologically; b) the second part shows that in fact composers reflect on their ideological position and identity agenda, with advances and retreats; c) the third part presents two necessary conditions if we want that the identity concept are meaningful when applied the artist's quest (in particular its intersubjective character and the possibility of continuous changing); d) in the fourth part we try to show that, by accepting the intersubjective nature of identity, we will need to address the issue of the esthetic reception of which is produced by the artist; Conclusion: we can think of identity as a more intimate project, where the artist captures the diversity, subsuming concepts from reality. This construction has an inter-subjective character to preserve the possibility of a lucid self-observation. The intersubjective character includes the other's presence and the identitary project includes the interaction between artist and audience.

Keywords: Music, identity, society.



Este artigo pretende investigar a noção de identidade artística em uma sociedade heterogênea onde, por diversas razões sociais, econômicas e também artísticas, há uma transformação em nossa sensação de pertencimento a um lugar, país ou ideologia. Embora a indústria cultural possa sugerir uma aparente e superficial estabilidade, onde parecemos concordar, “o que parece existir é uma multidão de grupos diferentes com projetos culturais diferentes, sem preocupação com unidades de qualquer espécie” (Vianna, 1995, p. 144). Essa heterogeneidade é ainda mais acentuada pela possibilidade de acesso virtualmente infinito a muitos bens culturais (incluindo gravações e partituras) que anteriormente eram restritos a uma elite. Além disso, para o bem ou para o mal, registros de apresentações e eventos são feitos à revelia, e a tecnologia permite sua publicação imediata, muitas vezes sem o consentimento dos artistas. Diante desse panorama de heterogeneidade, como refletir sobre a identidade artística?

Vianna enfatiza a primazia da heterogeneidade da seguinte forma:

Como o heterogêneo é sempre primeiro (...) e o homogêneo é uma construção simbólica, feita a partir da heterogeneidade, a tarefa de colocar as diferenças em interação (pois elas precisam interagir para existir sociedade – ou mesmo “realidade”) é realizada, tanto para criar a diferença quanto para estabelecer o comum. (Vianna, 1995, p. 155)

Ao tematizar os conceitos-limite de heterogeneidade e homogeneidade dentro dos estudos da cultura, o autor reflete sobre as consequências das posições extremas: em um “projeto homogeneizante” o risco “seria acabar produzindo um mundo dominado pelo Mesmo” (Vianna, 1995, p. 150), além de identificar o homogêneo com o fenômeno físico da entropia, a morte (térmica) do sistema, onde apenas uma “perturbação vinda do exterior pode produzir novamente alguma diferenciação interna, gerando ‘trabalho’ e ‘energia’” (Vianna, loc. cit.). Por outro lado, a pura heterogeneidade traria manifestações petrificadas, sem a possibilidade de misturas. De certa forma, esses dois conceitos não podem ser completamente antagonizados, pois, do ponto de vista ontológico, para reconhecerem-se as diferenças (e, portanto, a heterogeneidade), é necessário que aquilo que se reconhece como “diferente” guarde alguma característica comum (e, portanto, homogênea), pelo menos entre suas próprias notas conceituais. Assim, embora a água e o óleo sejam substâncias heterogêneas, são elas, ao mesmo tempo, homogêneas quando consideradas em si



mesmas. Mais adiante, Vianna relativiza as posições, enfatizando que “em sociedades complexas, projetos homogeneizadores existem simultaneamente a projetos heterogeneizadores, não estando necessariamente em oposição entre si (...) adquirindo maior ou menor relevância dependendo de inúmeros fatores históricos, políticos, sociais e culturais” (op. cit., p. 155). Esse argumento salvaguarda a possibilidade de uma construção da identidade a partir dos elementos que serão subsumidos pelo artista como homogêneos, e aqueles que serão compreendidos como heterogêneos, na construção de seu projeto identitário.

As questões de identidade permeiam decisões (e dilemas) por parte dos artistas, além de envolverem disputas de espaço e lutas por reconhecimento. No recente documentário “A Linha Fria do Horizonte” (Coelho, 2013), o compositor Vitor Ramil reproduz o mesmo argumento que consta em seu livro “A Estética do Frio – conferência de Genebra”:

Foi quando compus uma canção chamada “Não é céu”, que devia muito à tradição do samba e da bossa-nova, gêneros reconhecidos como tipicamente brasileiros. Na ocasião, pensei: é uma bela canção, mas, que pena, por ser gaúcho nunca poderei cantá-la. Eu me permitia compor rocks ou baladas, por exemplo, mas compor algo próximo de um samba soava quase como uma traição (outra restrição que eu sempre me impunha era quanto ao uso do tratamento você. Por não usá-lo ao falar, não me permitia usá-lo nas letras que iria cantar. No entanto, evitava igualmente o tu, que usamos no Rio Grande do Sul, este porque me soava formal e antiquado em canções, efeito que eu não me permitia minimizar lançando mão dos “erros” de concordância que usamos na fala cotidiana). (Ramil, 2004, p. 24)

Vale aqui a pergunta: por que Ramil não se sente traidor ao compor rocks ou baladas, e sente-se traidor ao compor bossa-nova? Apesar do desconforto relatado por Ramil, em sua música parece haver uma convivência pacífica entre Bob Dylan, João da Cunha Vargas, Clarice Lispector, Milton Nascimento, os Beatles e com o próprio samba e, dessa forma, eu não me arriscaria a tentar responder a essa pergunta. O que esse fato sugere é que no processo criativo, e de construção da identidade, existem avanços e retrocessos do artista com sua própria produção, e também com o seu entorno. Esses solavancos ideológicos definitivamente têm consequências estéticas, bem como no direcionamento da carreira. Mesmo relativizando os conceitos heterogêneo/homogêneo, é possível considerar o processo de identidade como apenas individual?



Sobre a identidade, parece ser necessário estabelecer, em sentido mínimo, duas condições necessárias para que ela não seja um conceito vazio nessa argumentação: a) a identidade precisa ser dinâmica, isto é, passível de mudança e construção, sob pena de não fazer sentido questionar algo que não se pode mudar; b) a identidade precisa ter um componente intersubjetivo, para que possamos medir em que sentido nossa identidade interage com o outro, retroalimentando-se dele e, no caso do artista, como a sua identidade afeta o seu público e como a reação deste último afeta e recalibra a identidade do artista.

Em relação ao segundo quesito acima, o da intersubjetividade da identidade, precisamos considerar que, na observação do processo de identidade, é necessário um distanciamento crítico, visto que “o indivíduo só pode se conscientizar de si mesmo na posição de objeto” (Honneth, 2003, p. 130), não na de sujeito. Observar a si mesmo de forma imparcial já constitui uma dificuldade inicial, especialmente durante o processo criativo. Segundo Mead³⁹, “um sujeito só pode adquirir a consciência de si mesmo na medida em que ele aprende a perceber sua própria ação da perspectiva, simbolicamente representada, de uma segunda pessoa” (op. cit., p. 131). Esse argumento, proveniente da psicologia social, indica que a consciência de si, necessária à investigação da identidade, depende da intersubjetividade o que, em palavras mais pedestres, equivaleria a dizer que se vivo em uma ilha deserta, sem relação real, futura ou hipotética com um interlocutor, talvez não importe o “sinal diacrítico” que me diferencia dos demais. Sobre estilo, Koellreutter afirma:

O estilo só existe em virtude da lei da separação, segundo a qual um ser não vive senão pela condição de separar-se dos outros. É pelo estilo, isto é, pela maneira de compreender, sentir e interpretar, que as épocas, raças, escolas e indivíduos se distinguem e se separam uns dos outros. Em todas as artes encontram-se diferenças análogas e muito sensíveis, porque oferecem um campo vasto ao desenvolvimento da personalidade artística. (Koellreutter, 1984, p. 17)

Entendo que a definição de Koellreutter, do estilo relacionado à “lei da separação”, não implica em uma separação social, elitismo ou egocentrismo, mas em

³⁹ Tomo de empréstimo (superficialmente, já que não estou apto a aprofundar-me nessa área) as ideias de G.H. Mead (cf. Honneth, 2003), dentro da psicologia social, área que postula como os nossos pensamentos, sentimentos e comportamentos são influenciados pela presença real, imaginada ou implicada do Outro.



um grau de identidade do indivíduo que o faz reconhecido pelos outros, em seu estilo particular. Nas palavras de Ruben Oliven:

Na medida em que identidades são formadas em oposição ou contraste a outras identidades, o que se busca são justamente as diferenças. Assim, a construção dessas identidades passa pela elaboração de traços da cultura brasileira que são apropriados e usados como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção aos vários grupos. (Oliven, 1985, p. 82)

Nesse sentido, a identidade possui gênese social, porque ela surge a partir da interação com o outro, e não do indivíduo isolado. Além disso, o artista normalmente está interessado no efeito que a sua obra gera nos outros (*estesis*).

Como a identidade é intersubjetiva, precisamos considerar agora, pelo menos em um sentido mínimo, a recepção da obra de arte (*estesis*), a partir de dois exemplos. O primeiro é do tempo que eu cursava filosofia: lembro que minha professora de lógica, Andréa Loparic, fumava avidamente e mostrava regras de inferência lógica na lousa, comentando efusivamente que considerava esta ou aquela regra como a “mais linda de todo o sistema”, enquanto nós, alunos, pensávamos que tipo de beleza era aquela que ela via. O segundo vem da canção “Milonga de sete cidades”, que poderia ser entendida como uma declaração de princípios estéticos em forma de música, na qual Vitor Ramil declara: “concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi”. Nesses dois exemplos, vemos uma mesma admiração pela elegância, como um valor: Loparic admira justamente a concisão de certas regras lógicas, capazes de descrever um universo interpretativo a partir de um mínimo de operações (o universo em um pátio pequeno), enquanto Ramil tematiza a concisão como a busca pela economia de materiais, pela expressão curta, mas certa, e, portanto, fortíssima na sua essencialidade, tal como uma regra lógica. Dessa forma, há beleza tanto em música, na escolha precisa das notas em uma composição musical, quanto ao escrever um código computacional elegante, empregando recursos do cálculo de predicados da lógica matemática. Prosseguindo, vamos examinar o que o artista visual Waltércio Caldas tem a nos dizer, transcrito do documentário “A Obra de Arte”, de Marcos Ribeiro, filmado em 2009:

Eu acho que as pessoas tratam a beleza como se fosse alguma coisa que existisse e elas procuram a beleza que existe nas coisas. Eu acho que a atitude dos artistas é um pouco diferente dessa, os artistas procuram a beleza em algum lugar novo. Eles procuram não “a



beleza”, mas “uma beleza”, às vezes até um novo tipo de beleza, ou uma beleza mais além, uma beleza transcendente, uma beleza nova, ou até “uma beleza da beleza”, que é uma maneira mais abstrata de falar. Mas, certamente, a beleza do senso comum não é uma beleza procurada pelo artista, quer dizer, o artista não está trabalhando com a beleza que as pessoas esperam ver. Eu acho que o artista trabalha com a possibilidade de uma beleza que surpreenda, uma beleza que se torne beleza na frente do espectador e não para corroborar uma expectativa que o espectador traria antes. Nesse sentido, a arte faz um grande trabalho na medida em que amplia e dilata a possibilidade de beleza, constantemente. (Caldas, 2009)

Quando esperamos sempre satisfazer nossas expectativas estéticas em relação à apreciação de uma obra de arte estamos, conscientemente ou não, em uma posição preconceituosa, no sentido de trazermos de antemão nossas expectativas, e esperarmos a satisfação do nosso desejo como espectador, em detrimento da realização que o artista busca atingir, e do potencial *insight* entre a *poiesis* e a *estesis* que ele busca dividir conosco, ou mais precisamente, fazer surgir diante de nós, com a nossa ajuda, de forma intersubjetiva. Um dos pontos importantes, em nossa apreciação e reflexão da identidade, é estarmos preparados para uma aparição do novo diante de nós, para podermos reconhecer este novo. Ainda, nas palavras de Waltércio Caldas (2009):

Quando nós olhamos para uma obra de arte e nós achamos que ela não se parece com arte, aí nós duvidamos, porque, afinal de contas, ela não se parece com arte. Mas, ora, o que é uma coisa que se parece com arte? O único profissional que faz um objeto que se pareça com arte é um falsificador. Porque o falsificador está querendo fazer alguma coisa que se pareça com arte. O artista não está preocupado com alguma coisa que se pareça com arte, um artista está querendo produzir arte, está querendo realizar seja lá o que for, mas realizar alguma coisa que o satisfaça. Então esse objeto, que é produzido pela vontade do artista, é um objeto que vai chegar a um lugar às vezes até inesperado pelo próprio artista, mas é um objeto que tem que surpreender, de certa forma, até mesmo o próprio artista.

No sentido da afirmação acima, em que a tentativa de fazer algo que se pareça com arte acaba resultando em uma caricatura de arte, “*tentar*” fazer algo que “*pareça ser*” brasileiro, argentino ou americano, resulta igualmente em um tipo de falsificação. Vitor Ramil comenta Borges:

Jorge Luis Borges disse que ao escrever não necessitava “tentar” ser argentino, porque já era. Se “tentasse” soaria artificial. Perfeito. O “tentar” ser é caricatura. Não “tentar” ser gaúcho, nem “tentar” ser brasileiro. (Ramil, 1996, s/ p.)



O que falta nessas “*tentativas*”, na simples reprodução de um modelo formulaico, talvez seja o elemento intersubjetivo, onde o artista é reconhecido por suas características, sua identidade, seu estilo pessoal, através da síntese que ele realizou e comunicou, intersubjetivamente. Quem reproduz modelos é reconhecido pelo modelo e não por seu estilo pessoal, e mesmo outra pessoa poderia estar em seu lugar, reproduzindo o modelo. Isso não significa que devemos desprezar as tradições e o aprendizado de idiomas musicais já estabelecidos: modelos frequentemente fazem parte do aprendizado. Porém, quem apenas “tenta”, no caminho seguro dos modelos, deixa de correr riscos com sua música, colocá-la em um circuito, deixá-la ser experimentada, e colocar sua identidade à prova. O artista deve estar pronto para juntar os cacos de si mesmo, sempre em renovação. E um dia, quem sabe, poderá chegar à maturidade desta fala, intensamente comovente:

Hoje eu vinha da loja de tintas pensando na trajetória tão grandiosa do Dylan, que vi ontem narrada pelo Scorsese, e na insignificância da minha, quando passei diante de uma pequena sapataria de onde vinha o som de uma cordeona bem ordinária, tocando num rádio de pilha. Aquilo me deu uma felicidade tão profunda que não pude saber a que se devia exatamente. Com certeza não era só ao som daquele acordeão. E pensei, meio poliana, que a gente vive por estes momentos, que podem nos surpreender nos lugares mais inesperados. O fato é que me senti um catador, desses que andam revirando saco de lixo atrás de latinha de refrigerante. Não sei se preciso de pouco, ou se faço pouco de mim, sei que ando catando felicidade, algo que, não sei por que, aqui por perto tem de sobra. (Ramil, 2013, p. 50)

Mesmo um artista maduro e reconhecido, parece sempre estar em um processo contínuo de construção intersubjetiva de sua identidade, e continua descobrindo e surpreendendo-se com o seu lugar.

Como conclusão, a partir da heterogeneidade podemos pensar a identidade como um projeto mais íntimo, onde o artista apreende a diversidade, subsumindo conceitos a partir da realidade. Essa construção tem um caráter intersubjetivo para preservar a possibilidade de uma auto-observação distanciada e lúcida. O caráter intersubjetivo inclui a presença do outro, e o projeto identitário inclui a interação entre artista e espectador.



Referências

COELHO, Luciano. *A linha fria do horizonte*. Curitiba: Projeto Olho Vivo e Linha Fria Filmes. Documentário Audiovisual, 2011.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*. São Paulo: Editora 34, 2003.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. ZAGONEL, B.; CHIAMULERA, S. (orgs.). Porto Alegre: Editora Movimento, 1984.

OLIVEN, Ruben G. *A antropologia e a cultura brasileira*. Porto Alegre: UFRGS (Cadernos de Estudos, 12), 1985.

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio* - conferência de Genebra. Pelotas: Satolep Livros, 2004. Disponível em: http://www.vitorramil.com.br/textos/Vitor_Ramil_-_A_Estetica_do_Frio.pdf.

_____. *A Estética do Frio*. Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/estfrio.htm>. 1996, s/ p.

_____. Milonga de Sete Cidades. In: *Ramilonga: A Estética do Frio*. Compact Disc. Pelotas: Satolep, 1997.

_____. *Songbook*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2013.

RIBEIRO, Marcos. *A Obra de Arte*. Rio de Janeiro: TV Imaginária, 2009. DVD.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. - UFRJ, 1995.



Algumas questões metodológicas da pesquisa em música popular: notas sobre a obra de Garoto

JUNQUEIRA, Humberto (UEMG)

junqueira.humberto@gmail.com

BARBEITAS, Flávio Terrigno (UFMG)

flateb@gmail.com

Resumo: A presente comunicação decorre de trabalho de mestrado sobre a obra violonística de Garoto, realizado na linha de pesquisa em *Performance Musical*, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre os anos de 2008 e 2010. Buscamos aqui refletir sobre 1) o conceito de obra aplicado às particularidades da música popular; 2) a *mediação* como característica principal da produção de Garoto; 3) os cuidados metodológicos requeridos para uma pesquisa de cunho histórico em música popular; 4) as características estilísticas do conjunto de obras trabalhadas possíveis de serem captadas por meio das gravações originais e em conjunto com a análise contextual e documental. Paralelamente a essa reflexão, que lança mão de conceitos e noções tais como *mediação cultural* (Peter Burke; Carlo Ginzburg), é abordada a maneira como a obra de Garoto sobreviveu aos anos, tanto do ponto de vista dos suportes materiais – sendo relevante o papel dos colecionadores e acervos para a manutenção dos vários documentos – quanto da sua significação cultural.

Palavras-chave: Garoto, Violão, pesquisa em Música Popular.

Abstract: This paper is based on a Master research in Music Performance held in Federal University of Minas Gerais (UFMG) and dedicated to the guitar works of Garoto. It aims to discuss 1) the concept of musical work applied to the particularities of popular music; 2) *mediation* as a main feature of Garoto's production; 3) the required methodological care for a historical research in popular music; 4) the general stylistic characteristics of this repertoire which can be deduced from the original recordings together with contextual and documental analysis. Alongside this reflection, which makes use of concepts and notions such as *cultural mediation* (Peter Burke; Carlo Ginzburg), we discuss how the work of Garoto survived the years both from the point of view of its physical supports - for which is relevant the role of collectors and collections - as well as its cultural significance.

Keywords: Garoto, Guitar, Popular Music research.

Introdução

Em 2015 comemora-se o centenário de nascimento do compositor e multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. A sua obra em geral, mas principalmente a composta para violão, vem se transformando e ganhando novos significados na cultura brasileira desde sua produção entre as décadas de 1930 e 1950. Produzida em torno do ambiente do rádio e da música popular que se praticava no período que antecede o surgimento da Bossa Nova no Rio de Janeiro, a obra violonística de Garoto, sobretudo após a última organização e edição de algumas de



suas peças pelo eminente músico Paulo Bellinati⁴⁰, passou a circular fortemente no repertório do violão erudito. Nessa perspectiva, passou a integrar, juntamente com a de outros nomes do choro, tais como João Pernambuco, Dilermando Reis e Canhoto, a parte mais "popular" do repertório do violão erudito brasileiro. Num contexto em que mesmo os compositores eruditos, ao escreverem para violão, não raro se referenciavam na cultura musical popular, a obra de Garoto se apresentava como uma produção mais original, autêntica e "verdadeira". Ao mesmo tempo, sua música, ainda que igualmente dotada de traço estilístico muito próprio, exibia referências variadas, tratamento harmônico moderno e sofisticado, além de inequívoco refinamento idiomático, que de alguma forma a tornavam distinta da obra dos demais compositores-chorões citados.

O brilho intenso da obra de Garoto, enfim, clamava por um aprofundamento reflexivo que, ao menos à época em que nos debruçamos sobre o tema para uma pesquisa de Mestrado⁴¹, ainda era pouco expressivo, sendo que o único trabalho realmente acadêmico a respeito de Garoto parecia ser a dissertação de mestrado de Silvio Merhy (1995). Trataremos a seguir das questões mais importantes que balizaram o trabalho, com o objetivo de que possam oferecer uma referência válida a outras pesquisas com repertório da mesma natureza.

Rediscussão do conceito de "obra musical"

As perguntas iniciais da pesquisa realizada giravam em torno do universo da Análise Musical, no sentido de identificar e parametrizar elementos objetivos e intrínsecos da obra de Garoto que respondessem pela sua especificidade, pelo seu caráter, pelo seu estilo, pelas suas influências. Rapidamente, essas perguntas encontraram uma barreira certamente conhecida de todos aqueles que se debruçam sobre o repertório popular: não há um documento que possa legitimamente conter a totalidade dos dados musicais que, em estado congelado, se ofereceriam docilmente às ferramentas analíticas para serem decifrados. Em outras palavras, no repertório popular (embora não apenas nele), a partitura responde muito parcialmente pela

⁴⁰ Formado pelo Conservatório de São Paulo, Paulo Bellinati viveu por seis anos na Suíça, continuando seus estudos musicais no Conservatório de Genebra. Gravou seu primeiro disco solo com obras de Garoto em 1986, resultado de anos de pesquisa com manuscritos e gravações. Bellinati também transcreveu e arranjou as peças que foram lançadas em dois volumes em 1991, pela editora norte-americana GSP.

⁴¹ A pesquisa foi realizada na Escola de Música da UFMG, vinculada à linha de pesquisa *Performance Musical* entre os anos de 2008 e 2010.



realidade da música. Existem, por exemplo, outros suportes a considerar, tais como as gravações que, no caso em tela, significavam praticamente a fonte primária do material musical. Garoto deixou muito poucos manuscritos de suas obras para violão⁴², e as edições existentes são transcrições de outros músicos⁴³, o que abre uma série de não desprezíveis questões: as diferentes possibilidades de notação; a escolha dos elementos e parâmetros a transcrever, se apenas durações e alturas ou também os vários elementos relativos a timbre, interpretação e agógica.

Por outro lado, pareceu fundamental que a abordagem da gravação não a tomasse também como uma espécie de documento absoluto, reproduzindo para esse tipo de fonte a mesma prática fetichista que já houve, por exemplo, na musicologia quanto ao manuscrito. Grava-se sempre e fundamentalmente um momento, nunca um fato total e imutável. Ou seja, foi importante historicizar a gravação, submetendo-a a uma necessária relativização. Essa mesma perspectiva histórica, aliás, está presente também na compreensão das modificações sofridas pela obra durante o passar das décadas, tornando mais fácil identificar e localizar novas interpretações das obras, novas “leituras”, sucessivas transcrições das partituras e reedições – mapeando a construção de diferentes significados da produção violonística de Garoto.

Ainda que, do ponto de vista metodológico, a musicologia em geral tenha se transformado ao longo dos anos e passado a considerar qualquer obra como algo muito mais vasto do que o suporte físico que imediatamente a expressa⁴⁴, o caso de Garoto parecia levar esse novo postulado a um grau ainda mais elevado: tornou-se importante considerar a obra uma teia em que, além de partituras, transcrições e gravações coletadas em diferentes acervos (falaremos disso adiante), compareciam também documentos menos divulgados que ajudavam a contextualizar as fontes, dando-lhes o devido peso e valor.

⁴² É possível afirmar com segurança que Garoto deixou escritas 8 peças para violão. São elas: *A caminho dos Estados Unidos, Doce Lembrança, Enigma, Canção de Portugal, Inspiração, Mazurka n° 3, Naqueles velhos tempos e Nosso choro*.

⁴³ Além de Bellinati, também Geraldo Ribeiro, em 1980, gravou e editou peças de Garoto.

⁴⁴ Basta pensar nas contribuições da chamada Nova Musicologia que, desde os anos 1970, vem alimentando a discussão musical com contribuições advindas do pós-estruturalismo. Ver Nattiez, 2001.



Garoto como mediador cultural

Toda essa discussão em torno do *corpus*⁴⁵ a ser considerado como "a obra violonística" de Garoto veio se juntar ao desafio teórico de abordagem histórico-social do compositor e de como aspectos singulares de sua atuação musical condicionaram sua obra. Nesse sentido, a noção de mediação cultural⁴⁶ nos pareceu apropriada para buscar as respostas sobre as especificidades deste compositor e sua produção para violão. Partimos da hipótese de que a obra de Garoto para violão solo era *resultado musical da mediação realizada pelo autor entre universos culturais distintos*. Ou seja, a obra de Garoto para violão solo foi observada em perspectiva com a variedade da cultura brasileira por meio das seguintes questões, entre outras: de que forma Garoto teria exercido o papel de mediador cultural na música brasileira? Em que medida sua obra para violão refletia essa mediação?

Para buscar respostas para essas e outras perguntas, foi necessário examinar os contextos aos quais esse compositor esteve vinculado, bem como o percurso de sua obra em diferentes "mundos" culturais. A trajetória do compositor, com reflexos na obra, revelava uma capacidade de "negociação cultural" entre diferentes tradições musicais e através da atuação em subcampos profissionais distintos. *Duas contas, Gente humilde, Meditação, Vivo sonhando, Debussyana, Um rosto de mulher, Lamentos do morro* entre outras, são exemplos de peças que revelam substancialmente esse agenciamento de tradições.

Não é incomum encontrar certas abordagens genéricas da música popular que a enquadram em categorias ou esquemas fixos, imóveis, estáveis. Com isso, comprometem-se os debates, análises e interpretações a respeito das eventuais trocas e tensões entre as diversas tradições culturais que constituem a sociedade, especialmente a brasileira. Garoto (e sua produção violonística) não escapa às frequentes descrições românticas que concebem a música popular como um sistema autônomo, enraizado e coerente.

No entanto, se Garoto foi fundamentalmente um músico prático, atuante em espaços tradicionalmente ligados ao ambiente popular, como rádio, cassinos, circos e rodas de choro, é preciso destacar também a sua atuação em outros universos

⁴⁵ Em artigo produzido e publicado durante o Mestrado, procuramos delimitar a obra de Garoto para violão solo (Junqueira, 2010).

⁴⁶ O conceito de mediação cultural é amplamente utilizado por teóricos e estudiosos das sociedades diversas. Utilizamos nessa pesquisa as proposições dos historiadores Burke (1999) e Ginzburg (2008), e de Travassos (2006).



culturais. Exemplos de suas múltiplas atividades são o ofício de arranjador, escrevendo para diferentes grupos instrumentais (incluindo orquestras); a faceta de intérprete erudito com participação em obras camerísticas, a atuação docente junto a movimentos de vanguarda⁴⁷. Não resta dúvida de que o rádio, por si só, já representava, à época, uma espécie de caldeirão cultural, um ambiente de trocas extremamente ricas e de muita exigência na produção musical em geral. Foi no rádio que se estabeleceu a parceria entre Garoto e o versátil compositor Radamés Gnattali, que rendeu, de ambas as fontes, obras de significativa importância para o repertório violonístico, além de uma amizade refletida em vários trabalhos profissionais⁴⁸.

Particularidades metodológicas da pesquisa

Durante a pesquisa, foi muito grande o empenho tanto para o acesso a documentos relevantes quanto para contatar pessoas que, de alguma forma, pudessem elucidar questões relativas à obra de Garoto. De imediato, é preciso salientar as dificuldades que um trabalho desse tipo muitas vezes impõe ao pesquisador, principalmente os menos experientes. Os documentos mais interessantes – manuscritos originais, gravações, diários e toda sorte de raridades – se encontram, principalmente, em coleções particulares. Dessa forma, a pesquisa documental frequentemente foi condicionada ao contato pessoal entre os colecionadores particulares e o pesquisador, causando forte dependência deste em relação aos primeiros. Além de muita segurança e honestidade em torno dos propósitos da pesquisa, é preciso flexibilidade e paciência para superar resistências de todo tipo. Por serem coleções privadas, o acesso aos acervos depende da disponibilidade e do interesse dos colecionadores pela pesquisa em questão.

Não obstante essas dificuldades - e também graças a muitas horas de *internet* -, conseguimos, por exemplo, a maioria das gravações originais de Garoto que foram disponibilizadas comercialmente, desde a década de 1950 até os dias de hoje. Dados que não se encontravam disponibilizados em livros podiam ser rastreados em *sites* e *blogs* com a consistente pesquisa de Jorge Carvalho de Mello⁴⁹, um dos importantes colecionadores que visitamos, a respeito da vida e obra de Garoto. O contato pessoal

⁴⁷ Kater (2001) menciona a participação de Garoto na conferência de inauguração da Universidade do Povo, iniciativa ligada ao movimento *Música Viva*.

⁴⁸ Valha como exemplo, entre outros, o fato de importantes obras de Radamés para violão, como as duas Toccatas "em ritmo de samba", segundo depoimento de Ronoel Simões, terem o forte dedo de Garoto.

⁴⁹ Esses dados terminaram reunidos em livro. Ver Mello (2012).



com Mello, além de proporcionar uma pequena quantidade de documentos que foram apresentados na pesquisa, foi particularmente útil por uma pista muito interessante a respeito da proverbial, mas muito pouco analisada, influência de Garoto sobre a Bossa Nova. Trata-se da semelhança entre *Relógio da Vovó*, música de Garoto gravada no disco do Trio Surdina, em 1953, e *Desafinado*, de Tom Jobim. No trabalho, aprofundamos a análise e demonstramos inequivocamente a grande afinidade melódica existente entre ambas.

Além de Jorge de Melo, a colaboração de Ronoel Simões, grande colecionador paulista de documentos violonísticos em geral, foi decisiva, pois se tratava, na prática, de uma testemunha ocular de cenas do processo criativo de Garoto. Por fim, não podia faltar a uma pesquisa sobre Garoto a conversa com Paulo Bellinati – último editor e talvez a maior autoridade em se tratando de sua obra violonística.

Em suma, do ponto de vista da escolha e reunião das fontes, a pesquisa sobre Garoto – e talvez o exemplo valha para outras de cunho histórico sobre repertório popular – mostra que o universo vai se montando aos poucos. Como ressaltamos anteriormente, a própria delimitação da obra e de seu respectivo suporte vão mudando na medida em que considerações de ordem sociocultural impõem olhares mais amplos sobre o objeto. Por outro lado, não se podem desprezar as informações colhidas em entrevistas, mas sempre com o cuidado de não tomar os depoimentos sem as devidas e fundamentais contextualizações ponderações críticas. O conjunto é ainda moldado de acordo com o olhar teórico escolhido para traçar o quadro de atuação do compositor e de inserção de sua obra. No caso, a chave para a compreensão da obra de Garoto foi, como vimos, a noção de mediação cultural.

Características estilísticas

Verifica-se nas composições violonísticas de Garoto forte influência dos padrões sistematicamente adotados no choro, como forma, harmonia, textura e ritmo. Entretanto, o autor busca, através de recursos ligados à técnica violonística e/ou mecanismos composicionais, romper ou alargar as possibilidades mais óbvias. Esse procedimento é apontado como índice de “modernidade” por muitos daqueles que se debruçam sobre essa produção. Contudo, vale notar que modernidade na arte costuma vir associada a processos de ruptura. Ou seja, a ideia de pertencimento à tradição não faria parte das aspirações do artista moderno. Nesse sentido, a modernidade em



Garoto não deve ser tomada como atitude vanguardista, mas sim ambivalente, buscando se equilibrar em universos culturais distintos.

Do ponto de vista técnico, peças como *Lamentos do morro*, *Gracioso* e *Jorge do fusa*, podem dar pistas a respeito da utilização de elementos incomuns ou estranhos ao idiomatismo violonístico no choro. A utilização dos cinco dedos da mão direita, o movimento do polegar nos sentidos ascendente e descendente (como uma palheta), passagens e frases com sabor altamente virtuosístico foram artifícios utilizados por Garoto nas peças citadas.

Por outro lado, em *Debussyana*, *Voltarei*, *Um rosto de mulher*, *Vivo sonhando*, *Improviso*, *Meditação*, Garoto exhibe recursos composicionais que se distanciam estilisticamente da música popular urbana. De caráter mais etéreo, a fluidez rítmica aqui difere bastante do binário tradicional característico do choro, onde a “tirania” do tempo forte se revela quase incontornável. Nesses exemplos, ao contrário, a necessidade passa a ser uma interpretação com bastante liberdade agógica. Isso nos leva imediatamente a refletir sobre a questão da interpretação de uma obra cujo suporte disponível é a gravação (na maioria das vezes, um registro precário, com muitos ruídos e trechos inaudíveis). Se comparadas duas transcrições de uma mesma peça com essas características, elas certamente destoarão em aspectos até básicos para a escrita musical, como compasso, tonalidade e forma.

O tratamento harmônico que Garoto utiliza em suas peças, associado a um compasso binário mais lento resulta, frequentemente, numa semelhança flagrante com o que se conhece hoje como “bossa nova”. Peças como *Duas Contas* e *Gente Humilde*, apesar de terem sido compostas para violão solo, muito provavelmente na década anterior, fizeram parte do repertório dos cantores e músicos desse movimento carioca e se cristalizaram como canções bastante representativas do gênero.

Ainda quanto à sofisticação harmônica de Garoto, ela pode ser verificada em toda a sua obra violonística. Um exemplo marcante é o choro *A caminho dos Estados Unidos* que, além do apuro harmônico, demanda do intérprete bons fundamentos técnicos. Só veio a público, a partir de manuscrito original, com o trabalho de pesquisa de Paulo Bellinati, não havendo indícios de gravações dessa peça pelo compositor. Segundo Bellinati, “Garoto deve ter composto a peça logo antes de viajar aos Estados Unidos com Carmem Miranda”. No entanto, de acordo com Jorge Mello, que possui em seu acervo uma cópia do diário do compositor, *A Caminho dos Estados Unidos* teria sido escrita depois da viagem à América do Norte. No referido diário há



um registro sobre data da composição, 19 de abril de 1945, e a música teria sido motivada por um sonho em que o compositor se via retornando àquele país.

Conclusão

A pesquisa teve como objetivo verificar o resultado de um processo de mediação cultural vivenciado por Garoto em sua trajetória artística. Tratou-se de uma investigação que analisa o agenciamento realizado pelo compositor entre universos culturais distintos, sendo que a obra composta para violão solo foi observada a partir do diálogo que estabelece com o aspecto plural da cultura brasileira. Para tanto, focalizamos as tradições em que obra e autor se inserem, utilizando um suporte teórico que nos permitiu considerar um campo de cruzamentos culturais. Foram também abordadas as interpretações e significações conferidas à música popular na cultura brasileira, bem como as diferentes atividades musicais exercidas por Garoto em sua vida profissional.

Referências

- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: GSP, 1991 (2 v.).
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JUNQUEIRA, Humberto. Uma discussão estética sobre a noção de obra na produção violonística de Garoto. *Artefilosofia*, n. 8, 2010, p. 169-180.
- KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- MELLO, Jorge. *Gente humilde; vida e música de Garoto*. São Paulo: Sesc, 2012.
- MERHY, Silvio. *Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto*. (mestrado em composição) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). *Il sapere musicale* (Enciclopedia della musica. v. 5). Torino: Einaudi, 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. A codificação musical da mediação cultural. In: *III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (Universos da Música... cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais), São Paulo, 2006. p. 124-129.



A formação de professores de canto popular: perspectivas de professores da cidade de Florianópolis – SC

*KIMURA, Verônica (UDESC)
verinhaegabi@hotmail.com*

Resumo: No presente trabalho apresento um recorte de minha dissertação de mestrado procurando discutir aspectos da formação de professoras de canto popular que não tiveram esta formação específica. A partir de uma abordagem qualitativa, realizei um estudo de casos múltiplos adotando como ferramentas de coleta de dados entrevistas e observação participante. A análise dos dados coletados demonstrou tratar-se de uma “primeira geração” de professoras de canto popular, que construíram suas práticas a partir de adaptações do canto erudito e articulações com outras áreas de conhecimento.

Palavras-chave: canto popular, formação de professores, educação musical.

Abstract: In this work I present a discussion about the aspects of teacher training in popular singing that didn't have this specific training, based on my master dissertation reflections. Through a qualitative approach, I did a multiply case study, adopting interviews and participant observation, as a data collection tool. The analysis of the collected data has demonstrated that it is a “first generation” of popular singing teacher, that have built their practices through adaptations of the erudite singing and articulations with other knowledge areas.

Keywords: popular singing, teacher training, musical education.

Introdução

Ao revisar a literatura sobre o canto popular brasileiro é possível perceber que o recente desenvolvimento nesta área tem ocorrido a partir das contribuições das áreas da Semiótica, da Educação Musical, da Etnomusicologia, da Fonoaudiologia, entre outras, e buscam conhecer, compreender e explicar a nossa forma de cantar música popular brasileira sob diferentes perspectivas (ver, por exemplo, Piccolo, 2005; Tatit, 2001; Machado 2007, 2012; Souza, Silva; Ferreira, 2010; Abreu, 2008; Assis, 2009; Queiroz, 2009; Lima, 2010).

Entretanto, a produção relacionada à formação de professores na especificidade do canto popular é pouco focalizada e carece de pesquisas que possam apresentar sistematicamente aspectos relacionados a esta área. Movida pela busca de uma compreensão sobre se formaliza a docência em canto popular iniciei minha inserção no campo de pesquisa, a cidade de Florianópolis – SC, a fim de identificar como se constrói a formação do professor que trabalha com a abordagem popular do canto sem formação específica neste campo.

O presente artigo apresenta um recorte de minha dissertação de mestrado,



apresentando aspectos do processo de formação de três professoras de canto popular, que não possuem formação específica em canto popular que desenvolveram suas atividades musicais e didáticas a partir de adaptações do canto erudito. Além disso, estas profissionais têm em comum sua atuação como cantoras e a formação acadêmica em Licenciatura em Música. Desta forma, busco compreender a formação destas professoras como um processo que articula e agrega diferentes elementos, que são constantemente reelaborados através de suas práticas artísticas e docentes.

Aspectos metodológicos

Conhecer o universo de atuação dos profissionais que trabalham como professores de canto popular, compreendendo os fatores que compuseram seu processo de formação e os significados que atribuem a ele, permite a elaboração de um texto que parta das falas destes sujeitos reconhecendo que estas pertencem “a um todo maior, dinâmico e em permanente transformação” (Bresler, 2000, p. 61). Partindo desta perspectiva, optei por desenvolver um estudo qualitativo de casos múltiplos, realizado com três professoras de canto popular atuantes na cidade de Florianópolis – SC, adotando como procedimentos de coleta de dados entrevistas semiestruturadas e observações participantes de uma sequência de quatro aulas com cada uma das professoras participantes, com registro em vídeo e diário de campo.

Para responder a questão norteadora desta pesquisa, entendendo a formação dos sujeitos como um processo que envolve diferentes fatores fez-se necessário conhecer-lhes aspectos tais como a formação musical e docente, a formação em canto, a busca pela adaptação de conteúdos, as atividades profissionais (artísticas e pedagógicas) que exercem, suas motivações para a prática profissional, suas concepções sobre as particularidades da modalidade popular do canto, suas reflexões acerca de seu processo de formação, entre outros aspectos que surgiram a partir da minha inserção no campo pesquisado. Nossas conversas foram pautadas por um roteiro de questões cujo objetivo consistia em identificar as fontes dos saberes musicais das entrevistadas, tanto formais quanto informais, buscando conhecer as motivações e concepções sobre sua formação musical, investigar as concepções das entrevistadas sobre as peculiaridades do canto popular, assim como identificar possíveis comparações que pudessem surgir entre o canto popular e o canto lírico, ou os demais tipos de canto, entre outros fatores que surgiram e se mostraram relevantes para esta pesquisa.



A partir dos casos selecionados busquei identificar e analisar particularidades e transversalidades presentes, a fim de identificar semelhanças e divergências que possibilitassem uma compreensão mais ampla dos processos que envolvem a formação destas profissionais. A construção desta análise implicou num esforço contínuo e complexo no sentido de organizar, agrupar e adotar critérios que pudessem favorecer um melhor entendimento do fenômeno observado, representando um esforço inicial no sentido de construir um diálogo efetivo entre as práticas musicais populares, seus praticantes e a produção acadêmica na área de Educação Musical.

Apresento a seguir alguns aspectos referentes ao processo de formação destas professoras, identificadas aqui como Professora 1, Professora 2 e Professora 3.

Sobre a formação de professores de canto popular

A formação de professores de canto popular pode se dar através de diferentes caminhos. O aspirante pode se tornar professor após um período de estudo extra-acadêmico nas áreas de canto popular ou erudito, tornando-se um técnico em voz. Este estudo pode ser institucionalizado, como a formação oferecida em conservatórios ou escolas livres de música ou ainda, através de aulas particulares. Outra possibilidade se dá a partir da formação superior nos Bacharelados em Música Popular, em Canto ou em Canto Lírico. Existe ainda a possibilidade de um cantor autodidata adotar a atividade profissional de professor de canto procurando transmitir aquilo que ele aprendeu em sua prática musical. As profissionais pesquisadas apresentam como características o estudo técnico formal em canto erudito, a formação docente em Educação Musical, a prática artística em canto popular e a aquisição de saberes ligados a outras áreas de conhecimento - a Fonoaudiologia, as Terapias Corporais e o Teatro.

A seguir procuro destacar e discutir dois momentos que pontuam a formação destas professoras: aprendizado informal e articulando saberes.

Aprendizado Informal

O aprendizado informal dos músicos populares é entendido como aquele que ocorre fora da esfera institucional e não cumpre uma forma definida ou determinada. As pesquisas de Green (2001), Lacorte e Galvão (2007) e Berlinger (1994) afirmam que o aprendizado musical ocorre informalmente entre vizinhos e amigos, ou ainda entre membros de uma comunidade musical que compartilha dos mesmos gostos e



objetivos. Berlinger (1994) descreve o ambiente de aspirantes e jovens músicos no contexto do *jazz* americano como uma comunidade de compartilhamento de um conhecimento musical específico:

Por quase um século, a comunidade *jazz* tem funcionado como um grande sistema educacional para a produção, preservação e transmissão de conhecimento musical, preparando os alunos para as demandas artísticas de uma carreira de *jazz* através dos seus métodos particularizados e fóruns. (Berlinger, 1994, p. 37).

Os autores Lacorte e Galvão (2007) afirmam que o aprendizado informal de músicos populares ocorre de forma natural e lúdica, valorizando a prática de tirar música de ouvido e as práticas em grupo. Movidos por seus gostos musicais, afinidades pessoais e objetivos técnicos-musicais, os aspirantes e jovens músicos direcionam deliberadamente a sua busca na aquisição de conhecimentos e técnicas. “Pode-se pensar em uma capacidade subjacente de trabalhar padrões preestabelecidos, que são dominados no contexto de muito estudo individual deliberado” (p. 31).

No contexto desta pesquisa o aprendizado informal permeia o processo de formação destas professoras desde a infância e adolescência. A professora 1 começou a aprender violão em casa, com seu pai e, entrou num grupo musical da igreja católica para cantar aos 9 anos. “Eu me amarrava mesmo em cantar, não importando aonde fosse e o que fosse.” (Professora 1, 04/2014). A Professora 3 cantava e tocava violão com os amigos da escola, afirmando que o ambiente familiar festivo estimulou o seu canto: “Nessa época, o canto era uma coisa que acontecia.” (Professora 3, 05/2014). A Professora 2 relata o fato de ter acompanhado sua mãe nos ensaios do Coral da UFRGS, desde os 9 anos e que participava das aulas de técnica vocal “fazendo junto”.

As Professoras 1 e 3 relatam um estudo deliberado em sua aprendizagem musical, através de práticas individuais e coletivas:

Entrei no JUPEM com 14 anos. A gente não tinha a menor ideia do que era aquilo, [o aprendizado] era através das gravações. A coordenação vocal, a divisão das vozes, era a gente mesmo que fazia, ora um, ora outro, era uma coisa de grupo. (Professora 1, 04/2014). Eu sabia muita coisa de cor, tocava, tinha um repertório imenso. Eu era muito de ficar no meu quarto trancada, tocando violão. Eu fazia teatro, à noite



chegava em casa e ficava a madrugada toda tocando, estudando música. (Professora 3, 05/2014).

Das habilidades desenvolvidas por músicos populares ao longo de seu processo de aprendizagem informal destacam-se as habilidades de escuta (Green, 2001). A autora classifica três níveis de escuta: intencional, quando se tem como objetivo a aprendizagem, atenta, que é detalhada, mas sem o objetivo de aprendizagem e distraída, voltada para a diversão e o entretenimento.

Além do desenvolvimento de escuta musical dos músicos populares, destacam-se outros fatores que são inerentes ao aprendizado musical informal, “aspectos como memória, atenção e percepção constituem a base para a compreensão de como esses profissionais aprendem e constroem seu conhecimento” (Lacorte; Galvão, 2007, p. 30).

Compreende-se que quando um cantor popular aprende e estuda a partir de uma escuta intencional está absorvendo não só aspectos técnicos musicais. No ato de “tirar uma música de ouvido” ou praticar em grupo estão implícitos outros fatores como a apreensão de uma linguagem, absorção de códigos pertinentes a determinados gêneros de música popular, questões interpretativas tais como articulação e acentuação, entre outros que, muitas vezes não são passíveis de notação musical tradicional.

No caso das três professoras, o aprendizado informal caminhou paralelamente ao aprendizado institucionalizado ou formal. Embora tenham adquirido habilidades específicas que permitiram que elas ingressassem e fossem reconhecidas como cantoras no contexto onde atuam, essas professoras percorreram um caminho de formalização, adaptação e elaboração de suas práticas musicais e docentes, articulando os diferentes saberes adquiridos e, atualmente, ensinando-os aos seus alunos.

O crescimento de um mercado de trabalho cada vez mais exigente para cantores e professores de canto tem contribuído para o ingresso destes profissionais em cursos superiores de bacharelado e licenciatura, específicos ou não, minimizando as fronteiras entre os aprendizados formal e informal e, desta forma, diluindo algumas concepções sobre as habilidades adquiridas e desenvolvidas nas músicas popular e erudita.



Articulando saberes

Dedico este tópico à compreensão dos saberes docentes, segundo Tardif (2002), a fim de identificar processos estabelecidos ao longo dos percursos formativos das professoras entrevistadas.

Na realidade, no âmbito dos ofícios e profissões, não creio que se possa falar do saber sem relacioná-lo com os condicionantes e com o contexto do trabalho: o saber é sempre o saber de alguém que trabalha alguma coisa no intuito de realizar um objetivo qualquer. Além disso, o saber não é uma coisa que flutua no espaço: o saber dos professores é o saber deles e está relacionado com a pessoa e a identidade deles, com sua experiência de vida e com sua história profissional, com as suas relações com os alunos em sala de aula e com os outros atores escolares na escola, etc. Por isso, é necessário estudá-lo relacionando-o com esses elementos constitutivos do trabalho docente. (Tardif, 2002, p. 11).

Num sentido amplo esses saberes podem ser definidos como um conjunto de conhecimentos, competências e habilidades necessários ao professor em sua atuação prática e provindo de diferentes origens. A respeito dessa diversidade de saberes Tardif (2002) afirma que

Em suma, o saber dos professores é plural, compósito e heterogêneo, porque envolve, no próprio exercício do trabalho, conhecimentos e um saber-fazer bastante diversos, proveniente de fontes variadas e, provavelmente, de natureza diferente. Nesse sentido, o saber profissional está, de um certo modo, na confluência de vários saberes oriundos da sociedade, da instituição escolar, dos outros atores educacionais, das universidades, etc. (p. 18 e 19).

Valendo-nos desta abordagem o saber profissional das nossas entrevistadas poderia ser analisado sob diferentes perspectivas, dada à variedade das fontes que compuseram o seu processo de formação. Este processo formativo juntamente com a prática docente, o campo de atuação artística e o contexto interativo dessas professoras estão intrincados com questões culturais, sociais, econômicas, políticas, entre outras.

No âmbito da presente pesquisa considero que os saberes das Professoras 1, 2 e 3 são desenvolvidos durante o exercício profissional, artístico e docente. No campo artístico ocorrem as primeiras elaborações, como por exemplo, as adaptações da



técnica vocal do canto erudito a fim de atender às necessidades do canto popular. Essas adaptações têm que, necessariamente, ser elaboradas através da vivência e da experimentação proporcionadas pelo exercício profissional, conforme relata a Professora 2:

Um professor de canto popular, em primeiro lugar, precisa estar na ativa, cantando. Como não tem uma formação sistemática na área do canto popular, o próprio professor precisa aprender a fazer no seu próprio instrumento pra depois ensinar como conseguir no instrumento do outro. Então se você não sabe fazer, você não vai conseguir ensinar. (Professora 2, 12/2014).

Esta professora se refere ao saber que é adquirido e elaborado a partir da prática. Tardif (2002) classifica este saber que é fundamento na experiência do trabalho como “saber experiencial”:

Nessa ótica, os saberes oriundos da experiência de trabalho cotidiana parecem construir o alicerce da prática e da competência profissionais, pois essa experiência é, para o professor, a condição para a aquisição e produção de seus próprios saberes profissionais. Ensinar é mobilizar uma ampla variedade de saberes, reutilizando-os no trabalho para adaptá-los e transformá-los pelo e para o trabalho. A experiência do trabalho, portanto, é apenas um espaço onde o professor aplica saberes, sendo ela mesma saber do trabalho sobre saberes, em suma: reflexividade, retomada, reprodução, reiteração daquilo que se sabe naquilo que se sabe fazer, a fim de produzir sua própria prática profissional. (p. 21).

Desta forma verifica-se que, de acordo com o autor, o exercício profissional diário fornece o ambiente ideal para a adaptação e reorganização dos saberes de naturezas diversas. Para as professoras/cantoras pesquisadas, o espaço da prática artística e da prática docente foi o meio para o desenvolvimento de saberes experienciais: “pode-se chamar de saberes experienciais o conjunto de saberes atualizados, adquiridos e necessários no âmbito da prática da profissão docente e que não provém das instituições de formação nem dos currículos. Eles constituem, por assim dizer, a cultura docente em ação” (Tardif, 2002, p. 49).

Considerando-se que esses saberes práticos ou experienciais ocorrem no plano da ação docente formando um conjunto de representações que irão compor uma



cultura docente, torna-se possível ampliar essa compreensão para as diferentes dimensões presentes nos casos pesquisados, nos quais o processo formativo, as práticas artísticas e as práticas docentes representam uma teia de articulações entre dimensões que se transformam e são transformadas através da interação mútua.

Considerações finais

A partir das experiências compartilhadas pelas professoras entrevistadas acerca de seu processo formativo busquei estabelecer um diálogo com a área da Educação Musical e com autores da Etnomusicologia e da Educação que tornasse possível a ampliação da nossa compreensão sobre sua formação que foi se construindo ao longo da vida destas professoras a partir de diversos elementos associados em torno de seu objetivo de cantar e ensinar canto popular.

Nos casos pesquisados, saberes de diferentes naturezas compõe uma formação que é validada pelas suas práticas artísticas e docentes, resultando num tipo de ensino fundamentalmente baseado num conhecimento prático. Os processos de aprendizagem informal, nos casos pesquisados, apontam que estas professoras estudam muito, sentem-se motivadas, pesquisam e reelaboram conteúdos aprendidos.

Considero que o esforço empreendido no sentido de compreender o processo de formação destas professoras de canto popular no contexto pesquisado representa um impulso inicial para o desenvolvimento desta área de conhecimento, no âmbito dos cursos superiores de Bacharelado e Licenciatura em Música, estendendo-se a outros contextos e perspectivas, a fim de conhecer e recriar formas de se aprender e ensinar canto popular.

Referências

ABREU, Felipe. O Papel do Preparador Vocal no Estúdio de Ensaio e de Gravação. In: MEDEIROS, F. T.; TRAVASSOS, E.; MATOS, C. N. (orgs.). *Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Faperj, 2008.

BERLINGER, Paul. *Thinking in Jazz*. The University of Chicago Press, 1994.

BRESLER, Liora. Metodologias qualitativas de investigação em Educação Musical. *Revista Música, Psicologia e Educação*. Porto, n. 2, p. 5-30, set. 2000.

GALVÃO, Afonso; LACORTE, Simone. Processos de aprendizagem de Músicos Populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, n. 17, set. 2007.



GREEN, Lucy. *How Popular Musician Learn*. London: Ashgate Publishing, 2001.

LIMA, Maria de Barros. *Aprendizagem Musical no Canto Popular em Contexto Informal e Formal: Perspectiva dos Cantores do Distrito Federal*. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação – Música em Contexto da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP. São Paulo, 2007.

_____. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica), Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da USP. São Paulo, 2012.

PICOLLO, Adriana Noronha. O Canto Popular Brasileiro e a Sistematização de seu Ensino. XV Congresso da ANPPOM. *Anais...* Brasília, 2005.

QUEIROZ, Alexei Alves. *Canto Popular: Pensamentos e Procedimentos de Ensino na Unicamp*. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP. São Paulo, 2009.

SOUSA, Joana M.; SILVA, Marta A.A.; FERREIRA, Léslie P. O Uso de Metáforas como Recurso Didático no Ensino do Canto: diferentes abordagens. *Revista da Associação Brasileira de Fonoaudiologia*, n. 15, p. 317-28, 2010.

TARDIF, Maurice. *Saberes Docentes e Formação Profissional*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.



Dona Conceição e seus sambas

MAIA, Leandro (UFPel)

leandromaia.clpd@gmail.com

Resumo: O presente trabalho informa o andamento da pesquisa “Dona Conceição e Seus Sambas” sobre a produção da cancionista Conceição Teixeira, cuja obra tem sido estudada pelo MÍDIA – Núcleo de Produção Musical da UFPel. Dentre outras ações, o trabalho resultou em produto audiovisual realizado com recursos do PROEXT/MEC 2014 e apresentou pela primeira vez a compositora pelotense de 84 anos, bem como parte de sua intensa produção musical ainda inédita. Este texto também inclui a partitura do samba “Azoar” e analisa brevemente a canção como demonstração dos procedimentos metodológicos utilizados. A pesquisa desenvolve-se sob referencial teórico que dialoga com autores cancionistas como Tatit (2008), Sandroni (2001) e Maia (2007), adotando uma combinação de diversas abordagens metodológicas tais como Estudo de Caso, Análise Musical e Pesquisa Etnográfica.

Palavras-chave: Canção Popular, Análise da Canção, Dona Conceição Teixeira.

Abstract: This paper approaches the songwriting production realized by Misses Conceição Teixeira, whose songs have been studied by MIDIA – Musical Production Center – an Extension Program from Universidade Federal de Pelotas. This work is linked to the research project “Misses Conceição and her sambas”. Among other actions, an audio-visual was made with support from Brazilian Ministry of Education presenting the 84 years old still unheard songwriter. This work includes the score sheet and musical analysis to her *samba* “Azoar”. This research has developed its theoretical approaches from Tatit (2008), Sandroni (2001), and Maia (2007) using methodological procedures like Case Studies, Musical Analysis and Ethnography.

Keywords: Popular Song, Song Analysis, Dona Conceição Teixeira.

Sobre Dona Conceição Teixeira

Conceição Teixeira, ou Dona Cô, é uma personalidade da cidade de Pelotas/RS conhecida por já ter criado mais de cinquenta filhos adotivos ao longo dos seus 84 anos de vida. Mantenedora de um lar situado na popular Vila Castilhos, a “Conceição das Crianças” recebe ajuda de apoiadores e de programas sociais do governo. Atende, também, pessoas em busca de orientação espiritual e conselhos da através prática dos cultos afro-brasileiros, dentre eles a Umbanda, tendo São Jorge Guerreiro (Ogum) como centro de seu terreiro doméstico, acompanhado de outras divindades, como caboclos, ciganos, santos e orixás.

O que poucos sabem é que Dona Conceição Teixeira já compôs, segundo suas próprias contas, mais de mil sambas os quais ela denomina como *filhos de papel*: “Eu sempre tive vontade de criar minhas crianças de carne e osso e as minhas crianças,



que são as minhas composições (de papel), que eu sempre gostei.”⁵⁰ Este rico acervo é guardado em sua residência numa grande sacola plástica e em caixas de cadernos, blocos e papéis diversos, contas de água e luz, envelopes de cartas e outros suportes. Restaram também algumas fitas cassete, nas quais Dona Cô gravou algumas de suas canções *a capella* antes do aparelho ser danificado pelo tempo e de suas peças não encontrarem reposição. As novas tecnologias de registro, tais como os gravadores digitais, não despertaram o interesse da compositora, que considera complexa e enfadonha sua manipulação.

Conceição, então com 84 anos de idade, iniciou suas composições aos quatorze, mas estes setenta anos de música ficaram restritos a poucos privilegiados. Foi um amigo quem recomendou: - “Conceição, tu vais ter que criar ou os teus filhos de papel ou os teus filhos de carne e osso, os dois juntos não vai dar”⁵¹ – alertando-a de que sua condição de mantenedora de um lar de crianças seria incompatível com a atuação como compositora popular. Cô, como gosta de ser chamada, retirou-se da vida musical pública, mas seguiu fazendo suas composições, seus “filhos de papel”, sem poder difundir sua produção na noite pelotense. Ainda nos anos 70, antes de constituir-se esta grande mãe adotiva, chegou a inscrever-se na SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), o que confirma sua adesão e pretensão ao ofício de compositora popular. Passados muitos anos, a compositora retoma sua vontade de expor seu trabalho dizendo: - “agora que todo mundo mais ou menos já sabe quem eu sou, a minha identidade, agora eu quero mostrar para as outras pessoas os meus outros filhos, que são os meus filhos de papel”.⁵²

Como atividade complementar ao projeto de extensão “MIDIA - Núcleo de Produção Musical da UFPEL”, dedicado originalmente ao desenvolvimento de atividades junto à Discoteca L.C. Vinholes do Centro de Artes da UFPEL e à Rádio Federal FM Educativa, vinculado a este projeto de pesquisa, realizou-se o minidocumentário “Dona Conceição e Seus Sambas”, uma coprodução com os Bacharelados de Música Popular e de Cinema. O referido projeto contou em sua totalidade com a participação de seis alunos bolsistas e quatro professores dos cursos de Música Popular, Ciências Musicais, Jornalismo, Cinema e Audiovisual e Cinema

⁵⁰ Depoimento de Conceição Teixeira para o minidocumentário “Dona Conceição e Seus Sambas” (Maia; Langie, 2014).

⁵¹ Idem.

⁵² Ibidem.



de Animação; possibilitando ampliar a integração entre a Discoteca e a Rádio através da produção de conteúdo radiofônico. Além disso, foram realizadas ações de tombamento, salvaguarda e manutenção de acervo fonográfico. É possível acessar o minidocumentário realizado através do canal “MIDIA UFPEL” no YouTube, que compreende breve entrevista com Dona Conceição, imagens e a performance da vivo da canção “Azoar”, da qual comentaremos a seguir.

Abordagens Metodológicas

Esta pesquisa configurou-se como um Estudo de Caso, lembrando que o “estudo de caso não é uma escolha metodológica, mas uma escolha do que vai ser estudado” (Stake, 2000, p. 435).

Dentre outros aportes teórico-metodológicos, destacamos a Etnografia, abordagem qualitativa que, para “conhecer as concepções e os significados das ações e situações que constituem a cultura dos atores sociais, utiliza-se de um conjunto de técnicas específicas para descrevê-la.” (Prass, 1998, p. 5). Através de procedimentos como observação participante, realização de entrevistas e sessões de registro em áudio e vídeo, foi possível acercar-se do contexto criativo de Dona Conceição Teixeira.

Ao mesmo tempo em que a pesquisa de abordagem etnográfica se dedica a conhecer a compositora, a crítica e a análise musical são fundamentais para estudar profundamente sua obra. É importante salientar que o foco nas canções propriamente ditas é um campo que ainda apresenta muito a ser desenvolvido no âmbito da universidade brasileira. Como ilustra Nestrovski:

Com toda a influência que a canção exerce sobre os modos de ser e de estar no Brasil, é surpreendente que a bibliografia a respeito não seja muito maior, e que até hoje, por exemplo, sejam tão poucos os programas universitários dedicados ao assunto. (Nestrovski, 2007, p. 7).

O enfoque sobre a canção em si se dá através da análise cancional, que ocorre com base nos procedimentos que estabelecem sua abordagem “intracancional” e “extracancional” (Maia, 2007). A análise “intracancional” trata da relação interna dos elementos presentes na canção tais como texto, melodia, ritmo, harmonia, arranjo e interpretação, ou seja, a conexão, propriamente dita, entre letra e música na produção do discurso da canção. A segunda, chamada de “extracancional”, considera a presença implícita e explícita de elementos externos da canção, tais como sua relação com



outras canções, citações e referências melódicas, sua relação com outros autores e tradições, assim como a presença de elementos intertextuais e a possibilidade de diálogo com outros elementos da arte, da cultura e da sociedade suscitados a partir de um atento processo de leitura-escuta. No caso da canção Azoar, como veremos, ambas as análises parecem evidenciar a condição feminina como elemento chave de compreensão da obra.

A pesquisa como um todo alterna dois momentos: a etnografia realizada no lar Dona Conceição e a análise de suas composições. A etnografia permitiu o acesso dos pesquisadores às canções não registradas, enquanto a análise cancional permitiu focar na obra propriamente dita. No que se refere ao estudo da canção, além de Maia (2007), busca-se também o diálogo com Tatit (2008) e sua abordagem semiótica da canção, que sistematiza e aponta questões pertinentes a respeito do pensamento do cancionista:

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final, como maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são totalmente “naturais” (no sentido semiótico do termo), nem totalmente “artificiais” e precisam das duas esferas de atuação para construir seu sentido. (Tatit, 2008, p. 87).

A obra de Conceição Teixeira é um belo exemplo desta articulação entre música e linguagem verbal. De fato, temos a sensação de que suas canções já existiam em nosso imaginário. Neste sentido, o desafio de explorar essa “área nebulosa” que reside na articulação de melodia e texto encontra-se no centro desta pesquisa acadêmica.

Essa noite eu vou azoar

“Azoar” é um samba composto por Dona Conceição há cerca de dois anos. É possível perceber o tom jocoso da autora e o caráter cronista da canção, que narra o desabafo de uma amiga descontente com o marido. A canção propõe a emancipação da mulher em rumo à independência, com humor, sátira e olhar crítico às relações humanas. Em depoimento aos entrevistadores antes da gravação da canção, Dona Conceição relatou o fato que a motivou a compor este samba:



Uma vizinha minha, 28 anos, casada, o marido sempre fazendo uma coisa e outra e dizia pra ela: - “se eu te largar, tu não vive nada, tu não cresce, tu só vive por que eu existo. E eu te amo, porque senão te largaria.” E ela ficou pensando: - “Olha, não vou mais dormir de touca, que já dormi muitos anos, ele me trata que nem gato e sapato, parece assim que eu sou um nada. Então eu vou embora, vou deixar a casa. A minha vontade – ela disse – é azoar, é beber todas, é azoar mesmo”.

Ao assumir poeticamente a identidade da amiga, Dona Conceição canta em primeira pessoa, dando ênfase e verossimilhança ao caso narrado e com isto diz um basta às chantagens emocionais do marido. Vejamos a letra e a partitura deste samba:

Azoar (Conceição Teixeira)

Essa noite eu vou azoar
O tempo vai mudar
E eu vou (vou) dar de louca
Vou beber todas pra me esquecer
Do tempo que eu passei
Quando dormia de touca
Fez de mim que nem gato e sapato
Me tratou qual um trapo
Que ninguém dá valor (diz)
Diz a todos que ainda me ama
Na real desconheço
Que isso seja amor
Que amor que judia maltrata?
Esse amor não faz falta
Ninguém merece ter
Já cansei de ser sua escrava
E em sua conversa fiada
Eu não vou mais crer (se liga)
Se liga
Vou mudar de atitude
Vou crescer vou vencer
E vou lhe surpreender
Não se esqueça
Que o mundo dá voltas
E que na minha porta
Você precise bater
E eu não vou atender⁵³

⁵³ A performance desta canção, realizada pela própria compositora Conceição Teixeira acompanhada ao violão por Negrinho Martins pode ser conferida ao final do minidocumentário “Dona Conceição e Seus Sambas” no canal “Midia Ufpel” no YouTube.



Azoar

Dona Conceição Teixeira

A

Es - sa noi - te eu vou A - zo - ar O tem - po vai mu -

dar e.eu vou vou dar de lou - ca Vou be -

ber to - das pra es - que - cer O tem - po que eu pas - sei

Quan - do dor - mi - a de tou ca. Fez de

mim que nem ga - to.e sa pa - to me tra - tou qual um tra -

po que nin - guém dá va - lor diz diz a to - dos que.a in - da me a -

ma na re - al des co nhe ço que.is - so se - ja a - mor

1. **A** **E7** 2. **A** **A7** **B** **D**

eu vou eu vou es - sa mor A - mor que ju - di - a mal - tra -

A7

ta.es - se.a - mor não faz fal - ta nin - guém me - re - ce ter já can -

Copyright by MIDIA - Núcleo de Produção Musical UFPEL (midia.producaomusical@gmail.com)
Bacharelado em Música Popular - Universidade Federal de Pelotas



A7 A7

sei de ser su - a es - cra va em sua con - ver - sa fi - a - da eu não vou mais

D A7 D

crer (se li - ga) se li - ga vou mu - dar de a - ti - tu de vou cres - cer vou ven - cer

A7 Em7 A7

e vou lhe sur - preen de - er não se es - que - ça que o mun do dá vol

D F#m7 Bm7 E7 A (E7)

tas e que na mi - nha por - ta cê pre - ci - se ba - ter Es - sa

2. Em7 A7

não não não não não se es - que - ça que o mun do dá vol

D F#m7 Bm7 E7 A

tas e que na mi - nha por - ta cê pre - ci - se ba - ter e eu não vou a - ten -

A

der

2
Copyright by MIDIA - Núcleo de Produção Musical UFPEL (midia.producaomusical@gmail.com)
Bacharelado em Música Popular - Universidade Federal de Pelotas



Breve Análise

“Azoar” é um samba tradicional em duas partes. Já em uma primeira impressão vale destacar a absoluta competência prosódica no encaixe de letra e música, sobretudo num samba marcado pela intensa articulação de texto, que se desenvolve predominantemente em semicolcheias e acentuação contramétrica.

Antes de comentar a canção propriamente dita, é interessante mencionar que Dona Conceição não toca nenhum instrumento musical e costuma entoar suas canções *a capella* com marcação de mão direita, percutindo como se tivesse um pandeiro na mão, mas em objetos como chaves, cadernos ou mesas. Vale lembrar que Lupicínio Rodrigues também compunha assim, utilizando apenas a voz e caixinha de fósforo. Via de regra, Conceição faz letra e música simultaneamente, num encaixe simultâneo de melodia e letra. Outro fato que chama a atenção é a memória musical da autora, que lembra perfeitamente incontáveis melodias apenas lendo as palavras anotadas em cadernos ou folhas soltas, conforme é possível conferir no audiovisual produzido.

Além da memória privilegiada, característica de sua condição de compositora e mãe de santo, Dona Conceição demonstra grande domínio do discurso musical, ao ponto de entoar melodias sofisticadas, apresentando modulações e acidentes diversos, subentendendo uma harmonia que não se restringe às funções básicas de tônica, subdominante e dominante, mas também dominantes secundárias e empréstimos modais, característicos de sambas e choros bastante requintados. O seu trabalho criativo apresenta equilíbrio estrutural, elaboração melódica e desenvoltura na articulação rítmica. Sobre a articulação das palavras no samba, Sandroni descreve:

É sabido que os cantores populares influenciados pela cultura afro-brasileira têm forte tendência a cantar articulando as sílabas (ou boa parte delas) fora dos pontos de apoio sugeridos pela teoria ocidental do compasso. Mas não há, na literatura sobre samba que eu conheço, nenhuma constatação de que exista um “sistema” na maneira como essa contrametricidade se organiza: Brasília Itiberê afirma mesmo que “o que se encontra no canto popular [brasileiro] é a múltipla variedade de uma rítmica livre, espontânea, saiu-como-saiu”. Ora, ao estudar o período mencionado, verifiquei ao contrário, e não sem surpresa, a existência de um grande número de sambas cujas melodias tendem a se organizar ritmicamente de maneira determinada, e não aleatória. (Sandroni, 2001, p. 202).

Na partitura abaixo é possível identificar claramente o expresso pelo autor. O estabelecimento do ritmo, assim como da melodia e da harmonia, na canção popular não



pode ser taxado como aleatório, pois segue estruturas musicais e linguísticas construídas coletivamente e compartilhadas socialmente. Não é exatamente uma regra que se impõe ao compositor/compositor, mas uma sintaxe cancionista, ou seja, um conjunto de relações entre os elementos constitutivos de uma determinada linguagem que intuitivamente – ou não – são utilizados na produção do discurso. Em português, por exemplo, dizemos “cachorro branco”. Em inglês a sintaxe seria “branco cachorro”. O mesmo que ocorre em relação às palavras de um texto ou discurso, que podem se tornar ininteligíveis caso estejam fora da sintaxe usual para os falantes de determinada língua.

Esta “consciência sintática musical” é bastante perceptível nas canções de Conceição Teixeira, pois apresentam imensa compatibilidade entre texto e música. Esta característica contribui enormemente para sua eficácia cancionista. Neste trabalho, vamos observar alguns pontos a título de ilustração. Vejamos já de início:

Es - sa noi - te eu vou A - zo - ar O tem - po vai mu - dar e eu vou vou dar de lou - ca

Note-se que a palavra “azoar”, que significa “irritar”, mas também “farrear”, apresenta-se como o trecho inicial mais agudo, criando-se também a tematização com a repetição melódica em “vai mudar”, coincidindo movimento melódico e rima, embora em acentuação rítmica diferente:

A - zo - ar

vai mu - dar

Percebe-se também o interessante desfecho dado pela repetição da palavra “vou”, em “eu vou, vou dar de louca”, que imita a coloquialidade da fala cotidiana em seus pequenos tropeços, dando a impressão do pequeno descontrole da personagem da canção. Este recurso cria grande presentificação – no sentido de valorização da presença – pois parece que a canção está sendo composta na hora em que é cantada. O que está sendo dito parece ser realizado “aqui e agora”, elemento que chama a atenção de autores



como Luiz Tatit, que valoriza a presença dos dêiticos e outros recursos de presentificação do cancionista. Vale perceber a bela aplicação da pausa em meio à mudança de harmonia que, numa tonalidade de lá maior apresenta a nota sol natural precisamente na palavra “louca”, numa sensível superior da nota fá#, tônica de F#7, acorde com função de dominante secundária do segundo grau da tonalidade, criando tensão harmônica e reforçando a “loucura” desta personagem-narradora em primeira pessoa:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 2/4 time signature. Above the staff, the chords **A#dim** and **F#7** are indicated. The lyrics are: e.eu vou / vou dar de lou - ca. The melody features a syncopated rhythm, with the downbeat falling on the second eighth note of the first measure.

Vale ressaltar o caráter rítmico do trecho “vou dar de louca”, que acelera e reforça também seu caráter contramétrico, antecipando a sílaba tônica da palavra “louca”. Esta mudança rítmica desestabiliza o discurso musical surpreendendo o ouvinte com a “loucura” e a imprevisibilidade da personagem. Temos, portanto, um elemento chave para a compreensão da canção não somente “meio”, mas como a própria mensagem. A canção não apenas *diz* sobre a loucura, mas também *mostra* esta “loucura” ao envolver a melodia-letra num todo de significação. No caso, trata-se aqui da “loucura” lúcida de uma mulher que se revolta contra o subjugo do marido opressor.

“Azoar” apresenta grande conteúdo social, se considerarmos precisamente o feminino discutido pela própria mulher. É como se “Azoar” fosse uma metáfora da própria condição da compositora, que se liberta do subjugo da sociedade que a impõe que, para ser mãe, é necessário que abdique de sua música. Eis uma canção que mereceria análise mais detalhada devido aos inúmeros exemplos de gestos composicionais que possibilitam a coesão entre melodia e letra, não sendo possível esgotá-los neste breve artigo. No entanto, ainda cabe chamar a atenção para outros trechos como é o caso da segunda parte:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 2/4 time signature. Above the staff, the chords **D** and **A7** are indicated. The lyrics are: li - ga vou nu - dar de.a - ti - tu / de vou cres - cer vou ven - cer / e vou lhe sur - preen / de - er. The melody features a syncopated rhythm, with the downbeat falling on the second eighth note of the first measure. There are triplets indicated by a '3' over the notes.



É notável a asseveração da cancionista através da repetição temática das notas ré, fá# e mi, sendo a nota fá# a sílaba tônica das palavras com a nota mais aguda da melodia, aqui em negrito:

se **liga** vou **mudar** de **atitude** vou **crescer** vou **vencer**

Musical notation for the phrase "se **liga** vou **mudar** de **atitude** vou **crescer** vou **vencer**". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a D chord. The notes are: G4 (li), A4 (ga), B4 (vou), C5 (mu), D5 (dar), E5 (de), F#5 (a), G5 (ti), A5 (tu), B5 (de), C6 (vou), D6 (cres), E6 (cer), F#6 (vou), G6 (ven), A6 (cer). The notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6 are all in bold. The lyrics are written below the staff.

E o desfecho literalmente surpreendente, alcançando o trecho mais agudo da música alterado ritmicamente pela presença das quiáleras, quebrando a lógica estabelecida até então da articulação em semicolcheias e o reforço temático assertivo até então na nota fá#, agora na nota lá – a mais aguda da canção – repousando através de um pequeno melisma – única vez que ocorre na música – na sílaba “der” de “surpreender”. *Diz* textualmente e *mostra* musicalmente. Note-se também o destaque das sílabas gerado pela mudança rítmica em tercinas, tal qual ocorre num discurso falado:

E vou lhe sur-pre-en-der

Musical notation for the phrase "E vou lhe sur-pre-en-der". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on an A7 chord. The notes are: A4 (e), B4 (vou), C5 (lhe), D5 (sur), E5 (pre), F#5 (en), G5 (de), A5 (er). The notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5 are all in bold. The lyrics are written below the staff. There are triplets over the first three notes (e, vou, lhe) and the last two notes (de, er).

Outros elementos perceptíveis são as repetições de sílabas e palavras, tais como “diz, diz a todos que ainda me ama”, “se liga”, que atuam como interpelações típicas do samba. Outra característica desta canção é justamente a alternância entre fala e canto, evidenciada pela repetição de notas, também características de sambas como o partido alto ou samba de breque, onde canto e fala se aproximam em trechos pontuais, muitas vezes com uma função de interpelação ou comentário, deixando clara a existência de um interlocutor. A coloquialidade – elemento destacado por Tatit como chave para o



êxito enunciativo de uma canção – é notável na obra de Dona Conceição e auxilia a compreender melhor a comunicabilidade e a identificação que temos com sua obra.

No contexto da vida e obra de Dona Conceição a canção “Azoar”, embora saibamos tratar-se da ficcionalização de uma história real ocorrida com uma amiga que se rebelou contra o marido, parece desprender também a voz feminina desta compositora que teve de esconder seus sambas por décadas para não ver comprometida sua atuação como mantenedora do lar de crianças. Azoar é vez do “a”. Azar do “o”.

Referências

- MAIA, Leandro Ernesto. *Quereres de Caetano: da canção à Canção*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 2007.
- MAIA, Leandro; LANGIE, Cíntia. *Dona Conceição e Seus Sambas*. Minidocumentário, UFPel, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aUguac4Anbs>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia dos Bambas da Orgia*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- STAKE, R. E. Case studies. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (eds.). *Handbook of qualitative research*. London: Sage, 2000. p. 435-454.
- TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 2008.
- TEIXEIRA, Conceição. Azoar. Samba Canção. In: MAIA, Leandro; LANGIE, Cíntia. *Dona Conceição e Seus Sambas*. Minidocumentário, UFPel, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aUguac4Anbs>. Acesso em: 20 fev. 2014.



O uso de vizinhanças de terceira em harmonias de Hélio Delmiro

MANGUEIRA, Bruno (UnB)

bruno@brunomangueira.com

Resumo: O presente estudo se insere no campo da música popular, mais especificamente no âmbito da harmonia tonal, aplicada à composição e ao arranjo. São abordados aqui aspectos da obra do guitarrista e violonista Hélio Delmiro, personagem de relevância no cenário da música popular brasileira a partir dos anos 1970, não somente por sua extensa e diversificada atuação, seja junto a importantes artistas ou como solista, mas também pela qualidade e singularidade dessa sua produção. Mais objetivamente, busca-se a compreensão de procedimentos de harmonização e reharmonização por ele utilizados, enquanto compositor e arranjador, os quais possam ser associados a seu notório reconhecimento como proeminente figura num processo de modernização da música produzida no país desde então. Através da análise sobre exemplos extraídos de gravações representativas do músico, e à luz de trabalhos referenciais no campo de estudo em questão, podem ser observadas características pertinentes do manejo que Delmiro faz do elemento harmônico em seu processo de criação. Em determinados contextos, ele explora regiões mais distantes com relação à tônica, relacionadas a “correspondências de terceira” com acréscimo de sustenidos, tais como as tétrades maiores: sobre a tônica (IMaj7), em modo menor; sobre o quinto grau (VMaj7), em modo menor; e sobre o terceiro grau (o acorde de mediantes IIIMaj7), em modo maior. Empregando tais recursos complexos de harmonização, conclui-se que Hélio Delmiro é um artista de seu tempo, cuja música se insere num ideal de sonoridade apreciado por artistas da tonalidade e por um determinado público de sua época.

Palavras-chave: Música popular, expansão harmônica, reharmonização.

Abstract: This study relates to the field of popular music, specifically to the application of tonal harmony to composition and arrangement. It approaches aspects of the work of Brazilian guitarist Hélio Delmiro, who has been an important figure in Brazilian music since the 1970s, not only because of his extensive and diverse experience as a soloist and as a sideman to major artists, but also because of the quality and uniqueness of his production. This study particularly focuses on his harmonic process as a composer and arranger, which contributes to his widespread acknowledgement as a prominent figure in the subsequent modernization of music produced in Brazil. Through the analysis of representative examples from Delmiro's recordings and comparison to relevant referential works, pertinent features of Delmiro management of harmonic elements can be observed in his creative process. In certain contexts he explores regions more distant to the tonic, guided by “third relations” in raising chord tone pitches. An example would be the substitution of a major seventh chord over the tonic (IMaj7) in minor mode, over the fifth degree (VMaj7) in minor mode, and over the third degree (IIIMaj7) in major mode. Because of his use of such complex harmonic resources, it is possible to conclude that Hélio Delmiro is an artist representative of his era, whose music defines a harmonic ideal enjoyed by artists and audience of his time.

Keywords: Popular Music, Harmonic Expansion, Re-harmonization.



1. Introdução

Nascido em 1947, o guitarrista e violonista carioca Hélio Delmiro é um importante personagem no cenário da música popular produzida no Brasil a partir do final da década de 1970. Embora sua faceta mais conhecida por parte do público seja a de instrumentista, notadamente através de trabalhos de relevância histórica ao lado de artistas como Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Jobim e Clara Nunes, não menos interessante é sua produção enquanto arranjador, compositor e também como artista principal. Com o avanço do processo de consolidação dos estudos acadêmicos no campo da música popular no país, a obra de Delmiro tem sido objeto de pesquisa em trabalhos (Mangueira, 2002 e 2006; Gomes, 2012) que abordam diferentes aspectos de seu estilo. Pretende-se colocar aqui comentários a respeito de um desses aspectos, de natureza harmônica, e recorrente em certos contextos no processo criativo do músico, tanto na *composição* quanto no *arranjo*, que é o uso de *vizinhanças de terceira*.

Em seu estudo sobre “planos tonais” na música popular, Freitas (2010) aborda a questão das “*vizinhanças expandidas*” (Freitas, 2010, p. 12), que se diferenciam das relações clássicas estabelecidas através de *tons vizinhos diretos* — acordes relativo, dominante e subdominante — e *indiretos* — relativos da dominante e da subdominante — (cf. Cosme, 1957, p. 122 *apud* Freitas, 2010, p. 7), sendo um dos aspectos observáveis no “cenário da música popular ‘tortuosa’” (Freitas, 2010, p. xi).

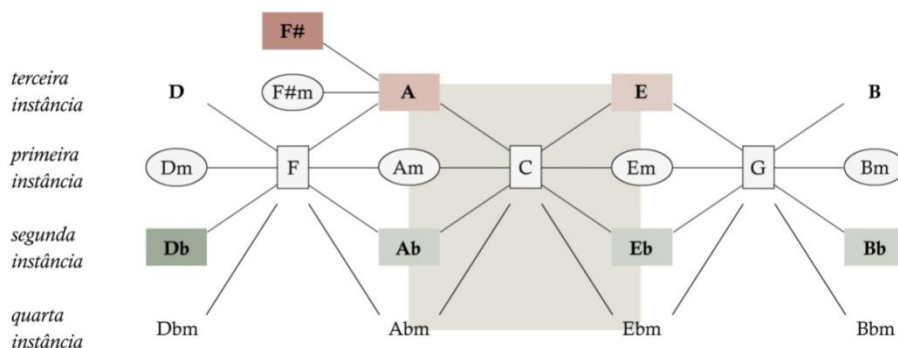
... as *desnaturalizadas* “vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas” (Kopp, 2002, p. 3) nos fizeram ouvir e pensar as progressões do tipo maior-maior (...), na música da Europa oitocentista e também em alguns domínios contemporâneos das músicas populares, como combinações harmônicas *inovadoras, diferenciadas, expressivas, intensas e surpreendentes* (cf. Oliveira, 2010, p. 146-147 e 254-255). (Freitas, 2010, p. 219)

A partir de conceitos apresentados por La Motte (1993, p. 155 *apud* Freitas, 2010, p. 219) e Corrêa (2006, p. 104 *apud* Freitas, 2010, p. 219), Freitas (2010, p. 220) sugere uma classificação das *correspondências de terceira* em quatro “*instâncias gerais*”, apresentadas aqui de maneira resumida: 1^a) *diatônicas* — acordes ou regiões do *relativo* e *anti-relativo*, tanto em tonalidade maior como em menor; 2^a) *cromáticas, entre acordes ou regiões maiores, com acréscimo de bemóis* — “empréstimo modal” **bIII:** e **bVI:**; 3^a) *cromáticas, entre acordes ou regiões maiores, com acréscimo de sustenidos* — *mediante (III:)* e *submediante (VI:)*; 4^a) *acentuadamente cromáticas, com*



modalidade oposta — como **Ebm:** ou **Abm:**, em **C:**, e também **E:** ou **A:**, em **Cm:**).

FIG.1 — Ampliação das funções principais pelo caminho das medianas, conforme Corrêa (2006, p. 14 *apud* Freitas, 2010, p. 220)



O autor observa ainda que os “efeitos de mistura” (Freitas, 2010, p. 28) proporcionados pela expansão para essas áreas tonais, em geral *diferem*, da seguinte maneira:

seja no *tom maior* ou no *menor*, o caminho em direção ao acréscimo de bemóis é uma polarização capaz de “escurecer” ou introduzir “cores frias” na tonalidade principal. Em contrapartida, o acréscimo de sustenidos é uma polarização capaz de introduzir “mais brilho” ou uma “coloração mais quente” (Bas, 1957, p. 327). (Freitas, 2010, p. 29)

Assim, trata-se aqui do uso de acordes e regiões inseridos no âmbito daquela *terceira instância*, e, portanto, com características associadas a “brilho” e “coloração quente”.

2. Uso, em tonalidade menor, do homônimo maior da tônica— IMaj7

O CD “*Vivanoel: tributo a Noel Rosa*” vol. 2 (Velas, 1997), de Ivan Lins, traz um arranjo de Hélio Delmiro para “*Último desejo*”, de Noel Rosa (1910–1937), no qual, além da ambiência jazzística e formação intimista utilizada — voz, violão, contrabaixo acústico e caixa de fósforos —, certos acordes contribuem para a criação de uma “atmosfera mágica” (Máximo, 1997). Neste samba-canção em duas partes, sendo a primeira em Sol menor e a segunda em Sol maior, a *reharmonização* de Hélio enfatiza o contraste entre as tonalidades homônimas, através do uso de *acordes de empréstimo modal*, substituindo inclusive a própria *tônica*, em ambas as seções.



A FIG. 2, correspondente aos compassos iniciais da seção [A], traz uma comparação com a versão de Aracy de Almeida (considerada a principal intérprete de Noel) e Boêmios da Cidade, gravada em 1937 e lançada no ano seguinte pela Victor. Para efeito comparativo, ambas as harmonias aqui estão no tom de Ivan Lins (Sol menor); a melodia está como interpretada por Ivan. Guardadas sutis diferenças na maior parte do trecho, destaca-se na versão Lins/Delmiro o acorde GMaj7/B (IMaj7), no compasso 7. Após preparação para retorno à tônica menor (Gm), o movimento descendente dos baixos (D7, D/C) é utilizado para aproximar uma progressão onde as fundamentais dos acordes caminham através do *ciclo de quartas ascendentes* (ou *quintas descendentes*), tal como ocorreria num clichê harmônico do tipo III-VI-II-V-I.

Sobre essa enriquecedora substituição do acorde menor de I grau por seu homônimo maior, cabe notar que, além da “*afinidade das tonalidades homônimas*”, baseada na “igualdade das fundamentais e dos idênticos acordes de dominante” (Schoenberg, 2001, p. 303-304), alguns autores fazem referência a outra relação, menos direta. Ela estaria baseada na premissa de que a possibilidade de *expansão tonal* para maior, através da *terça de picardia*, seria exclusividade do modo maior, visto os vizinhos de terça da *tônica menor* já serem acordes diatonicamente maiores — bIII e bVI (cf. Freitas, 2010, p. 221). Desse ponto de vista, que não é unânime, o uso do IMaj7 em tonalidade menor dar-se-ia então por meio do *falseamento* de um “*ambiente maior*”, via a relação com a região da *relativa maior* (**Bb**: em **Gm**:), e a partir daí, o surgimento de sua respectiva região de *submediante* (**G**: em **Bb**: e, portanto, **G**: em **Gm**:) (cf. Freitas, 2010, p. 222).



FIG.2 — Comparação harmônica, nos compassos 1 a 9 da parte [A] de “*Último desejo*” (Noel Rosa), entre as versões de Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade (1938) e Ivan Lins (1997), com arranjo de Hélio Delmiro; na segunda versão, uso de vizinhança expandida

A

Nos - soa-mor queeu não es - que - ço e que te-veo seu co-

<i>Aracy de Almeida</i> 1938	Gm/B \flat	Gm	Cm/E \flat	Cm		
<i>Ivan Lins</i> <i>arr. Hélio Delmiro</i> 1997	Gm		∕	Cm7/G	Cm7 Cm7/B \flat	

Gm: Im IVm7 (IVm7)

5

me - ço nu-ma fes - ta de São Joã - o

	D7	D/C	Gm	A7 D7	Gm		
	D/F \sharp	Am7(b5)	D7	D/C	G \sharp Maj7/B E7(b9)	Am7(b5) D7(#9)/F \sharp Gm	

Gm: V IIm7(b5) V7 IMaj7 V7(b9)/VI IIm7(b5) V7(#9) Im

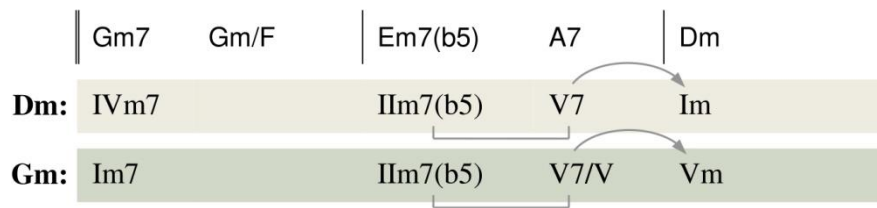
Bb: V/VI IIm7(b5) V7/VI VIMaj7 V7(b9)/VII IIm7(b5) V7(#9)/VI VIm

3. Uso do VMaj7 em tonalidade menor

Continuando no arranjo de Hélio Delmiro para “*Último desejo*”, outro acorde chama a atenção na primeira seção (em Sol menor): DMaj7/A (compasso 11). Para abordá-lo, é empregado um *clichê harmônico* associado ao *modo menor*, no qual “a utilização do baixo na sétima menor do acorde menor (IV grau)” tem por finalidade “aproximar harmonicamente o IIm7(b5)” (Buettner, 2004, p. 45). No presente caso, seria então uma preparação relacionada à tonalidade de Ré menor.



FIG. 3 — Clichê harmônico em **Dm**: e sua aplicação em **Gm**:



Segundo Buettner (2004, p. 39), os “*clichês do modo menor*” funcionariam como *modelos* aplicáveis não só ao I grau, mas também aos demais locais (acordes) de chegada da tonalidade, mostrando-se “funcionais para outras relações harmônicas, inclusive para o modo maior”. Assim, numa progressão como aquela, a resolução poderia se dar tanto em Dm7 (Vm7) quanto em DMaj7 (VMaj7), como acontece no arranjo de Delmiro para “*Último desejo*” (FIG. 4).

Considerando-se a relação com o modo homônimo maior, o *tom da dominante* — no caso, **D:** em **G:** — seria um *vizinho direto* (cf. Cosme, 1957, p. 122 *apud* Freitas, 2010, p. 7) “emprestado”. No modo maior, o V grau é também uma das três “destinações usuais”⁵⁴ (Freitas, 2010, p. 389) em modulações (embora não se trate aqui de modulação, mas de uma passagem por outra região, uma *expansão* da tonalidade original).

Por outro lado, assim como no exemplo anterior, de acordo com aquele ponto de vista segundo o qual não haveria possibilidade de *expansão tonal* por *picardia* no modo menor, estaria aqui também envolvido um outro tipo de relação, possibilitando a presença desse DMaj7 na tonalidade de Sol menor. Trata-se do mencionado recurso de *forjar um ambiente maior* através da relação com a região da *relativa maior* (**Bb:** em **Gm:**), mas, neste caso, vinculando-se em seguida a respectiva região de *mediante* (**D:** em **Bb:** e, portanto, **D:** em **Gm:**) (cf. Freitas, 2010, p. 222).

⁵⁴ As outras duas seriam o relativo e o anti-relativo menores.



FIG. 4 — Comparação harmônica, nos compassos 9 a 11 da parte [A] de “Último desejo” (Noel Rosa), entre as versões de Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade (1938) e Ivan Lins (1997), com arranjo de Hélio Delmiro; na segunda versão, uso de vizinhança expandida

Aracy de Almeida
1938

Ivan Lins
arr. Hélio Delmiro
1997

Gm: Im IIIm7(b5) V7(b9,#11)/V VMaj7

Bb: VIIm IIIm7(b5) V7(b9,#11)/III IIIMaj7

Essa passagem pelo VMaj7 voltará a ocorrer adiante no arranjo de Hélio, porém de forma menos contrastante, na seção [B], onde a tonalidade é Sol maior, resultando num menor acréscimo de sustenidos (**D:** em **G:** acrescenta um sustenido, enquanto **D:** em **Gm:** corresponde ao efeito de três).

4. Uso, em tonalidade maior, do acorde de *mediante* — IIIMaj7

Em seu CD “*Compassos*” (Deckdisc, 2004), Hélio Delmiro gravou (pela primeira vez como cantor) “*Ilusão à toa*”, cujo primeiro registro fora do próprio compositor Johnny Alf (1929–2010), em seu álbum de estreia, o antológico “*Rapaz de Bem*” (RCA Victor, 1961). A versão de Delmiro explora um pouco mais uma *área tonal* já presente na composição de Johnny, a região da *mediante*. Originalmente, o acorde maior sobre o III grau aparece como uma surpresa ao final da repetição do primeiro tema — no penúltimo compasso de [A’], conforme a FIG. 5. Hélio, porém, antecipa esse efeito para a primeira exposição, substituindo o IIIIm7 do compasso 7 de [A] por um IIIMaj7 (DMaj7). Observe-se que a nota melódica é a mesma, tanto nos compassos 3 de [A] e [A’] quanto em 7 de [A’] (onde originalmente ocorre o IIIMaj7), qual seja, lá natural.

Além da referida reharmonização sobre o III grau, a versão de Hélio Delmiro traz também, no terceiro compasso de [A] e também de [A’], uma téttrade maior com quinta aumentada sobre a tônica [IMaj7(#5)]. A sonoridade desse BbMaj7(#5) é similar



à do acorde maior sobre a medianta (DMaj7), devido ao fato de ele conter a tríade maior sobre o III grau, sendo mesmo usual sua cifragem como “D/Bb”.


Pode ser observado ainda, na preparação do acorde de III grau em “*Ilusão à toa*” — compassos 5 e 6, tanto de [A] como de [A’] —, algo bastante semelhante ao “clichê do modo menor” (Buettner, 2004, p. 45) apresentado na FIG. 3. Ocorre aqui uma mudança para uma quinta justa acima do VIIm7, que originalmente conduz ao IIIIm9, em [A], e ao IIIMaj7, em [A’].

A FIG. 5 compara as harmonias para “*Ilusão à toa*” nas versões de Johnny Alf e Hélio Delmiro, e ilustra o uso de vizinhança expandida nesta última. O tom da gravação de Johnny é Ré-bemol maior, porém aqui, para efeito de comparação, ambas as harmonias estão no tom de Delmiro, Si-bemol maior.




FIG. 5 — Comparação harmônica entre as versões de Johnny Alf (1961) e Hélio Delmiro (2004) para “Ilusão à toa” (Johnny Alf); na segunda versão, uso de vizinhança expandida

A



O - lha so-men-teum di-a lon-ge de teus o - lhos Trou-xea sau - da-de do a-mor tão


<i>Johnny Alf</i> 1961	Cm7/E ^b Cm7	F7	B ^b Maj7/D B ^b Maj7	Am7(^b 5)/E ^b D7(^b 13)
<i>Hélio Delmiro</i> 2004	Gm11 C7(13)	Cm9 F7(13)	IMaj7(#5) B ^b Maj7(#5) E ^b Maj7	Am7(^b 5) D7(^b 9)



per - to Eo mun-doin - tei - ro fez - se tão tris - to - nho


Gm7	Em7(^b 5) A7(^b 9)	Dm9 Fm6 G7(^b 13)	
Gm9 F7(13)	Em7(^b 5) A7(^b 9)	IIIMaj9 DMaj9 Dm7(^b 5) G7(^b 9)	

A'



Mas em-bo-raa - go-ra eu te te - nha per - to Eu a-cho gra - ça do meu pen - sa -

Cm7	Cm7 F7	B ^b Maj	Am7(^b 5)/E ^b D7
Gm11 C7(13)	Cm9 F7(13)	IMaj7(#5) B ^b Maj7(#5) E ^b Maj7	Am7(^b 5) D7(^b 9)



men - to A con-du - zir o nos-soa-mor dis - cre - to

Gm9 Gm6	Gm6 Em7 A7	DMaj7 Em7 F [#] m7 F7 B ^b 7	
Gm9 F7(13)	Em7(^b 5) A7(^b 9)	DMaj7 Em7 F [#] m11 Fm11 B ^b 13	



Essa passagem pelo acorde de *mediante* também pode ser observada nas composições de Hélio Delmiro “*Alabastro*” e “*Dois por quatro*”. A FIG. 6⁵⁵ ilustra tal ocorrência nesta segunda música, em Ré maior. Aqui o clichê harmônico é novamente utilizado, iniciando-se no 7º compasso de [B], com o acorde Bm7, que, além de sua função tônica enquanto VIm7, assume ainda a de subdominante menor do terceiro grau, para o qual se progride, mas que acaba por configura-se como IIIMaj7 (F#Maj7).

Em “*Dois por quatro*” há também uma passagem pelo VMaj7 (AMaj7), no compasso 5. Na FIG. 6, paralelamente à análise no tom principal, podem-se observar: 1) a relação de *mediante* estabelecida com a área tonal **F:**, relativa do homônimo menor da tônica (**Dm:**); e 2) a relação de *submediante* na progressão a partir de AMaj7, com a resolução em F#Maj7 (VIMaj7, em **A:**).

FIG. 6 — Vizinhanças expandidas em “*Dois por quatro*” (Hélio Delmiro)

The figure displays a musical score for the piece "Dois por quatro" by Hélio Delmiro, starting at measure 8. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into three tonal areas: D major (top), F major (middle), and A major (bottom). Each area shows a sequence of chords with arrows indicating functional relationships. The D major area includes chords Bm7, A13, G#7(b13), Bm7, E7, and AMaj7. The F major area includes chords C#m7(b5), F#7(b9), Bm7, Bm/A, G#m7(b5), C#7, F#Maj7, and F#7(b13). The A major area includes chords C#m7(b5), F#7(b9), Bm7, Bm/A, G#m7(b5), C#7, F#Maj7, and F#7(b13). The functional analysis below the staff identifies the roles of these chords in each key, such as VIm7, V13, V7(b13/VII), IIm7, V7/V, VMaj7 in D; IIm7, V7/III, IIIMaj7 in F; and V7(b13)/III, IIm7, V7, IMaj7 in A.

⁵⁵ Melodia conforme partitura fornecida pelo compositor, que difere um pouco da execução de Clare Fischer no CD “*Symbiosis*” (Clare Fischer Productions, 1999), gravado em duo com Hélio Delmiro.



5. Considerações finais

Observando-se o manejo que Hélio Delmiro faz de intrincados recursos de harmonização, seja no *arranjo* sobre o repertório de gerações anteriores, seja na *composição* de obras atuais, percebe-se que alguns aspectos objetivos de sua arte se inserem num processo de modernização da música popular no Brasil. Pode-se concluir que Hélio é um artista de seu tempo, cuja obra se insere num ideal de sonoridade apreciado por outros músicos da tonalidade, e também por um determinado público de sua época.

Referências

- BUETTNER, Arno Roberto von. *Expansão harmônica: uma questão de timbre*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006 *apud* FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Universidade Estadual de Campinas, 2010. (Dissertação de Mestrado). p. 219.
- COSME, Luiz. *Dicionário musical*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957 *apud* FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Universidade Estadual de Campinas, 2010. (Dissertação de Mestrado).
- FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Universidade Estadual de Campinas, 2010. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000784261&fd=y>>. Acesso em: 31 jan. 2014.
- GOMES, Vinícius José Spedaletti. *Hélio Delmiro: composições para violão solo*. Universidade de São Paulo, 2012. (Dissertação de Mestrado).
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 *apud* FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Universidade Estadual de Campinas, 2010. (Dissertação de Mestrado). p. 219.
- LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993 *apud* FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Universidade Estadual de Campinas, 2010. (Dissertação de Mestrado). p. 219.
- MANGUEIRA, Bruno. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000382616>>. Acesso em: 16 mar. 2009.



MANGUEIRA, Bruno. *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*. Universidade Estadual de Campinas, 2002. (Relatório Final de Atividades pela Bolsa de Iniciação Científica da Fapesp).

MÁXIMO, João. Nota no encarte. In: LINS, Ivan. *Vivanoel: tributo a Noel Rosa*, v. 2. Rio de Janeiro: Velas, 1997. CD.

OLIVEIRA, Luis Felipe. *A emergência do significado em música*. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado) *apud* FREITAS, S. P. R. de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Universidade Estadual de Campinas, 2010. (Dissertação de Mestrado). p. 219.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.



O discurso polifônico de um contemporâneo: Romantismo, improvisação e narrativa em Brad Mehldau

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino (UNILA)

biacyrinom@gmail.com

SILVA, Alberto Ferreira da (UNICAMP)

albertodiferreira@hotmail.com

Resumo: Este artigo almeja ampliar através da análise da música “Resignation”, presente no disco *Elegiac Cycle* do pianista Brad Mehldau, a reflexão em torno dos aspectos extra-musicais do arranjo. Para isso, propõe-se uma discussão crítica a respeito das “notas” escritas pelo músico, buscando discutir as conexões do pianista com um passado “romântico” idealizado e sua posição dentro do campo político-social da arte contemporânea. Na análise são levantados aspectos essenciais da construção musical do arranjo para piano solo, como harmonia, textura, melodia e forma, procurando entender até que ponto Brad Mehldau se desvencilha dos conceitos standardizados do jazz e como ele dispõe estes elementos que remetem à música romântica, demonstrando uma maneira específica de se pensar o piano.

Palavras-chave: jazz, piano popular, romantismo.

Abstract: This article seeks to extend through the analysis of the song “Resignation” included in the Brad Mehldau’s album “Elegiac Cycle”, a reflection around the non-musical aspects of the arrangement. In this regard, we propose a critical discussion about the “liner notes” written by the musician, trying to discuss their connections with an idealized “romantic” past and your position inside the contemporary art’s social-political field. In the analysis we try to raise essential aspects from the arrangement’s musical construction for solo piano, as harmony, texture, melody and form, trying to understand whether he disengaged of the jazz standard’s concepts and how he set these elements which refer to a romantic’s sonority and shows a specific way to think the piano.

Keywords: jazz, popular piano, romanticism.

Introdução

Muito se discute sobre a fusão entre o “erudito” e o “popular”, mas poucos foram os esforços que não resultaram em reflexões que acabassem por esvaziar o problema de sentido, levando a uma tentativa falha de borrar suas fronteiras. Estas tentativas só reforçaram o aspecto aparentemente incomunicável de um para o outro, cristalizando o ensino da música e aqui mais especificamente, o do piano. Um olhar mais atento para a produção artística dos dois universos ressalta um paradoxo: a distância que o ensino está do que é produzido musicalmente e de suas reais propriedades; daquilo de que é constituído.



A problemática questão de como se estabelecer uma narrativa numa linguagem não verbal como a música instrumental foi aprofundada, de modo que seus resquícios estão presentes até hoje, no período romântico. As ideias românticas de fusão e unidade associadas à sinestesia nortearam os princípios criativos de compositores como Chopin, Schumann e Schubert resultando em estilos específicos de composição musical e abordagem pianística. Através do pressuposto de liberação metafórica da linguagem artística buscava-se uma espécie de “poetização” das artes contraposta ao ideal classicista que “separara nitidamente as artes e dentro das artes, os gêneros”. (Rosenfeld, 1969, p. 168). Para Schlegel, poeta alemão: “Dever-se-iam aproximar as artes e buscar transições de uma a outra. Estátuas talvez se transformem em quadros, quadros em poemas, poemas em música (...)”. (Schlegel *apud* Rosenfeld, *idem*)

Este artigo almeja ampliar, através da análise da produção de um artista atuante no mercado do jazz, as reflexões em torno da obra musical tratando-a como um objeto de significados plurais, extra-musicais, históricos e filosóficos que condicionam sua expressão. O exemplo a ser analisado, consiste na música “Resignation” presente no disco *Elegiac Cycle* realizado no ano de 1999. *Elegiac Cycle* é o primeiro álbum de piano solo de Mehl dau após uma série de discos dedicados à formação de trio. O disco vem acompanhado de um encarte com algumas “notas” redigidas pelo músico que procuram expressar as motivações que o fizeram compor suas próprias elegias. Imbuído de uma forte conexão com o passado “romântico” e com a cultura germânica, Mehl dau descreve seus pensamentos a respeito da função da arte nos dias de hoje. Alguns anos após o lançamento do álbum, Mehl dau revisitou com outro texto sua posição ideológica e política, reconhecendo sua necessidade de recuperação, naquele tempo, de alguns pressupostos românticos.

1- As primeiras notas de *Elegiac Cycle*

Nas notas lançadas junto ao álbum *Elegiac Cycle*, Brad Mehl dau expõe sua afinidade com a obra musical e literária do romantismo relatando sua afinidade com a idéia de autonomia do artista, do artista como um ser não-humano, capaz de criar a partir de um olhar que se distancia da sociedade. O músico afirmava que este pensamento era uma espécie de reconforto em meio à situação de seu momento presente; “*num mundo onde nada parece ser permanente*”. Mehl dau via nestas obras um traço de universalismo, contrapondo a condição impermanente da arte num contexto capitalista: “*A falsa imortalidade que a mídia apresenta a nós é impermanente no pior*



sentido. Ela nos vende agressivamente uma série de produtos e cinicamente prevê nossa resposta emocional, nos dando um ilusório senso de oclusão". Como símbolos deste tipo de criação subjetiva e universal, Mehdau cita Beethoven e John Coltrane ressaltando o caráter dialético que suas obras estabelecem com o passado e a mensagem atemporal de "verdade e benevolência" que elas delegam ao futuro.

Sua visão um tanto quanto descontextualizada do romantismo dissocia o movimento de seu entorno histórico, o que fica aparente na seguinte afirmativa: "(...) *Mas eles (Beethoven e Coltrane) estavam comprometidos em fazer música para enriquecer a vida das pessoas e não somente para refletir a droga em volta deles.*" Mehdau associa esta ideia de enriquecimento com o aspecto imortal da "verdadeira" obra de arte. Ao julgar a relação da tecnologia com a produção musical Mehdau critica os gêneros "híbridos" dos tempos de então:

Nós vimos o advento do sampler: Pegue uma batida de funk de um álbum da década de 1970, coloque alguns licks sobre isso e você terá acid jazz. (...) Nós temos todos os grooves a nossa disposição... o problema com todos estes híbridos é que eles são tão impermanentes: Assim como toda a tecnologia que os gerou, eles foram embora num piscar de olhos.

Na concepção do músico, a experiência que o espectador tem ao se confrontar com uma obra de arte "verdadeira" é de êxtase; é este tipo de obra de arte que pode celebrar e nos colocar diante da nossa própria mortalidade. Ao compor as "Elegias" Mehdau propõe uma espécie de diálogo de uma produção "que não morre" com um conteúdo que celebra a finitude da vida humana.

Em sua proposta musical tanto a forma (que é baseada nos princípios românticos de compositores como Beethoven e Schumann) quanto a improvisação devem dialogar com estes conceitos, a fim de proporcionar uma experiência duradoura para o ouvinte. Deste modo, o pianista justifica a utilização do legado musical romântico que grosso modo se define em seu texto como "*tema que aparece no começo é retomado e desenvolvido através do tempo e retorna transfigurado*".

2- Revisão das notas

Em sua revisão das notas originais, Mehdau diagnostica o anacronismo de suas ideias românticas⁵⁶ a partir de um maior contato com os pensamentos de teóricos que

⁵⁶ Em 1998, Mehdau passa algumas semanas em Berlin se aprofundando na cultura germânica a que tanto se devotava, entretanto, encontra uma cidade completamente mergulhada em um contexto "pós-



criticaram a modernidade no começo do século XX, como por exemplo, Theodor Adorno. Mehldau reconhece até certa medida que o conceito de “arte pela arte” neutraliza a obra de arte, pois no ponto de vista de Adorno, a obra de arte está inserida num contexto real que é sempre político:

Nas minhas notas, eu estava demonstrando a elegia dentro desta ideia de que a arte não teria que se explicar, a noção de arte pela arte, e este foi o ponto que as minhas razões se tornaram negligentes, porque eu não tinha pensado nisso profundamente. Eu estava apresentando meu desejo – que a arte poderia simplesmente ser por ela mesma – na forma de um ato evidente por si só.

De acordo com Adorno, a metáfora do artista romântico como “transgressor” perdurou durante o século XIX, entretanto, após duas guerras mundiais, o conceito de “arte pela arte” e a supremacia estética da beleza já não eram mais cabíveis ou pela falta de “utilidade social” ou por não denunciarem a realidade alienada do homem moderno. Mehldau avalia que seu álbum foi uma tentativa ingênua de reconciliar a ideia de autonomia do artista com o mundo atual em que vive, procurando uma alternativa para a criatividade em meio ao contexto mercadológico do jazz norte-americano, com o qual se defrontava naquele momento.

O músico também se lançava na tentativa de desenvolver uma personalidade política que se opusesse à crítica musical radical norte-americana, que, ou distorcia os pensamentos de “utilidade social” da arte de Adorno, tentando encontrar valores morais que estariam por trás de cada criação artística ou vangloriava os chamados “mestres” da história do jazz⁵⁷. Estas condições despertaram em Mehldau a sensação de não-lugar; aparentemente sua produção não fazia jus nem ao mercado de jazz contemporâneo nem honrava os pressupostos de uma arte elevada aos moldes românticos.

3- Análise da Peça

Postas as motivações, a intenção de Brad Mehldau de solucionar esta tensão através da composição de peças para piano solo é colocada em cheque através de uma análise um pouco mais aprofundada do conteúdo musical. Até que ponto Brad Mehldau

moderno”; os próprios alemães olhavam com distância para a “época de ouro” de sua história. O músico constata de que este foi o primeiro momento em que se questionou sobre esta “idealização do passado”.

⁵⁷ Nas primeiras *liner notes*: “A vida útil de cada tendência cada vez mais curta perpetua um sentimento que é característico de alguns dos nossos críticos de jazz nos dias de hoje: a obsessão fetichista com os “mestres”. Para ser um “mestre” você deve fazer ou seguir uma ou mais das seguintes: a) deixar implícito com a ajuda de um “Yes –man” que você não é nada menos que um Messias. b) nasça de uma prolongada e inexplicável obscuridade. c) tenha uma boa porção da sua obra gravada antes de 1965. d) morra.



se desvencilha dos conceitos standardizados do mercado do jazz e como ele dispõe estes elementos que remetem a sonoridade da música romântica?

A faixa escolhida intitulada “Resignation” é um exemplo desta tentativa. A composição apresenta uma estrutura similar aos *standards* “*Tin Pan Alley*”(Freitas, 2010, p. 608) AABA. Logo após a apresentação dos 32 compassos segue dois *chorus* de improvisação e um retorno a seção intermediária AB, seguido de uma espécie de coda que se constrói através de “variantes motivicas” (Schoenberg, 2008, p. 36) já apresentadas anteriormente.

Apesar do aspecto standardizado, a organização dos elementos na peça segue uma proposta narrativa específica através principalmente de uma ambientação mais horizontal e contínua - rítmica e melódica - dos elementos, resultando numa sonoridade contrapontística. Esta idéia contrapontística é construída engenhosamente através da relação resultante entre melodia no soprano e baixo nos tempos fortes do compasso (é interessante notarmos que nesta mesma composição, tocada no formato de trio de *jazz*, o contrabaixista realiza exatamente a mesma linha escrita para a mão esquerda no piano), mas evolui nos limites da proposta harmônica de um *standard* de 32 compassos.⁵⁸ (Freitas, 2010, p. 621). O tema A enuncia uma sentença de 8 compassos construída sobre uma progressão típica do modo menor.⁵⁹ A melodia, mantida na tessitura de uma oitava, se constrói sobre as notas características dos acordes. Esta sentença apresenta uma estrutura de variantes motivicas organizada ritmicamente em mínimas e colcheias pontuadas em seus primeiros quatro compassos, seguido por um segmento de contraste no qual percebemos o acréscimo de notas no desenvolvimento do tema, finalizando com uma cadência IV – V7. Podemos observar estes elementos no exemplo abaixo:

⁵⁸ O que descrevemos aqui se aproxima mais da idéia de “semicontraponto” que Schoenberg descreve da seguinte maneira: “O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes”. (Schoenberg, 2008, p. 11)

⁵⁹ : Im – IVm – V7/V7 – bVI – bIII – bII – V7 – I – IVm – V7. Este início lembra bastante a sequência harmônica do Prelúdio nº 20 op. 28 Chopin.



Exemplo 1 – Tema A⁶⁰

♩ = 170

Brad Mehldau
VV
A7

Durante os seis primeiros compassos o tema A se repete, seguido de dois compassos conclusivos que indicam o início da parte B. O “B”, como uma seção de forte contraste - a seção do “isso eu não esperava” (Idem, 2010) - apresenta uma complexidade harmônica destacada pela progressão que caminha por tonicizações nas regiões de Si Maior, Lá Maior e Dó menor. A melodia se aproxima da seção contrastante da primeira sentença, apoiando-se na maior parte das vezes nas extensões dos acordes e atingindo seu clímax no compasso 24 (Ex. 2) através de uma cadência de engano (ao invés de resolver em Dó menor, resolve em Lá bemol menor) sobre uma nota de duração prolongada. O retorno ao tom original acontece sem longas preparações, através de sua dominante.

⁶⁰ Entre as transcrições encontradas, optamos por utilizar esta versão em 7/8 que apresenta com mais clareza as vozes escritas para as duas claves. A transcrição é de autor desconhecido.



Exemplo 2 – Tema B

Casa 2

16 (I7M) B7M (sub V sus) Bbsus (sub V7) Bb7 (I7M) A7M/E

19 (subV7/I) G#7 IIIIm Bm7/A IIm Am7/G

22 (IVm/IVm) Fm7 (#IV°) F#° IVm Cm/G V/IVm G(#5) bIIIm Abm(b6) IIIIm Bm6

25 V7M D7M/C# V7 D7

O pensamento semicontrapontístico citado durante toda a peça resulta num *acompanhamento* como “movimento unificador” que revela “a harmonia inerente do tema” (Schoenberg, 2008, p. 107), reforçando assim, uma ambientação musical específica para o tema.

Entretanto, é durante as seções de improvisação que esta proposta narrativa ganha maior destaque e significado – e afirma a assinatura do seu estilo: ela acontece sobre esta “resultante de acompanhamento” supracitada, na qual a mão esquerda permanece em movimento melódico que segue variantes do motivo de



acompanhamento. A textura proposta sobre 4 vozes é mantida; textura sob a qual as articulações do contralto (staccatos e portatos juntos a acentos jazzísticos) aparecem indeterminadamente. (Ex. 3)

Exemplo 3 – Resultante de acompanhamento

34 Gm Cm6 A7 Dsus D7

Voz 4 - Soprano

Voz 2 - Tenor

Voz 3 - Contra alto

Voz 1 - Baixo

É na transição entre um *chorus* de improvisação a outro que observamos uma modificação no discurso improvisatório⁶¹: a mão direita agora assume este “movimento unificador” revelador da harmonia enquanto a mão esquerda se destaca como condutora melódica, não perdendo de vista sua interação explícita com a subdivisão rítmica proposta da peça⁶² como podemos ver no exemplo abaixo:

Exemplo 4 – Mudança no discurso improvisatório

66 Gm Cm6 Dsus D7

⁶¹ Sobre sua maneira de pensar a narrativa musical, Mehldau afirma em seu segundo texto: “Eu estava pensando muito sobre narrativa naquele tempo. Sobre todas as artes, a música foi a minha primeira paixão e literatura – na maioria romances - viriam depois. Eu estava descobrindo como certas estratégias ou técnicas que eu encontrava nos romances poderiam migrar para um meio mais abstrato como a música instrumental, e comecei a pensar a música como uma forma de contar histórias também. A ideia de contar uma história através da música se tornou muito importante no meu desenvolvimento como um músico de jazz em todas as frentes – intérprete de standards/covers, compositor e talvez até mesmo mais importante, improvisador.

⁶² É importante citar que foi lançado um livro de transcrições e análise deste disco, intitulado “Elegiac Cycle: Transcription complete et analyse” de Phillippe André. Obtivemos acesso apenas a uma seção do livro em que o autor aponta a estrutura rítmica (7/4) subdividida em grupos de semicolcheias com a seguinte disposição: 4, 4, 3, 3.



Ao fim do segundo *chorus* Mehl dau se utiliza de uma nota pedal na dominante (ré), recurso ostensivamente utilizado pelos compositores do romantismo no final de uma transição ou elaboração “enfazando o término de uma modulação precedente e preparando a reintrodução da tônica” (Idem, p. 58), ou seja, na maioria das vezes, com um significado de construção. Neste caso, um ouvinte de jazz acostumado aos formatos de seu estilo compreende esta mudança de estrutura como uma modificação “expressiva e pictórica” (Idem) dentro do improviso, além de um recurso que permite enfatizar a habilidade técnica do improvisador ao seu instrumento. (Ex.5) ⁶³

Exemplo 5 – Nota Pedal

A coda (Ex. 6), o momento onde o compositor “quer dizer algo a mais do que já foi dito”, aparece também como “digressões conduzindo a regiões harmônicas mais distantes” (Schoenberg, 2008, p. 224). Também podemos observar o uso de variantes motivicas derivadas do tema prévio.

Ela inicia na região de Sol e tende a uma cadência conclusiva curta, porém, a partir do aparecimento do acorde de medianta menor (Bm6) inicia-se uma retomada ao clímax da região da napolitana menor constituída entre dominantes estendidas, atingindo seu ápice em Eb7 – Abm. E é aqui que constatamos uma ênfase no recurso dramático previamente apresentado no clímax da seção B, na qual através da cadência de engano a melodia se apoiou no acorde de Lá bemol menor.

A utilização do acorde Lá bemol menor (que aqui chamaremos de “napolitana menor”) e do acorde de Bm6 (compasso 130, Ex.6) (que chamamos medianta menor (III#)⁶⁴) encontrados tanto na seção B quanto na coda nos momentos de ápice melódico, representa a utilização de um recurso expressivo do período romântico que faz parte do conceito de “tonalidade expandida” que Schoenberg define como “transformações e

⁶³ É importante adicionar que nesta passagem do improviso a melodia é citada na voz do tenor.

⁶⁴ Ver “Quadro de regiões em menor” capítulo IV (Schoenberg, 2004, p. 49).



sequências remotas que passaram a serem vistas como estando dentro da tonalidade” e que “funcionam, principalmente, como enriquecimento harmônicos e portanto, aparecem, com frequência, em trechos muito curtos, até mesmo em um único compasso (...) em muitas situações seu efeito funcional é apenas passageiro e temporário” (Schoenberg, 2004, p. 99-100).

Exemplo 6 – Coda

The musical score for Example 6 - Coda consists of three systems of piano music. Each system includes chord annotations above the staves:

- System 1 (Measures 129-131):**
 - Measure 129: $V7/bII$ (Eb7)
 - Measure 130: $bIIIm$ (Abm/Eb)
 - Measure 131: $IIIm$ (Bm6)
- System 2 (Measures 132-134):**
 - Measure 132: $V7sus/IVm$ (G7sus(b9)(b13))
 - Measure 133: VIm (Em6)
 - Measure 134: $V7N7$ (G°)
- System 3 (Measures 135-137):**
 - Measure 135: I (G)
 - Measure 136: VIm (Em6)
 - Measure 137: IVm (Cm6/G)

O resultado sonoro da utilização destes recursos é descrito por Tovey no seguinte trecho: “As relações Napolitanas, que algumas vezes aparecem como um paradoxo nas últimas Sonatas para pianoforte de Haydn são completamente racionalizadas por Beethoven, Schubert e Brahms. A supertônica bemol [bII , i.e., Db em Dó-maior] *lança uma sombra cálida e profunda sobre o esquema tonal, e torna-se escuridão absoluta nos casos raros em que é alterada para menor [Dbm em Dó-maior]*”; por sua vez, as relações opostas de $III\#$ e $VI\#$: “são muito brilhantes; as únicas realmente brilhantes que o tom menor possui” (Tovey *apud* Freitas, 2010, p.432)



Para retornar a região de Sol, aparece novamente o acorde de mediantes maior, para enfim, seguir a uma cadência conclusiva formada por I – VI^m – IV – V⁷ – Im.

CONCLUSÃO

Primeiramente, este artigo procurou lançar luz sobre o conceito do álbum *Elegiac Cycle* de Brad Mehldau através da discussão entre a articulação de sua posição artística e reflexiva, tentando desvendar as relações extra-musicais que informaram o ato criativo. No âmbito musical, pudemos observar que construção harmônica, disposição motivica, rítmica e o clímax característico advieram do diálogo com o passado romântico, tecido a partir de uma leitura um tanto quanto anacrônica deste, mas que motivou o questionamento sobre o lugar que o artista ocupa na contemporaneidade.

Nossa análise se voltou tanto para a compreensão da “proposta narrativa” (vista aqui como maneiras de se pensar o piano solo) quanto para esclarecer até que ponto as reflexões se projetaram no arranjo, que criou um paradoxo discutível logo a partir do momento em que defende a “autonomia” do artista e utiliza-se de uma forma *standard* AABA. É possível levantarmos a hipótese de que esta produção está dialogando com a posição mercadológica do artista no campo do jazz, que tem prerrogativas estabelecidas quanto às expectativas postas sobre sua atuação como instrumentista, devendo expor suas habilidades como improvisador. A partir disto, o interesse volta-se para a sessão de improvisação; o “fetichismo” polifônico junto aos clichês dramáticos harmônicos da exposição temática dá um novo tipo de suporte para o *chorus* improvisatório e acaba enfatizando as contradições levantadas por Mehldau, dando uma nova interpretação ao estilo do “*jazz man*”.

Pode-se dizer então, que com este exemplo, retiramos certos parâmetros que demonstram uma maneira de se pensar o piano, um caminho para sua reinvenção. Arriscamos dizer que esta contradição de ambientação contínua, reminiscências do estilo “chopiniano”, dentro de uma forma musical “aberta”, faz-nos aprofundar um pouco mais a velha dicotomia artística “erudito” X “popular”, distante de pastiches inconscientes, ao mesmo tempo em que nos coloca além, dentro do ensino da música popular, das cercas da *jazz theory*, impelindo-nos a não nos esquecermos da extrema importância do posicionamento crítico e de uma abordagem que inclua o piano como parte de um contexto histórico e filosófico mais amplo.



Referências

ANDRÉ, Phillipe. *Elegiac Cycle*: Transcription complete et analyse. Outre Mesure, 2011.

FREITAS, Sérgio. P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (doutorado em Música). Campinas, UNICAMP. 2011

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. Ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2008.

Sites

Primeiras notas sobre Elegiac Cycle: <http://www.bradmehldau.com/excerpt-elegiac-cycle>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Segundas notas sobre Elegiac Cycle: <http://www.bradmehldau.com/looking-back-on-elegiac-cycle>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Álbuns

Brad Mehldau. *Elegiac Cycle*. Warner Bros Records, 1999.



***Princesinha no Choro* de Dominginhos: hibridismo em seus aspectos composicionais**

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antonio (UFJF)
niltonjun@yahoo.com.br

Resumo: A proposta deste artigo é de discussão do hibridismo no choro, a partir de estudo de *Princesinha no choro*, composição do acordeonista Dominginhos. Os resultados apontam para a existência, na composição, de aspectos pertencentes ao choro considerado tradicional, mas também de aspectos do baião, do Arrasta-pé e de recursos idiomáticos da sanfona.

Palavras-chave: Choro, Hibridismo, Dominginhos.

Abstract: This article aims to discuss the hybridism in *choro* genre, based on the study of *Princesinha no choro*, composed by Dominginhos. The results point to the existence of compositional aspects belonging to traditional *choro*, but also aspects of *baião*, *Arrasta-pé* and idiomatic resources of the accordion.

Keywords: Brazilian Choro, Hybridism, Dominginhos.

Este artigo tem como proposta discutir o hibridismo no gênero composicional choro, a partir do estudo da composição *Princesinha no choro*, do músico e compositor pernambucano Dominginhos (1941-2013).

Para isto, recorreremos à seguinte estruturação do artigo: Na primeira parte, um breve estudo do conceito de hibridismo, a partir de Néstor García Canclini (2001) e Paulo Rios Filho (2010), além de reflexão sobre a aplicação desse conceito no choro. Em seguida, observação das características composicionais do gênero, referenciadas pela pesquisa de Zamith de Almeida (1999). Por fim, partiremos para análise aprofundada da composição de Dominginhos, dando ênfase aos aspectos melódicos, observando características semelhantes às apontadas por Almeida, mas, principalmente, detalhando aspectos composicionais que não se enquadram naqueles considerados pertencentes ao gênero choro, segundo as referências utilizadas. Com essa análise, desenvolvemos uma discussão e as considerações finais.

1 – O choro e o hibridismo

Observando as diferentes perspectivas composicionais do choro, dentro de uma vasta existência de compositores diversificados que se apropriam do gênero, o estudo através do hibridismo nos permite melhor entender o processo de criação artística tão variada. Isso tem grande importância no choro, já que o mesmo consolida-se como gênero, a partir da performance de vários outros gêneros como o maxixe e a polca, por



exemplo. Assim como utilizamos aqui o referencial de Almeida para compreender algumas características do choro tradicional, o pesquisador Rafael dos Santos (2002) também o utiliza em artigo no qual estuda dois choros de Radamés Gnattali. Mesmo utilizando esse referencial, que acaba por encerrar o choro em um determinado contexto, Santos já adverte sobre a definição de características pertencentes ao choro:

Os elementos musicais característicos do choro são, no seu aspecto estrutural, de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choros, eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. (Santos, 2002, p. 5)

A preocupação em não definir o choro, a partir de determinados elementos composicionais, atende também à necessidade de absorver outras possibilidades musicais em obras que também são denominadas choros, mas que nem sempre se enquadram na visão “tradicionalista” adotada. Assim, cabe considerar a aplicação do hibridismo para melhor compreender outras possibilidades. Nesse sentido, recorreremos a Canclini (2001) que nos dá melhor compreensão sobre a ênfase do hibridismo na identidade cultural:

A ênfase na hibridação não somente acaba com a pretensão de se estabelecer identidades "puras" ou "autênticas". Além disso, evidencia o risco de delimitar identidades locais autossuficientes, ou que tentem se afirmar como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização. Quando se define uma identidade através de um processo de captação de recursos (língua, tradições, alguns comportamentos estereotipados), muitas vezes tende-se a libertar essas práticas da história mesclada em que elas foram formadas. Como conseqüência, torna-se absoluta a maneira de compreender a identidade e recusam-se as formas heterodoxas de se falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, encerrando a possibilidade de transformar a cultura e a política. (Canclini, 2001, p. 17).

Outro pesquisador, Paulo Rios Filho (2010), corrobora com os apontamentos de Canclini, tratando especificamente do estudo de hibridação em música. Segundo o autor

O estudo da hibridação em música pressupõe o abarcamento da noção de diferença, de sua representação e dos processos musicais advindos do choque entre um domínio do “si mesmo” e um do “outro”, acompanhando as próprias tendências das outras áreas do conhecimento que têm navegado pelo tema. Progressivamente, no entanto, tais construções são menos encaradas como fórmulas binárias



ou simples polarização, em favor do reconhecimento de múltiplos “si mesmos” e, sobretudo, múltiplos “outros”, dentro e fora de uma mesma cultura e sociedade. (Filho, 2010, p. 35)

Acatando a multiplicidade musical no gênero choro e não reconhecendo uma polarização cultural, consideramos a possibilidade do hibridismo no choro de Dominginhos, ao observar que sua linguagem composicional nem sempre se encaixa nas características composicionais identificadas - através de pesquisas e também pelo meio musical - como sendo as que consolidaram o gênero e acabaram o definindo. O que vemos em Dominginhos são diferentes características composicionais, integradas às “definidas” como pertencentes ao gênero choro.

Com relação à definição do choro como um gênero composicional, vemos em Almeida a definição de aspectos peculiares às composições denominadas choro. Há que se considerar o processo histórico-musical, em que a estilização de gêneros musicais do fim do século XIX e início do século XX como polcas, maxixes, lundus e valsas levou a uma prática interpretativa que acabaria se transformando em uma música delineada pelos intérpretes da época, que seriam também compositores de choro. Márcia Taborda (2008) observa esse fato, considerando que

Os primeiros registros fonográficos nos deram a possibilidade de vislumbrar o ambiente musical que vinha se desenvolvendo desde fins do século XIX. Como não poderia deixar de ser, os gêneros executados eram o repertório dos chorões: valsa, schottisch, quadrilha, mazurca, polca, tangos, modinhas, cançonetas e lundus, veiculados por vezes acompanhadas de violão, piano, pelas bandas e, finalmente, pelos grupos de choro (Taborda, 2008, p. 55).

Não negamos, assim, que uma estruturação natural de determinadas características musicais possa ter consolidado o gênero choro, já que é fato que as similaridades existem, podendo ser observadas tanto nos aspectos composicionais quanto interpretativos. O problema só passa realmente a ocorrer quando não se permite uma nova estilização do gênero. Ora, se o gênero choro surge da estilização de outros gêneros, nada mais natural que ele tornar-se alimento para o surgimento de outros gêneros.

2 – O gênero choro e suas características composicionais

Nesse ponto, temos o interesse na discussão sobre a identificação de características do choro em uma obra denominada choro pelo próprio compositor.



Existe a intenção de se compreender até que ponto ocorre a delimitação do que seria o “autêntico” choro e onde se encaixam as características musicais “estranhas” ao mesmo, em uma obra considerada pelo próprio compositor como choro. Como referência para as características do choro tradicional, temos Almeida (1999) que as organizou em quatro categorias distintas. São elas:

Melodia – apogiaturas; arpejo maior descendente com 6ª; bordaduras; cromatismo; utilização da escala menor harmônica sobre as dominantes; frases longas; valorização melódica de contratempos.

Baixos – baixo condutor harmônico; baixo melódico; baixo pedal.

Harmonia – simplicidade harmônica; dominantes secundárias; acordes de "sexta napolitana"; conclusão de frases sobre os graus III e V; acordes invertidos; ocorrência de acordes alterados e tensões harmônicas.

Ritmo – ocorrência da síncopa explícita; formas de alusão à síncopa; linearidade rítmica; utilização de quiáleras.

É importante mencionar que as características apontadas por Almeida não designam uma exclusividade destas características ao gênero e muitas delas são, inclusive, bastante generalizadas.

Apesar do apontamento de grande número de características apontadas por Almeida, nos ateremos neste artigo à observação das categorias Melodia e Ritmo. Neste sentido, nos aproximaremos da obra *Princesinha no Choro*, de Dominginhos, com a intenção de identificar quais são as características composicionais.

3 – *Princesinha no choro*

Este choro, composição do acordeonista Dominginhos, foi gravado, inicialmente, no disco *É Tradição* (1995). Depois dessa gravação, a música ainda seria gravada mais duas vezes por Dominginhos, no DVD *Ao vivo em Nova Jerusalém* (2010) e em seu último álbum *Illuminado* (2012).

Com relação às características composicionais a serem observadas, demonstraremos no artigo apenas aspectos constantes na melodia. Porém, acreditamos que aspectos harmônicos sejam também relevantes, podendo ser observados em uma próxima oportunidade. Todos os exemplos musicais citados foram transcritos, pelo próprio pesquisador, da gravação do álbum *Illuminado*.



Dividiremos a análise em duas partes: Aspectos que se enquadram nas características pertencentes ao choro; Aspectos estranhos ao gênero choro.

3.1 – Sobre os aspectos pertencentes ao choro encontrados na composição, temos:

- Valorização melódica do contratempo.

Segundo Almeida

uma das características rítmicas do choro que se reflete em suas melodias é a valorização melódica dos contratempos, conseqüente do espírito sincopado do gênero. Esta valorização ocorre quando as notas referentes aos contratempos são as mais agudas ou as mais graves de um dado grupo melódico, mostrando-se ainda mais intensa quando tais notas são alcançadas por extensos saltos melódicos. (Almeida, 1999, p. 114).

No choro de Dominginhos, essa característica existe sempre no fim de cada seção e na forma de anacruse para a próxima seção. Os exemplos acontecem nos compassos 17-18, 34-35 e 53-54.



Ex. 1: Valorização melódica do contratempo (c. 17 e 18)

- Acorde napolitano (presente como arpejo melódico).

Almeida observa que este acorde “fez-se também bastante presente na harmonia do choro tradicional” (Almeida, p. 125), sendo utilizado geralmente em primeira inversão, mas podendo ser encontrado na segunda inversão, como é o caso. O exemplo é encontrado apenas uma vez, no compasso 4. Neste caso, temos o arpejo de Sib Maior em um momento em que a tonalidade da seção encontra-se em Lá menor.



Ex. 2: Acorde napolitano (c. 4)

- Formas de alusão à síncopa.



De acordo com Almeida,

a rítmica sincopada da música brasileira, baseada na figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia, valoriza especialmente a segunda das quatro semicolcheias de cada tempo. Assim, diversas figurações rítmicas - ao valorizar a segunda semicolcheia - fazem alusão à sincopa acima citada. Na maioria dos casos, a semicolcheia ocorrente na cabeça do tempo está atrelada à nota anterior por ligadura de valor ou substituída por pausa, valorizando naturalmente a segunda semicolcheia do tempo. (Almeida, 1999, p. 138)

Em *Princesinha no Choro*, a característica surge apenas uma vez, no compasso 4 e em sua reexposição posteriormente.



Ex. 3: Alusão à sincopa (c. 4).

- Linearidade rítmica.

Para o pesquisador, “a linearidade rítmica ocorre quando a melodia baseia-se obstinadamente em única figura de valor (geralmente a semicolcheia). Este recurso aparece em melodias sobrepostas a um acompanhamento ou linha do baixo altamente sincopados, proporcionando assim um contraponto com rico resultado rítmico.” (Almeida, p. 140). Neste caso, a composição de Dominginhos traz na seção B, uma longa frase com linearidade rítmica, entre os compassos 19 e 26, composta por fusas em moto perpétuo.





Ex. 4: Linearidade rítmica (c. 19-26).

- Utilização de quiálteras.

“As quiálteras são muito ocorrentes em partituras que buscam refletir a liberdade de interpretação musical dos músicos chorões. Nos choros rápidos, as quiálteras expressam caráter virtuosístico e improvisatório” (Almeida, 1999, p. 141). Dominginhos as utiliza consideravelmente nas seções B, nos compassos 27 e 29, e na seção C, nos compassos 40, 42, 43, 44, 47 e 48.



Ex. 5: Quiálteras (c. 27 e 44).

3.2 – Sobre as características não relacionadas ao choro, temos

- Levada do baião.

Esse aspecto musical, representativo de um gênero comumente presente no repertório de acordeonistas e, conseqüentemente, no de Dominginhos, é descrito por Almir Côrtes (2014), no artigo *Como se toca o baião: combinação de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga*, como uma levada geralmente tocada pela



zabumba e pelo triângulo nos trios de forró. O pesquisador descreve, de forma mais específica, a função dos dois instrumentos citados:

O triângulo mantém a subdivisão de semicolcheias acentuando os contratempos. Tal é acento, que é realizado pela mão esquerda, proporciona mudança de timbre. Temos um som aberto quando o acento ocorre. A zabumba, por sua vez, marca a pulsação através de acentos graves. O zabumbeiro também executa contratempos com o uso de uma baqueta de bambu que tem o nome de “bacalhau”. (Côrtes, 2014, p. 197).

No artigo de Côrtes (p. 206) encontramos a seguinte transcrição da levada do baião, sendo a pauta superior correspondente ao triângulo e a inferior correspondente à zabumba.



Ex. 6: “Levada” de baião executada por zabumba e triângulo. (Côrtes, 2014, p. 197)

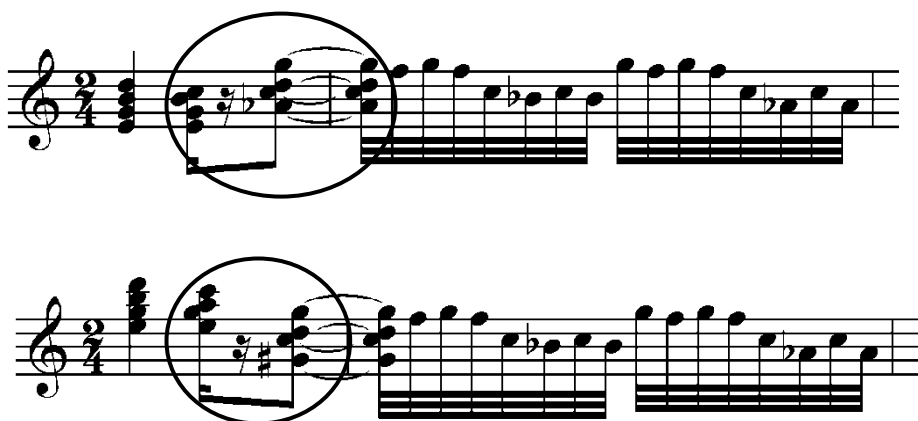
No mesmo artigo, o pesquisador leva também em consideração as acentuações que ocorrem quando a sanfona realiza a levada do baião, com figuração rítmica semelhante ao triângulo, porém com variação nos acentos. Temos no próximo exemplo, extraído de Côrtes (2014, p. 206), a sanfona na pauta superior e a zabumba na pauta inferior.



Ex. 7: “Levada” de baião na sanfona (Côrtes, 2014, p. 206)



Percebemos, através desses exemplos, que a sétima semicolcheia, tanto no triângulo quanto na zabumba, possui um acento que corresponde ao timbre modificado da zabumba em sua última colcheia (realizado pelo bacalhau), acento este de grande importância para a definição da levada do baião. Encontramos em *Princesinha no choro*, em dois trechos, a ênfase nessa mesma acentuação.⁶⁵ Essa acentuação é executada por toda a banda, nos compassos 30 e 48, gerando uma figura rítmica de destaque na música.



Ex. 8: Acentuação de baião (c. 30 e 48)

- Padrões melódicos em terças.

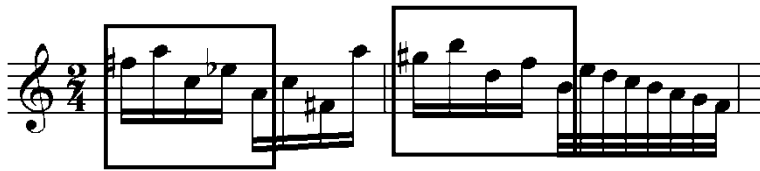
Esse aspecto musical é apontado por Côrtes, ao constatar que

A realização de frases em intervalos de terças harmônicas ou mesmo em sextas, que são as terças invertidas e geram um resultado sonoro similar, constitui outro recurso que pode ser empregado para o desenvolvimento de um improviso “idiomático” relacionado ao baião. Ao executar o repertório escolhido para esta pesquisa pode-se constatar que, de modo geral, os contornos melódicos possibilitam a adição de terças harmônicas. Por vezes encontramos tais terças nos vocais presentes nas gravações. (Côrtes, 2014, p. 204)

Na composição de *Dominginhos* há a ocorrência dos padrões em terça, realizados em forma melódica, como nos compassos 8-9, em um arpejo diminuto.

⁶⁵ Esse exemplo foi observado nas gravações constantes nos álbuns *Iluminado* e *Ao vivo em Nova Jerusalém*, porém na gravação feita para o disco *É Tradição* não ocorre esta acentuação.





Ex. 9: Padrão melódico em terças (c. 8-9)

Também há a ocorrência dos padrões harmônicos em terça, vistos no compasso 12.



Ex. 10: Padrão harmônico em terça (c. 12)

- Recursos idiomáticos da sanfona.

O pesquisador Côrtes (2014) chama atenção para a existência de certos recursos peculiares ao idiomatismo do instrumento. Um destes recursos é o uso de padrões utilizando intervalos de quartas, muito encontrados nos baiões tocados por Luiz Gonzaga. Côrtes descreve em sua pesquisa o caso da introdução da música *Paraíba*, de Gonzaga e Humberto Teixeira, em uma gravação de 1952 em que Gonzaga “adiciona uma nota da melodia por vez, em duas oitavas simultâneas, e sustenta todas as notas ao mesmo tempo, gerando assim um efeito timbrístico peculiar”. (Côrtes, 2014, p. 205)

Em *Princesinha no choro* encontramos recurso similar, quando Dominginhos trabalha com a sustentação de um acorde que possui uma apogiatura que resolverá em seguida, enquanto as outras notas do acorde serão mantidas.



Ex. 11: Sustentação de notas, recurso idiomático da sanfona (c. 39 e 41)

As características seguintes não são comumente encontradas no baião, mas em outro gênero musical, também peculiar ao repertório dos acordeonistas, o Arrasta-pé. Como não foram encontradas referências sobre esse assunto, optamos por uma análise



comparativa de gravações de Dominginhos, que nos auxiliaram na identificação, em *Princesinha no choro*, de aspectos comumente utilizados no Arrasta-pé.

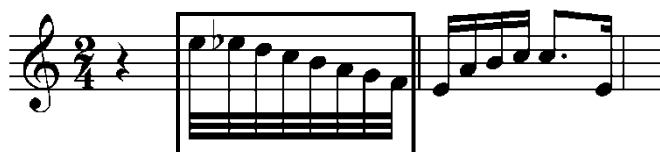
- Anacruse característica.

Esse tipo de anacruse foi encontrado na introdução da gravação de 1985 de *Isso aqui tá bom demais*, composta por Dominginhos e Nando Cordel.



Ex. 12: Introdução em anacruse (*Isso aqui tá bom demais*)

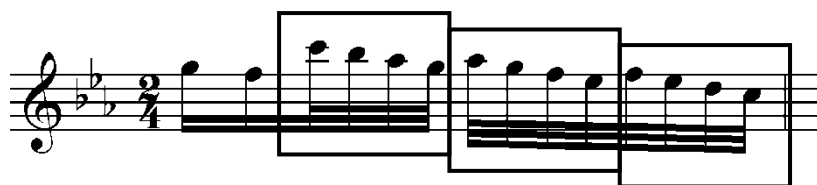
Em *Princesinha no choro*, a anacruse inicial tem a mesma estrutura do exemplo anterior, como podemos observar a seguir.



Ex. 13: Introdução em anacruse (*Princesinha no choro*)

- Progressão melódica em grupos de quatro semicolcheias.

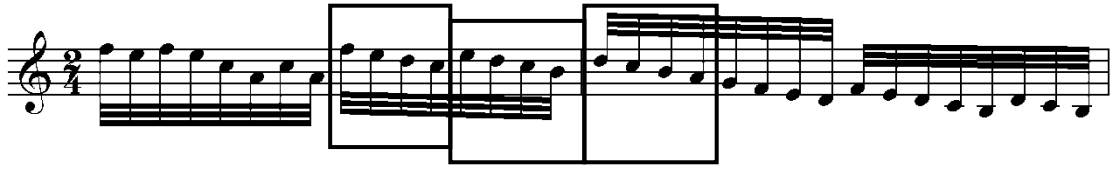
Na gravação de 1993 da composição de título *Arrasta pé*, de Dominginhos e Climério, no disco *O trinado do trovão*, encontramos uma introdução executada por Dominginhos em que é utilizada uma progressão melódica diatônica em grupos de quatro semicolcheias.



Ex. 14: Progressão melódica em *Arrasta pé* (c. 2)

Uma progressão de estrutura similar é observada em *Princesinha no choro*, nos compassos 15- 16. Ela se repete na mesma configuração posteriormente, nos compassos 32-33 e 51-52.





Ex. 14: Progressão melódica em *Princesinha no choro* (c. 32-33)

4 – Conclusões:

A observação da consolidação do gênero choro, a partir da assimilação de outros gêneros, nos permitiu compreender que esse gênero inicialmente se estruturou a partir de determinadas características que o delinearão. Porém, observamos que ocorre a possibilidade de absorção de novos materiais musicais em composições ainda denominadas choro. O conceito de hibridismo pôde ser aqui aplicado para nos auxiliar na compreensão desse processo e, especificamente, no estudo de *Princesinha no choro*, que, como pudemos observar em análise, possui características relacionadas ao choro “tradicional”, segundo as referências apontadas, mas também traz a vivência musical do compositor acordeonista, através de elementos do baião do Arrasta-pé e do idiomatismo da sanfona. Outros aspectos musicais podem também ser estudados posteriormente nesta obra, seguindo a mesma linha de raciocínio aplicada neste artigo, principalmente na questão harmônica, que necessita de uma atenção detalhada em próximo estudo.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas. Campinas, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª edição atualizada. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, n. 29. Belo Horizonte, p. 195-208, 2014.
- FILHO, Paulo Rios. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 3. Pelotas, p. 27-57, 2010.
- SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi*, n. 3. Belo Horizonte, p. 5-16, 2002.
- TABORDA, Márcia. O choro, uma questão de estilo? *Música em contexto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, v. 1. Brasília: p. 47-69, 2008.



Técnica de Pivot na performance do contrabaixo popular: uma análise crítica do material didático disponível no Brasil

MOTTA, Alexandre de Negreiros (UNIR)

anegreiros@unir.br

RIBEIRO, Gadiogo Carraro (UFG)

gadiogobass@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar uma revisão literária sobre a aplicação da Técnica de Pivot no repertório popular brasileiro, por meio de levantamentos de bibliografias estrangeiras que abordam a aplicabilidade desta Técnica no estudo e na performance do contrabaixo. O processo metodológico baseou-se na discussão de dados e métodos utilizados para o ensino do contrabaixo, abrangendo o repertório popular e de concerto no Brasil. Os dados indicaram que a Técnica de *Pivot* pode aumentar o leque de possibilidades aos contrabaixistas populares, visto que reduz o movimento da mão esquerda, facilitando a execução de escalas, linhas de contrabaixo e improvisação.

Palavras-chave: performance, pedagogia da performance, dedilhado francês no contrabaixo.

Abstract: The objective of this paper is to show a literary review about the application of pivoting technique in Brazilian popular repertoire through foreign bibliography that describes its applicability on the double bass. The methodological process was based on the discussion over data and approaches for double bass teaching, enrolling popular and classical repertoires in Brazil. The information revealed that Pivoting technique can increase the possibilities for popular bassists, as long as it reduces left hand movements, making easier scales execution, bass lines and improvisation.

Keywords: performance, pedagogy of performance, French fingering on the double bass.

Introdução

Existem pressupostos de que a técnica de *pivot* é amplamente estudada e utilizada na música erudita. Entretanto, na música popular é pouco conhecida, pois, no Brasil, são raras as publicações literárias desta técnica na *performance* do contrabaixo popular, tornando-se necessário produzir material literário, cujo objetivo é a aplicação desta técnica em discussão nas diferentes tipologias musicais.

No Brasil, o material didático-literário disponível para ser utilizado no ensino do contrabaixo acústico popular é escasso, também é notória a ausência de contrabaixistas com pós-graduação na *performance* da música popular nas instituições de nível superior e escolas de músicas. Segundo, Borém (2006, p. 14), o conservadorismo e o relativo isolamento dos professores de instrumentos, que não costumam refletir sobre suas práticas pedagógicas e, conseqüentemente, também não produzem material didático, resulta na ausência de publicações literárias sobre novas técnicas



contrabaixísticas estagnando as potencialidades para uma *performance* melhor no contrabaixo acústico e mais especificamente nos diversos estilos da música popular no Brasil. Entretanto, faz-se necessário o professor de contrabaixo acústico que atua no meio popular, escrever e divulgar material literário sobre tais técnicas.

Algumas iniciativas isoladas vêm capacitando alguns contrabaixistas em música popular, graças à abertura e a flexibilidade de alguns performers com formação em *Doctorof Musical Arts* nos Estados Unidos, a exemplo dos professores doutores Fausto Borém (UFMG) e Sonia Ray (UFG/UNESP) que vêm orientando alunos que atuam no cenário da música popular. Atualmente a consequência dessas iniciativas, é a possibilidade de encontrar professores de contrabaixo pós-graduados em instituições públicas de nível superior, a exemplo, de Alexandre Negreiros Motta (Universidade Federal de Rondônia – UNIR) e Paulo Dantas (Escola de Música de Brasília). Esses professores contribuem para os currículos disciplinares dessas instituições e, conseqüentemente, na *performance* do Contrabaixo Popular. Outro exemplo é o contrabaixista Mestre Ghadyego Carraro, do Rio Grande do Sul, que atua na composição e elaboração de arranjos, que aliam elementos de diferentes estilos na música popular.

O aluno do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Rondônia pode optar por cursar, como instrumento principal ou complementar, o Contrabaixo Acústico. Isso coloca o contrabaixo não apenas como um instrumento acompanhador, mas, também, capaz de aperfeiçoar no aluno diversas competências musicais e cognitivas, como por exemplo, o estudo de ritmo, melodia, harmonia, história da música, pedagogia do instrumento entre outros.

Entretanto, o não acesso a pesquisas realizadas na *performance* musical, faz com que ocorra uma defasagem no ensino do contrabaixo acústico popular. Questão agravada pela falta de acesso a técnicas inovadoras, sistematizadas e utilizadas no meio acadêmico, mas que contemplam muito pouco os contrabaixistas que atuam fora do meio acadêmico.

Este trabalho tem como objetivo apresentar aspectos relacionados à técnica de *pivot* do contrabaixista franco-sírio, François Rabbath, e sua possível aplicação na *performance* do contrabaixo popular tornando-a mais acessível aos contrabaixistas brasileiros.



Origem da técnica de *Pivot*

Segundo Borém (2010 p. 81), entre “1811 e 1845 consolidou-se o primeiro modelo de posições da mão esquerda para a escala do contrabaixo acústico.” Tal modelo descreve dois tipos de dedilhados bastante difundidos no Brasil, o dedilhado conhecido como alemão ou francês que cobre o espaço de três semitons, com a utilização dos dedos 1, 2 e 4 para cada semitom como demonstrado na figura abaixo; e o dedilhado italiano que substitui o dedo 2 pelo 3 nas posições do contrabaixo:

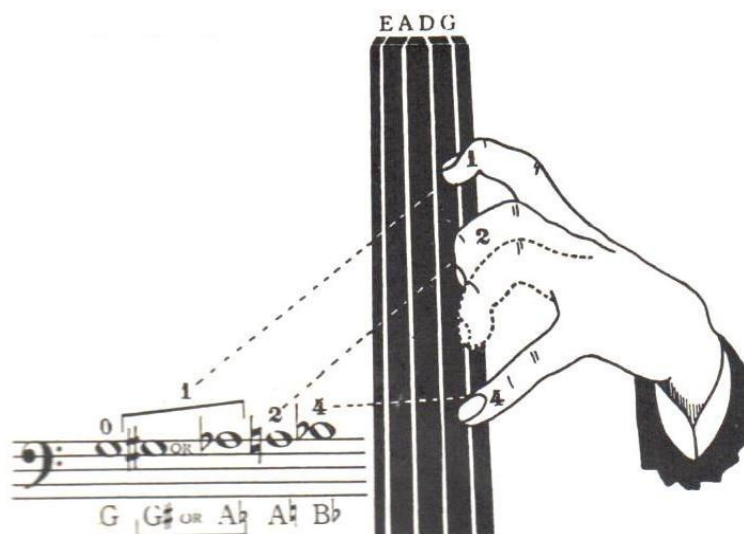


Figura 1. Fixação da posição dos dedos no espelho do contrabaixo no modelo francês.

A técnica de *pivot* foi lançada, efetivamente em 1977, por meio de material didático por Rabbath, no qual relata:

Certa vez, eu comecei a tocar, eu era jovem e mudei a posição da mão esquerda para alcançar diferentes notas e percebi que estava tocando desafinado. Cada vez que eu movimentava minha mão a nota soava desafinada. No contrabaixo acústico para cada mudança você tem duas notas para a formação de um tom, e, quanto maior a mudança da mão esquerda, maior o perigo de tocar desafinado especialmente se a nota for aguda e precisar de um movimento rápido. Se você estabelecer o polegar como um *Pivot*, você tem a possibilidade de alcançar três notas e não somente duas notas. Isso significa que você pode tocar uma oitava, não precisando movimentar muito seu braço esquerdo e isso é algo novo. (Rabbath, 2010)

Na verdade, Rabbath não foi o primeiro a pensar na possibilidade de pouca movimentação do polegar esquerdo para tocar mais de três notas no contrabaixo. O professor e contrabaixista Henry Portnoy, um ano após o lançamento do livro de



Rabbath escreveu o livro *The Creative Bass Technique* onde nomeia a técnica de manter o polegar da mão esquerda estático, enquanto os dedos transitam pelo espelho do contrabaixo de *Rocking* (Portnoy, 1978). Em 2010 o professor e contrabaixista Fausto Borém publicou uma tese de pós-doutorado, cujo tema era: A Construção de um Sistema Sensorio-motor de Controle da Afinação do Contrabaixo: Contribuições Interdisciplinares do Tato e da Visão na *Performance* Musical. Apesar de não tratar especificamente da técnica de *Pivot*, Borém demonstra dedilhados não convencionais utilizados no contrabaixo e intitula-os de âncora a função do polegar em manter-se imóvel durante os movimentos dos dedos da mão esquerda.

A técnica de *Pivot* tornou-se mais acessível e foi popularizada nos Estados Unidos pelo pedagogo e contrabaixista americano George Vance com a publicação do livro *Vade Mecum for the Double Bass* (Vance, 2000). A inovação de Vance foi elaborar, paralelamente ao livro de técnica, seis livros que apresentam um repertório progressivo de canções utilizadas para o ensino de outros instrumentos, a exemplo, do piano, acrescentando aos poucos a técnica de *Pivot*, em níveis de dificuldade, partindo do iniciante ao avançado (Figura 2).

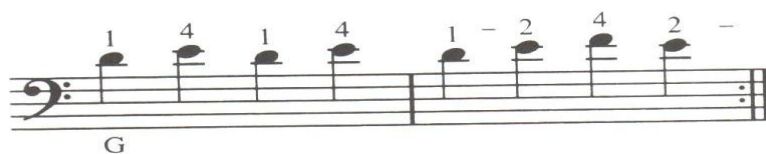


Figura 2. Exercício preparatório para a execução de notas com o movimento de *Pivot*, onde, o traço representa o movimento dos dedos sem a movimentação vertical do polegar no pescoço do instrumento.

O contrabaixista utilizando a técnica de *pivot* não fica limitado a tocar apenas três notas musicais sem a movimentação do conjunto antebraço – braço- punho na região grave do contrabaixo.

No Brasil, os livros para formação de orquestra são utilizados por contrabaixistas brasileiros, a fim de diminuir a defasagem relacionada à ausência de publicações abordando metodologias contemporâneas específicas para o Contrabaixo Acústico Popular.

Pedrosa (2009) em sua dissertação de mestrado analisa os dois métodos de contrabaixo mais utilizados por professores no Brasil e que segundo (Negreiros, 2003, p. 7), principalmente entre os alunos iniciantes do contrabaixo acústico, a saber, o do Italiano Isaiiah Billè com seu *Nuevo Metodo per Contrabasso*, de 1919, e do austríaco Franz Simandl, *New Method for the Double Bass*, de 1906 e reeditado em 1964. Pedrosa



relata a grande influência e importância que esses livros possuem na formação do contrabaixista Brasileiro:

A descrição dos métodos aqui proposta enfoca estudos selecionados dos primeiros volumes de Simandl, Billè assim como parte da convicção, por parte da autora, da importância da experiência do professor como profissional, que idealmente tenha vivenciado o que ensina, considerando que estes métodos representam o primeiro contato do aluno com a prática musical no contrabaixo. (Pedrosa, 2009, p. 9).

Um dado relevante apontado por (Negreiros, 2003, p. 6) demonstra que 45% dos professores contatados apontaram a falta de material de técnica como prioridade no ensino do contrabaixo no Brasil.

Materiais de técnica para o contrabaixo são de suma importância durante o início do aprendizado, pois trabalham de maneira gradativa questões referentes ao conhecimento das regiões subgraves, grave, média, aguda e superaguda do instrumento, por meio de posições progressivas e para o fortalecimento da musculatura do conjunto antebraço – braço – punho como visto na figura 1.

Disponibilidade de material didático sobre a técnica de *Pivot* em livros de estudo no contrabaixo popular

O acesso a alguns livros americanos especializados na *performance* no contrabaixo popular permite nos fazer um paralelo verificando se a técnica de *Pivot* já era abordada. Como exemplo, podemos citar o livro *The Evolving Bassist, do* contrabaixista e pedagogo Rufus Reid, lançado em 1974, que está mais acessível no Brasil, devido à expansão da Internet. Embora haja outros livros com a mesma finalidade, o livro de Reid dividiu sistematicamente os conteúdos necessários para a aprendizagem do contrabaixo popular em estudos e construção gradativa de habilidades motoras e musicais. Trata-se de um livro bastante detalhado, onde são apresentados aspectos importantes como: introdução à teoria musical, harmonia, exercícios para o posicionamento e fortalecimento da mão esquerda no espelho, aspectos básicos para a técnica com o arco e *pizzicato*, e também, estudo de posições progressivas no contrabaixo acústico enfatizando o dedilhado francês.

A técnica de *Pivot* é sugerida em um dos capítulos desse livro através de exercícios para o desenvolvimento técnicos, mas, não aponta sua utilização em hipótese reais de *performance*, como na utilização de escalas para a improvisação e construções



de linhas de contrabaixo no jazz, rock e samba. Por exemplo, a maioria das linhas de contrabaixo apresentadas no livro necessita de uma alta precisão da movimentação do braço esquerdo (Figura 3).



Figura 3. Arpejo e escala de tons inteiros e sua execução no contrabaixo. As setas indicam as mudanças necessárias do conjunto braço – antebraço - punho para a realização dos movimentos.

No Brasil, as publicações para o estudo do contrabaixo acústico popular ainda são poucas. Os livros *Música Brasileira para Contrabaixo* (Giffoni, 1997) e o livro *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira* (Syllos; Motanhaur, 2009) procuram contemplar grande parte de estilos musicais populares do Brasil utilizando o contrabaixo no Samba de Morro, Partido Alto, Samba Funk, Baião, Maracatu entre outros. Embora destinados ao contrabaixo elétrico e acústico, o mesmo carece de conteúdos preparatórios importantes para o aluno que queira estudar tais estilos no contrabaixo acústico, como o estudo das posições, estudos para aquisição de boa sonoridade com a técnica de *pizzicato*, exercícios para o fortalecimento da mão esquerda entre outros.

A didática abordada nos livros voltados à música brasileira quanto aos movimentos exigidos entre as linhas de contrabaixo requerem grande espaçamento de notas nas situações práticas de *performance* musical, uma vez que a cada movimentação ou mudança de posição é necessário deslocar o conjunto antebraço – braço – punho.

Nos livros tradicionais sobre contrabaixo, grande parte dos estudos relaciona-se aos primeiros volumes literários dedicados a conteúdos sobre o desenvolvimento, a precisão, a mudança de posição no espelho do contrabaixo, requerendo, assim, anos de estudo e prática musical por parte do aluno.

A não realização dessa etapa demorada e trabalhosa compromete alguns aspectos importantes como sonoridade e afinação, além de uma alta resistência dos músculos que compõem a musculatura envolvida nas mudanças de posições. Entretanto, no contexto popular, a maioria dos livros não apresenta estudos ou indicações de dedilhados e de mudanças de posições quando essas são necessárias.

Em relação à mão direita, a maioria desses conteúdos é dedicada à prática com o arco. Uma vez que grande parte dos alunos de contrabaixo também estuda baixo elétrico,



cerca de 83% (Negreiros, 2003, p. 4), o aluno de contrabaixo acústico simplesmente adapta a técnica de *pizzicato* utilizada no baixo elétrico para o baixo acústico.

Considerações Finais

No presente artigo procurou-se discutir e apresentar um panorama da utilização da técnica de *Pivot*, seus idealizadores e aplicabilidades no repertório popular brasileiro com fins pedagógicos. Para isso, foram apresentados dados relativos ao ensino do contrabaixo no Brasil, principais métodos utilizados e suas contribuições e carências.

Concluiu-se que a adaptação de diferentes técnicas do contrabaixo advindas de diferentes repertórios, como é o caso da técnica de *pivot*, pode contribuir para a oferta de materiais de ensino do contrabaixo acústico, que proporcionem maiores subsídios técnicos para a formação do contrabaixista que atua com gêneros da música popular no país.

Referências

- BILLÈ, Isaia. *Nuovo Metodo per Contrabbasso Parte 1*. Milão: Editora Ricordi, 1973.
- BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade na pedagogia da performance. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, n. 14, p. 45-50, 2006.
- _____. *Um sistema sensório-motor de controle da afinação do contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. Tese de pós-doutorado. Belo Horizonte, 2010.
- GIFFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- NEGREIROS, Alexandre. *Perspectivas Pedagógicas para a Iniciação ao Contrabaixo no Brasil*. Dissertação de mestrado. Goiânia, 2003.
- PORTNOY, Henry. *The Creative Bass Technique*. Logan, Utah: Ralph Matesky, 1978.
- RABBATH, François. *Nouvelle Technique de La Contrabasse. Methode Complete et Progressive en Trois Cahiers*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- _____. *Art of the left hand with François Rabbath*. Muncie (In): Avant Bass production; 2010. 2 DVD's: som, color 3/4 pol.
- REID, Rufus. *The Envolving Bassist*. Teaneck, New Jersey: Myriad Limited, 1974.
- SIMANDL, Franz. *New Method for the Double Bass*. v. 1 e 2. New York: Fisher, 1964.
- SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramon. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Lumiar Editora, 2009.
- VANCE, George. *Progressive Repertorie for the Double Bass*. Six Volumes. New York, NY: Carl Fisher, 2000.
- _____. *Vade Mecum for the Double Bass*. New York, NY: Carl Fisher, 2000.



Passo do Lui

*NASCIMENTO, Paulo Sérgio da Silva (UFRGS)
paulonascimento72@hotmail.com*

Resumo: Esse trabalho apresenta um estudo sobre o disco “O Passo do Lui” dos Paralamas do Sucesso lançado em 1984 e apresentou forte impacto na carreira do grupo e em especial na geração do rock ointentista conhecida como BRock. O texto tem por objetivo dissertar e explicar uma breve análise sobre duas peças do disco e comentários sobre outras duas. O corpo dissertativo do texto é oriundo de pesquisas realizadas com referências bibliográficas e outras mídias, enquanto a base analítica está permeada nos estudos de semiótica da canção de Luiz Tatit e sua rica bibliografia sobre os elos existentes entre melodia e letra e a busca da percepção dos efeitos e sentidos existentes nessa relação. O trabalho apresenta também análises harmônicas apoiadas nas obras do compositor e produtor musical Almir Chediak que receberam considerável aprovação de músicos, professores e compositores na década de oitenta do século passado. Os relatos de técnicos, produtores e músicos envolvidos na gravação do disco oferecem um valioso suporte na compreensão do processo de gravação daquele período bem como expõem a criatividade ante as adversidades e obstáculos que os estúdios de gravação do Brasil, nessa época, apresentavam.

Palavras-Chave: Paralamas do Sucesso, Ska, BRock.

Abstract: This paper presents a study on the album "Passo do Lui" of Paralamas do Sucesso released in 1984 and had a strong impact on the group's career and especially on the generation of rock of the 80's known in Brazil as BRock. The text aims to expound and explain a brief analysis of two songs and comments about other two songs. The argumentative text body comes from research with references and other media, while the analytical basis is permeated in semiotic studies of Luiz Tatit song and his rich literature on the links between melody and lyrics and the search perception of existing effects and meanings in this relationship. The work also presents harmonics analysis supported by the works of the composer and music producer Almir Chediak that received considerable approval musicians, teachers and composers in the eighties of the last century. The reports from technicians, producers and musicians involved in the recording of the album offer valuable support to understanding the recording process in that period and sets out the creativity in the face of adversity and obstacles that recording studios in Brazil at that time had.

Keywords: Paralamas do Sucesso, Ska, Rock.

Introdução

O cenário da música brasileira da primeira metade dos anos 80 do século passado passava por significativas metamorfoses. A música pop das décadas anteriores que teve seus pontos altos nos movimentos da Jovem Guarda e da Tropicália somado aos estilos importados como Hard Rock, Reggae, Ska, New Wave pavimentaram a estrada por onde a geração BRock daria seus primeiros passos.



As apresentações do Circo Voador aliada à programação da Rádio Fluminense FM exerceram papel determinante na disseminação do rock brasileiro em 1982. Nessa programação era possível ouvir Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Blitz, Celso Blues Boy, Eduardo Dusek entre outros.

As características dos grupos e artistas que surgiram nos anos seguintes eram bem diversificadas, mas ainda assim enquadradas na classificação de rock. Dessa forma, Barão Vermelho, Titãs, Legião Urbana, RPM e artistas solo como Lulu Santos, Lobão e Ritchie pertenciam à nova geração da música popular do Brasil.

O presente trabalho¹ tem por objetivo dissertar e explicar uma breve análise sobre duas peças e comentários sobre outras duas músicas do segundo álbum do grupo Os Paralamas do Sucesso “O Passo do Lui” de 1984. O corpo dissertativo do texto é oriundo de pesquisas realizadas com referências bibliográficas e outras mídias, enquanto a base analítica está permeada nos estudos de semiótica da canção de Luiz Tatit, análises harmônicas de Almir Chediak. Os relatos de técnicos, produtores e músicos envolvidos na gravação do disco estão presentes no livro de Dapieve (1995) e França (2003).

O passo de Luiz Antonio Alves

Em 1983, Os Paralamas ganhavam reconhecimento nacional ao lançarem seu primeiro LP chamado Cinema Mudo. O disco trazia sucessos como Vital e Sua Moto e Química, mas ficou aquém das expectativas da banda e teve resposta moderada nas vendas.

A direção artística de Miguel Plopschi, que recheou o disco de guitarras-base e teclados, maculou a pureza minimalista da banda. Na distância entre as concepções e concessões, Herbert enxergou um produto “musicalmente embaraçoso”. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, “Cinema Mudo” registrava o protorepertório dos Paralamas (Vital, Patrulha, Vovó, Química, Volúpia, Encruzilhada). Bem ou mal, “Cinema Mudo” hoje faz parte do acervo sentimental do BRock (Dapieve, 1995, p. 83).

Traumatizados com o que consideraram a diluição de suas informações de reggae pela produção orientada por Miguel Plopschi e executada por Marcelo Sussekind, experiente guitarrista na época e membro do grupo Herva Doce, os

¹ Uma versão preliminar deste texto foi realizada como trabalho final da disciplina de Música Popular do Brasil II, ministrada pela professora Luciana Prass, na UFRGS, em 2014.



Paralamas decidiram explicitar ainda mais suas influências em seu segundo disco, “O Passo do Lui”, lançado em agosto de 1984.

O “Lui” em questão – Luiz Antônio Alves na certidão - era um velho amigo da banda, exímio dançarino de ska, artista plástico e músico performático. Ao pô-lo na capa do LP, Herbert, Bi e Barone estavam, publicamente, pagando tributo às *two tone bands* inglesas, principalmente Madness e The Beat, que amavam acima de todas as coisas, exceto, talvez, o new wave reggae do Police (Dapieve, 1995, p. 83).

Método de análise da canção de Luiz Tatit

Para análise das músicas do disco Passo do Lui adotei o modelo semiótico de análises de canções de Luiz Tatit (2002, 2007).

Com suas pesquisas, a semiótica apresenta mecanismos eficazes para analisar letra e melodia e sua interação. Tendo por objeto a canção brasileira, em *O Cancionista* (Tatit, 2002), a partir de uma comparação entre a fala cotidiana e a canção, Tatit indica que esta última é uma “fala estabilizada”, utilizando o seguinte pressuposto: se nossa fala usual é marcada pela irregularidade tanto rítmica quanto melódica, apresentando um perfil melódico efêmero e descartável, a canção é, por sua vez, estabilizada em durações e alturas definidas, apresentando uma estrutura feita para a preservação.

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. Apenas acompanha o texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos. Está a serviço de um sistema de oposições previamente estabelecido que dispensa a necessidade de fixação e independência sonora. A gramática linguística dá conta da representação do sentido e não tem finalidade em si mesma. Não tem por que se perpetuar em matéria fônica (Tatit, 2002, p. 15).

E desta forma, os sons da fala não são estruturados dentro de um sistema organizado de alturas, mas caracterizam um perfil com a finalidade de linearizar o que está sendo dito. São marcados pela instabilidade. Já o perfil melódico da canção é definido dentro de um sistema musical. Estabelecer uma melodia dentro desse sistema é a estratégia para garantir a perenidade da composição.



A partir desse pressuposto, o método de Tatit prevê dois grandes processos de estabilização: passionalização e tematização.

Na passionalização ocorre um investimento na desaceleração. Temos então uma maior valorização do percurso melódico, percebido principalmente pelo alongamento de cada uma das vogais e pela expansão da tessitura. As canções tornam-se naturalmente mais lentas e remetem à introspecção, sentimento compatível com o estado de disjunção do sujeito, que em geral está à procura do objeto perdido. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida a uma inação. Sugere um estado introspectivo do cancionista e leva o ouvinte a mergulhar na mesma frequência (Silva, 2009, p. 11).

A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A passionalização melódica é um campo sonoro propício para as tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. Segundo Silva,

[...] na tematização observamos uma maior valorização do pulso, que se manifesta em um ataque mais frequente das consoantes. São geralmente canções com tessitura contraída, marcadas por um andamento mais acelerado. Neste esquema é comum o surgimento de pequenos fragmentos melódicos que se repetem. A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas e às construções de personagens, de valores-objetos ou, ainda, de valores universais. A tematização favorece a exaltação seja da pátria ou da música do povo; pode produzir gêneros dançantes, como as marchinhas ou mesmo integrar-se nos gêneros da moda (Silva, 2009, p. 11).

Tematização e a passionalização não são excludentes e, muitas vezes, podem aparecer combinadas em proporções diversas. Dessa forma, o modelo de análise de Tatit prevê também a infiltração de um gesto de fala cotidiana na canção: a figurativização.

A figurativização é entendida como o estreitamento do laço entre fala e canção, ou seja, é a aproximação desta àquela, tendo como característica principal o desfecho da frase melódica. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (Silva, 2009, p. 12).

As pesquisas de Luiz Tatit apresentam uma grande contribuição para a análise da canção popular brasileira a partir da semiótica porque possibilita verificar, através de um método coeso, como se dá a construção de sentido em uma obra que usa dois



sistemas de significação distintos: um texto linguístico sustentado por um texto melódico.

Análise da canção “Me Liga”

Quando ouvimos a primeira frase “Eu sei jogos de amor são pra se jogar”, o enunciador apresenta, de forma lenta, uma resignação e deixando claro sua compreensão e parcial aceitação do momento. Na frase seguinte - “Ah, por favor, não venha me explicar o que eu já sei e o que eu não sei” - ele explicita o que fora deixado vago na primeira frase e assume sua condição de derrotado. Esse verso é apresentado com uma melodia que valoriza as vogais e estruturada em uma sequência de três acordes no tom de Lá Maior e um quarto acorde de empréstimo modal para finalizar o trecho: A7M, C#m7, D7M, Dm7.

A passionalização melódica se evidencia em momentos como “Tudo o que eu tinha pra perder eu já perdi” onde o acréscimo de uma segunda voz reforça o manifesto de dor e desespero do cancionista. Essa segunda voz reaparece no refrão, quando o repetido pedido “Me liga, me liga” é exaltado com a utilização dos acordes D7M e Dm7 explicitando o desejo de junção (acorde maior e pertencente ao tom) e consciência da disjunção (acorde menor de empréstimo modal).

A experiência do ouvinte é com a própria canção e sua forma de relatar as experiências, verídicas ou não, de seus enunciadores. Essa é a função da melodia e seu intérprete: fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida. Assim sendo, todo um arsenal técnico e estético é acionado para assegurar, simultaneamente, a emoção e o sentimento de verdade e é quando o ouvinte percebe que o canto propõe experiências mais profundas que a fala. Nesse momento o ouvinte sente que a fala dá credibilidade ao canto (Tatit, 2002, p. 127).

Ska

Uma das novidades explicitadas no LP “O Passo do Lui” era a presença do estilo jamaicano Ska que recebeu um tributo com uma faixa homônima.

O ska é um gênero de música e dança pop da Jamaica da segunda metade do século XX que chegou a ser exportado para os EUA. Combina elementos africanos, das Índias Ocidentais e se relaciona com o Bluebeat (Dourado, 2004, p. 307).



O estilo já havia figurado na faixa título do primeiro LP, “Cinema Mudo”, mas em “O Passo do Lui”, as melhores qualidades de gravação da bateria combinadas aos temas melódicos de guitarra, teclados e saxofone possibilitaram um material que marcaria de vez a carreira dos Paralamas.

Marcelo Sussekind lembra os cuidados com a gravação de bateria do disco. “Na época não existiam as facilidades eletrônicas de hoje e você tem um som de bateria ali que eu acho que até hoje ninguém atingiu. Eu e Franklin Garrido ficamos uma semana tirando aquele som de bateria, mexendo no teto da Odeon, porque o teto se mexia para alterar a acústica. Microfone em tudo que era lugar. Tinha microfones na bateria, no ambiente, no chão, no teto.” Uma vantagem da época, para se ficar tão à vontade, era que o estúdio pertencia à própria gravadora, o que não acontece hoje em dia, com tudo tercerizado (França, 2003, p. 59).

A tematização em Ska

A tematização melódica é mais evidente em “Ska” porque o andamento acelerado e a caracterização de um personagem são reforçados durante toda a canção. O cancionista relata as desventuras de uma garota em sua longa e desanimada espera pelo herói que irá salvá-la da solidão.

“A vida não é filme”, “De todos os seus sonhos não restou nenhum” e “Só você não viu não era filme algum” destacam a falta de contato com a realidade vivida pela personagem que ainda guarda alguns resquícios de amor próprio ao desdenhar a palpável não chegada do seu protetor: “E assim tanto faz se o herói não aparecer e daí nada mais”

Meu erro

A segunda faixa do lado um do LP tem sua letra originada em um antigo relacionamento de Herbert Vianna. O texto fala de um amor escravizador e revela o desengano de um sentimento. Herbert comenta que “ela queria que eu fosse uma coisa que eu não era. Tinha vergonha do meu fusca e não queria que eu fosse músico” (França, 2003, p. 60).

Se por um lado a letra descrevia uma dor, a música denotava um clima bem mais leve e festivo. Para França,

o arranjo original é seco, com guitarra fazendo a marcação e só um teclado do Jotinha entra de vez em quando fazendo uma cama e suavizando a aspereza do arranjo (França, 2003, p. 60).



MEU ERRO Herbert Vianna

• Tom de Lá maior • Cliché harmônico I III^m IV IV^m I • Acorde de empréstimo modal AEM IV^m.

LÁ MAIOR		
<p>I A Eu quis dizer você não <u>Mesmo querendo eu não</u></p>	<p>III^m C#^m quis escutar <u>vou me enganar eu co-</u></p>	<p>IV D a- gora não peça não me <u>nheço os seus passos eu</u></p>
<p>AEM IV^m D^m faça promessas eu não <u>vejo os seus erros não há</u></p>	<p>I A quero te ver nem quero <u>nada de novo ainda</u></p>	<p>III^m C#^m acreditar que vai <u>somos iguais en-</u></p>
<p>IV D <u>ser diferente que</u></p>	<p>AEM IV^m D^m <u>tudo mudou yo-</u></p>	<p>III^m C#^m <u>cê diz não saber o que</u></p>

[imagem extraída de CHEDIK, 1986, p. 199]

Na harmonia apresentada na figura acima é possível constatar a presença de um acorde estranho à tonalidade de Lá Maior. O acorde de Ré menor tem a função de quebra na previsibilidade natural do tom. Isto porque é precedido pelo quarto grau natural representado pelo acorde de Ré Maior e sua terça menor (fá) proporciona, pela de sua descendência de semitom, uma sensação de desencontro, de não acerto (Chediak, 1986, p. 97).

Na música *Meu Erro*, Herbert apresenta uma história de ilusão e desilusão amorosa e seu conformismo ante ao poder exercido pelo ser amado. “E o meu erro foi crer que estar ao seu lado bastaria/ Ah meu Deus era tudo o que eu queria/ Eu dizia o seu nome/ Não me abandone jamais” (Vianna, 1984). Para Tatit, “*Meu Erro* retrata um estado disjuntivo com toda a tensão provocada pela possibilidade de perda do ser amado e com todo o desejo sucumbido à força da realidade implacável. Dilema de base: desejo de conjunção e consciência da disjunção” (Tatit, 2006, p. 129).

Óculos

A música “Óculos” foi uma das primeiras peças preparadas para “O Passo do Lui”. O compacto havia sido lançado um mês antes do lançamento oficial que



ocorreu em 23 de agosto de 1984. Naquela época havia o rumor sobre um grande festival que iria ocorrer em janeiro de 1985, o Rock in Rio e foi “Óculos” que possibilitou aos Paralamas a participação no magnífico evento.

Os paralamas não podiam ficar de fora e, para isso, tinham um trunfo chamado José Fortes, e ele foi à luta: “O meu irmão mais velho conhecia o Roberto Medina e ligou para ele. O Medina me recebeu e me lembro que eles ainda estavam gravando *O Passo do Lui*, mas já tinha o mix de ‘Óculos’. Eu conversei, expliquei tudo, ele falou: ‘Ah, tá legal, ótimo, conheço, ouvi falar’. Mas não conhecia nada, ele tinha uma ideia mercadológica, mas não conhecia os detalhes dos grupinhos brasileiros (França, 2003, p. 68).

A verdade é que “Óculos” estava fadada ao sucesso. Com uma batida precisa realizada pela habilidade de Barone auxiliado pelas técnicas de gravação, uma melodia ao teclado oriunda da música caribenha e o seu manifesto esrachado em letra sobre a vida atrás das lentes foram um tiro preciso no coração da juventude oitentista.

Considerações finais

A escolha do assunto discutido neste trabalho levou em consideração a inexistência de pesquisa, no campo da canção popular, sobre um álbum específico do grupo Paralamas do Sucesso. Observa-se, no entanto, um crescente olhar para as bandas do BRock dos anos 80 do século passado.

Para essa pesquisa foi necessário estabelecer o viés, o recorte direcionado ao disco, uma vez que a produção musical dos Paralamas é muito profícua.

Enfim o trabalho apresentou uma possibilidade de análise sobre composições do álbum, sem esgotar o tema. Que novos olhares se lancem sobre a discografia dos grupos do BRock oitentista.

Referências

AZEVÊDO, Cícero Camilo de Sena. *Paralamas do Sucesso e o Rock Brasileiro dos anos 1980*. Guarabira: UEPB, 2012.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. São Paulo: Lumiar, 1986.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o Rock Brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário dos termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.



FREITAS, Rodrigo. *Legião Urbana: a história até uma outra estação*. São Paulo, 2006. Disponível em: < <http://whiplash.net/materias/biografias/038467-legiaourbana.html>> Acesso em: 23 nov. 2014.

O Passo do Lui. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1984. 1 LP com 10 faixas.

SILVA, Maria Rita Arêdes da. *Lado B Lado A: uma crônica social*. São Paulo: USP, 2009.

TATIT, Luiz. *A semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____; LOPES, Ivã C. *Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.



Projeto “Música Popular de Câmara na Universidade”

NUNES, Jorge Armando (UFRJ)

jorgeannunes@globo.com

Resumo: O presente trabalho se refere à experiência do autor em utilizar a disciplina Música de Câmara como mais um veículo para a realização de música popular dentro da Escola de Música da UFRJ. A partir de uma panorâmica sobre a realidade atual dos cursos de graduação em Música Popular nas Universidades brasileiras, é destacada a importância das práticas de conjunto na preparação do músico para sua posterior inclusão no mercado de trabalho. Adaptando através de arranjos um repertório para formações variadas, a disciplina permite que alunos focados em música popular de diferentes instrumentos possam atuar dentro de sua área de interesse exercitando-se tanto na leitura como na prática da improvisação. Os resultados apresentados, tais como apresentações públicas e conscientização dos aspectos holísticos dos arranjos e consequente inserção da parte decada um na estrutura completa das obras, demonstram a evolução artística experimentada durante cada semestre letivo. A Metodologia utilizada está diretamente relacionada com aspectos práticos da execução musical, vinculada à variada gama de exigências técnicas e expressivas presentes na música de concerto. Obras literárias e artigos relacionados com o tema abordado são citados como complemento para a argumentação acerca da realidade atual dos cursos oferecidos pelas Instituições de Ensino Superior que sofrem críticas devido aos seus prováveis enfoques excessivos em aspectos teóricos em detrimento dos práticos. As conclusões derivam diretamente dos resultados positivos das apresentações públicas, auferidas através da reação das plateias e que demonstram o envolvimento do grupo de artistas com sua plateia.

Palavras-chave: Música popular de câmara, universidade, prática instrumental.

Abstract: This paper refers to the author's experience in using the Chamber Music discipline as a vehicle for the realization of popular music within the UFRJ School of Music. From an overview of the current reality of undergraduate courses in Popular Music in Brazilian universities, is highlighted the importance of the set of practices in the musician's preparation for later inclusion in the labor market. Adapting through arrangements repertoire for various formations, discipline allows students focused on popular music of different instruments can act within their area of interest by exercising both in reading and in the practice of improvisation. The results presented, such as public presentations and awareness of holistic aspects of the arrangements and subsequent insertion of the portion of each of the very fabric of the work, demonstrate the artistic evolution experienced during each semester. The methodology used is directly related to practical aspects of musical performance, linked to the wide range of technical and expressive requirements present in concert music. Literary works and articles related to the topic covered are cited as a complement to the arguments about the current reality of the courses offered by higher education institutions that have been criticized because of its likely excessive focuses on theoretical aspects at the expense of practical. The conclusions derived directly from the positive results of public performances, earned through the reaction of audiences and demonstrating the involvement of the group of artists with their audience.

Keywords: popular chamber music, university, instrumental practice.



Introdução

A tarefa de se propor a um estudo sobre a questão da formação superior para profissionais voltados para a área da música popular é bastante complexa dentro da realidade das Universidades brasileiras. Em um contexto de mercado de trabalho que jamais exigiu formação acadêmica, o diploma de ensino superior se configura em uma meta pouco interessante para instrumentistas muitas vezes já consagrados devido ao enorme esforço que terão que despender para se adaptar a um meio que muitas vezes não esconde a sua hostilidade para com aqueles que professam uma linguagem não erudita. Segundo Vinícius Moulin, “as faculdades brasileiras em geral priorizam um tipo de música e de músico muito distante desta realidade profissional e quase ignoram o músico com objetivo de ingressar no mercado” (Moulin, 2006). Devido aos “*curriculi*” que privilegiam o ensino de técnicas instrumentais voltadas para o aprendizado da música erudita, em primeira análise a utilidade prática de um curso superior seria irrelevante para um profissional de palco ou estúdio.

De acordo com Liliana Harb Bollos, “não se pode negar que as raízes da música popular e seu desenvolvimento são relativamente novos, uma vez que os primórdios da música popular datam do final do século XIX (...). O fato é que a música popular se desenvolveu durante o século XX e a música clássica já está sendo difundida mundo afora há vários séculos” (Bollos, 2008). Em realidade, se poderia estratificar o termo “popular” da expressão “comercial” já que a música considerada folclórica existe provavelmente a mais tempo do que a própria música de concerto. No Brasil a música popular comercial teve a sua difusão potencializada somente a partir da terceira e quarta décadas do século XX com o advento dos grandes programas de rádio e das gravações de cantores que alimentavam os anseios de uma população cada vez mais obcecada pelo surgimento de novos ídolos.

Por outro lado, desde as últimas décadas do século XIX, os ambientes acadêmicos privilegiavam totalmente a produção musical de culturas europeias. O Instituto Nacional de Música, atualmente Escola de Música da UFRJ jamais tolerou a música popular e uma infeliz tentativa de Nepomuceno em fazer justiça ao grande Catulo da Paixão Cearense convidando-o para realizar um recital no então sagrado salão de Concertos da Escola redundou em revolta dos professores e da crítica especializada, que tinha na época Oscar Guanabarro como seu principal expoente e que não tolerou a



presença em suas dependências de um instrumento de “bordel” como era qualificado o violão.

Durante décadas o preconceito contra a presença de algum gênero que não o erudito assombrou os corredores desta instituição. Foi somente a partir dos anos 80 que, apesar da férrea resistência de grande parte de seu corpo docente, timidamente foram sendo criados pequenos espaços para o incipiente surgimento de manifestações provindas da área popular, quase todas por iniciativa pessoal de alguns poucos professores que, entretanto, evitavam comentários públicos sobre o assunto. O autor deste trabalho, por algumas vezes, se viu em confronto com ironias de colegas professores por estimular grupos de chorinho e cantores populares a fazerem música popular de câmara nas aulas e apresentarem seus trabalhos em recitais de alunos e apresentações oficiais.

No entanto, a abertura foi consideravelmente visualizável a partir do advento deste novo século e, com a entrada de professores ligados ao gênero popular, atualmente pode ser vislumbrada uma perspectiva mais favorável a uma coexistência construtiva entre os dois gêneros musicais. Como modelo disso, podem ser citadas várias escolas estrangeiras de música de ensino superior da América e da Europa, agregadas ou não a Universidades, que, desde o final do século passado, estruturaram seus cursos de música popular voltados para o mercado de trabalho.

Capítulo I

Sonho e Realidade - Perspectivas da Educação Musical de Ensino Superior no Brasil em relação à sua adequação ao mercado de trabalho

A atual situação do ensino de nível superior no Brasil voltado para a música popular ainda pode ser considerada como muito desigual se for observada sob um aspecto holístico. Segundo Estércio Marques, “a Universidade deve ser pensada como geradora de bens culturais” (Marques, 1995), o que nos leva a considerar que por “bens culturais” devem ser entendidos não só os conhecimentos teóricos adquiridos em aulas, mas principalmente os de caráter prático que vão ser utilizados no decorrer da vida profissional de cada músico, independentemente do gênero pelo qual venha a optar.

Em sua monografia de graduação em licenciatura, Vinícius Moulin faz diversas críticas ao *curriculum* adotado pela UNIRIO em relação ao seu curso de música



popular. Segundo ele, “atualmente não existe nesta instituição nenhum curso que prepare o músico para o mercado de trabalho de música popular. O curso de Bacharelado em Música - Habilitação Música Popular Brasileira é o que fica mais próximo desse objetivo, porém não cumpre integralmente a tarefa, obrigando frequentemente o graduando a estudar com professores particulares buscando fora o complemento de formação que não obtém na faculdade” (Moulin, 2006). Tal afirmação, embora possa ser contestada, parece demonstrar o ponto de vista de um músico que busca nos meios acadêmicos subsídios ao menos informativos para suas atividades profissionais. Completando o raciocínio, embora de forma mais genérica, Bollos ressalta o fato de que: “outro fator que merece discussão é a grade curricular dos cursos de bacharelado em instrumento ou canto, pois, mesmo em um curso de performance há um grande número de disciplinas teóricas e as disciplinas práticas tendem a desaparecer, fazendo com que o nível técnico também caia. É comum nos remetermos a outras instituições de ensino do exterior para comparar com o nosso modelo, mas as diferenças são muitas” (Bollos, 2008).

Desde o surgimento, em 1981, da “*International Association for the Study of Popular Music*”, que tinha o propósito de incluir a música popular nos “*curricula*” dos cursos superiores de música nos países anglo saxônicos, procedimentos semelhantes foram sendo adotados em Universidades de vários países. No Brasil, a pioneira foi a Unicamp que, em 1989, criou o primeiro curso de graduação em música popular no país.

A necessidade da prática de conjunto é provavelmente o mais importante fator de defasagem entre os *curricula* das escolas brasileiras se comparados com similares americanos ou europeus. Da mesma forma com que se adquire prática de conjunto através da participação em grupos direcionados à música erudita, o exercício constante dessa atividade na música popular se reveste da maior importância dado o fato de que a prática da audição do resultado coletivo da execução de uma obra implica na identificação de fatores como afinação, polirritmias, entradas simultâneas além de outros numerosos fatores que são comuns a execução de qualquer gênero musical. Portanto, há que se continuar buscando modelos a serem seguidos pelas Universidades brasileiras para elas se adequarem às necessidades dos jovens que para lá se encaminham em busca de subsídios para suas carreiras. A oferta de cursos de



instrumentos como bateria, baixo elétrico e guitarra bem como a utilização de livros de contraponto, teoria e harmonia funcional parece estar se tornando cada vez mais essencial em um contexto que não está conseguindo acompanhar as constantes novas exigências do mercado musical.

No próximo capítulo serão feitas considerações acerca das atividades que têm sido desenvolvidas na área de música popular na Escola de Música da UFRJ.

Capítulo II

A Música Popular nos *currículi* da Escola de Música da UFRJ

Conhecida pela sua tradição no ensino da música erudita este estabelecimento superior de ensino vem, progressivamente, concedendo a música popular um espaço cada vez maior dentro de um universo que, até bem pouco tempo, era evitado por não ser considerada parte da tradição musical de conservatórios e instituições afins. Tal procedimento se revelou equivocado tendo em vista as pesquisas musicológicas e etnomusicológicas que demonstram a contribuição das músicas “não eruditas” (nomeadas em diferentes classificações como “música folclórica”, “música tradicional”, “música popular”, “música étnica”, “música religiosa”) para a formação da linguagem da chamada música de concerto. Na verdade, a música erudita se formou a partir de diferentes práticas musicais de diferentes culturas, transmitidas através dos tempos, seja pela tradição oral, seja pelas práticas mágico-religiosas. Em vista do reconhecimento da ação e trabalho de vários artistas e professores fora da UFRJ, em conjunto com a visão objetiva de gestores públicos conscientes da importância da abertura da Universidade para outras “músicas” e “práticas culturais”, a Escola de Música vem se adaptando à crescente procura dos instrumentistas e cantores da área popular pelas Universidades, abrindo caminho para que habilitações afins com este segmento de venham sendo incluídas dentro da grade de cursos tradicionais. Atualmente já estão implantados cursos de Graduação para instrumentos como violão, saxofone, bandolim e cavaquinho.

Esta nova realidade, constatada no dia a dia da Escola, embora não contando com unanimidade de opiniões favoráveis, já há algum tempo vem sendo construída pela iniciativa pessoal de professores que, com a aprovação de seus Departamentos, Congregação e instâncias superiores, lograram incluir em seus repertórios didáticos obras de compositores populares de renome. É o caso, por exemplo, do Curso de



Bacharelado em Violão (1980), que se utiliza de obras de importantes nomes da área popular tais como Baden Powell, Egberto Gismonti, Dilermando Reis, Nicanor Teixeira e Radamés Gnattali dentre outros. O projeto de pesquisa “Musicultura” e a disciplina “Pulsares: oficina de criação”, ambas voltadas para aspectos criativos refletidos sobre a pesquisa etnomusicológica que são ministradas pelo professor Samuel Araújo se constituem em outro exemplo, bem como Tópicos Especiais Práticos realizados pelos alunos do professor Sérgio Álvares com enfoque na obra de Pixinguinha. Além dos instrumentos citados anteriormente e dos novos cursos de Graduação (Cavaquinho ministrado pelo Professor Henrique Cazes e Bandolim pelo Professor Paulo Sá), já são oferecidas matérias coletivas como Harmonia Funcional ministrada pelos Professores Marco Pereira, Geraldo Magela e Carlos Almada (este último autor do livro “Contraponto em música popular: fundamentação teórica e aplicações composicionais”, lançado recentemente pela Editora da UFRJ) e Percepção Musical e Harmonia Funcional, voltada para a música popular lecionada pelo Professor Fábio Adour, autor do livro “Sobre Harmonia - Uma proposta de perfil conceitual” também de recente lançamento.

Na área de instrumentos podem ser destacados o Piano Popular, oferecido pelos professores Stella Júnia e Eduardo Henrique, que no passado contou com a atuação da professora Sheila Zaguri; Saxofone, com os Professores Júlio Merlino, José Rua e Pedro Bittencourt; e a Oficina Instrumental de Canto, ministrada pela Professora Andréia Adour para os alunos de licenciatura.

Atividades práticas de conjunto também estão presentes na área popular. A UFRJazz, grupo conhecido nacionalmente e dirigido pelo Maestro José Rua, realiza seus ensaios duas vezes por semana e se apresenta com frequência dentro e fora da Escola de Música; O Curso de Bacharelado em Regência de Banda, ministrado pelo Maestro Marcelo Jardim trabalha essencialmente com repertório popular arranjado para esta formação instrumental; e o Coral de EM da UFRJ, dirigido pela Professora Maria José Chevitarese, possui em seu acervo obras folclóricas e de compositores brasileiros populares.

No âmbito da música sinfônica, foi realizado concerto no dia 5 de março de 2015 no qual, pela primeira vez na história da Escola, instrumentos como cavaquinho e bandolim atuaram como solistas, em obras encomendadas aos compositores Ernani



Aguiar, Sergio di Sabato, Carlos Almada e Alexandre Schubert, na sua maioria em primeira audição. Tal evento derivou de um projeto de pesquisa de parceria interdepartamental entre os Departamentos de Composição e de Arco e Cordas Dedilhadas.

Finalmente pode se destacar o surgimento na Escola da “Camerata Dedilhada”, integrada pelos professores Paulo Sá, Henrique Cazes, Celso Ramalho, Bartolomeu Wiese, Marcus Ferrer e Marcelo Gonçalves que, com a participação do percussionista Beto Cazes, se apresenta com uma formação “sui generis”, integrada por cavaquinho, bandolim, violões de seis e sete cordas, viola de dez cordas, violão requinto e percussão.

Esta síntese de atividades pode não incluir todas as atividades que trazem abertura para a música popular dentro da EM-UFRJ, mas expõe de forma objetiva a maneira como a vida musical na academia assumiu a prática de música popular como legítima e portadora de saberes e conhecimento para a formação de nível superior do músico brasileiro.

- MÚSICA POPULAR DE CÂMARA NA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

A utilização para a música popular de disciplinas tradicionalmente relacionadas com a música erudita parece ser um dos caminhos para a sua progressiva implantação na EM da UFRJ. Como já citado anteriormente, peças de autores populares vêm sendo incorporadas ao *curriculum* de alguns instrumentos, ampliando o campo de visão dos alunos voltados para o repertório tradicional e, em alguns casos, permitindo a outros que atuem dentro da sua área de preferência, principalmente se forem profissionais de shows e gravações.

Na EM da UFRJ, de forma autônoma, temos desenvolvido um trabalho de associação de elementos pertencentes às áreas erudita e popular. Através da disciplina Música de Câmara da qual sou professor desde 1989, há cerca de cinco anos iniciei o trabalho de recrutar os estudantes que davam ênfase às suas carreiras na música popular e que, obrigados a cursar quatro níveis desta disciplina, se viam constrangidos a executar peças eruditas para as quais não estavam preparados esteticamente. Incluídos neste grupo, por exemplo, estavam alunos de instrumentos como bandolim e cavaquinho que haviam entrado para a Escola de Música através do curso de Licenciatura e que estavam com dificuldades para cursar disciplinas de teor



tradicionalmente voltado para a música de concerto. Sugerindo então que fizessem música popular, reuniram então o seu grupo de chorinho que já vinha atuando há alguns anos em apresentações, mas que não havia se revelado desde que haviam ingressado na Escola de Música. Da mesma forma, cantores voltados ao gênero tiveram a liberdade de incluir em seus repertórios de Música de Câmara peças populares que apresentaram ao lado de obras eruditas em recitais de alunos e apresentações oficiais.

Entretanto nos motivava a proposta de realizar música popular também com instrumentos tradicionais, para dar um complemento estético aos alunos de cordas e sopros voltados ao repertório clássico. Quando o cantor Byafra, aluno de canto da Escola, se associou ao grupo, tive então a ideia de fazer arranjos instrumentais de obras populares empregando técnicas de composição utilizadas na música de concerto tais como procedimentos contrapontísticos, subdivisão de linhas melódicas alternando contracantos entre todos os participantes e, dentro de uma estrutura que segue o formato original das obras, procurando acrescentar outros elementos que proporcionassem aos alunos noções de fraseado características da música de concerto. Tivemos então a oportunidade de fundar a Pop Camerata, um conjunto de 10 alunos músicos pertencentes à EM da UFRJ e que, com ele, se apresentou por diversas vezes no Estado do RJ.

Realizando dois ensaios semanais, construímos um repertório com obras de vários compositores populares, com arranjos estruturados para um grupo de formação eclética (quarteto de cordas, contrabaixo acústico, flauta, saxofone, piano, bateria e baixo elétrico) e que atraiu alunos de diferentes instrumentos para esta inédita opção de Música de Câmara que passou a ser mais uma alternativa de disciplina para o crescente afluxo de músicos populares ao ensino superior.

Referências

ANDRADE, Clarissa. *A Gazeta Musical - Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BOLLOS, Liliana. *Considerações sobre a música popular no ensino superior*. São Paulo: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2008.

MARQUES, Estércio. Influências culturais na formação do professor. IV Encontro Anual da ABEM. *Anais...* Goiânia, 1995.



MOULIN, Vinícius. *O mercado musical brasileiro e o curso de bacharelado em MPB da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2006.

VIDAL, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.



A música popular e sua relação com a música erudita

OLIVEIRA, Mateus Espinha (UFMG)

mateuespinha@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo trata da relação histórica entre a música popular e a música erudita, focalizando na presença dos instrumentos oriundos da música popular em peças de música clássica. Com este texto pretendo mostrar algumas das formas com as quais música clássica usa a linguagem musical popular e quais os propósitos e efeitos decorrentes deste uso. A busca por novas sonoridades e por caminhos musicais diferentes, a valorização de culturas e valores nacionais e também várias formas de crítica musical, inclusive críticas à própria linguagem da música ocidental, todos estes são contextos nos quais os instrumentos populares se associam à música clássica. Através de uma análise da bibliografia referente a esse assunto, podemos observar que elementos da música popular são recorrentes na escrita de muitos compositores, assim como também foi objeto de polêmicas até mesmo de transmissão de ideologias. Por outro lado, podemos afirmar que a música popular também se apropriou de elementos da composição erudita e também se transformou a partir de seu contato com a música clássica. Assim, a música popular e a música clássica vêm se influenciando mutuamente.

Palavras-chave: música popular, música clássica, instrumentos musicais.

Abstract: This article treats the historic relation between popular music and classical music, focusing in the presence of popular music instruments in some pieces of the classical music repertoire. With this text I intend to show some of the forms with which classical music uses popular music language, and what are the purposes for that along with the effects caused in general with this use. The search for new sonorities and for different musical paths, the valorization of national and cultural values and also several forms of musical critiques, including critiques to the very western musical language, all these are contexts in which the popular music instruments associate themselves with classical music. Through an analysis of the literature regarding this subject, we can see that elements of popular music are recurrent in the writings of many composers, as well as it has also been an object of polemics and even of transmission of ideologies. In another side, we can affirm that popular music as well has appropriated itself of elements of academic composition and also transformed itself in its contact with classical music. Therefore, popular and classical music have influenced each other mutually along time.

Keywords: popular music, classical music, musical instruments.

1. Introdução

A presença de elementos oriundos da música popular não é um fato recente na história da música ocidental. Vários compositores já recorreram a diversas linguagens musicais populares dentro de suas composições visando diferentes objetivos.



Godfrey e Shwartz (1993, p. 95) nos mostram alguns exemplos desta presença de elementos da música popular na obra de compositores de vários períodos diferentes da música clássica. Entre estes estão o uso de melodias e ritmos turcos por Mozart, as rapsódias e danças húngaras de Brahms e Litz, melodias pentatônicas no ciclo de canções *Das Lied von der Erde*, de Mahler, e as assimilações folclóricas de obras de Bartók e Kodály. Lacerda (2007, p. 20) nos fala do uso do gênero popular das canções na obra de Schubert, e Ross (2007, p. 499) nos fala da influência do jazz na obra de compositores minimalistas como Steve Reich e Philip Glass.

2. Inovação e Modernidade

A música popular dentro do estilo clássico não é uma novidade (ela está lá, transformada, em Mozart), mas sob pressões modernistas muitos trabalhos musicais se tornaram muito mais claramente híbridos, já que diferentes estilos estão lá misturados em uma só obra (Butler in Pope, 2004, p. 83).

Com este comentário Butler nos deixa claro que a música popular já estava presente há algum tempo na música clássica, e, ao mesmo tempo, a associa a uma busca por inovação e modernidade.

Lacerda (*apud* Ferraz, 2007, p. 20) também fala da música popular como elemento inovador dentro da música clássica, e cita um comentário do compositor húngaro Bèla Bartok, em que este fala que o estudo da música camponesa "abriu a possibilidade de emancipação plena do predomínio total do sistema maior/menor" (*apud* Ferraz, 2007, p. 24). Os compositores minimalistas também buscaram na música popular, mais particularmente na africana, um pensamento musical que os conduziria a inovações em seus trabalhos. Lacerda (*apud* Ferraz, 2007, p. 30) diz que Reich "vai a Gana atrás de compreender novas polifonias" e que compõe "a partir de parâmetros daí absorvidos".

Godfrey e Schwartz (1993, p. 195) colocam, dentro de um contexto de inovação musical, a presença de elementos provenientes da música popular entre as principais formas de uso de elementos não ocidentais na música clássica. Entre os muitos exemplos citados por eles estariam o uso de melodias e ritmos brasileiros no balé de Milhaud, *Le boeuf sur le toit* (1919), e em sua peça para piano, *Saudades do Brasil*



(1921), e as apropriações de elementos do flamenco na música de compositores como Manuel de Falla e Maurice Ravel.

3. Nacionalismo

O nacionalismo também foi uma tendência musical que agregou vários elementos da música popular dentro da música clássica. Para Walter (2004, p. 287), "o conceito de 'povo' foi central para o clima nacionalista político dos anos 30" e, como consequência disso, "era natural que os compositores invocassem conceitos como 'o povo' e 'a nação' como justificativa para suas obras". Para ele, esse clima de nacionalismo político fez com que vários compositores se voltassem a conceitos que remetessem às tradições de suas músicas nacionais (Walter, 2004, p. 287).

Thomas Turino (2003, p. 176) explica o nacionalismo de forma bastante crítica, esclarecendo melhor essa questão do nacionalismo político presente neste período histórico, e segundo ele nas composições deste estilo "as práticas culturais locais são 'reformadas' à luz de técnicas, estética e conceitos 'modernos'". Para Turino (2003, p. 175), o nacionalismo foi parte de um esforço ideológico para a criação de uma identidade nacional, no qual a música seria um dos elementos para o reforço da ideia de nação para um dado povo. Para ele, dentro do nacionalismo:

(...) o que é tipicamente expressado é que uma "nova" cultura nacional será forjada a partir do "melhor" da cultura local combinado com o "melhor" da cultura "moderna" (cosmopolita). Os elementos locais são importantes para distinção emblemática e para promover a identificação com o país. Os aspectos cosmopolitas são importantes para criar iconicidade com outros estados-nação e como base de aceitação e popularidade no exterior (Turino, 2003, p. 176).

Exemplo deste movimento, o mexicano Carlos Chávez chegou a escrever para vários instrumentos folclóricos mexicanos dentro de algumas de suas peças, além de abordar sempre temas nacionais mexicanos. Walter (2004, p. 291) nos dá o exemplo da peça *Xochipilli-Macuilxóchtli*, de 1940, que apresenta uma grande variedade de tambores indígenas, e da sua importante *Sinfonia India*, de 1935-6, baseada em temas indígenas.



As inovações de Chávez foram descritas por Béhague de maneira a conciliar tanto um pensamento musical modernista, quanto a ideologia nacionalista descrita por Turino. Segundo ele "suas tentativas de reconstruir a música indígena pré-colonial por fim se constituiu como um pretexto para escrever música de um novo caráter- tudo em linha com a ideologia nacionalista prevalecente" (Béhague *apud* Walter, 2004, p. 291). Ou seja, ao mesmo tempo em que buscava os sons das diferentes culturas presentes no México na tentativa de descobrir novas sonoridades, também aderiu ao pensamento nacionalista de seu tempo.

No Brasil este pensamento também existiu e podemos vê-lo expresso de maneira bem marcante no Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade. Neste ensaio, Andrade fala da necessidade de dar à música produzida no Brasil um caráter nacional. Segundo ele, este período da história do Brasil, "especialmente nas artes, é o de nacionalização" (Andrade, 1928, p. 5). Estaríamos em um "período de construção" no qual o Brasil deveria sair de um "primitivismo", que dominava a realidade nacional do momento, e, para sair deste "primitivismo", que não seria "estético" e sim "social", a "arte nacional" teria um papel importante, e os compositores deveriam assumir o seu papel neste cenário compondo músicas que se enquadrassem nesta "arte nacional" (Andrade, 1928, p. 5). E assim diz que:

uma arte nacional não se faz com escolha discrecionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (Andrade, 1928, p. 4).²

Os critérios para a elaboração da música brasileira deste período deveriam ser os de "nacionalizar a nossa manifestação" (musical), refletindo as "características musicais da raça". E, "onde que estas estão?", pergunta o próprio Andrade, "na música popular", responde (Andrade, 1928, p. 6).

Na música brasileira, o compositor de maior destaque neste período, Heitor Villa-Lobos, também se identificou em parte com a estética nacionalista, e vemos em suas obras a presença de uma enorme gama de instrumentos populares brasileiros, além,

² O conceito de "arte desinteressada", em oposição ao de "arte interessada", é elaborado por Andrade e quer dizer, a grosso modo, que é "desinteressada" a arte que tem somente fins contemplativos, e "interessada" a arte que se destina a um fim objetivo, por exemplo, o calendário agrícola.



é claro, de referências à nossa música popular. Villa-Lobos teria deslanchado "a sua fulminante trajetória a partir da convivência íntima do dado erudito da sua formação com o dado popular urbano, com o que projetou (...) um alcance violentamente mais amplo que o do nacionalismo ortodoxo" (Wisnik, 2004, p. 36).

Gianesella (2012) nos fala da presença de instrumentos brasileiros nas obras orquestrais de Villa-Lobos. Ao falar da grande capacidade de orquestração deste compositor, ele diz o seguinte:

E logicamente com a percussão, em que ele explora, além de nossos ritmos, a riqueza tímbrica do rico arsenal de instrumentos típicos brasileiros nunca antes utilizados nas orquestras sinfônicas, como a cuíca, o roncador, o tambu-tambi, os camisões, o tamborim, etc. Desta forma ele consegue nos remeter a um universo genuinamente brasileiro (Gianesella, 2012, p. 110).

A escrita para instrumentos populares foi uma forma encontrada por Villa-Lobos para criar este "universo brasileiro" descrito por Gianesella (2012, p.110). Wisnik (2004, p. 136) define isto ao falar da série de composições dos *Choros*, na qual Villa-Lobos trabalha uma "matriz popular urbana, amalgamada com blocos de outras informações, primitivas negras e indígenas, rurais, suburbanas e cosmopolitas - da vanguarda européia", sendo que esta junção de elementos significava, para ele, o "'problema' brasileiro (a sinfonização e a ordenação do tumulto musical nacional)".

Saindo do período nacionalista, podemos ver que a influência da música popular segue sendo recorrente na criação musical brasileira:

(...) a arte nacionalista nunca deixou de atrair. Seja porque coloca com alguma coerência a necessidade de se inspirar no popular, seja porque tem à mão os elementos que pode usar para denunciar algumas mazelas (Squeff, 2004, p. 88).

Neste sentido, "saem as fórmulas conciliadoras entre a vanguarda e o nacionalismo" (Squeff, 2004, p. 88). A obra *Unkrimakrinkrin*, de Marlos Nobre, é um exemplo desta tendência, já que, segundo Squeff (2004, p. 88), esta obra aborda a relação entre índios e brancos, segundo ele, uma "temática cara aos nacionalistas", estando presentes na construção musical da peça motivos indígenas, em um tratamento fora do sistema tonal.



4. Polêmicas

A presença destes elementos exteriores à cultura ocidental e provenientes das músicas populares foi também polêmica e gerou críticas de diversas naturezas, tanto de jornalistas, quando dos próprios compositores. Podemos citar um comentário de Jacques Lonchamppt acerca da peça *Rebounds*, para percussão múltipla (usando bongôs e uma tumba, ambos de origem caribenha), de Iannis Xenakis. Segundo ele, *Rebounds* é uma peça sem qualquer "contaminação folclórica" (Lonchamppt *apud* Xenakis, 1989). Este comentário nos dá a impressão que esta "contaminação folclórica" seria um aspecto negativo que não estaria presente na obra de Xenakis, sendo esta uma obra de "música pura" (Lonchamppt *apud* Xenakis, 1989). Esta oposição, segundo Santos (2014, p. 3), pode ser também vista como a oposição de uma cultura marginal e outra dominante.

Alguns compositores chegaram a usar os instrumentos não ocidentais para criticar a linguagem da música erudita. Michael Colquhoun, em sua peça *Das Guiro*, tenta ironizar cânones da música clássica, e a maneira como ela se põe como superior a outras culturas. Colquhoun diz que tem usado o *guiro* "como um ícone pessoal para atacar a música ocidental e sua propaganda idiotice" (Colquhoun *apud* Stasi, 2011, p. 145). O *guiro* aqui, um suposto instrumento "periférico", é utilizado dentro de um universo de concerto para enfatizar a diferença entre um universo acadêmico "superior" e um universo popular "periférico". Outra peça que envolve a crítica à música erudita é *Exotica*, de Mauricio Kagel. Nesta peça pede-se ao intérprete que ele toque algum instrumento não europeu. Segundo Santos (2014, p. 4), "(...) Kagel deseja que o músico toque instrumentos que não saiba tocar, e isso resulta em sons provocativos: uma metáfora à forma de representação imperialista do outro pelo ocidente".

Além de terem sido usados como forma de crítica à música ocidental, a presença de instrumentos da música popular também pode acabar por "trazer o exótico à luz do mundo" (Stasi, 2011, p. 139). Segundo Stasi (2011, p. 139), "a busca do exótico, desde a incorporação dos primeiros instrumentos de percussão, sempre foi uma tônica na música 'ocidental'". Curiosamente, a preocupação com o exótico também foi uma preocupação de Mário de Andrade, em sua defesa da arte nacionalista. Segundo ele, "se a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nós" (Andrade, 1928, p. 9). Ou seja, desde que se percebe a presença



destes instrumentos dentro da música ocidental a associação deles com o exótico e com as culturas "periféricas" de onde eles provêm também acontece.

5. Influência da música erudita sobre a popular

Não somente podemos perceber elementos da música popular inseridos na música de concerto, o inverso também acontece. A música popular também se apropria de elementos e formas de pensamento musical provenientes da música erudita. Sobre este assunto, Stock (*apud* Pope, 2004, p. 18) nos fala de vários aspectos de mudanças passadas pelas músicas de vários países não ocidentais. Ele cita mudanças na estrutura e na técnica de se tocar vários instrumentos tradicionais, na adoção de instrumentos ocidentais em músicas de culturas não ocidentais, do impacto do rádio e das novas formas de difusão da música, que fizeram com que mudanças no pensamento musical de diversas culturas acontecessem. Um caso ilustrativo é o dos conservatórios, que influíram na música popular e tradicional de vários países, pois "produziram músicos treinados em uma gama de gêneros, frequentemente através de uma explícita atenção à teoria musical formalizada", músicos estes "capazes de usar a notação musical" e que, portanto, "começaram a pensar a sua música e suas técnicas de diferentes formas das gerações anteriores" (Stock *apud* Pope, 2004, p. 31).

Fora isso, devemos também mencionar a influência da música clássica dentro do *jazz*, observando que Coltrane fez uso de acordes de quartas extraídos de Bartók, e ele, juntamente com Ornette Coleman e Mingus, se apropriaram de elementos presentes na tonalidade expandida de Debussy, Stravínski e Messiaen (Ross, 2007, p. 500), entre vários outros casos.

6. Conclusão

Sendo assim, podemos ver que a associação de instrumentos exteriores à tradição europeia dentro da música clássica aconteceu de diversas formas, em diversos compositores, e, apesar de ser recorrente em vários deles, não significou uma tendência isolada dentro da música de concerto. Estes instrumentos foram usados tanto como tentativa de descoberta de novos timbres e sonoridades, quanto como forma de afirmação de um conceito de nação ainda em formação, ou ainda como forma de crítica à própria música erudita.



Entre as muitas inovações que se passaram no século XX, dentro do contexto da música clássica, podemos identificar a presença de instrumentos ou elementos da música popular. A música popular esteve presente na composição erudita servindo a diversos propósitos e também expressando diferentes ideias. Os contextos nos quais este encontro se deu foram diversos, assim como também foram os resultados. Podemos ver também que há uma mútua associação entre estas duas linguagens, já que instrumentistas e compositores populares com frequência recorreram a elementos da música clássica para trazer novidades às suas composições.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato, 1928.
- BUTLER, Chistopher. Innovation and the Avant-Guard, 1990-20. In: COOK, Nicholas; POPLER, Anthony (eds.). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 69-89.
- COPE, David. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, Inc., 2001.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- GODFREY, Daniel; SCHWARTZ, Elliot. *Music Since 1945. Issues, Materials and Literature*. Nova York: Schirmer Books, 1993. 537 p.
- LACERDA, Marcos. Inspirações Étnicas. In: FERRAZ, Silvio. *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- ROSS, Alex. *O Resto é Ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANTOS, Bruno. A marginalidade no repertório para percussão. *SIMCAM 10: X Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. UNICAMP, 2014.
- SCHICK, Steven. *The percussionists art: same bed, different dreams*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um Mesmo Tema. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 13-128.
- STASI, Carlos. *O Instrumento do Diabo: Música, Imaginação e Marginalidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- STOCK, Jonathan. Peripheries and Interfaces: the western impact on other music. In: COOK, Nicholas; POPLER, Anthony (eds.). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 18-39.



TURINO, Thomas. Nationalism and Latin America: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review*, v. 24, n. 2. Austin: The University of Texas Press, 2003.

WALTER, Michael. Music of Seriousness and Commitment: the 1930s and beyond. In: COOK, Nicholas; POPLER, Anthony (eds.). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 286-306.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 129-191.

XENAKIS, Iannis. *Rebounds*. Paris: Editions Salabert, 1989. Partitura.



Um breve olhar sobre a capa nos álbuns de rock dos anos 60 / 70

PEREIRA, Filipe Conde (UFRGS)

filipe1990_7@hotmail.com

Resumo: Neste artigo, discuto algumas transformações ocorridas nas capas de discos de rock, procurando compreender a capa como elemento compositivo do álbum musical desde o desenvolvimento das mídias graváveis. O objetivo é identificar como as capas vão se transformando até as décadas de 1960 e 1970 no ocidente, quando o rock assume uma identidade visual característica e de acordo com diversas ideias em voga para a juventude da época – que constituíam a identidade de grupos de jovens –, a ponto de tornar-se um elemento fundamental da *unidade álbum*, expandindo e reforçando a música contida nos discos. Para realizar este estudo, foram feitas análises de capas e músicas, associadas à pesquisa bibliográfica que possibilitou a compreensão dos diversos elementos envolvidos com a produção e fruição dos álbuns por parte dos artistas e do público alvo – que, no caso do rock, eram jovens muitas vezes interessados pelas ideias contraculturais que se fortaleciam cada vez mais no ocidente. Podemos perceber claramente como as capas tornaram-se importantes nos álbuns não apenas mercadologicamente, enquanto embalagem, mas também como espaço criativo de expressão em consonância com as músicas que estão nos discos. Faz-se nítido, também, dentro de um projeto múltiplo como o rock, a variedade da visualidade que acompanha a variedade da sonoridade em uma aparente diversificação até, a partir principalmente da virada entre as duas décadas, atingir formulações que escapam da psicodelia do rock para capas mais discursivas e propositivas, associadas ao rock progressivo. Podemos, a partir disso, identificar uma sequência de transformações estilísticas que ampliam as possibilidades da representação visual ao mesmo tempo em que o rock se transforma.

Palavras-chave: rock, álbum, capa.

Abstract: In this paper I discuss about some of the transformations occurred with the long play records' covers, trying to understand it as a compositive element of the musical album since the development of the recording medias. The objective is to identify how the covers are transformed until the decades of 1960' and 1970' on the West, when Rock takes a peculiar visual identity according to several ideas in vogue for the youngsters of that time – that constituted the identity of youngsters groups –, to the point of becoming a key element for the *album unity*, expanding and reinforcing the songs on the discs. To carry out this study, analyzes of album covers and musics were performed, associated to research in bibliography about the subject that enabled the understanding of the several elements involved with the production and fruition of the albums by the artists and target audience – that in the case of Rock, were youngsters many times interested by the contracultural ideas that strengthened increasingly in the West. We can clearly realize how the covers become important in the albums not only merchandising, but also as a creative space of expression in line with the songs that are on the discs. Gets clear, too, in a multiple project as the Rock music, the variety of visuality that accompanying the variety of sound in an apparent diversification until, especially from the turning of the two decades, reach formulations that get out of the psychedelic Rock to more discursive and propositional covers, associated with the progressive Rock. We can, from this, to identify successive stylistic transformations that



enlarge the possibilities of visual representation at the same time that the Rock changes itself.

Keywords: rock, album, cover.

Neste artigo, discuto algumas transformações ocorridas nas capas de discos de rock, procurando compreender a capa como elemento compositivo do álbum musical desde o desenvolvimento das mídias graváveis. O objetivo é identificar especificamente como as capas vão se transformando até as décadas de 1960 e 1970 no ocidente, quando o rock assume uma identidade visual característica e de acordo com diversas ideias em voga para a juventude da época – que constituíam a identidade de grupos de jovens –, a ponto de tornar-se um elemento fundamental da *unidade álbum*, expandindo e reforçando a música contida nos discos.

Por álbum musical, compreende-se uma coleção de músicas. A ideia de álbum musical surgiu ainda no tempo dos primeiros registros fonográficos comercializados a nível doméstico e popular, discos de resina de 78 rotações por segundo (RPM), que comportavam apenas cerca de três minutos de som em cada face. No mercado desde as primeiras décadas do século XX, os discos eram vendidos em embalagens frágeis de papel pardo, com uma abertura para retirar o disco e dois orifícios expondo o selo central onde constava o nome da gravadora, nome da canção, intérprete e compositor. O público podia optar pelos álbuns de discos, seguindo a mesma ideia do álbum de fotografias. Eram encadernações reforçadas ou caixas de madeira frequentemente decoradas com ilustrações que podiam ser temáticas, espaço para gravar o nome do proprietário ou o caráter da coleção, e páginas que serviam de envelope para comportar os discos, estas feitas com papel mais resistente. O álbum podia ser montado como uma seleção aparentemente aleatória ou ser uma coletânea de um mesmo artista ou estilo musical. Por volta dos anos 40 alguns artistas de prestígio dos Estados Unidos tiveram discos lançados com álbuns personalizados comportando a obra e, em certos casos, com informações sobre a produção na contracapa ou em páginas internas (Laus *in* Cardoso, 2005, p. 305; 308.).

Visando a fatia do mercado fonográfico que correspondia à música erudita, que frequentemente apresenta peças com duração superior a quinze minutos, a Columbia Broadcasting System conseguiu desenvolver uma mídia superior em qualidade sonora, durabilidade e que comportava cerca de 22 minutos em cada lado: o *long-play* (LP). Em



21 de junho de 1948 a CBS realizou o lançamento do LP com um catálogo inicial de cem álbuns, que iam de música erudita a uma coletânea de Frank Sinatra (1915-1998), um dos artistas populares mais importantes do *line up* da empresa. Dez meses depois, os LPs já estavam dominando o mercado³. Com seu emprego na música popular, cada LP era compreendido como um álbum por comportar uma série de canções.

Nesta época os discos de 78 RPM seguiram sendo produzidos e comercializados e, para se tornarem mais atraentes para o público e competirem com a concorrência, os envelopes passaram a receber elementos gráficos mais elaborados. O logo da gravadora passou a ser impresso na embalagem parda, logo acompanhado de outros motivos e listas de sugestões com outros lançamentos da respectiva gravadora ou artista. Com o surgimento do LP, as capas passaram a receber maior atenção. As gravadoras passaram a investir em setores voltados à produção de capas que contavam com artistas, designers e fotógrafos. Os LPs de música erudita costumavam ter capas que reproduziam fotografia do regente, da orquestra ou pinturas clássicas do Renascimento ao Barroco. Ou a visualidade está relacionada aos executantes da gravação ou indica a erudição ocidental associada ao público alvo. No caso da música popular, a capa frequentemente contava com um retrato do artista da maneira mais simples e objetiva possível. Para discos de jazz, as capas podiam vir com reproduções de pinturas abstratas, ou motivos geométricos coloridos além do retrato dos músicos. Coletâneas também eram gravadas. Discos na linha de *o melhor do tango, músicas de praia, o som do verão*, apresentando canções de mais de um artista. As capas procuravam ilustrar o tema de maneira direta.

Em todos esses casos, a capa se comunicava com um público alvo específico e tinha fins comerciais. Ela procurava comunicar a natureza do conteúdo do disco de maneira visual e quase imediata. A erudição das pinturas ou a sugestão da música de orquestra nas capas de álbuns de música clássica dificilmente seriam tão atrativos quanto a abstração vanguardista rompedora de padrões presente em discos de jazz para os jovens jazzistas, ou o retrato de Sinatra para o público que buscava sua música já associada à ideia do ídolo, o cantor charmoso e bem alinhado em seus trajes. Lembremos que estamos falando de meados dos anos 50, antes da explosão massiva de marcas e logotipos que temos hoje. A imagem já era uma arma poderosa para vendas, e certamente a publicidade percebia isso através do mercado. No entanto, é importante

³ Mais informações sobre o desenvolvimento do LP e a história da indústria fonográfica em *The label: the story of columbia records* (Marmorstein, 2007) e *Maestros, obras primas e loucura* (Lebrecht, 2008).



nos esforçarmos para imaginar seus efeitos em uma época em que até mesmo a fotografia e a televisão coloridas ainda não estavam em pleno alcance do grande público.

O rock entre as décadas de 1950 e 1970 era majoritariamente dos jovens, produzido e consumido por esse grupo social que agora havia se destacado cultural, comportamental e ideologicamente da geração anterior. Michel Maffesoli reflete sobre a identificação de indivíduos em grupos, *tribos modernas*, na sociedade de massas a partir do século XX. Dentre estas tribos, a que interessa neste trabalho é a tribo do rock, que se delimita a partir da geração jovem. Segundo o autor,

Estes [agrupamentos contemporâneos] são, apenas, uma sucessão de tribos que expressam, até a saciedade, o prazer da horizontalidade, o sentimento da fraternidade, a nostalgia de uma fusão pré-individual. (Maffesoli, 2010, p. 9)

Percebemos claramente que a identificação entre este grupo não é apenas de ordem da afinidade musical. Estereótipos comportamentais, ora mais contidos, ora transgressores – e construtivos, propositivos na mesma medida – eram a principal característica destes grupos. A moda e a música são uma expressão destes estereótipos. Uma parcela expressiva da juventude adotou a novidade do *rock n' roll*. Esta música vai ao encontro da rebeldia nascente, a exigência de liberdade e diversão, escandalizando os mais velhos seja intencionalmente ou não. Do rebolado indecente de Elvis Presley ao *rhythm & blues* agressivo para a época, criado por negros pobres e interpretado por jovens brancos de classes superiores, a identidade jovem foi sendo construída muitas vezes como uma afronta ao já estabelecido. Essa afronta pode ser associada à ideia de contracultura, definida por Ken Goffman e Dan Joy não por um programa objetivo e fechado, mas por algumas ideias que norteiam atitudes e relações, sendo algumas delas o desafio ao autoritarismo e a precedência da individualidade sobre as convenções sociais. Podemos perceber outras características recorrentes nas diversas possibilidades de contracultura: rupturas artísticas, científicas e espirituais, diversidade, comunicação verdadeira e profundo contato interpessoal – que acontecem no cenário da música popular, aqui destacando rock e jazz (Goffman; Joy, 2007, p. 50-58).

No primeiro álbum de Elvis Presley e de Little Richard, lançados respectivamente em 1956 e 1957, as capas seguem o modelo de composição direta, de reconhecimento imediato com a apresentação do rosto do artista como imagem do ídolo,



uma estratégia mercadológica. Mas em ambos os retratos feitos durante apresentações os intérpretes aparecem com a bocarra escancarada, olhos fechados e feições que ficam entre grito rebelde e êxtase orgástico. A música em ambos os álbuns é dançante e enérgica, convidando a movimentos rápidos e nada contidos, tudo menos contidos. Essa falta de comedimento expressa pela música e pelas capas dificilmente agradaria aos adultos da época, mas era um atrativo que se comunicava diretamente com uma parcela significativa dos jovens que viam nessas manifestações suas vontades representadas. De maneira mais tímida isso acontecia no Brasil com a Jovem Guarda. Wanderléa, Erasmo e Roberto Carlos eram os principais ídolos e modelos de comportamento de uma juventude que começava a querer se livrar dos costumes impostos pelos adultos. Mesmo parecendo comportado quando comparado ao estrondoso rebolado de Elvis ou às apresentações selvagens de Little Richard, não podemos diminuir a importância da Jovem Guarda em nosso cenário nacional, rupturas com as convenções expressas no modo de vestir, nos cabelos, no namoro e na liberdade exigida.

Apesar dessa ousadia para a época, Storm Thorgerson⁴, o artista responsável por diversas capas importantes para a história do rock no Reino Unido e Estados Unidos, escreve que

Por razões ainda além da compreensão esta energia falhou ao ser transferida para a visualidade *rock 'n' roll* – capas de álbuns destes primeiros anos, na verdade até 1965, mostram uma distinta falta de estímulo, uma distinta falta de inventividade ou apuro, na realidade uma distinta falta de qualquer coisa. À exceção do jazz e ocasionalmente registros clássicos [eruditos] o design de capas estava em grande retrocesso. De fato, estava parado. (Thorgerson, 2009, p. 12)

Thorgerson apresenta o ponto de vista de uma pessoa intimamente envolvida com o que viria a acontecer nos anos 60 e 70, uma revolução de cores e sons dando forma e voz aos movimentos de contracultura no ocidente. O artista defende que não havia projeto de capa antes da psicodelia do meio da década de 60, que abriu as portas da criatividade e do experimentalismo na música, artes visuais e outras linguagens – atrelados a profundas mudanças comportamentais. Porém, entender os fatos dessa maneira parece perigoso. Corremos o risco de não prestarmos a devida atenção e até

⁴ Storm Thorgerson fundou em 1968, junto com o fotógrafo Aubrey Powell, o grupo de arte gráfica Hipgnosis, especializado em capas de álbuns de rock. Até a dissolução do grupo, em 1983, produziram capas icônicas para álbuns de bandas e artistas que marcaram a história do rock.



mesmo descartarmos impiedosamente elementos importantes que já estão presentes e sendo elaborados pelo menos desde a década anterior e, assim, aumentarmos a tal área *além da compreensão* da qual Thorgerson fala.

Mas já eram perceptíveis alguns sinais do que estava por vir. A contracultura se fortalecia em diversas áreas e o que se construía eram alternativas combativas ao que já estava estabelecido na sociedade. A literatura *beat*, o jazz negro dos guetos cheio de improviso, energia e sensualidade, a espiritualidade oriental, a expansão dos sentidos e alteração da realidade pelas drogas psicodélicas, igualdade racial, liberdade sexual, renúncia ao universo materialista do capitalismo, estes são apenas alguns pontos da contracultura que tinha diferentes elementos que agora convergiam na construção de um projeto não imposto, mas percebido e aceito por milhões de jovens. As quebras de paradigmas eram diversas, e a pauta principal era amar e desfrutar.

O campo de experimentação era vasto e o rock mudava. Elementos eram misturados, desenvolvidos, bandas criavam sonoridades próprias para si e para segmentos desse estilo. O rock psicodélico com sugestão de estados alterados da mente para experimentar o mundo, rock como linguagem para criar sonoridades e performances até então nunca ouvidas antes, rock como inovação e materialização do experimentalismo que os jovens levavam adiante de maneira horizontal e fraterna, rock como catarse coletiva. E com a psicodelia, o *flower power*, a Primavera de São Francisco, o som e a imaginária desse estilo foram se definindo.

Segundo Storm Thorgerson, essa efervescência cultural marcada pela psicodelia permitiu que tudo fosse possível em termos artísticos, causando um florescimento da criatividade que tanto marcou essa época. Em 1965 os Beatles lançaram o álbum *Rubber Soul*. Na capa, além da fonte arredondada formando o título do disco, a foto colorida dos músicos está na diagonal e distorcida. É uma distorção leve, um alongamento perceptível nas faces dos rapazes. Com temas como *Norwegian Wood*, com cítara e uma levada que se distancia do R&B característico da infância do rock, ou outras melodias mais elaboradas e não tão próximas das repetições características do blues, este disco de composições leves se diferencia do anterior, *Help* (1965) por apresentar um aspecto menos dançante. Não por isso menos alegre. Mais experimental, as letras também têm naturezas mais diversas das canções de relacionamentos e escrita simples que predominavam até então nas composições da banda. A imagem do rosto



dos quatro Beatles já era de fácil identificação devido ao violento sucesso da banda, sucesso que ia além do Reino Unido. Neste novo disco, sem o nome da banda na capa, a juventude se deparava com uma apresentação alternativa, levemente distorcida.

O elemento de identificação mais forte da contracultura e que podemos perceber, com facilidade, representado nas músicas a partir da metade dos anos 60 é a psicodelia. Essa sugestão de estados de mente alterados soa em *Are You Experienced* (The Jimi Hendrix Experience, 1967), *The Piper At The Gates Of Dawn* (Pink Floyd, 1967), no primeiro álbum dos Mutantes (1968), nos dois de 1969 lançados por Gal Costa, além de estar estampada nas capas. No caso de Hendrix, a edição americana do álbum tem capa de um amarelo vibrante com um círculo no meio, onde podemos ver a banda registrada com roupas excêntricas e a imagem distorcida por efeito de lente grande-angular da câmera fotográfica. Ao redor, em roxo, o nome da banda e o título do disco. As canções são pesadas, com guitarra ágil e bastante distorcida, a bateria e o baixo com influências de jazz reforçam um ar de sensualidade nas músicas, sensualidade que mais sugere corpo que romance.

Estas imagens referenciam um universo compartilhado por muitos jovens da época, além de estarem esteticamente de acordo com a música. Não indicam apenas o artista, mas sim a música, sonoridade, ideias ali contidas. Thorgerson está certo ao afirmar que essa amplificação permitida pela psicodelia ampliou as possibilidades de se trabalhar com as capas – e com a própria música. O rock progressivo se desenvolveu a partir destas novas possibilidades.

Apesar de sua aparente complexidade narrativa ou estética, o rock progressivo encontrou um público numeroso e foi capaz de cativar e se comunicar verdadeiramente com sua audiência, tanto pela música quanto pela capa. Bandas procuravam criar álbuns conceituais com propostas discursivas ou acrescentar elementos constitutivos da música erudita em suas canções, e as capas tendiam a ser enigmáticas em um primeiro momento, mas intimamente relacionadas com as ideias do disco. Um dos exemplos mais conhecidos é *The Dark Side of the Moon*, da Pink Floyd. O disco versa sobre diversos temas como dinheiro, nascimento e morte, relações entre pessoas, loucura. O elemento que amarra tudo isso é o inconsciente, cujo título metaforiza e a capa propõe. A pessoa que for escutar a obra irá primeiro se relacionar com a capa, silenciosa e solene, um prisma decompondo um feixe de luz. A princípio ela não diz muito, sem



nada escrito na frente ou verso que possa nos ajudar a identificar algo, nem mesmo o nome da banda. Após ouvir as músicas que vão desde o jazz sincopado de *Money* até a poderosa *The Great Gig In The Sky* e mergulhar no teor do universo proposto pelas letras, a capa tem o seu sentido evidenciado. O prisma refrata a luz e revela sua composição original. A capa não é apenas uma ilustração visual para músicas e poesias, é propositiva. Metaforiza o que está além do racional, da razão, como algo que compõe a nossa personalidade e está pronunciado nas nossas atitudes. A tentativa de ser convencional é mentira artificial e elementos que são compreendidos como loucura são verdadeira autonomia. Ainda neste álbum, a sugestão da única característica comum às pessoas: a capacidade de ser empático com o próximo e perceber uma série de questões existenciais que correspondem às suas, como os espectros da luz que têm uma origem comum no feixe de luz branca.

Proposições dessa complexidade não só são acessíveis a um público imenso como representam uma geração inteira em seus ideais e suas tentativas de compreender e mudar a sua realidade. Thorgerson afirma:

Eu penso também que as capas de álbuns são importantes uma vez que são o único outro item que dura tanto quanto a música – o que pode ser realmente muito tempo. A capa permanece, quando muito se perde, quando gravadoras mudam, quando empresários são dispensados e grupos se desfazem ou se aposentam. Capas de álbuns, como capas de livros, mas mais legais, são uma embalagem permanente, repousando na prateleira ou estante por anos, vistas e revistas frequentemente, especialmente quando a música é tocada. (Thorgerson, 1999, p. 20)

Uma vez visto isso, é difícil desassociar a capa do resto do álbum, correndo o risco de, ao fazê-lo, estar entrando em contato apenas com parte da obra. O álbum que resiste ao passar das décadas e permanece relevante deve ter atenção dedicada também à sua capa, uma vez que é mais do que embalagem: é portadora de sentido e funciona junto às músicas na recepção do álbum.

Referências

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.



LAUS, Egeu. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 296-336.

LEBRECHT, Norman. *Maestros, obras-primas e loucura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LITTLE Richard. *Here's Little Richard*. Produtor: Bumps Blackwell. Los Angeles: Specialty, 1957 (28'30 min).

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

MARMORSTEIN, Gary. *The Label: The Story of Columbia Records*. Nova Iorque: Thunder's Mouth Press, 2007.

PINK Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Produtor: Pink Floyd. Londres: Harvest, 1973 (42'59 min).

PRESLEY, Elvis. *Elvis Presley*. Produtores: Sam Phillips e Steve Sholes. Nova York: RCA Victor, 1956 (28'03 min).

THE BEATLES. *Rubber soul*. Produtor: George Martin. Londres: Parlophone, 1965 (35'50 min).

THE JIMI Hendrix Experience. *Are you experienced?* Produtor: Chas Chandler. Londres: Track, 1967 (40'12 min).

THORGERSON, Storm. *Classic album covers of the 60s*. London: Collins & Brown, 2009.

_____. *Eye of the storm*. London: Sanctuary, 1999.



Um estudo sobre o Grupo Choro & Seresta: dados históricos e práticos para a educação musical

PETERS, Ana Paula (UNESPAR)

anapaula.peters@gmail.com

ARAÚJO, Francisco Cardoso de (UNESPAR)

francisco.c.araujo96@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa de Iniciação Científica, em andamento, aborda o choro curitibano, a partir do grupo *Choro & Seresta*, que atua em Curitiba há mais de 40 anos. Tradicionalmente, este grupo se reúne no centro da cidade, aos domingos para tocar e receber convidados que atuam nesse gênero. O objetivo geral desta pesquisa é investigar a história do grupo *Choro & Seresta* e sua trajetória na capital paranaense. Como objetivos específicos, busca-se: (A) levantar dados sobre as produções musicais do grupo; (B) traçar o perfil dos músicos que atuaram e atuam no grupo; (C) levantar dados sobre a instrumentação e o repertório utilizado e (D) propor atividades didáticas para sala de aula com base na pesquisa levantada sobre o grupo *Choro & Seresta*. Para estes fins, é utilizada nesta pesquisa uma metodologia híbrida que envolve delineamentos dos campos da Musicologia e Educação Musical, incluindo pesquisa bibliográfica e estudo de caso, utilizando como ferramentas para coleta de dados entrevistas e análise de fontes. Também está prevista a elaboração de material didático para aplicação dos conhecimentos resultantes da pesquisa em sala de aula. Os dados desta pesquisa trazem contribuições para maior divulgação do gênero choro na cidade de Curitiba, corroborando com as pesquisas de Egashira (2005), Peters (2005) e Fernandes (2011) desenvolvidas sobre esse tema.

Palavras-chave: choro, educação musical, Curitiba.

Abstract: This Scientific Initiation research, in progress, is about the Curitiba's choro from the *Choro & Seresta* group, which operates in Curitiba for over 40 years. Traditionally, this group meets in the city center on Sundays to play and entertain guests who work in this genre. The objective of this research is to investigate the history of *Choro & Seresta* group and its trajectory in Curitiba. The specific objectives are: (A) collect information about the musical productions of the group; (B) describe the particulars of musicians who acted and act in the group; (C) collect informations about the instrumentation and repertory used and (D) to propose educational activities for the classroom based on the research raised about Choro & Seresta group. For these purposes, is used in this study a hybrid methodology that involves designs from the fields of musicology and music education, including literature review and case study, using as tools for collecting informations interviews and analysis of sources. It is also planned the development of teaching materials for the application of knowledge gained through research in the classroom. Our informations bring contributions to wider dissemination of choro gender in Curitiba, confirming the research Egashira (2005), Peters (2005) and Fernandes (2011) developed on this subject.

Keywords: Choro, music education, Curitiba.



1. Introdução

Esta pesquisa de Iniciação Científica⁵ traz como tema uma abordagem sobre o gênero musical choro, especificamente o choro curitibano, desenvolvido pelo grupo sobre *Choro & Seresta*. O objetivo geral desta pesquisa é investigar a história deste grupo de chorões e sua trajetória na cidade de Curitiba. Como objetivos específicos busca-se:

- a) levantar dados sobre as produções musicais do grupo;
- b) traçar o perfil dos músicos que atuaram e atuam no grupo;
- c) levantar dados sobre a instrumentação e repertório utilizado;
- d) propor atividades didáticas para sala de aula com base na pesquisa

levantada sobre o grupo *Choro & Seresta*.

A metodologia utilizada para esta pesquisa é uma metodologia híbrida que envolve delineamentos dos campos da Musicologia e Educação Musical, incluindo pesquisa bibliográfica e estudo de caso e utilizando como ferramentas para coleta de dados entrevistas e análise de fontes. Além disso, também é prevista a elaboração de material didático para aplicação dos conhecimentos resultantes da pesquisa em sala de aula.

Como justificativa, observa-se que esta pesquisa traz contribuições para maior divulgação do gênero choro na cidade de Curitiba, corroborando com as pesquisas de Egashira (2005), Peters (2005) e Fernandes (2011) desenvolvidas sobre o tema do choro curitibano. Além disso, os resultados desta pesquisa favorecem a divulgação do grupo *Choro & Seresta* e trazem possibilidades de sugestões didáticas para ensino do choro no contexto da educação básica.

Este texto está dividido em quatro seções. A primeira trata sobre o gênero choro, sua origem, características e principais compositores. Na segunda seção é apresentado o grupo *Choro & Seresta*, destacando sua história e atuação na cidade de Curitiba. Na terceira parte é apresentada a proposta de desdobramento desta pesquisa, que consiste na elaboração de um material didático elaborado com base na história e repertório do Grupo *Choro & Seresta* (ainda em elaboração); e, por fim, na conclusão

⁵ Pesquisa que faz parte do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), realizada com bolsa da Fundação Araucária desenvolvida na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR, campus I – Curitiba – Escola de Música e Belas Artes do Paraná).



do texto, são apresentadas algumas considerações sobre o estudo desenvolvido até o momento e são indicadas as próximas etapas desta pesquisa.

2. O Choro e seus Principais Compositores

Segundo Henrique Cazes (2011), o Choro surgiu no século XIX, originário da mescla de danças provindas da Europa, em especial a polca e a habanera, além da influência de ritmos originários da África. Segundo o autor, diversos outros gêneros de outras nacionalidades como o *ragtime*, o *beguine* e o *danzon* também tiveram origem na polca, porém nenhum deles foi desenvolvido com tanta elaboração quanto no choro:

Sobre a instrumentação do choro, encontramos muitas referências na obra de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), apresentando suas primeiras formações constituídas de instrumentos como flauta, cavaquinho, violões, *ophicleide*⁶ (oficleide) e trombone, o que, segundo o autor “constituía o verdadeiro chôrô dos antigos chorões” (Pinto, 1936, p. 11). Diniz (2003) aponta como instrumentos originais do choro o bandolin, cavaquinho, clarineta (ou clarinete), flauta, oficleide, pandeiro, trombone de vara, violão de seis cordas, e violão de sete cordas. O levantamento destes instrumentos é importante para a realização do objetivo “C” deste projeto, como também na comparação com a instrumentação utilizada atualmente.

Tinhorão (1991), Diniz (2003) e Cazes (2011), ao tratar sobre os primeiros compositores do choro, destacam como pioneiros os músicos Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Tal afirmação já era encontrada na obra de Pinto, ao explicar que no início das manifestações do gênero, existiram excelentes compositores que ainda hoje são lembrados como marcos na história do choro, como “cometas que passam de cem em cem *annos*” (Pinto, 1936, p. 11). Este autor destaca em sua obra inúmeros compositores e instrumentistas que fizeram a história neste gênero musical. A sua obra intitulada *O choro – reminiscências dos chorões antigos* será comentada e utilizada neste trabalho por ser “um dos mais instigantes livros sobre práticas musicais urbanas do Rio de Janeiro no período de 1870 a 1930, e uma das principais fontes de pesquisa de todos os estudiosos do choro” (Aragão, 2013, p. 14).

⁶ Ophicleide: instrumento de metal criado em Paris, em 1817 por Jean Asté (Diniz, 2003).



Dada a importância que estes músicos e compositores têm até hoje, seguem abaixo alguns dados sobre estes músicos pioneiros do Choro do século XIX e do início do século XX, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Ernesto Nazareth (1863–1934) e Pixinguinha (1897-1973). Tal síntese se faz necessária para a posterior utilização destes dados no material didático proposto por este projeto.

2.1 Joaquin Callado

Joaquim Antônio da Silva Callado era compositor e exímio flautista, considerado “o pai dos Chorões” por ter sido pioneiro ao juntar a flauta com o violão e o cavaquinho, foi também responsável pela criação do grupo de músicos populares mais famosos de sua época, “O Choro Carioca”.

Dentre suas quase 70 melodias compostas, destacam-se as polcas “A flor Amorosa”, e “Querida por todos”, esta última na qual homenageava a maestrina Chiquinha Gonzaga. Por ser um dos únicos na roda de choro que sabiam ler partitura, o flautista “incentivava o gosto pelo choro aguçando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido” (Diniz, 2003, p. 15).

2.2 Chiquinha Gonzaga

Em meados do século XIX, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida como Chiquinha Gonzaga, teve papel fundamental na formação da música popular brasileira, em especial, como compositora do choro para o piano. Dentre suas atividades, atuou como compositora, maestrina e pianista. Foi também

a responsável pela introdução do maxixe nos palcos dos teatros, a bordo da revista musical “A Corte na Roça”, de 1885 - primeira opereta com música escrita por uma mulher a ser encenada nos palcos brasileiros. Essa atividade acabaria por se tornar a vertente mais importante de sua obra, consolidando seu prestígio musical. Chiquinha Gonzaga deixou mais de trezentas composições, das quais podem ser destacadas - o tango “Gaúcho” (1897), a opereta “Forrobodó” (1911), a canção “Lua Branca” (1912), a marcha-rancho “Ó Abre Alas”. (Sendra; Tavares, 2011, p. 83).

Sua interpretação musical abrangia diferentes repertórios,



Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia de rogada, abria o piano e, com os seus dedos habéis e admirados principiava com um choro composto por ella pois são innumerous, e fazia a delicia dos que a escutavam. Tocava tambem o classico, tinha grande predilecção pelas musicas de Carlos Gomes, que ella conhecia com grande proficiencia, tambem adorava as musicas de Verdi, Puccini, Leoncavallo, Paganini e muitos outros grandes musicos. (Pinto, 1936, p. 53-54).

2.3 Anacleto de Medeiros

Nascido em 13 de julho de 1866, na cidade do Rio de Janeiro, Anacleto era filho de pai desconhecido com uma escrava liberta. Passou sua infância tocando flautim na banda marcial da companhia militar onde estudava, mas sempre que participava das rodas de choro, Anacleto gostava de tocar o clarinete ou mesmo o saxofone soprano.

Em suas composições, Anacleto utilizava técnicas tradicionais europeias de composição, como a polca e a valsa, mas procurava “abrasileirá-las”. Muitas de suas músicas compostas apenas para instrumento receberam letra posteriormente e acabaram mudando de nome como “Três estrelinhas” que se tornou “O que tu és”, ou “Terna saudade” que recebeu o nome de “Por um beijo”. Anacleto também compunha música sacra para o coral da “Sociedade Musical Paquetaense”, no bairro onde morava.

Anacleto Medeiros foi maestro e fundador da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, na qual difundiu a música popular e a cultura do choro, num período em que as bandas tinham como tradição a execução de músicas marciais.

2.4 Ernesto Nazareth

Para Pinto, Ernesto Nazareth era um brilhante musicista, um grande “chorão”:

Ernesto Nazareth, espirito superior aprimorada educação, musico de primeira agua, foi brilhante sem jaça, que bem poucos o iguariam no seu saber. As harmonias feitas por elle eram um hymno do céu. Tocou em grandes e nobres salões, onde sabia portar-se como gentleman dotados de familia, onde tocasse fazia logo camaradagem, ficando logo intimo, como se fosse de um conhecimento longo (Pinto, 1936, p. 55).

Ernesto Nazareth atuou como pianista em diversos salões e também como pianista “demonstrador” em uma casa de venda de partituras, a Casa Vieira Machado & Cia. Além de compor choros, Ernesto Nazareth se destacou também como compositor de polcas, valsas e tangos.



2.5 Pixinguinha

Nascido em 23 de abril de 1893, na capital carioca, Pixinguinha foi um dos mais importantes músicos de sua época. Ele viveu um tempo em Paris, assim como outros renomados músicos conterrâneos do período. Conviveu ao lado de compositores como Villa-Lobos e outros grandes maestros brasileiros.

Seu pai era um flautista amador. Durante muito tempo Irineu Batina, músico de destaque da sua época, morou na casa da família de Pixinguinha, pois seu pai sempre teve portas abertas para os músicos que estavam passando por momentos de dificuldade, por conta disso, aos 14 anos de idade, Pixinguinha iniciou sua vida musical tocando na orquestra que Irineu dirigia.

3. O Grupo *Choro & Seresta*⁷

Os compositores citados na seção anterior fazem parte do repertório do grupo *Choro & Seresta*, um dos mais antigos grupos de choro da cidade de Curitiba que está em atuação há 40 anos. O grupo começou a se reunir no início da década de 1970 em uma sociedade conhecida como Sociedade do Batel. O idealizador do grupo foi o flautista Alvin Carbonar Tortato. A formação original do grupo era composta por flauta, pandeiro, violão e cavaquinho, e seus membros eram Gedeon de Souza (violão); Moacyr de Azevedo (cavaquinho) e Edmundo (pandeiro). Na sequência, juntaram-se ao grupo Benedito Ferreira de Souza (pandeiro e voz); Nilo dos Santos (violão 7cordas) e Hiram Oberg Tortato (flauta).

Ainda na década de 1970, particularmente em 1973, o então prefeito da cidade de Curitiba, Jaime Lerner, sugeriu que o grupo *Choro & Seresta* se apresentasse na feira dominical, na época conhecida como "feirinha hippie" que passava a acontecer na praça central da cidade, num local conhecido como "Largo da Ordem" (Peters, 2005, p. 38). Desde então o grupo, tradicionalmente aos domingos, passou a se reunir nesse local para tocar e receber convidados desse gênero musical.

O grupo também já se apresentou em muitos outros espaços da cidade de Curitiba e em 1999 gravou seu primeiro disco, cujo título leva o nome do grupo e

⁷ Informações retiradas do seguinte site/link: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/conjunto-choro-e-seresta-comemora-33-anos-de-atividades-a9op6ypqq2txja7af4swioevi>.



contém uma faixa inédita em parceria com Pixinguinha, como aparece no encarte deste CD,

Em 1970 um jovem flautista de apenas 11 anos, impressionou o grande Pixinguinha que compôs, especialmente para ele, um tema e ao entregar-lhe fez uma severa recomendação: “Desenvolva o resto, menino”. Assim nasceu *Pra você menino*, uma parceria inédita do mestre Pixinguinha com Hiram Tortato.

Hoje o grupo é formado pelos membros Clayton Rodrigues (flauta), Gley Bastos Pequeno (saxofone), João Luis Rodrigues (pandeiro), Wilson Moreira (bandolim), Lucas Melo (violão de 7 cordas), Marco Filgueiras e Moacyr de Azevedo (cavaquinho). Em 2013 gravaram o segundo CD do grupo, chamado “Gerações”.

Como parte da coleta de dados desta pesquisa sobre o *Choro & Seresta*, está prevista a realização de entrevistas com alguns membros, para tornar possível investigar outros aspectos da história do grupo, bem como perspectivas atuais e futuras.

4. Uma Proposta Didática (em Construção) a partir do Estudo do Grupo *Choro & Seresta*

O ensino do gênero choro na sala de aula, no contexto da educação musical brasileira, vai ao encontro da proposição dos Parâmetros Curriculares Nacionais/Arte (PCNs/Arte), pois apresenta um exemplo de música brasileira enraizada num processo de cultura e tradição.

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais/Arte (PCNs/Arte), o ensino/aprendizagem da música é considerado fundamental na formação de cidadãos, porém para este fim “é necessário que todos tenham a oportunidade de praticar ativamente como ouvintes, intérpretes, compositores e improvisadores, dentro e fora da sala de aula” (PCNs/ARTE, 2000, p. 77). Neste documento também é destacado que a música, enquanto associada às tradições e culturas, deve ser ensinada considerando sua diversidade:

Um olhar para toda a produção de música do mundo revela a existência de inúmeros processos e sistemas de composição ou improvisação e todos eles têm sua importância em função das atividades na sala de aula. (PCNs/ARTE, 2000, p. 76).

A presente pesquisa sobre o grupo *Choro & Seresta*, portanto, será finalizada por meio da elaboração de uma proposta didática para as séries iniciais do ensino fundamental, séries iniciais, na qual serão destacados aspectos da história do grupo



Choro & Seresta bem como serão utilizadas obras gravadas pelo grupo para atividades de apreciação musical, execução rítmica e improvisação.

5. Primeiros Resultados

Este texto trouxe como foco uma pesquisa de iniciação científica em andamento, cujo tema é o choro curitibano, especificamente o trabalho artístico do grupo *Choro & Seresta*. Por meio da pesquisa realizada até o momento, é possível observar que o referido grupo tem uma atuação notável na capital paranaense, constituindo-se por meio de 40 anos de história. Com o desdobramento da pesquisa, pretende-se ainda buscar novos dados sobre a história do grupo por meio de entrevistas com os membros atuais e também elaborar um material didático para divulgar a atuação do grupo no cenário curitibano.

Referências

- ALMEIDA, L. A. *Ernesto Nazareth, vida e obra*. Disponível em: <http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/10>. Acesso em: 25 out. 2014.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais/Arte*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- CAZES, Henrique. A evolução que ainda preserva o tradicional. *Jornal Estado de São Paulo*, 24 de março de 2011. Disponível em: <http://www.hamiltondeholland.com/blog/2012/08/texto-sobre-choro-por-henrique-cazes/>. Acesso em: 20 out. 2014.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- EGASHIRA, João. *O Choro em Curitiba*. Monografia (Especialização). Faculdades de Artes do Paraná, 2005.
- FERNANDES, Claudio A. *O Choro Curitibano*. Dissertação. Mestrado em Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Universidade Federal do Paraná, 2011.
- GAZETA DO POVO ONLINE. *Conjunto Choro e Seresta comemora 33 anos de atividades*. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/conjunto-choro-e-seresta-comemora-33-anos-de-atividades-a9op6ypqq2txja7af4swioevi>. Acesso em: 05 mar. 2015.
- Músicos do Brasil: uma Enciclopédia Instrumental*. Disponível em: <http://musicosdobrasil.com.br/anacleto-de-medeiros>. Acesso em: 06 dez. 2014.
- PETERS, Ana Paula. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação. Mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Paraná, 2005.



PINTO, Alexandre G. *O Choro: reminiscências dos choros antigos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (MPB reedições, 1)

SENDRA, A. P.; TAVARES L. F. Um Percurso Musical: dos lundus à sonoridade buarqueana. *Revista Vértices*, v. 13, n. 2, p. 79-100, maio/ago. 2011.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Editora, 1991.



“Dança das Cabeças”: o popular e o erudito na obra de Egberto Gismonti

PINTO, Renato de Barros (USP)

ravikefi@gmail.com

Resumo: Este artigo se debruça sobre o álbum **Dança das Cabeças**, de Egberto Gismonti, lançado em 1977. Seu foco principal de investigação são as modalidades em que se relacionam, na obra, materiais de origem erudita e popular. Para tanto se vale da análise aural, da transcrição de trechos da gravação, da comparação com outras obras do próprio Gismonti, de entrevistas concedidas pelo autor e da leitura crítica de reflexões acerca deste compositor. O artigo apresenta alguns dados históricos relevantes para a contextualização da obra, além de apontar a importância do selo ECM na consecução do resultado final. A contribuição de Naná Vasconcelos, que participa do registro em duo com Egberto, é igualmente enfatizada. Ressalta-se a importância neste trabalho da relação dialética entre som e imagem. Também se aborda aqui o violonismo de Gismonti, bastante peculiar. Em seguida se debruça sobre duas dentre as peças que constituem a obra: “Dança das Cabeças” e “Tango”. As investigações aqui conduzidas apontam o erudito e o popular como campos efetivamente distintos, e, portanto, aptos a desenvolvimentos independentes e em seus próprios termos, e é exatamente por isso que são instâncias capazes de se entrelaçarem, de dialogarem e de se tornarem objeto de síntese. A obra de Gismonti, notadamente no álbum em questão, se notabilizaria por transformartais entrelaçamentos, diálogos e sínteses no cerne mesmo de sua poética.

Palavras-chave: Dança das Cabeças, Egberto Gismonti, Música Popular.

Abstract: This article focuses on the Egberto Gismonti album **Dança das Cabeças**, launched in 1977. Its main focus research are the ways in which they relate, in this work, classical and popular source materials. Therefore if it's aural analysis, recording excerpts transcriptions, comparing with other works of Gismonti himself, interviews by the author and a critical reading of reflections about this composer. The paper presents some relevant historical data to contextualize the work, while pointing out the importance of the ECM label in achieving the final result. The contribution of Naná Vasconcelos, who shall record in duet with Egberto, is also emphasized. We emphasize the importance of this work dialectical relationship between sound and image. Also here addresses the very peculiar Gismonti, guitar play form. Then focuses on two among the pieces that make up the work, "Dança das Cabeças" and "Tango". Investigations conducted here show the erudite and popular as effectively separate fields, and therefore capable of independent developments and on their own terms, and that's exactly why are instances able to intertwine, to dialogue and to become the object of synthesis. The work of Gismonti, notably on the album in question, would be characterized by turning such entanglements, dialogues and summaries in the very heart of his poetic.

Keywords: Dança das Cabeças, Egberto Gismonti, Popular Music.

O LP **Dança das Cabeças**, produzido por Manfred Eicher, foi gravado em Oslo em novembro de 1976, e lançado pelo selo ECM no ano seguinte. Foi o primeiro dos vários álbuns de Gismonti lançados pela ECM (Edition Contemporary Music), “a



primeira gravadora a se tornar uma grife musical”, nas palavras de Naná Vasconcelos. O selo foi fundado em 1969 pelo contrabaixista alemão Manfred Eicher, e se dedicou inicialmente a registrar grandes nomes do jazz que despontavam então, como Keith Jarret, Chick Corea, Dave Holland, Pat Metheny e Ralph Towner. Aos poucos foi se fortalecendo o vínculo com a assim denominada world music, representada por nomes como o violinista indiano L. Shankar, o alaudista tunisiano Anouar Brahem e a cantora marroquina Amina Alaoui. Em 1984 foi criada a linha “ECM New Series”, destinada ao registro de música erudita, notadamente a contemporânea.

São mais de 1200 álbuns lançados, vários prêmios conquistados e uma *expertise* amplamente reconhecida, desde o *cast* até a capa, passando por produção e engenharia de áudio impecáveis, só observáveis antes do surgimento do selo em alguns lançamentos de música erudita. Vários dos artistas do selo atuam em espaços de convívio entre distintas tradições musicais, evitando pertencimentos mais restritivos.

A típica sessão de gravação na ECM dura apenas 3 dias, 2 para o registro e um para a mixagem. Foi assim também com o álbum *Dança das Cabeças*.

O plano inicial era que o disco fosse gravado com o grupo de Gismonti à época (Robertinho Silva, Luiz Alves e Nivaldo Ornellas). Mas o governo Geisel exigia uma alta quantia a título de depósito compulsório de quem viajasse para fora do Brasil, com a qual os músicos não puderam arcar. Egberto viajou então sozinho, passando alguns dias em Paris antes de seguir para o estúdio da ECM, na Noruega. E lá, através de um amigo em comum, encontrou-se com Naná, a quem convidou para integrar o projeto. Sobre a participação do percussionista, Gismonti afirmou: “*É um ser criativo por excelência, está sempre inventando coisas. Não tenho um aparelho que meça contribuição, mas garanto que a presença dele, a alegria, a maneira de tocar, influenciaram a música final muitíssimo*” (Entrevista concedida a Lauro Lisboa Garcia para O Estado de São Paulo, 04 de abril de 2011).

Naná Vasconcelos em 1976 já tinha realizado importantes trabalhos com Milton Nascimento e excursionado por Estados Unidos e Europa com o saxofonista argentino Gato Barbieri, incluída aí uma consagrada participação no festival de Montreaux. Já lançara seu primeiro LP, **Áfricadeus**, pelo selo francês Saravah, e o segundo, **Amazonas**, pela Poligram brasileira.



Naná aceitou a proposta de trabalho, e Egberto lhe expôs o conceito do disco: *“Descrevi como dois curumins andando na floresta e vendo pântanos, clareiras, animais, rios, riachos, índios, frutas, umidade forte ou secura brava, floresta amazônica”* (Entrevista concedida a Lauro Lisboa Garcia para O Estado de São Paulo, 04 de abril de 2011).

O estímulo imagético, sobretudo aquele que remete à natureza, parece ter ido ao encontro das aptidões de ambos os músicos. Diz Naná que *“Quando ouvi Villa-Lobos, entendi a força visual que existe na música. (...) É muito inspirador pensar dessa maneira porque você transcende a ideia de só tocar. Você quer também dizer”* (Entrevista concedida a Carlos Bozzo Junior para Folha de São Paulo, 13 de março de 2014).

E Egberto, sobre a mesma questão: *“Eu fiz 25 trilhas para cinema e 13 balés. Todos esses diretores e coreógrafos me disseram que minha música lhes transmitia impressões e imagens em profusão”*. (Entrevista concedida a Josef Woodard para o catálogo da ECM, in <http://joewoodard.com/gismont.htm>, tradução nossa).

Não colocamos aqui em questão que a imagem dos dois curumins na floresta tenha sido orientadora do processo de confecção de “Dança das Cabeças”, mas ressaltamos que não pode ter inspirado o trabalho de composição do repertório do disco. É que, à exceção da curta Dança Solitária, todas as faixas já haviam sido gravadas antes e, inclusive, integrado projetos com conceitos próprios e bastante distintos do desse álbum. “Dança das Cabeças”, a música, é a faixa de abertura do LP Corações Futuristas, lançado no Brasil no início de 1976. “Águas Luminosas” e “Fé Cega, Faca Amolada” sequer são de Gismonti. “Celebração de Núpcias” e “A Porta Encantada” são faixas integrantes da suíte que ocupa o lado A do LP “Academia de Danças” (1974), inspirada em trechos do Livro das Mil e Uma Noites. “Tango” havia aparecido pela primeira vez em “Água e Vinho” (1972) como canção, em parceria com Geraldo Carneiro, e ressurgiria no “Disco da Árvore” (1973) em versão para piano solo. E mesmo “Quarto Mundo” e “Bambuzal” são antecipadas pela faixa “Quarup”, que faz parte do disco do flautista Paul Horn “The Altitude of the Sun” (1976). Daí que a inspiração “amazônica” de “Dança das Cabeças” há que ser relativizada.

A escolha da capa talvez seja mais reveladora das reflexões de Gismonti que nortearam a realização desse álbum. A foto de Lajos Kereztés mostra uma camisa velha



pendurada à janela de uma casa simples com paredes pintadas de um vermelho muito vivo, destoando das capas usuais da ECM, sobretudo à época, que costumavam restringir-se a imagens da Floresta Negra, atmosferas, massas de gelo e similares. Quando indagado por Manfred Eicher do porquê de sua escolha, Gismonti respondeu: *“Quase todo estrangeiro quando fala de meu país foca na pobreza. (...) Mas o que não sabem é que justamente em meio a essa pobreza emerge uma nova cultura.”*

Ao que Eicher teria então observado: *“Me mostre essa nova cultura, pois todos precisamos do novo para viver”* (Entrevista concedida a Josef Woodard para o catálogo da ECM, in <http://joewoodard.com/gismont.htm>, tradução nossa).

No que diz respeito aos elementos musicais decisivos na sonoridade de “Dança das Cabeças”, destaca-se a quase onipresença de sons pedais, que sem dúvida contribuem com a vibração primordial que perpassa a obra. A própria constância que instauram permite, pela segurança que conferem ao conjunto, a existência de gestos complexos, ruídos, acordes disfuncionais, que ao pedal retornam e assim se ressignificam.

A percussão de Naná, telúrica, mas de uma inteligência musical penetrante, confere a tudo que soa uma qualidade encantatória, e amalgama os múltiplos pertencimentos que a matéria sonora manifesta.

A complexidade rítmica, cultivada como ação espontânea, torna-se o verdadeiro espaço de improviso pelo qual Egberto transita, e permite que a execução de temas relativamente simples se revista de interações irracionalizáveis.

A técnica violonística de Egberto, e, concomitantemente a ela, a liberdade com que ele se permite pensar o instrumento, são um diferencial importante para o resultado musical alcançado nesse álbum.

Quando começou a se interessar pelo violão, Gismonti morava em Friburgo, interior do estado do Rio de Janeiro, onde não havia professor do instrumento. Seu recurso foi realizar transcrições do piano para o violão. Em algumas entrevistas, Egberto sustenta que seu primeiro instrumento era um violão de sete cordas, instrumento usualmente designado para realizar as linhas de baixo no choro. Como mesmo assim ainda faltassem muitas das notas realizáveis ao piano, o músico acrescentou-lhe então uma corda a mais, chegando ao instrumento que utiliza em “Dança das Cabeças”. O fato é que nos primeiros discos de Egberto o violão que ouvimos é o convencional, de seis



cordas. A concepção de timbre de Gismonti se distancia amplamente do padrão usual do violão clássico. Seu toque por vezes desafia os limites do som “educado”. Entretanto, tanto esse aspecto como a admissão de um nível de limpeza na execução abaixo dos padrões, são utilizados consistentemente como recursos expressivos, justificando-se assim artisticamente como elementos constituintes de uma poética própria. Mas possivelmente o aspecto mais particular do violonismo gismontiano seja a utilização das mãos de forma independente. Nas palavras de Egberto:

Eu nunca toquei como um violonista clássico. Não me vejo assim já de início porque não me restrinjo a tocar a mesma corda com ambas as mãos. Devido a minha prática pianística, me acostumei a usá-las de maneira independente. Uso isso no violão, executando uma melodia com a mão esquerda (apertando as cordas no próprio braço do instrumento, usualmente nas cordas mais graves, conforme a altura desejada) e outras notas ou melodia na direita (através de alternância de cordas soltas, ou obtendo uma sequência de harmônicos apenas com a mão direita, por exemplo). Isso porque nunca tive um professor de violão! (Entrevista concedida a Josef Woodard para o catálogo da ECM, in <http://joewoodard.com/gismont.htm>, tradução nossa).

A utilização de efeitos no violão, o recurso constante a dobramentos e a própria postura corporal heterodoxa são também elementos que contribuem para uma relação singular com o instrumento. A respeito do último item, aduzo aqui o parecer do pianista Richard Gerig: “*A naturalidade deve ser sempre o critério básico. O 'correto' é o que é natural para cada um especificamente, pois só o que é natural é confortável e eficiente*” (Gerrig, 1990, p. 3, tradução nossa).

Dança das Cabeças se divide em partes I e II, em conformidade com os lados do vinil, prevalecendo na primeira parte o violão e na segunda o piano. A peça de maior envergadura da Parte I é “Dança das Cabeças”.

Encontrei uma única referência ao termo: um rito do catolicismo popular português que celebra a controversa figura de São Gonçalo do Amarante, cuja cabeça, conforme a lenda, teria surgido boiando nas águas do Rio D'Ouro. Há música nessa cerimônia, mas que em nada remete à obra de Gismonti. De todo modo, o enigmático título não contraria o espírito da sinopse do balé de 1978 que o grupo Stagium 10 construiu sobre essa obra: “*É o momento do homem brasileiro, primitivo, lendário, mitológico.*” (Ballet Stagium Releases in <http://stadium.esfera.mobi/imprensa/releases/>).



“Dança das Cabeças”, a música, surge pela primeira vez no LP “Corações Futuristas”, de 1976. Lá, sobre uma afiada cozinha jazzística, e entre inserções ocasionais de um naipe de flautas transversais, sintetizadores analógicos repartem com o violão a exposição dos elementos essenciais da obra. A sequência de acordes que marca o início da sessão central da obra com uma crescente tensão é acrescida do sax soprano de Nivaldo Ornellas. Em seguida um chorus de 4 acordes recebe o improviso do sintetizador. Mas o desenvolvimento dessa sessão não se atém ao esquema tradicional do improviso. As fronteiras entre a livre criação e o pré-concebido tornam-se muito tênues. Novos materiais de força temática são introduzidos em meio a solos e convenções de transição, e o próprio retorno do tema principal se dá muito imiscuído aos eventos anteriores.

Na gravação de Paul Horn, ocorrida no mesmo ano e arranjada por Egberto, o esquema formal e o ambiente timbrístico são bastante similares, exceto naturalmente pelo destacado protagonismo da flauta.

A princípio pode não ser fácil compreender por que essa obra, nesse registro específico, exerceu tamanho impacto. O tema não tem o desenvolvimento melódico instigante de Lôro ou Forrobodó. Não tem a complexidade harmônica de Bodas de Prata, ou a cumplicidade envolvente de Infância ou Sete Anéis. Nem sequer podemos remetê-la à mítica produção musical indígena sobre a qual o estrangeiro culto manifesta tanto interesse, a não ser por um extenuante esforço da imaginação. Mas talvez seja justamente algo de primitivo, de não lapidado que, a par de elementos complexos que a ele se integram, constitui a essência poética dessa faixa e do álbum a que empresta o nome.

Em termos de alturas, o tema tem por base um mixolídio com a quarta eventualmente elevada (escala acústica), base escalar comum na música do nordeste. Ritmicamente a proximidade é com o baião, mas, como sói acontecer na produção gismontiana, a abordagem do gênero é não convencional, tangenciando aqui e ali ritmos afins. Essa liberdade no trato com as matrizes tradicionais, raramente encontrada na produção de artistas medianos, que costumam ater-se em demasia às convenções dos gêneros que abordam, é uma das fontes do interesse nesse trabalho.



45 trecho I de "Dança das Cabeças" $\text{♩} = 170$

52

58

64

70

Em termos formais, o inusitado fica por conta da multifacetada sessão central, onde identificamos quatro distintos momentos:

I: um tempo transição e início da sessão central. Uma sequência extensa de acordes arpejados, cujas notas da ponta ascendem grau por grau, acrescidos do onipresente lá pedal, de um solo pouco articulado do violão e de um extraordinário fundo de vozes em rápida articulação silábica, vai conduzindo a música num crescendo até o paroxismo. O exemplo abaixo traz a sequência harmônica do trecho:



18 trecho II de "Dança das Cabeças"

II: um trecho de caráter tranquilo, baseado na sequência harmônica I, I7(sus4), IIIb7(sus4) e I, que acaba por conduzir à melodia de abertura da peça, novamente apresentada em quartas.

III: um rápido episódio de caráter acentuadamente nordestino, desenvolvido a partir de um elemento secundário do tema, constituído da alternância dos graus sétimo e primeiro, também presente nos registros anteriores da obra.

IV: bastante fragmentados, elementos da obra ressurgem, sobretudo relacionados à sessão B do tema.

Após o retorno do tema, valorizado pelo silêncio que o antecede, a coda retoma o episódio nordestino da sessão central, desenvolvendo-o. O trecho com os acordes em *crescendo* também é aludido, e sua diluição conduz à peça seguinte.

Da Parte II escolhemos para análise a peça “Tango”.

“Tango” teve seu primeiro registro no LP “Água e Vinho”. Foi composta a partir do seguinte texto de Geraldo Carneiro:

Uma manhã eu vi passar o barco engano/Com as pessoas no seu casco girando/Eles falavam de sereias e ciganos/Pelas estradas que eu teria de seguir/Mas é preciso iniciar a abordagem/Porque morremos todos os dias/Eu não podia abandonar o sol latino/E as pessoas continuam girando/Eles falavam de sereias e ciganos/Pelas estradas que eu teria de seguir/Mas é preciso iniciar a abordagem/Porque morremos, todos os dias.



trecho de "Tango" (1972)

♩=70

4

7



10

Em9(add4) C6(#11) Bm9(add4) Am9(add4) Gm9(add4)

13

C Bm9(add4) Am9(add4) Gm9(add4) C

A acentuação de quatro em quatro tempos que o texto apresenta impõe uma rítmica muito rígida, da qual a música sobre ele construída não soube se livrar. Os solos ao final de saxes sopranos superpostos e piano elétrico esforçam-se por conferir interesse rítmico a obra, mas a impressão de música quadrada não pôde ser desfeita. E é curiosamente sobre essa obra desinteressante ritmicamente que Gismonti desenvolverá seu primeiro registro em piano solo, fazendo da concepção rítmica seu principal trunfo. O que me recorda a declaração do ex-jagunço Riobaldo, no “Grande Sertão: Veredas”: “*Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte*” (Guimarães Rosa, 1980, p. 349).

“Tango” reaparece pela primeira vez no notável “Disco da Árvore” (1973). Após a exposição *ad libitum* do tema instaura-se um ritmo de sabor jazzístico, cuja realização se dá através da interação de melodia, acordes e baixo, organizados como extratos ritmicamente autônomos. O baixo, além da desenvolvida movimentação, notabiliza-se por recorrentemente deslocar suas notas de apoio, evitando assim o tempo forte e acirrando



a independência das mãos que, quase se poderia dizer, realizam a música em tempos distintos.

Entre os “Tangos” de “Árvore” e “Dança das Cabeças” Gismonti não registrou nenhuma performance solo ao piano, o que ressalta a importância dessa peça no processo de construção de seu estilo pianístico. Se o primeiro “Tango” solo impressiona pela novidade de procedimentos e alto nível de execução, o “Tango” de “Dança das Cabeças” é um *tour de force*. Sem conhecermos os registros anteriores da obra corremos o risco de nos perdermos na audição, posto que o tema original é tomado como um subtexto. A harmonia, constituída por relações de medianes e acordes paralelos, é exposta através de arpejos irregulares com várias notas agregadas, quase configurando melodias secundárias, e sempre estabelecendo complexas relações rítmicas com o tema. Há um intermezzo constituído por dois ostinatos, onde tem lugar melodias de acentuado sabor nordestino e explorações rítmicas sem qualquer conexão com o tema ou sua ambiência. Esse procedimento será adotado com frequência por Egberto em obras subsequentes, tornando-se uma característica importante de sua poética. Ao fim há um trecho notável, onde a melodia é confrontada com uma cascata de figuras cromáticas executadas na região aguda, obtendo um efeito particularmente expressivo.



trecho de "Tango" (1977)

$\text{♩} = 120$

Ped. Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.



Em termos da exploração de possibilidades de interação entre as tradições musicais oral e escrita, **Dança das Cabeças** é uma obra exemplar. O improvisado e a notação estrita, o ritmo complexo e a matriz folclórica, o atonalismo e o samba se imiscuem aqui com desenvoltura. Mas, embora seus espaços se interpenetrem, os elementos e práticas permanecem identificáveis e remissíveis à trajetória histórica a que pertencem. A síntese artística estabelece convívio entre desiguais, sem lhes suprimir as diferenças.

Referências

GISMONTI, Egberto A. *Egberto Gismonti*. Genève: Mondiamusic, 1990.

_____. Entrevista concedida a Josef Wodard, 1996. Disponível em: <http://www.joewoodard/gismonti.htm>. Acesso em: 16 out. 2013.

_____. Entrevista concedida a Mario Mele, 2006. Disponível em: <http://www.violão.org/topic/1044-entrevista-com-egberto-gismonti/>. Acesso em: 28 out. 2013.

_____. Entrevista concedida a Edson Wander, 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto>. Acesso em: 02 nov. 2013.

_____. Entrevista concedida a Lauro Lisboa Garcia, 2011. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/egberto-gismonti-e-nana-vasconcelos>. Acesso em: 18 nov. 2013.

MAGALHÃES PINTO, Marcelo G. e M. de. *Frevo para Piano de Egberto Gismonti: uma Análise de Procedimentos Populares e Eruditos na Composição da Performance*. Dissertação de Mestrado em Performance Musical, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2009.

MELO, Rúrion S. O “Popular” em Egberto Gismonti. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 78. São Paulo, jul. 2007, p. 191-200.

SILVA, Cândida L.B. da. *A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra “Sonhos de Recife”*. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.



Ensino de Violão do oral ao virtual: o papel da Universidade na formação de professores

RECÔVA, Simone Lacorte (UnB)

silacorte@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa, de caráter empírico, procura discutir processos de aprendizagem de violão a partir de recursos disponibilizados em um ambiente virtual de aprendizagem. Ela tem como objetivos investigar experiências iniciais de aprendizagem de violão em um curso de Licenciatura em Música a Distância; investigar como a experiência profissional do músico popular, contribui na aprendizagem virtual e como isso se constitui no processo de aprendizagem continuada para a formação de professores de música. O instrumento metodológico utilizado foi a entrevista semiestruturada. Foram entrevistados cinco alunos de um curso de graduação em música a distância. Baseada na experiência de sete anos de trabalho com esse público, os resultados convergem para uma ampla e importante discussão: Qual a formação necessária no violão para que o professor atue em sala de aula na educação básica? Quais habilidades funcionais a serem desenvolvidas durante o curso? Como os processos de aprendizagem informal do violão de acompanhamento, freqüentemente usada na música popular, podem contribuir para a formação profissional do futuro professor de música.

Palavras-chave: ensino e aprendizagem, violão, formação de professores.

Abstract: This empirical research discusses classical guitar learning process from resources available in a virtual learning environment. It aims to investigate early experiences of learning guitar in an online Licenciature Degree in Music; investigate how the professional experience of popular musician contributes to the virtual learning and how it is in continued learning process for the formation of music teachers. The methodological tool used is a semi-structured interview. Five undergraduate students were interviewed. Based on seven years of experience working with this group, the results converge to a large and important discussion: What is the necessary training on the guitar for the teacher to act in class in basic education? Which functional skills to be developed during the course? How do the informal learning processes accompanying guitar, often used in popular music, can contribute to the training of future teachers of music?

Keywords: teaching and learning, classical guitar, undergraduate course.

Introdução

“...e assim o recém professor de música entrou em uma sala de aula, puxou uma cadeira sem braço, ajustou o seu apoio de pé, posicionou o violão na perna esquerda e...
tocou Leo Brouwer⁸.
- Coloca um CD aí professor!”

⁸ Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, mais conhecido como Leo Brouwer (1 de março de 1939) é um [compositor](#), [violonista](#) e [regente](#) da [orquestra](#) de [Cuba](#) (...) influenciado por [Bartock](#) e [Stravinsky](#). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Leo_Brouwer).



O cenário é real e apesar de parecer uma discussão já consolidada para muitos violonistas do meio acadêmico, por outro lado, é motivo constante de questionamentos para estudantes, professores, e principalmente iniciantes na aprendizagem do violão nas universidades brasileiras. O breve relato acima apresentado em rodas informais de conversa constitui o ponto inicial desse artigo. Baseada na experiência de sete anos de trabalho em um curso de Licenciatura em Música a distância e quatro anos no ensino da disciplina de Instrumento Suplementar⁹ Violão 1 e 2, no curso de graduação presencial destaco algumas questões: Qual a formação necessária no violão para que o professor atue em sala de aula na educação básica? Quais habilidades funcionais a serem desenvolvidas durante o curso? Como os processos de aprendizagem informal do violão de acompanhamento, freqüentemente usada na música popular, podem contribuir para a formação profissional do futuro professor de música?

O contexto de aprendizagem do público investigado é semipresencial, ou seja, grande parte do ensino e aprendizagem do instrumento violão ocorre por meio virtual com auxílio das tecnologias e de um ambiente virtual de aprendizagem.

Tecnologia e aprendizagem do músico popular

A ampliação e a diversificação dos meios e acessos ao ouvir musical trouxeram mudanças profundas no processo de aprendizagem de músicos. As novas formas de fazer e consumir música substituíram, em parte, a prerrogativa inicial da aprendizagem por meio da oralidade, isto é, a necessidade da aprendizagem presencial, na qual o mestre ensina o aprendiz por meio da demonstração direta. Segundo Levy (citado por Araldi, 2004), a tecnologia trouxe “nova oralidade”, na qual há um instrumento mediador entre o mestre e o aprendiz. Percebe-se, dessa maneira, que outros fatores foram agregados ao processo de aprendizagem de músicos, principalmente no que diz respeito à música popular.

O Ensino de Violão

O advento do desenvolvimento tecnológico trouxe mudanças na forma de se aprender violão. Além dos LP's, CD's, DVD's e materiais impressos como os

⁹ Disciplina do fluxo do curso de Licenciatura em Música destinada a alunos iniciantes no instrumento.



Songbooks, Realbooks, a internet constitui um grande marco transformador na maneira de se aprender violão. Nos dias atuais, não faltam materiais, vídeos-aula, impressos com as mais diferentes abordagens e principalmente interação em ambientes virtuais, *blogs*, redes sociais e aulas individuais de música a distância (Gohn, 2011).

Lacorte (2006) afirma ainda que entre os recursos de aprendizagem da música popular destacaram-se, nas décadas de 80 e 90, revistas e informativos, como a revista ViGu, que durante muito tempo representou uma das principais fontes de aprendizagem do músico popular. Segundo resultados da pesquisa da autora, essas edições foram importantes na formação inicial de muitos músicos populares. Segundo eles, essas revistas eram vendidas em bancas de jornal e caracterizavam-se principalmente pelo valor acessível e frequência de novas publicações. Basicamente, elas consistiam em uma relação de músicas da “moda” que vinham com letra, cifras e indicação de acordes no braço do violão (p. 78).

Atualmente *sites* como Cifras Club¹⁰, Vagalume¹¹, TV Cifras¹², entre outros trazem esse conhecimento. Agora aprimorado pelas vídeo-aulas, nas quais o professor mostra ao aluno como executar a música.

Educação a distância (EaD)

As gerações da EaD e as respectivas tecnologias utilizadas no ensino de instrumentos musicais é abordado no trabalho de Braga (2009, p. 24):

GERAÇÕES DA EAD

Primeira Geração – 1850 a 1960

Segunda Geração – 1960 a 1985

Terceira Geração – 1985 a 1995

TECNOLOGIAS UTILIZADAS

Começa via papel e anos mais tarde ganha a participação do rádio e da televisão. Característica: uma tecnologia predominante.

Os meios são fitas de áudio, televisão, fitas de vídeo, fax e papel impresso. Característica: múltiplas tecnologias sem computadores.

Correio eletrônico, papel impresso, sessões de chat, mediante uso de computadores, internet, cd, videoconferência e fax. Característica: múltiplas tecnologias incluindo os

¹⁰ <http://www.cifraclub.com.br/>

¹¹ <http://www.vagalume.com.br/>

¹² <https://www.youtube.com/user/tvcifras>



Quarta Geração – 1995 a 2005 (estimado)	computadores e as redes de computadores. Correio eletrônico, <i>chat</i> , computador, internet, transmissões em banda larga, interação por vídeo e ao vivo, videoconferência, fax, papel impresso. Característica: múltiplas tecnologias computacionais de banda larga.
Quinta Geração	Identificada por James C.Taylor como sendo a reunião de tudo o que a quarta geração oferece mais a comunicação via computadores com sistema de respostas automatizadas, além de acesso via portal a processos institucionais. Enquanto a quarta geração é determinada pela aprendizagem flexível, a quinta é determinada por aprendizagem flexível inteligente.

No âmbito dos cursos superiores a distância de música no Brasil, o sistema Universidade Aberta do Brasil permitiu que universidades públicas oferecessem cursos de nível superior para camadas da população menos favorecidas que tem dificuldade de acesso à formação universitária, por meio do uso da modalidade a distância. Criado pelo Ministério da Educação (MEC) em 2005 e instituído pelo Decreto nº 5.800 de 8 de junho de 2006, o Sistema UAB tem como finalidade “expandir e interiorizar a oferta de cursos e programas de educação superior no País” (p. 1).

No Brasil atualmente duas universidades públicas são contempladas com cursos de Licenciatura em Música no Sistema UAB. Em ambas há o ensino de instrumentos musicais a distância. Nesse contexto que a pesquisa do presente trabalho foi desenvolvida.

A pesquisa

A pesquisa em foco procura discutir processos de aprendizagem de violão a partir de recursos disponibilizados em um ambiente virtual de aprendizagem. Ela tem como objetivos investigar experiências iniciais de aprendizagem de violão em um curso de Licenciatura em Música a Distância; investigar como a experiência profissional do músico popular contribui na aprendizagem virtual e como isso se constitui no processo de aprendizagem continuada para a formação de professores de música.

O instrumento metodológico utilizado foi a entrevista semi-estruturada. A escolha deveu-se pelo fato de a pesquisa qualitativa fornecer ao pesquisador diversos caminhos para a exploração e compreensão do fenômeno a ser estudado, tendo como característica a indagação naturalística, isto é, a compreensão do fenômeno na sua forma natural, não controlada e principalmente no seu próprio ambiente de origem. Dessa



maneira, ao contrário das pesquisas de cunho positivista, há ênfase no processo mais do que no produto final. Os dados são explorados por meio da experiência das pessoas na sua vida cotidiana e caracterizam-se por ser descritivos (Lima, 2010).

Foram entrevistados 5 alunos de um Curso de Graduação em Música a Distância.

Resultados

Os cinco alunos formandos, os quais serão citados nesta pesquisa com nomes fictícios: Cesar-35, Emilio-39, Fernando-44, José-36, Lucas-50 possuem entre 35 e 50 anos. Emilio-39 é professor; Cesar-35 e Fernando-44 são militares; José-36 trabalha nas agências dos correios e é professor de música particular e músico atuante; Lucas 50 trabalhou até o penúltimo ano em período integral, abandonou o emprego no último ano de curso para concluí-lo e desenvolve um trabalho em uma ONG's com música. A maioria dos participantes toca nos cultos da Igreja. Todos já tocavam violão antes do início do curso. Dois deles afirmaram que tocavam muito pouco somente acordes básicos, outros dois tocavam e se acompanhavam, mas não liam partitura no violão, um deles lia partitura, mas em outro instrumento e somente o José-36 afirmou já tocar acordes/cifras e ler partituras para violão antes do curso.

Quando questionados sobre o processo de aprendizagem nas disciplinas de Violão no Curso de Licenciatura em Música a Distância, os alunos foram quase que unânimes ao relatarem que a leitura de partitura no violão consistiu no conteúdo mais difícil. A partir da metade do curso, quando se iniciou a exigência de peças características do período clássico do repertório violonístico - como Estudo n. 1 de Fernando Sor; Andante de M.Carcassi Op. 59; Duos como Oriol; Estudo em Mi Menor de Francisco Tarrega; Estudo n. 1 de Matteo Carcassi -, que os alunos começaram a perceber que não bastava tirar tudo de ouvido e tocar o violão de acompanhamento.

Nesse ponto os alunos questionaram durante a entrevista: “Para que eu estou aprendendo essas músicas? Muitos colegas nossos desistiram quando esse conteúdo começou a ser cobrado com mais ênfase!”

Nos cursos de música presenciais licenciatura e bacharelado e mesmo em cursos técnicos são comuns a aprendizagem e aprimoramento desse repertório. No entanto, mesmo nos cursos presenciais, muitas vezes, como professora da disciplina de



Instrumento Suplementar questiono: Quais habilidades funcionais a serem desenvolvidas durante o curso? O que será exigido ao professor de música em uma sala de aula no quesito de domínio do instrumento violão?

É importante destacar ainda que a prova de Habilidade Específica (HE) desse curso de Licenciatura em Música a Distância não exige a leitura à primeira vista de partitura no instrumento. Dessa maneira, a maioria dos alunos que ingressam no curso não possui a habilidade de leitura de partitura fluente no instrumento.

Além do suporte da plataforma, na qual todo conteúdo é organizado, há ainda o apoio de um tutor a distância que corrige as atividades e dá o *feedback* das atividades aos alunos *on line*. Para os estudantes, a assistência pessoal e contato corporal no processo de aprendizagem de um instrumento musical são extremamente importantes. Os estudantes mais experientes que já haviam passado por processos de aprendizagem informal do violão de acompanhamento, contribuíram de forma significativa na formação presencial dos colegas iniciantes, visto que esses apresentavam uma maior dificuldade técnica.

Por fim, dos cinco alunos formandos, quatro afirmaram que tiveram um aprendizado significativo no instrumento no curso de Licenciatura em Música a Distância, principalmente no que tange ao aprendizado da leitura de partitura e acompanhamento de ritmos como Bossa Nova e *Jazz*. Somente José-36 declarou ter aprendido muito pouco nas disciplinas de Violão.

Alguns posicionamentos contraditórios estiveram presentes durante a entrevista, ou seja, no início eles questionaram o ‘porquê’ de aprender o repertório do período clássico do violão, já no fim disseram que aproveitaram muito o desenvolvimento da habilidade de leitura musical. Além disso, os formandos reconheceram a importância de uma sistematização no ensino do violão e principalmente uma unidade sequencial nos diferentes níveis no desenvolvimento de habilidades como: leitura musical, harmonização de melodias, improvisação, tirar de ouvido, leitura de cifras e arranjos para ensino coletivo do instrumento.

Considerações Finais

Os professores de música que atuam na educação básica precisam ter uma polivalência de habilidades para que, assim como os músicos populares, possam atuar



em contextos, situações e com faixas etárias variadas dentro e fora da escola. A habilidade aqui retratada refere-se desde a capacidade técnica e física no instrumento – como tocar seqüências harmônicas, escalas, acordes, improvisar, desenvolver ritmos variados, reconhecer progressões de acordes através dos ouvidos ou de cifras ou mesmo da leitura da notação musical cifrada ou por meio de partituras, bem como ter um repertório de músicas atualizadas constantemente. Segundo Green (2001), os músicos populares devem conhecer de memória a parte instrumental e toda a estrutura de um grande número de canções, algo entre 50 e 100 músicas, alta versatilidade de estilo e conhecimento e habilidade de aprender rapidamente.

Há muito que discutir sobre o ensino de violão nas universidades brasileiras no que diz respeito à formação de professores de música para a educação básica. A técnica, dedilhados, arpejos e a leitura musical são habilidades importantes e contempladas no estudo do repertório das disciplinas de violão. No entanto, há uma ausência nos programas dessas disciplinas de habilidades como tirar de ouvido, improvisar, compor, cantar e se acompanhar e principalmente um estudo de um repertório da música da mídia atualizado, assim como de um estudo mais aprofundado sobre o repertório dos estudantes (crianças e jovens).

Por outro lado, pela experiência da pesquisa, na qual os alunos entrevistados já possuíam essas habilidades (tocavam em igrejas, bares, festas, etc.), há uma expectativa de aquisição de um conhecimento mais formal quando estes ingressam nas universidades, como por exemplo, a leitura de partituras. Apesar de acharem difícil, a leitura torna-se um desafio almejado por muitos.

O papel das universidades na formação de professores de música e músicos deve ser discutido de uma maneira mais aprofundada. A tecnologia atualmente pode ser considerada uma ponte entre o mundo acadêmico e o mundo real no ensino da música nas escolas e principalmente do violão.

Referências

ARALDI, J. Alquimistas, músicos, autodidatas: estudo com quatro DJs. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 11, p. 85-90, set. 2004.

BRAGA, Paulo David Amorim. *Oficina de Violão: Estrutura de Ensino e Padrões de Interação em um Curso Coletivo a Distância*. 320 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Departamento de Programa de Pós-Graduação em Música, UFBA, Salvador, 2009.



BRASIL. *Decreto nº 5.800, de 8 de junho de 2006, dispõe sobre o sistema Universidade Aberta do Brasil – UAB*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/d5800.htm. Acesso em: 23 set. 2012.

GOHN, Daniel Marcondes. *Educação Musical a Distância: abordagens e experiências*. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2011. v. 1. 232 p.

GREEN, L. *How Popular Musicians Learn: a way ahead for music education*. London: London University, Institute of Education, Ashgate Publishing Limited, 2001.

LACORTE, Simone. *Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?* Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

LIMA, Maria de Barros. *Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectiva dos cantores no Distrito Federal*. 173 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.



Uma ideia de Brasil e de música brasileira no Rock Nacional dos anos 1970

RESENDE, Victor Henrique de (UFMG)

vhrjedi@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho é resultado de um estudo que buscou articular musicologia e história cultural. Seu objetivo é desenvolver uma discussão sobre o rock brasileiro dos anos 1970 e sua inserção na cultura e nas questões sobre identidade nacional. Utilizando como metodologia a análise de entrevistas e discursos na imprensa escrita, ambos produzidos por músicos do período (foi selecionado um grupo de músicos para esse fim), procurou-se averiguar as ideias desses artistas sobre brasilidade e pertencimento nacional. É trabalhado, especificamente, o chamado *rock rural* do trio Sá, Rodrix & Guarabyra e da dupla Sá & Guarabyra – uma música híbrida, que mistura guitarras e violões, entre outros elementos modernos e tradicionais da cultura artística do país. Observam-se, também, diálogos com a contracultura, que é apropriada no Brasil. Nesse contexto, são avaliadas as ideias sobre nacionalismo e identidades culturais, considerando-se História e Música conjuntamente, entendendo-se as entrevistas e as críticas dos artistas selecionados como pertencentes à sua produção musical, portanto, como fatos musicais. Os materiais analisados permitiram concluir que essa produção musical constituiu uma forma de crítica a certos valores e comportamentos da modernidade capitalista brasileira. Identificou-se, também, uma ideia de brasilidade, de identidade nacional. Ressalta-se que tais fatos ocorreram num período de intensa repressão, auge do regime militar (1964-1985).

Palavras-chave: identidade nacional, rock brasileiro, crítica à modernidade.

Abstract: The present work is a result from a study whose goal was to put musicology and cultural history together. Its objective is to develop a discussion on the 1970's Brazilian rock and its insertion into the culture and national identity issues. Using interview analyzes and writing press speeches, both made by musicians at that time, as methodology (a group of musicians was selected for this purpose), we searched for check on the artists' thoughts about "brasilidade" and national pertinence. The called rural rock by Sá, Rodrix & Guarabyra trio and the double Sá & Guarabyra is specifically worked – the hybrid music which mixes electric and acoustic guitars among other traditional and modern elements from the artistic culture in the country. A dialogue with the counterculture, seized by Brazil, is noticed as well. In this context, ideas on nationalism and cultural identities are evaluated, taking history and music together into consideration, comprehending the interviews and the selected artists' criticisms as belonging to their musical production, therefore, as musical facts. The materials analyzed allowed us to conclude that this musical production constituted a way of criticism to some values and behavior of the Brazilian capitalist modernity. An idea of "brasilidade", a national identity was also identified. We highlight that such facts occurred during an intense repression time, the height of the military system (1964-1985).

Keywords: national identity, Brazilian rock, criticism to modernity.



O Brasil, na década de 1970, apresentou um quadro de profundas mudanças e contrastes nos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, em função do golpe civil-militar instaurado em 1964: na política, um regime de exceção, com ausência de pluripartidarismo e forte repressão; no campo econômico, o chamado *milagre brasileiro*, com crescimento industrial, ampliação do mercado – inclusive, de consumo de bens culturais – e geração de empregos; no plano social e artístico, intensa repressão e censura; além de acelerado processo de urbanização, que fez com que a população brasileira deixasse de ser eminentemente rural.

Na luta contra o regime autoritário, parte da juventude brasileira optou pelo engajamento político das esquerdas, armada ou intelectualizada, ou pela música de protesto – com nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, entre outros. Por outro lado, houve uma parcela da juventude que preferiu trocar a cidade pelo campo, o asfalto quente pela estrada a caminho do mato, propondo mudanças e alternativas de vida ao regime militar e à modernização capitalista nos moldes brasileiros, com aproximações da chamada *contracultura*, que também foi apropriada no Brasil. E o gênero musical que mais expressou as ideias contraculturais foi o *rock*.

Entre os anos 1960-1970, além da Jovem Guarda, outros artistas se apropriaram do gênero *rock* e cantaram o país: Secos & Molhados, Os Mutantes, o movimento musical Tropicália, Novos Baianos, entre outros. Esses grupos misturaram estilos e sonoridades diversas. Caetano Veloso, por exemplo, introduziu a guitarra elétrica nos grandes festivais da canção, o que lhe rendeu vaias e comentários da ala da bossa nova e da música de protesto; os Novos Baianos, juntando cavaquinhos e guitarras, mostraram as possibilidades de se misturar instrumentos e ritmos diversos. Por sua vez, pegando carona nas experimentações, com influências da Tropicália, e apropriando-se do gênero *rock*, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* combinou, no início dos anos 70, guitarras e violas, trazendo para o espaço musical brasileiro a ideia do *Rock Rural*. Luiz Carlos Sá (1945-), carioca de Vila Isabel, músico desde os dezessete anos de idade, com influências do *rock* dos anos 60, Zé Rodrix (1947-2009), filho de mestre de banda, com alto conhecimento em teoria musical e instrumentista múltiplo, e Gutemberg Guarabyra (1947-), baiano de Bom Jesus da Lapa, amante da música seresteira, trouxeram em sua obra as vivências pessoais entre sertão e metrópole, meio rural e urbano, e mesclaram diversas sonoridades.



Desse modo, constata-se, em linhas gerais, que ao longo dos anos 1970 a discussão sobre outras formas de se fazer música no Brasil não se limitou a considerar apenas e estritamente a produção nacional-popular. Vários artistas que partiram para as experiências de composição e produção do gênero *rock* discutiram sobre as ideias de nação brasileira e de identidade nacional para o país. Como exemplo, tem-se, na reportagem do maestro Júlio Hungria, de 1976, sobre o trabalho musical da dupla *Sá & Guarabyra*, as considerações do músico Gutemberg Guarabyra:

É preciso haver uma resistência mais ampla, latina, acima das fronteiras, do brasileiro, à colonização cultural (...) no sentido de assimilar, diluir e devolver essa colonização reconstruída, refeita, renascida, reduzida, afinal, a mero elemento informativo, formativo, utilizável e utilizado, junto a muitos outros elementos, para a formação de uma música nova, nossa, não no sentido da nacionalidade, mas da nossa individualidade de povo, colonizado, mas pensante (Guarabyra *apud* Hungria, 1976, p. 3).

Na fala de Guarabyra percebe-se que a proposta desses artistas e críticos do período é de conjugar e destacar as várias faces do Brasil, misturar todas as tendências musicais e artísticas, buscar a identidade brasileira em sua pluralidade cultural, incluindo, para tanto, elementos considerados estrangeiros como o *rock* e a guitarra elétrica. A música, para o compositor Guarabyra, deve ser tomada como aquela que engloba os diversos elementos à disposição dos artistas e dos ouvintes, sendo capaz de articular todas as propostas e gêneros que são executados no país. Como exemplo do que foi exposto, o cantor Luiz Carlos Sá explica o que foi o *rock* feito pelo trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e que ficou conhecido, na mídia, por *rock rural*:

Rock Rural foi um termo cunhado por Zé Rodrix para a letra de Casa no Campo. Nossa proposta como trio era unir os novos sons que chegavam de fora como o country e o folk rock de Crosby, Stills, Nash & Young; James Taylor; Carole King; Eagles; Beatles e que tais com a música regional brasileira, desde o baião de Luiz Gonzaga ao caipira interiorano de raiz, passando por Jackson do Pandeiro e outras coisas que tinham sido relegadas a segundo plano com o advento da bossa nova, da qual éramos também filhotes ilegítimos...¹³

¹³ Entrevista concedida ao autor nos meses de maio e junho de 2010.



Para esses músicos, não se tratava de buscar uma cultura pura, autêntica, mas de entender o Brasil com seus contrastes e elementos culturais vastos e dispersos pelo país. Como destaca o maestro Júlio Hungria sobre Sá:

Luís Carlos Sá é um excelente exemplo quando se fala em ‘raízes’. Eu costumo perguntar: vs. acham que um cara desses podia estar fazendo agora samba, como o Paulinho da Viola ou o Xangô da Mangueira? As ‘raízes’ estão dentro da gente mesmo, são muito mais individuais que coletivas, não devem ser jamais obrigatoriamente ‘nacionais’ no sentido de uma ‘nacionalidade’. Pois Sá, carioca, 29 anos, é tão brasileiro quanto qualquer sambista – apenas não cresceu ouvindo samba. Foi formado e informado por outra camada de cultura: a que vestia, então, blusões de couro, acelerava o rrrrr da moto, ampliava a explosão dos primeiros tiros disparados da arma de James Dean (Hungria, 1976, p. 2).

As pretensas raízes nacionais, sobretudo na música brasileira, são discutidas pelos músicos e críticos. Para Hungria:

...há toda uma carga de informação do rock que a gente ouviu e ouve nos discos estrangeiros. Agora eu não aceito essa de dizerem que a gente não pode usar o rock como informação porque rock não é brasileiro. Ora, definamos o que é brasileiro? À margem, eu diria que rock é um produto tão brasileiro como qualquer outro é ou não é: os jeans, a Coca-Cola, os 4 séculos de colonização portuguesa e mais um quase outro século de duvidosa, questionável liberdade (Hungria, 1976, p. 2).

Os artistas, aqui em discussão, combinaram dados consolidados como tradicionais na música brasileira – violão, viola, ritmos regionais – e modernos – guitarra, teclados, ritmo de *rock* – demonstrando, em suas produções, a ideia de que a música nacional é portadora de elementos diversos. Como aparece na música *Hoje ainda é dia de rock*¹⁴, do trio:

Eu tô doidin por uma viola/ Mãe & pai de 12 cordas e 4 cristais/
pra eu poder tocar lá cidade/ mãe & pai êsse meu blue de Minas
Gerais/ E meu cateretê lá do Alabama/ mesmo que eu toque uma
vezinha só/ Eu descobri e acho que foi à tempo/ mãe & pai/ que
hoje ainda é dia de rock...

¹⁴ LP *Passado, Presente & Futuro*, 1972, Odeon.



Na instrumentação da canção aparecem a guitarra base, percussão (tumbadora), piano, guitarra solo, contrabaixo e bateria. A voz solo é feita por Rodrix, com vocalizes em falsete de Sá e Guarabyra. O andamento da música é típico do *rock* com frases de solo de guitarra lembrando o *blues*. Na letra, percebe-se o desejo do cantor de tocar viola e guitarra na cidade. Partindo de elementos e de vivências representativos do campo – a viola, por exemplo – o jovem caminha para o moderno, o meio urbano (o *rock*, a guitarra elétrica). Destaque, também, à mistura de sons e ritmos que aparecem na letra: “blue de Minas Gerais” e “cateretê lá do Alabama”, como parte também de certa ironia e crítica em relação aos discursos nacionalistas, do nacional-popular sobre a autêntica música brasileira. Rodrix canta, nesse caso, as possibilidades de combinações sonoras e rítmicas diversas na música do país. Conforme enfatiza Luiz Carlos Sá, a música *Hoje ainda é dia de rock* “caracterizava sucintamente nossa ambiguidade urbano-rural, acústico-elétrica, roqueiro-caipira” (Sá, 2010, p. 129).

Em outras canções, como *O pó da estrada*, *Cumpadre meu*, dentre várias, os músicos combinam violas, violões e guitarras, trazendo a proposta do *rock rural*. Em *O pó da estrada*¹⁵, por exemplo, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra canta:

O pó da estrada gruda no meu rosto/ Como a distância matando as palavras/
Na minha boca sempre o mesmo assunto/ O pó da estrada/
O pó da estrada brilha nos meus olhos/ Como as distâncias mudam as palavras/
Na minha boca sempre a mesma sede/ O pó da estrada/
(Eu) conheci um velho vagabundo/ Que andava por aí sem querer parar/
Quando parava ele dizia a todos/ Que o seu coração ainda rolava pelo mundo/
(E) o pó da estrada fica em minha roupa/
O cheiro forte da poeira levantada/ Levando a gente sempre mais à frente/
Nada mais urgente que o pó da estrada, que o pó da estrada.

A música, em letra e arranjo, dá a ideia de caminhada constante pela estrada. Uma alternativa, em meio à modernidade e ao autoritarismo da sociedade brasileira no período, é continuar em frente, sem parar. Os arranjos da canção contam com os instrumentos craviola¹⁶, ocarina¹⁷, violão de nylon, bateria, guitarra e baixo.

¹⁵ LP *Terra*, 1973, Odeon.

¹⁶ Instrumento de 12 cordas, com formato parecido ao do violão, e uma sonoridade de cravo misturada à viola. Projetado pelo músico brasileiro Paulinho Nogueira, em 1969, e patenteado pela Giannini.

¹⁷ De forma oval, a ocarina, da família das flautas, é um dos mais antigos instrumentos que se tem notícia.



Já a canção *Cumpadre meu*¹⁸, mostra os dilemas do processo de modernização e urbanização no Brasil da década de 70, destacando, principalmente, a importância do campo, em comparação com a cidade, para os artistas:

Cumpadre meu: noite a noite na semana/ o meu coração me chama/ pra dizer que você regressou/ Cumpadre meu, esse meu pressentimento/ não é coisa que o momento fabricou/ Cumpadre meu, quem já tem tanto dinheiro/ pode bem pensar primeiro/ na mulher no filho e no amor/ Nem posso ver teu menino nessa idade/ respirando o que a cidade envenenou/ Daquela vez você trouxe ele por cá/ que riso bom sorriu/ quando viu a chuva desabar!/ Meu coração não costuma me enganar/ Noite após noite repete: "o cumpadre voltou, pois a sodáde já lhe atormentô"/ Cumpadre meu, bote a tropa na estrada/ mulher, filho e empregada/ Vem pra longe do que já morreu.

O trânsito entre cidade e campo, o meio urbano como espaço de enriquecimento, o rural como lugar de pureza e a desilusão com a cidade que ‘envenena’ são elementos demonstrados nesta composição. O cantor alerta para o “que já morreu”: a cidade. O contraste entre este local do individualismo e o campo pode ser percebido, por exemplo, nas relações de compadrio entre pessoas do meio urbano e do rural. As dissonâncias, encontradas na composição – com acordes de quinta, sexta e sétima maior – sugerem, no arranjo musical, os contrastes e tensões referentes às transformações desencadeadas com o processo de urbanização e modernização do país. Os arranjos de violões, violas e metais – com destaque para o trombone, que dá a ideia, na melodia, de nostalgia e conflito com relação à saudade do campo – e andamento do gênero *rock*, trazem uma crítica moderna ao impacto dos processos de deslocamento para os grandes centros e também representações sobre cidade e campo.

Os músicos trazem, em seus arranjos, a própria crítica sobre modernidade e tradição no país. Suas influências musicais demonstram que, na cultura brasileira dos anos 1960-1970, já não se pode pensar num ritmo nacional brasileiro por excelência. Para além das supostas influências ‘estrangeiras’, no sentido pejorativo, a cultura nacional vivia a consolidação da modernização e observava-se, no mercado, uma maior abertura ao que vinha de fora do país. Informações e produções ‘estrangeiras’

¹⁸ LP *Passado, Presente & Futuro*, 1972, Odeon.



que já chegavam processadas e misturadas a outros elementos diversos, conforme constata Guarabyra:

Eu ouvia era o velho Gonzaga nos alto-falantes; só mais adiante é que o radinho de pilha me trouxe já não o rock, mas a música que, na ocasião, se consumia – qualquer coisa latina travestida pelo sucesso comercial (Guarabyra *apud* Hungria, 1976, p. 2).

Sendo assim, os músicos Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Gutemberg Guarabyra, com suas influências e misturas musicais, críticas e trânsito entre campo e cidade, compõem um trabalho cujos elementos utilizados são considerados díspares, mas que trazem mediações entre universos que se alternam e se entrelaçam no quadro de modernização brasileira. É instigante, por exemplo, a observação de Zé Rodrix sobre o panorama musical dos anos 70. Conforme afirma sobre a música engajada da época:

Tinha essa coisa do enfrentamento das pessoas que não conseguiam admitir nenhum outro formato, ferramenta, que não fossem as ferramentas tradicionais da MPB, aquele negócio do Violão, aquelas estruturas que tinham sido criadas e apresentadas como sendo as únicas verdadeiras, seja pelo CPC da UNE, seja pelo pessoal do Augusto Boal, a intelligentsia de esquerda mais tradicional, mais careta, que não conseguia aceitar que existissem outras formas de se fazer música no Brasil, a não ser aquela que eles preconizaram (Rodrix, entrevista ao Museu do Clube da Esquina).

Criticando o nacional-popular do pessoal dos Centros Populares de Cultura (CPC), e outros artistas da época, Rodrix não nega o caráter de nacionalidade da música produzida no período, mas defende outras formas de se cantar o Brasil e, sobretudo, as misturas diversas – rítmicas, harmônicas e melódicas – do cenário musical brasileiro.

No caso de *Sá, Rodrix & Guarabyra*, ao juntarem sons nordestinos com violas seresteiras, violões e guitarras, trazem uma proposta híbrida para a música brasileira. Sua obra auxilia no pensamento sobre a relação entre a modernidade e as tradições em uma “perspectiva pluralista, que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade [ou talvez, melhor dizendo, uma radicalização da modernidade]” (Canclini, 2006, p. 352).

Nas estratégias para entrar e/ou sair da modernidade (Canclini, 2006), os músicos, aqui em destaque, cantam os contrastes e o trânsito entre campo e cidade, seja



por meio da letra ou pelos arranjos nas canções, e as possíveis alternativas de vida na sociedade moderna brasileira.

Enfatiza-se, sobretudo, que seus discursos sobre nacionalidade e música brasileira também compõem seu fazer musical. Sendo a música o resultado de uma prática social (Molino, 1975), entende-se que as discussões e críticas dos artistas, selecionadas neste estudo, constituem fatos musicais, do mesmo modo que os parâmetros sonoros e as letras de qualquer canção.

Referências

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- HUNGRIA, Júlio. Sá e Guarabira: resistência à colonização. In: *Jornal de música e som*. RJ: Editora Vozes, 1976. p. 2-3.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, 1975. p. 109-164.

Fontes:

- RODRIX, Zé. *Entrevista*, s/d. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br>. Seção “anos 60”. Acesso em: 19 jun. 2009.
- SÁ, RODRIX; GUARABYRA. *Passado, Presente & Futuro*. Odeon, LP MOFB 3710, 1972.
- _____. *Terra*. Odeon, LP XSMOFB 3761, 1973.
- SÁ, Luiz Carlos. *Entrevista* concedida ao autor, meio eletrônico, maio – jun. 2010.
- _____. Rock Rural: origens, estrada e destinos. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 87, p. 124-133, set. – nov. 2010.



O contrabaixo acústico na música popular brasileira: contribuições de arranjos para ampliação de repertório e prática musical em grupo

RIBEIRO, Gadiogo Cararo (UFG)

gadiogobass@hotmail.com

MOTTA, Alexandre de Negreiros (UNIR)

anegreiros@unir.br

Resumo: Este trabalho concentra-se no campo de estudo da música popular atentando para a atuação do contrabaixo neste ambiente musical. O artigo trata da utilização de arranjos para grupos camerísticos com contrabaixo em obras populares brasileiras. Para isso apresenta alternativas para a ampliação do repertório popular brasileiro, através da discussão de recursos técnico/expressivos do contrabaixo. Estes recursos são advindos da chamada música de concerto, bem como, recursos habitualmente utilizados na prática da música popular, ambos aplicados em arranjos. O objetivo central foi realizar um estudo sobre a utilização de arranjo sem obras da música popular para formações camerísticas com contrabaixo, demonstrando funcionalidades pedagógicas e de possibilidades de aumento do repertório. O processo metodológico baseou-se na revisão de literatura sobre a atuação do instrumento em gêneros da música popular, em especial o jazz; estudo do conceito de arranjo, tendências e práticas de arranjo utilizadas em formações populares com contrabaixo; discussão de recursos técnicos do instrumento aplicados no repertório popular brasileiro. O trabalho pode evidenciar que a utilização de arranjos camerísticos de obras da música popular brasileira pode servir como alternativa para ampliação do repertório para o contrabaixo na música popular, além de constituir uma ferramenta importante de trabalho na prática musical em grupo.

Palavras-chave: arranjo de obras populares brasileiras, formações camerísticas com contrabaixo, repertório para contrabaixo.

Abstract: This work focuses on the study of popular music focusing on the performance of double bass in this musical environment. The article deals with the use of arrangements for chamber groups with double bass in Brazilian popular works. For this, presents alternatives for expanding the Brazilian popular repertoire, through discussion of expressive and technical resources of the bass. These resources are coming from the called concert music, as resources normally used in the practice of popular music, both applied in arrangements. The main objective was conduct a study on the use of arrangements for chamber groups with double bass, showing possibilities for increasing the repertoire and teaching materials. The methodological process was based on the literature review of the performance of the instrument in genres of popular music, particularly jazz; study of the concept of arrangement; trends and practices in arrangement used in formations popular with double bass; discussion technical resources of the instrument applied in Brazilian popular repertoire. The study sought to show that arrangements of works of Brazilian popular music for chamber groups might serve as an alternative for expanding the repertoire of double bass in popular music, besides being an important tool in musical practice in group.

Keywords: arrangement of Brazilian popular works, chamber groups with double bass, repertoire for the double bass.



Introdução

O presente trabalho apresenta recursos do contrabaixo aplicáveis em arranjos de música popular brasileira (canções de caráter regional e cancionero urbano, entre outras). O conceito de música popular aqui utilizado é bastante amplo e corroborado por Severiano (2008), que considera música popular brasileira, toda a produção musical popular feita no país. O objetivo principal é apontar possibilidades de ampliação do repertório existente para o instrumento com indicações de arranjos e ao mesmo tempo aumentar a oferta de material de ensino para as práticas musicais em grupo.

Entre as motivações que levaram à realização deste trabalho estão à experiência do autor na performance com música popular, o desejo de explorar a participação do contrabaixo acústico com maior destaque na execução de música popular em diferentes formações, a pouca oferta de arranjos que deem destaque ao instrumento como solista e não só como acompanhante, e a intenção de explorar a criação de arranjos como opção de repertório para diferentes formações, atividade que sempre esteve presente na carreira musical do autor.

Em seus amplos recursos, o contrabaixo permite aplicação em vários gêneros facilitando a mescla de recursos predominantemente utilizados em acompanhamentos e solos em música popular (como o *pizzicato*) com recursos mais explorados na música de câmara (como golpes variados de arco). Autores que se dedicam ao estudo do contrabaixo em diferentes formações na execução de música popular destacam formas de estudar o instrumento de modo a valorizar seus aspectos idiomáticos com precisão e clareza na sua execução como acompanhante e solista. Alguns destes autores são contrabaixistas que utilizam o instrumento acústico com prioridade tais como, Adriano Giffoni (1997, 2002), Dave Holland (2010), James Aebersold (1992), John Clayton (1983, 2005), John Patitucci (2005, 2006), Luis Chaves (1983), Lynn Seaton (1997, 2009), Ray Brown (1963), Ron Carter (1998), Rufus Reid (1977, 2000), Mark Dresser (2010), entre outros. Seus trabalhos ajudam a entender o uso do instrumento em formações populares. Igualmente importantes são as publicações de contrabaixistas que também atuam como cameristas, como Bertran Turetzky (1989, 2000), Gary Karr (1987,1988), Jeff Bradetich (2009), Diana Gannett (2011), Barry Green (1976) e François Rabbath (1977, 2005).



As experiências de todos estes contrabaixistas documentadas em suas publicações impressas e/ou em audiovisual são fundamentais para estudos de aspectos técnicos que refinam o desempenho do instrumento executado em *pizzicato* e com o uso do arco em diferentes repertórios, inclusive na música popular.

No Brasil, publicações dos pesquisadores Sonia Ray (1996, 2000, 2005, 2006, 2007, 2011, 2013) e Fausto Borém (1998, 1999, 2003, 2006, 2011, 2012, 2013), lideram as pesquisas sobre o instrumento e estimulam o desenvolvimento de mais pesquisas, com o contrabaixo como objeto central, inclusive no âmbito da música popular.

1. Aspectos da execução do contrabaixo acústico em música popular e jazz

Diferentes abordagens podem ser apreciadas nos trabalhos de respeitados contrabaixistas desde Paul Chambers (1957), passando por Dave Holland (2006), e até trabalhos mais recentes como o de Mark Dresser (2010). Tais abordagens mostram aplicações do instrumento no jazz, seja no acompanhamento, seja como solista e improvisador. Trabalhos de contrabaixistas de várias gerações como Paul Chambers (1935-1969), Ray Brown (1926-2002), Niels-Henning Orsted Pedersen (1946-2005), Charlie Haden (n. 1937), Ron Carter (n. 1937), Eddie Gomez (n. 1944), Rufus Reid (n. 1944), Dave Holland (n. 1946), John Clayton (n. 1952), contribuíram para a construção e valorização da linguagem do instrumento na prática da música popular, não somente por suas atuações como artistas, mas alguns deles também pelo trabalho como pedagogos. Publicações educacionais de Brown (1963), Carter (1998), Clayton (1983) e Reid (1977, 2000), por exemplo, apresentam caminhos variados e de grande contribuição na formação técnica de contrabaixistas, sobretudo nas formas de utilização do *pizzicato* e atuação do instrumento em formações populares, tais como grupos de jazz, *big bands*, entre outros. Além do estudo de escalas, arpejos e padrões rítmicos mais utilizados no contrabaixo como acompanhador, aliados a exploração de progressões de acordes em campos harmônicos pré-definidos direcionados também para o estudo da improvisação.

Alguns destes expoentes do contrabaixo popular têm também formação básica de músico de orquestra e se dedicam ao estudo do arco em suas performances e em seu trabalho pedagógico. Lynn Seaton (2009) utiliza o arco em sua prática com o repertório jazzístico e incentiva seus alunos a fazerem o mesmo direcionando-os a assistir pelo



menos um semestre de aulas com um professor de contrabaixo erudito em seu trabalho regular na *North Texas University*. Em sua atividade como contrabaixista, compositor e professor da *University of California at San Diego* (EUA), Mark Dresser (2010) explora o uso do arco como elemento de criação timbrística em improvisações de jazz, de forma a ampliar as possibilidades das técnicas estendidas tanto em sua prática como jazzista quanto em sua atuação camerista.

Os autores acima demonstram a pertinência da atuação do contrabaixo na música popular. Além dos métodos tradicionais de contrabaixistas de jazz, que transmitem os principais ensinamentos sobre o comportamento do instrumento nessas formações, estão algumas inovações, dentre as quais, a utilização mais acentuada do arco no repertório jazzístico e, arranjos e composições com fins pedagógicos nas práticas em grupo, que privilegiam o diálogo camerístico do instrumento, demonstrando possibilidades passíveis de serem também aplicadas no repertório da música popular brasileira.

2. Arranjo em formações populares com contrabaixo

É relevante observar que nas formações musicais populares, habilidades como arranjo, composição e improvisação dialogam fortemente entre si e conduzem a prática da performance musical. Entre músicos e contrabaixistas de jazz essa prática é bastante acentuada, a exemplo de Charles Mingus (1922-1979) já na década de 1950-60 e 1970, passando John Clayton (n. 1952), John Patitucci (n. 1959), Mark Dresser (2010), Lynn Seaton (1997), até contrabaixistas da nova geração, como Avishai Cohen (n. 1970) e Christian McBride (n. 1972), para citar alguns. Ambos construíram suas carreiras apoiados nesse tripé, sendo o contrabaixo o pivô central de suas criações artísticas, como podemos observar nos álbuns *Mingus Ah Um* (Mingus – 1959), *Super Bass* (Brown; Clayton; McBride, 1997), *Songs, Stories and Spirituals* (Patitucci, 2003), *Aurora*, (Cohen, 2009). Normalmente essa abordagem é feita através de arranjos escritos que preservam a sua integridade e proporcionam maior cunho camerístico a performance. Neste contexto é possível observar a utilização do contrabaixo com maior alcance expressivo e diálogo com os demais instrumentos, com uso de arco, trechos em *pizzicato*, passagens solísticas e de exposição de melodias, além de espaços abertos a improvisação. Essa abordagem vem crescendo consideravelmente entre músicos



populares atualmente, principalmente devido ao conhecimento e estudo formal que muitos deles tiveram, inclusive com formação clássica/erudita em seus instrumentos. Com isso, o interesse de valorizar o repertório no qual atuam, refinando suas performances através de arranjos e composições totalmente grafadas na partitura, porém sem perder a espontaneidade criativa da improvisação em suas obras.

Neste trabalho adota-se a ideia de Lima Junior (2003) para o conceito de arranjo, que se refere ao termo como a recriação de uma obra musical, que se diferencia da composição apenas pela ideia inicial (*insight*) que parte do compositor. Não obstante, as demais ações de manipulação da matéria sonora são desempenhadas tanto pelo arranjador como pelo compositor. Autores como Fernandes (1995), Freitas (1995, 2010), Guest (1996), Almada (2000), Tiné (2011), também corroboram sobre a importância do conhecimento de técnicas de arranjo específicas voltadas à escrita para formações populares e a linguagem característica de cada instrumento.

2.1 Utilização de arranjos com base em diferentes repertórios

A utilização de arranjos que dialogam com diferentes tipos de repertório, propicia ao estudante um leque maior de informações e possibilidades de aquisição de um conjunto de habilidades técnicas que se complementam. Isso fornece uma base segmentada e coerente às situações musicais da atualidade, que exigem domínios múltiplos e conexos ao instrumento, e, portanto, são enriquecidos se construídas experiências que possam concatenar o trato do repertório tradicional de concerto com o popular.

Borém e Santos (2003) afirmam que ao longo de 450 anos o contrabaixo acústico teve um desenvolvimento irregular quanto ao seu repertório, prevaleceram na música de concerto à escrita para o contrabaixo com arco e na música popular a utilização do instrumento em *pizzicato*, prática muito comum ainda hoje. Os autores ainda apontam para a crescente demanda de pesquisas voltadas a música popular, estando hoje em dia entre as sete principais tendências de estudo da performance musical na pós-graduação brasileira.

Compositores como Heitor Villa Lobos (1887 - 1959) e Astor Piazzolla (1921 - 1992) exemplificaram a quebra de alguns paradigmas em suas épocas, pois almejaram em suas criações, uma linguagem que além de nacional, pudesse dialogar com elementos da música de concerto e popular. Sendo que, ambos demonstraram uma



proximidade muito grande com os gêneros populares, explorando novas sonoridades em suas composições e arranjos para formações instrumentais variadas em câmara e solo. Exemplos que podem ser evidenciados nas obras dos referidos compositores, como o ciclo de *choros* (1924 - 29), as *Bachianas Brasileiras* (1930 - 45), *Adios Nonino* (1969), *Libertango* (1974), *Contrabajando*, entre outras obras.

Embora nos últimos anos compositores e pesquisadores tenham dedicado mais atenção ao repertório brasileiro, o campo ainda é vasto e carece de mais estudos, principalmente quando voltado à música popular, onde o repertório que privilegia o contrabaixo e sua gama de recursos é pouco representativo.

3. Trechos de arranjos aplicados no repertório popular brasileiro

Com intuito de trazer algumas sugestões de arranjos aplicados na música popular brasileira, esta parte do trabalho irá se concentrar na discussão de dois trechos de arranjos musicais que utilizam recursos do contrabaixo advindos de práticas do repertório de concerto e popular.

3.1 Abordagem harmônica em trechos com arco

Neste primeiro exemplo, violão e contrabaixo assumem características de complementação harmônica. A sustentação da harmonia e a manutenção da sonoridade são garantidas pelos acordes do violão e pela atuação do contrabaixo, mesclando *pizzicato* e uso do arco com *Double Stops* (cordas duplas).

Exemplo 1: *Outra Campareada* (Grecco, 2003). Arranjo Gadiego Carraro (2013).

Apesar do planejamento do arco ser um dos aspectos principais do estudo da música de concerto, este ainda não é claro quando aplicado à música popular (Dantas, 2009). Contudo, o uso de *detaché* em passagens como essa que utiliza cordas duplas, proporciona maior estabilidade sonora e clareza na articulação (Ray, 2006), salvo os



primeiros três compassos onde o uso do *spiccato* proporcionará o resultado esperado, tendo em vista o caráter vigoroso do trecho. O controle de dinâmica pode ser igualmente beneficiado através do uso e controle do ponto de contato do arco (Ray; Borém, 2013). No trecho de cordas duplas destacam-se os intervalos de quarta justa e quinta diminuta que podem ser executados apenas com duas mudanças de posições. Salles (1998) reforça que as conquistas sonoras por parte do instrumentista de arco resultam da sua vontade de dominá-lo e julga importante ao estudante o conhecimento dos principais golpes de arco e estudo constante do mesmo. Zimmermann (1985) sugere desmembramentos das arcadas como forma de estruturar as situações com que o estudante irá se deparar no estudo do repertório de concerto, que pode ser acrescentado com êxito também em obras do repertório popular.

3.2 Uso de *thumb-slap* e de arco

O exemplo dois mostra o uso de *thumb-slap* (técnica de percutir a corda contra o espelho do instrumento), um recurso parecido com o que se faz no contrabaixo elétrico. Esta prática é utilizada também no contrabaixo acústico em performances de grupos de jazz, música cubana e no tango argentino. Abordagem que proporciona um resultado misto de notas reais e *ghost notes* (notas parcialmente projetadas “ofuscadas” pelo ruído gerado pela ação no espelho). Este recurso é aplicado nos dois últimos compassos do trecho. Referência que também pode ser observada em performances instrumentais do contrabaixista de jazz, Eddie Gomez (1987).

The image displays a musical score for the piece 'Merceditas' by Rios (1940), arranged by Gadiego Carraro (2013). The score is written for double bass (Cb) and violin/viola (VI). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 33 to 36, with fingerings (4, 1, 4, 1, 2) and bowing marks (v) above the Cb staff. The second system, labeled 'Parte B', covers measures 37 to 40. It includes fingerings (4, 1, 4, 2, 1, 4) and the instruction 'Thumb Slap (condução percutida)' for the Cb staff. The bottom staff is labeled 'Rasqueado (melodia e acompanhamento)' and includes fingerings (3, 4, 3, 1, 4).

Exemplo 2: *Merceditas* (Rios, 1940). Arranjo Gadiego Carraro (2013).



O trecho do arranjo em questão demonstra dois princípios técnicos que são referência no estudo do repertório de concerto e popular. O uso de arco, além de mais uma forma de desenvolver o *pizzicato*, dessa vez utilizando elementos percussivos e alternando os dedos indicador e médio com ênfase na projeção sonora. Com relação à abordagem do arco neste exemplo, sugere-se o *spiccato*, pois o mesmo garante a manutenção do *groove* (principalmente pela execução das notas com destaque), mantendo a função melódica da linha e direcionamento harmônico. O estudante ao se deparar com uma situação onde tenha que percutir as cordas em *pizzicato*, deve procurar fazê-lo sem que para isso tenha que largar o arco da mão. Uma abordagem não muito comum no repertório de concerto onde a forma de executar o *pizzicato* ocorre principalmente com um dos dedos, normalmente o indicador (Borém, 2006).

Considerações Finais

Este trabalho procura colaborar com as pesquisas em música popular, concentrando-se na atuação do contrabaixo na música popular brasileira através de arranjos.

O estudo concluiu que arranjos de música popular quando abordados de forma idiomática que exploram possibilidades de atuação do contrabaixo e uso de seus diferentes recursos, podem oferecer uma ferramenta importante para as práticas musicais em grupo e ampliação do repertório do instrumento.

Espera-se que este trabalho, possa estimular novas pesquisas no país sobre música popular, principalmente com ênfase na ampliação do repertório brasileiro para contrabaixo e de abordagens pedagógicas que envolvam a prática musical grupo.

Referências

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 381 p.

BRADETICH, Jeff. *Double Bass: the ultimate challenge*. San Capistrano, EUA: Lemur Music, 2009.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Opus*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, 1998, p. 48-75.



_____. 250 Anos de Música Brasileira no Contrabaixo Solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12., 1999, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 1999. v. 1. p. 1-10.

BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14. *Anais...* Porto Alegre: ANPPOM, 2003. p. 1-20.

BORÉM, Fausto. O Repertório Orquestral do Contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16. *Anais...* Brasília: ANPPOM, 2006. p. 649-657.

_____. *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical.* Belo Horizonte: UFMG, 2011. v. 1. 187 p.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia; ROSA, Alexandre. Manhã de Carnaval: percepções na elaboração e realização de um arranjo para trio de contrabaixos. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. 11. *Anais...* Goiânia, 2011. p. 59-64.

BORÉM, Fausto; CARDOSO, André. Seis Lições para "Contrabaxo" de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 1919-1926.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: PPG Música UNIRIO, 2012. v. 2. p. 121-168.

BROWN, Ray. *Ray Brown's Bass Method.* v. I. California: Ray Brown Music, 1963.

BROWN, Ray; CLAYTON, Jonh; MCBRIDE, Christian. *Super Bass.* CD. Telarc, 1997.

CARTER, Ron. *Building Jazz Bass Lines.* Milwaukee: Hall Leonard, 1998. 48 p.

CHAMBERS, Paul. *Bass on Top.* Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZMkFEeS1wJU>>. Acesso em: 05 ago. 2013.

CHAVES, Luis. *Estudos para Contrabaixo: padrões para músicas brasileiras.* São Paulo: Zimbo Edições, 1983.

CLAYTON, John. *Big Band Bass: A Guide to the Essentials for Double Bass and Electric Bass.* Alfred Music, 1983.



_____. *International Society of Bassists: 2005 Convention Documentary*. Produzido e dirigido por Jonh Knific. DVD, 102 min. Michigan: ISB, 2005.

CLAYTON, John; SEATON, Lynn; WIND, Martin; REID, Rufus; MAYS Bill. *Talking Hands*. International Society of Bassists. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QC_ZTZAAb5kM>. Acesso em: 02 dez. 2013.

COHEN, Avishai. *Aurora*. CD. Blue Note, 2009.

DANTAS, Paulo. Utilização do Arco na Improvisação do contrabaixo no jazz: uma revisão de literatura. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2009, Goiânia. *Anais...* Goiânia: PPG Música-UFG, 2009.

DRESSER, Mark. *Guts: Bass Explorations, Investigations, Explanations*. CD. Kadima Collective, 2010.

_____. *Guts: Bass Explorations, Investigations, Explanations*. Michael Dessen e Mark Dresser (produção e direção). DVD, 148 min. San Diego: Kadima Collective, 2010.

FERNANDES, Adail. *Curso Prático de Arranjo e Orquestração na MPB e Jazz*. Goiânia: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de Goiânia, 1995. 79 p.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 1995.

_____. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2010.

GANNET, D. *Exercícios de Fases Integradas*. Sonia Ray (tradução e edição). 2. ed. Apostila sem publicação. Goiânia, 2011.

GIFFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros*. São Paulo: Irmão Vitale, 1997.

_____. *Música Brasileira para Contrabaixo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002. 55p.

GOMEZ, Eddie. *Tribute to Jonh Coltrane*. Live in Japan (1987). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CiG_M0wcKM>. Acesso em: 27 fev. 2014.

GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. v. 1, 2 e 3.

GREEN, Barry. *Advanced Techniques of Double Bass Playing*. Cincinnati: Piper, 1976.

HOLLAND, Dave. *What Goes Around*. CD. ECM, 2002.

_____. *Critical Mass*. CD. Dare2, 2006.

_____. *Master Class Dave Holand*: Universidade Lusíada de Lisboa. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uLV5agIET3w>>. Acesso em: 03 dez. 2013.



- KARR, Gary. *The Gary Karr Doublebass Book. Book 1.* Miami: Amati, 1987.
- _____. *The Gary Karr Doublebass Book. Book 2.* Miami: Amati, 1988.
- MINGUS, Charles. *Mingus Ah Um.* CD. Columbia Records, 1959.
- PATITUCCI, Jonh. *Songs, Stories and Spirituals.* CD. Concord Records, 2003.
- _____. *60 Melodic Estudos for Acoustic and Electric Bass.* New York: Carl Fischer, 2005. 128 p.
- _____. *Line by Line.* CD. Concord Records, 2006.
- RABBATH, François. *Nouvelle Technique de La Contrabasse.* v. 1. Paris: Leduc, 1977.
- _____. *The Art of the Bass.* Produzido e dirigido por Hans Sturm. DVD, 210 min. Ball State University, 2005.
- RAY, Sônia. *Catálogo de Obras Brasileiras Eruditas para Contrabaixo.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.
- _____. Relações Sistêmicas da Performance do Contrabaixo em Câmara. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAIXISTAS, 5., CD Rom, 2000, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2000.
- _____. Caminhos para o Ensino de Contrabaixo no Brasil. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 5., CD Rom, 2005. *Anais...* Goiânia: PPG Música-UFG, 2005.
- _____. Aspectos Cognitivos da Iniciação ao Contrabaixo: uma análise dos materiais e processos pedagógicos utilizados no Brasil. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., Salvador, 2007. *Anais...* Salvador: UFBA, 2007. v. 1. p. 135-141
- _____. Música Brasileira para Contrabaixo: coleta e disponibilização do repertório disponível. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 13, p. 1-9, 2006.
- RAY, Sonia; ROSA, Alexandre. Considerations on the Use of the Body of the Double Bassist in Daily Routine. In: ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 2. *Anais...* CDRom, 2011. Aveiro, PT: Universidade de Aveiro, 2011.
- RAY, Sonia; BORÉM, Fausto. Bow Placement on The Double Bass: a notational proposal of bow regions and string contact points. *Art Review*, v. 24, p. 1-13, 2013.
- REID, Rufus. *The evolving bassist: milllenium edition.* Myrriad Limited, 2000.
- _____. *Evolving Upward.* An Aid Developing Thumb Position Techniche for the Double Bass. Book II, Miriad Limited, 1977.
- SALLES, Mariana Isdebsky. *Arcadas e Golpes de Arco.* Brasília: Thesaurus, 1998.



SEATON, Lynn. *Jazz Solos for Bass*: v. 1. New York: Kendor Music, 1997.

_____. *Arco Techniques for Jazz Bass*. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=62toqJMD8c>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da Música Popular Brasileira*: das origens a modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008. 504 p.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia*: Fundamentos de Arranjo e Improvisação. São Paulo: Rondó, 2011.

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary Contrabass*. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. Bertram Turetzky and Friends: *Music for Contrabass*. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=J-bZkp-K6k8>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

ZIMMERMANN, Frederick. *A Contemporary Concept of Bowing Technique for de Double Bass*. Hal Leonard, 1985. 144 p.



Relações sonoras no Metal Extremo: o caso da banda Carcass

RIBEIRO, Hugo Leonardo (UFS/UnB)

hugoleo75@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar e discutir a ideologia transgressora nas músicas da banda de metal extremo Carcass, de forma a procurar coerência entre as práticas musicais e a ideologia que lhe está subjacente. A principal questão envolve a relação entre a criação de alguns riffs de guitarra dissonantes, sem quaisquer relações tonais, e a criação de solos de guitarra, que são baseados em escalas e padrões tonais. Assim, se a ideologia sublinhada é a intenção de transgredir o habitus musical, porque alguns guitarristas acabam por compor solos tradicionais de guitarra? Algumas das razões levantadas nesse trabalho são o processo de aprendizado e aquisição de habilidades instrumentais, assim como o provável interesse de tais instrumentistas em serem percebidos como referências em seu instrumento, o que provavelmente não poderia ser alcançado tocando solos não-tonais. A metodologia utilizada foi um misto entre a análise documental (discografia e filmografia), e a entrevista com um dos membros da banda. A fundamentação teórica está baseada nos estudos acadêmicos sobre Heavy Metal e Metal Extremo.

Palavras-chave: Metal extremo, ideologia, solos de guitarra.

Abstract: This work intends to analyze and discuss the transgressive ideology in the music of extreme metal band Carcass, in order to seek consistency between the musical practices and the ideology that underlies it. The main issue involves the relationship between the creation of some dissonant guitar riffs without any tonal relationships, and the creation of guitar solos, which are based on scales and tonal patterns. Thus, if the underlined ideology is the intention of breaking the musical habitus, why some guitarists end up creating guitar traditional melodies? Some of the reasons pointed are the learning process and acquisition of instrumental skills, as well as the likely interest of such musicians in being perceived as references in their instrument, which probably could not be achieved by playing non-tonal solos. The methodology used was a mix between the document analysis (discography and filmography), and the interview with one of the band members. The theoretical framework is based on academic studies on heavy metal and extreme metal.

Keywords: Extreme metal, ideology, guitar solos.

1. Introdução

Metal extremo é um tipo de música que, geralmente, parece bizarro e, desnecessariamente, violento para os que não são parte de sua cultura. Um passo além do *Heavy Metal* – gênero mais conhecido e tradicional, relacionado a bandas como *Judas Priest* e *Iron Maiden* –, esse gênero é caracterizado pela agressividade em diversos elementos musicais e extramusicais, todavia, nem sempre em todos elementos ao mesmo tempo. Entre seus subgêneros mais conhecidos podemos citar o *Black Metal*



(que trata de temas como satanismo, anticristianismo, paganismo e morte), *Death Metal* (com letras com temas niilistas, sobre violência, morte e sobre a fragilidade da vida humana), e o *Doom Metal* (que se caracteriza por criar uma atmosfera de escuridão e melancolia).

Em estudo anterior (Ribeiro, 2010), identifiquei que a ideologia que organizava e dava coerência a uma banda de *Death Metal* na cena rock *underground* de Aracaju, era a transgressão. E essa transgressão se refletia em diversos aspectos, desde o comportamento em shows, aos elementos simbólicos imagéticos, temas das letras, e na própria música. Entretanto, nem sempre os elementos transgressores se encontram em todos os aspectos musicais desse subgênero musical do Metal Extremo. Outros subgêneros do Metal Extremo, tais como o *Doom Metal* e algumas bandas de *Black Metal*, por exemplo, fazem uso constante de longos trechos instrumentais melódicos, totalmente baseados no sistema musical tonal tradicional. Logo, a identificação de uma banda com um rótulo transgressor (muitas vezes por *outsiders* e com uma grande parcela de estigma) não significa que sua música seja, de alguma forma, “desafiadora” aos ouvidos acostumados ao repertório da mídia tradicional contemporânea.

Ao discutir sobre a transgressão na música comentei que:

percebe-se que a música, como objeto de estudo, está muito menos propensa a ter elementos transgressores do que simplesmente associar-se a eles. Isto é, somente em poucos casos podemos realmente falar em transgressão musical, algo inerente aos elementos musicais. Em geral, a transgressão se associa à música na forma de letras, imagens ou comportamentos. Falar em transgressão musical requer que exista uma intenção de evitar, ou ir além do *habitus* musical, ou seja, daquele repertório de possibilidades de combinações sonoras que é considerado não somente música, mas uma música legitimizada, seja por associação a uma determinada noção de alta cultura, ou por uma ampla aceitação e consumo social. (Ribeiro, 2011, p. 79)

Mais adiante finalizo,

Com o intuito de compreender os diversos aspectos relacionados à multiplicidade de contextos nos quais a música associa-se a práticas transgressoras, uma pesquisa etnomusicológica deveria investigar quais as ideologias que organizam e dão sentido às práticas musicais subversivas e transgressoras, e como essa intenção se reflete nos símbolos identitários musicais e extramusicais que caracterizam tais práticas. E, talvez mais importante do que identificar tais símbolos subversivos, é procurar compreender o que leva um grupo de pessoas a gostar e se relacionar de



forma afetiva com tais práticas musicais transgressoras. (Ribeiro, 2011, p. 85)

Uma banda muito famosa no circuito da música independente, chamada *Sonic Youth* é um paradoxo nesse sentido. Uma das coisas que mais chama a atenção nessa banda é que ela alcançou considerável sucesso entre o público jovem, mesmo utilizando como parte essencial de suas músicas o ruído. O interessante é que o ruído não é um mero efeito utilizado antes, durante ou depois da música, mas um elemento estruturante do processo composicional. E o que é mais interessante ainda é que, mesmo com o passar dos anos, e tendo sido contratados por uma grande gravadora, eles continuaram com o mesmo tipo de sonoridade. Todavia, sua veia transgressora se limita a alguns aspectos musicais (riffs de guitarra¹⁹ e alguns solos) de algumas músicas²⁰. Outros aspectos como letras, comportamento, símbolos, entre outros, dificilmente seriam classificados tão transgressores quanto os de bandas de *Death Metal*.

É importante ressaltar que, apesar de os atos subversivos associados a determinadas práticas musicais envolverem tanto elementos musicais (timbre, execução vocal/bateria), quanto extramusicais (temas das letras, símbolos, comportamento), para a presente pesquisa foi escolhida somente a problemática que envolve as escolhas de notas realizadas pelos guitarristas da banda tanto nos riffs, quanto nos solos. E tal entendimento é importante, pois uma das principais características do gênero Metal como um todo é o processo composicional das músicas serem baseadas em riffs de guitarra.

Por fim, em termos metodológicos, mesmo não sendo fruto de uma etnografia musical propriamente dita, esse estudo tem orientação e intenções etnomusicológicas pois, no caso da música popular ocidental, tão importante quanto a abordagem etnográfica em si, é entender como o processo de apropriação e criação musical se organiza a partir de um repertório canônico. A partir dos pressupostos etnomusicológicos, compreender as práticas musicais de uma determinada banda de música popular requer, também, imergir na cena musical e entender os processos de composição das bandas que se tornaram referências em seus subgêneros. Dessa forma,

19 Riffs são “definidos como pequenas ideias composicionais que servem como base harmônica na música. São motivos que funcionam e organizam a estrutura formal da peça” (Ribeiro, 2010, p. 33).

20 A música “100%” é um bom exemplo: <<<http://youtu.be/N3gN9Up6hmc>>>.



os resultados alcançados nesse estudo podem auxiliar a elucidar questões etnográficas na análise de cenas musicais específicas.

2. O metal extremo da banda *Carcass*

Carcass é uma banda cujo estilo em seus primeiros álbuns tanto pode ser classificado como *Grindcore*²¹ quanto como *Splatter Death Metal*. *Splatter* (salpicar, espirrar) ou Gore (derramamento de sangue ou sangue coagulado) são palavras ligadas aos filmes de horror com muitas cenas de violência que, literalmente, espirravam sangue para todos os lados. Essa definição de *Splatter Metal* é derivada das letras que falavam de coisas escatológicas, assim como das capas de discos com imagens de corpos em putrefação e acidentes. A Figura 1 mostra a imagem da capa do segundo disco da banda, intitulado *Symphonies of Sickness*, de 1990, e a letra da música *Reek of Putrefaction* desse mesmo disco.



Figura 1 – Capa do disco *Symphonies of Sickness* da banda *Carcass*

Snorting the stench of latent effluvium
And maturing damp fumes
This foul menage forces tears to your eyes
As the corpse's gas are exhumed

21 As fronteiras estilísticas no Metal Extremo não são simples de serem traçadas. Por isso, diversas bandas são classificadas ou se autotomam de diversas maneiras. Talvez a característica mais essencial ao *Grindcore* seja a velocidade extrema nos riffs de guitarra, na execução da bateria, ou no andamento da música em geral. Além disso, podemos citar outras características, entre as quais o vocal gutural e/ou rasgado e, em alguns exemplos, músicas extremamente curtas.



Intoxicated by foul body odors
And the nauseating tepid whiff
Pinching your nostrils as you irrigate flatus
From the emaciated stiff
Volatile entrails fume and steam
As they're meticulously hacked during discussion
Evaporating sludge and bubbling pus
A rotten gaseous expiration
(Letra da música *Reek of Putrefaction* do disco *Symphonies of Sickness*)

A banda teve uma existência curta, de 1985 a 1995, mas deixou uma grande legião de fãs e influenciou centenas de bandas por todo o planeta²². De seus cinco álbuns lançados, somente os três primeiros realmente agradaram os fãs mais extremos. Os dois primeiros são considerados como parte do gênero *Grindcore* enquanto o terceiro álbum da banda, intitulado *Necroticism: Descanting The Insalubrious*, de 1991, já pode ser identificado como *Death Metal*. De acordo com as palavras de seu guitarrista Bill Steer, esse disco “trouxe elementos um pouco mais melódicos, que refletiam a música que escutávamos²³” (Steer, 2011). Percebe-se que, apesar de ainda conter trechos dissonantes, os guitarristas passaram a incluir elementos mais melódicos nas partes de guitarra. Por melódicos entenda-se, melodias tonais e, inclusive, dobras de guitarras em terças.

No quarto álbum, intitulado *Heartwork*, de 1993, essas características melódicas estão mais evidentes, sem, contudo, perder a agressividade musical que os caracterizam como *Death Metal*. Por causa desse disco, muitos consideram a banda *Carcass* não somente um dos pioneiros do *Grindcore* (primeiros discos), como um dos pioneiros do *Death Metal* Melódico (*Heartwork*).

Apesar de seu quarto álbum ser bastante aclamado, o quinto e último álbum, *Swansong*, de 1995, foi o ponto mais baixo de sua discografia para seus fãs tradicionais, como o comentário abaixo pode exemplificar.

Quando eu recentemente fiz uma crítica ao último disco *Carcass*, *Surgical*

22 Em 2008, a banda se reuniu novamente e, em 2013, lançou novo disco intitulado *Surgical Steel*. Porém, esse texto irá focar somente os primeiros discos da primeira fase (1985-95). Para se ter uma ideia da influencia dessa banda sobre o gênero *Death Metal*, ver o verbete na Wikipedia (em inglês) e suas referências. Destaque-se, também, o fato dessa banda constar em quase todas as listas das melhores bandas de *Metal/Death Metal* de sites especializados na internet, tais como <<http://loudwire.com/>>, <<http://www.metalsucks.net/>>, <<http://www.metalstorm.net/>>.

23 Brought in slightly more tuneful elements that reflected the music we listened to.



Steel, eu mencionei abertamente que eu nunca tinha escutado seu antecessor, o super-caluniado *Swansong*. Isto porque, quando eu era adolescente, começando a ouvir *Death Metal*, *Swansong* foi considerado uma AIDS musical; foi tão odiado que mesmo procurar o CD para ouvi-lo (estávamos na era pré-Internet, ou, pelo menos, pré-meu-entendimento-da-Internet, então eu realmente tive de obter uma cópia física) era visto como falso [no sentido de proibido] ao máximo. Junto com *Cold Lake* [da banda Celtic Frost], *Wolverine Blues* [da banda Entombed], *Cryptic Writings* [da banda Megadeth], e, é claro, *Load* [da banda Metallica], o disco *Swansong* da banda Carcass era tão ruim que não valia a pena o tempo que levava para ouvir e odiá-lo.²⁴ (Rhombus, 2015)

Nos três primeiros álbuns, sua música era intencionalmente dissonante. Isto é, os músicos procuravam formas de fugir da sonoridade tradicional de riffs tonais. Interessa saber que essa é uma importante característica do gênero *Death Metal* como forma de se afastar do *Heavy Metal* tradicional, como já haviam identificado diversos outros autores, como Harris Berger, que falou em “atonalidade anárquica do *Death Metal*”²⁵ (Berger, 1999, p. 65), ou Kahn-Harris, ao analisar que,

Ao mesmo tempo, a cena tem limites rígidos sobre as fronteiras da transgressão sonora. (...) Eles também estabelecem limites sobre o uso de solos, nunca deixando que eles dominem a canção. A dimensão em que o metal extremo excluiu as influências de músicas afro-americanas é impressionante. Não só não existe praticamente nenhum elemento do blues detectável na música, como há uma ausência quase total de síncope e outros ritmos comum em formas de funk, soul...²⁶ (Kahn-Harris, 2006, p. 33)

A exemplo, ouça um pequeno trecho da música *Symposium Of Sickness*, a partir desse link de YouTube <<<http://youtu.be/8AV83le5A8k#t=00m17s>>>. O primeiro riff de guitarra segue transcrito na Figura 2²⁷. Adiante, ao ouvirmos o solo dessa mesma

24 When I recently reviewed Carcass' latest record, *Surgical Steel*, I mentioned openly that I've never listened to its predecessor, the oft-maligned *Swansong*. This is because when I was a teenager getting into death metal, *Swansong* was considered musical AIDS; it was so hated that even tracking down the CD to hear it (this was pre-Internet, or at least pre-my-understanding-of-the-Internet, so I would actually have had to get a physical copy) was seen as false in the highest. Along with *Cold Lake*, *Wolverine Blues*, *Cryptic Writings*, and, of course, *Load*, Carcass' *Swansong* was so bad it wasn't worth the time it took to hear and hate it.

25 Anarchic atonality of Death Metal.

26 At the same time, the scene has strict limits on the boundaries of sonic transgression. (...) They also set limits on the use of solos, never letting them dominate the song themselves. The extent to which extreme metal has excluded the African American musical influences of metal is striking. Not only is there virtually no detectable blues element in the music, there is a near-total absence of syncopation and other rhythms common in forms of funk, soul.

27 Importante atentar para o fato de o instrumento estar afinado dois tons e meio abaixo do tradicional, sendo que a sexta corda solta irá soar um Si0.



música, a partir de 3'29" em <<<http://youtu.be/8AV83le5A8k#t=03m29s>>>, perceberemos melodias compostas sobre a tonalidade de Mi maior.

1 = B 4 = A
2 = F# 5 = E
3 = D 6 = B

Figura 2 – Riff de guitarra da introdução da música *Symposium Of Sickness* (Carcass)

Em outra música do mesmo álbum, intitulada *Corporal Jigsore Quandary*, há outro riff com característica bastante atonal aos 2'37" <<<http://youtu.be/0vwYqEihTpQ#t=02m37s>>>, sendo que o solo executado aos 3'40" <<<http://youtu.be/0vwYqEihTpQ#t=03m40s>>> também tem estrutura tonal.

Essa procura por sonoridades dissonantes e sua forma de composição é explicada pelo seu principal guitarrista, Bill Steer, no documentário sobre a banda, *The Pathologist's Report*. Bill explicou que o baterista, Ken Owen, costumava compor alguns dos riffs de guitarra mais estranhos. Sobre isso, ele disse (25'40"):

Para dar uma ideia, o que acontecia com Ken é que ele costumava sentar-se em casa com um violão (...) um violão acústico barato, e ele costumava gravar esses riffs em uma fita. Estritamente falando, Ken não era realmente um guitarrista... (risos), mas o que ele fez foi, ele veio com esses padrões realmente insanos, como apenas padrões e coisas assim que nenhum guitarrista iria pensar em criar, e gravou em fita, e foi realmente uma tarefa bastante árdua aprender a tocar essas coisas, porque elas não correspondem plenamente com seus dedos se você é um guitarrista. Mas eles soavam muito bem, então eu só tinha de aprendê-los. Então, eu sentava e passava a metade de um dia tentando descobrir parte por parte, e talvez mudar um pouco uma ou duas coisas, apenas para torná-lo fácil de tocar. Mas muitos desses riffs que você ouve nos dois ou três primeiros álbuns, alguns dos riffs mais



doentios e escuros são aqueles que Ken criou.²⁸ (Carcass, 2008)

Quando a banda resolveu convidar um segundo guitarrista, Michael Ammot, esse também foi pego de surpresa pela estranha estrutura dos riffs da banda, e sobre isso disse:

Lembro-me que os riffs não faziam absolutamente nenhum sentido para mim, e foi muito, muito complexo. Eu realmente tive que... Eu estava meio que pirando... Lembro-me de ligar para a minha namorada na Suécia e dizer algo como: “Eu não acho que eu estou apto para isso”. Você sabe que, tecnicamente, era algo avançado. Era muito mais avançado do que eu estava acostumado naquela época.²⁹ (Carcass, 2008)

3. A questão da expectativa e da intencionalidade

Essa expectativa de sonoridade “estranha”, não habitual, também está presente nos ouvintes desse gênero. Em um site especializado em Metal, existe uma seção de resenhas na qual os leitores escrevem sobre os discos que ouvem. Uma dessas resenhas faz a seguinte crítica sobre o primeiro disco, *Reek of Putrefaction* (1988), da banda *Carcass*:

Então, tudo se resume a gosto em relação a esse álbum, como com qualquer outra coisa. Se você gosta de Grindcore viscoso, com riffs de Death Metal e vocais jogados em cima, pegue-o sem sequer pensar; bem, na verdade, pense, porque se você se esquecer de ouvir este álbum, você é um puta estúpido. Ele vai rasgá-lo em dois durante todo o tempo, mas de uma boa forma, eu acho. Pros: - Psicopatologista; - Timbre de guitarra robusto que corta o delírio caótico da bateria; - Quatro ataques vocais, todos bem executados; - Produção pesada e inquietante; - Solos são desorganizados e caóticos; - Baixo distorcido audível. Contras: - Volume geral do álbum muda aproximadamente na metade do álbum; - Pouca ou nenhuma variação na bateria; - Algumas músicas ficariam melhor se fossem mais longas / com mais riffs. Compre o álbum, ele foi recentemente reeditado, não faça o download. Este álbum merece os US\$13, e é um puta de um álbum.³⁰

28 To give an idea, what happened with ken is that he used to sit at home with an acoustic guitar (...) a cheap spanish acoustic guitar, and he used to record these riffs on tape. Strictly speaking, Ken wasn't really a guitar player... (laughs), but what he did was, he came up with these really insane patterns, like just shapes and stuff like that no guitar player would never think of and he recorded onto tape, and it was actually quite a task learning how to play those things, because they don't fully match in your fingers if you are a guitar player. But they sounded great, so I just had to learn it. So I just sat down and spent half of a day figuring out piece by piece, and maybe changing a little bit or two, just to make it easy to play. But a lot of those riffs you hear in the first two or three albums, some of the sickest and darkest riffs are the ones Ken came with.

29 I remember that, the riffs made absolutely no sense to me, and it was very, very complex. I really had to... I was kind of freaking out... I remember calling my girlfriend in Sweden, like: “I don't think I am up to this”. You know, technically was kind of advance. It was way more advanced then I was used to.

30 So, it all comes down to preference on this album, as with just about anything else. If you like slimy, wet grindcore with death metal riffing and vocals thrown in, pick this up without even thinking; well, actually, do think, because if you forget to listen to this album, you are fucking stupid. This whole thing rips you in two all the way through, but in good way I guess. Pros: - Psychopathologist; - Hefty guitar tone that cuts through the chaotic drum frenzy; - Four vocal attacks, all well performed; - Heavy and



(Metal-Archives, 2015)

Os trechos destacados são somente dois exemplos de músicas entre diversas outras dessa banda, e de outras bandas semelhantes, tais como *Obituary* e *Repulsion*, que possuem as características em análise. Todavia, é preciso reconhecer que muitas dessas bandas de Metal Extremo da década de 1980 foram, progressivamente, modificando sua sonoridade para riffs mais tradicionais. A própria banda *Carcass* é um exemplo claro desse aspecto, pois o último disco dessa primeira fase, *Swansong*, já não apresenta praticamente nenhum riff dissonante ou atonal, sendo que seus solos são totalmente tradicionais, ou seja, melódicos, tonais (muito uso de pentatônicas) e com toques de virtuosismo.

Em uma entrevista, por e-mail, com o guitarrista, Bill Steer, obtive a seguinte resposta:

No que diz respeito às suas dúvidas sobre guitarristas de metal escolher tocar solos mais convencionais, em vez de solos estritamente na veia atonal, eu tenho algumas reflexões sobre as teorias que você adiantou. Em primeiro lugar, nós éramos muito jovens e inexperientes para olhar a música de uma forma tão analítica. Parece que você está fazendo a suposição de que estávamos levando a música da banda em uma direção dissonante, mantendo conscientemente os solos de guitarra em um estilo mais convencional. Da forma que eu me lembro, *Carcass* emergiu da cena *Death Metal underground*, e como tal, foi inicialmente influenciada por várias dessas bandas, particularmente *Death*, *Master* e *Repulsion*. Estas influências são claras nos dois primeiros álbuns do *Carcass*. Na época do *Necroticism*, estávamos todos ouvindo outras bandas de fora desse gênero. Entre nós quatro, nós tendíamos a gostar de *King Diamond*, *Thin Lizzy*, *Queensryche*, *Scorpions*, *Tygers Of Pan Tang* e assim por diante, naquela época. Em alguns aspectos, *Necroticism* é o ponto de fusão para a banda. Há ainda uma abundância de partes empenadas, atonais, neste álbum - a maioria das quais tendem a ser riffs de Ken -, mas Michael e eu também trouxemos elementos um pouco mais melódicos, que refletiam a música que ouvíamos. Este foi o primeiro álbum do *Carcass* a contar com um monte de solos de guitarra, e que coincidiu com a gente reacender nosso interesse em alguns dos grupos mais velhos de *Hard Rock* e *Metal*. Obviamente, na época que *Heartwork* foi lançado, estava bastante claro que o *Carcass* era uma banda razoavelmente conservadora, pelo menos para os padrões de metal extremo. E, claro, pode-se dizer que isso seria confirmado pelo estilo de música que cada um de nós passou a fazer desde então.³¹ (Steer, 2011)

unsettling production; - Solos are messy and chaotic; - Audible distorted bass. Cons: - Master volumes change about halfway through the album; - Little to no drum variation; - Some songs would do better with longer lengths/more riffs. Buy this album, it's recently been reprinted, don't download this. This album deserves that \$13, and is one hell of an album.

31 Concerning your queries about Metal guitarists choosing to play more conventional solos, rather than leads strictly in the atonal vein, I have a few thoughts on the theories you advanced. Firstly, we were too young and inexperienced to look at music in such an analytical way. It seems you're making the



O que Bill Steer quis dizer sobre essa última afirmação é que, após o fim da banda *Carcass*, o guitarrista Michael Ammot criou a banda *Spiritual Beggars* (classificada como *Stoner Rock*³²), e a banda *Arch Enemy*, considerada uma das primeiras e mais importantes bandas de *Death Metal Melódico* (simplificando, bases de Metal tradicional, com um vocal agressivo ou gutural, e muitos solos tonais de guitarra). O próprio Bill Steer montou a banda chamada Firebird que é um power-trio³³ de *Blues* e *Hard Rock* (na qual ele toca guitarra e canta), com muita influência de Jimi Hendrix. Por fim, o baixista e vocalista, Jeffrey Walker lançou, em 2006, um disco solo, com versões Metal de músicas *country* americana.

O mais importante dessa linha musical que ambos os guitarristas do *Carcass* escolheram, a partir desse álbum *Necroticism*, é que ambos passaram a ser referência em seus instrumentos. Por exemplo, a edição de Março de 2004 da famosa revista *Guitar World*, incluiu uma lista dos cem melhores guitarristas de *Heavy Metal* (*Metal* em geral), com o guitarrista Michael Ammot em septuagésimo quarto lugar, e Bill Steer em nonagésimo segundo³⁴ (Blabbermouth, 2015). Além disso, desde 1990, ambos guitarristas concederam dezenas de entrevistas para diversas revistas especializadas em guitarra (*Guitar Player*, *Guitar World*, *Guitar for the Practicing Musician*, entre outras).

Mas, como diversos estudos sobre transgressão reconhecem (Clifford, 1987; Jenks, 2003; Bicchieri, 2006; Foust, 2010), a concordância é frequentemente automática e não reflexiva, enquanto a transgressão é sempre um ato reflexivo, intencional. Não é

assumption that we were pushing the band's music in a dissonant direction, whilst consciously keeping the guitar solos in a more conventional style. The way I remember it, Carcass emerged from the underground Death Metal scene and as such was initially influenced by several of those bands, particularly Death, Master and Repulsion. These influences are clear on the first two Carcass albums. By "Necroticism", we were all listening to other bands outside of that genre. Between the four of us, we tended to enjoy King Diamond, Thin Lizzy, Queensryche, Scorpions, Tygers of Pan Tang and so on at that time. In some ways "Necroticism" is the crossover point for the band. There are still plenty of twisted, atonal parts on this album - the majority of which tend to be Ken's riffs - but Michael and I also brought in slightly more tuneful elements that reflected the music we listened to. This was the first Carcass album to feature a lot of lead guitar playing, and that coincided with us rekindling our interest in some of the older Hard Rock and Metal groups. Obviously by the time "Heartwork" was released it was fairly clear that Carcass was a reasonably conservative act, at least by extreme Metal standards. And of course one could say that this would be confirmed by the music each one of us has gone onto make since then.

32 Uma mistura de Blues Rock, Heavy Metal Tradicional e Doom Metal.

33 A nomenclatura power-trio ficou associada aos grupos de rock/blues que eram compostos somente de três músicos, entre os quais posso destacar as bandas "The Jimi Hendrix Experience", "Cream" e "Emerson Lake e Palmer".

34 Há diversas contestações em relação a tal lista, mas ela serve ao propósito de demonstrar que os dois guitarristas saíram, definitivamente, do submundo underground do Metal Extremo, e passaram a ser conhecidos por um espectro maior de músicos e ouvintes.



necessário que um músico entenda teoria musical para escolher compor passagens musicais que se conformem à “normalidade”, ou que se conforme ao *habitus* musical.

Para Toynbee (2000, p. 34-46), a autoria de uma música passa pela escolha e recombinação de elementos dentro de um espaço de possibilidades, espaço esse que surge através do *habitus* musical do artista e do campo de produção para o qual o artista intenciona o trabalho. Dentro desse campo de possibilidades, alguns elementos serão mais comuns de serem utilizados do que outros. Portanto, para o autor, a criatividade teria um lugar menos importante na criação (composição), pelo menos no que diz respeito à música popular, do que o conceito romântico que o termo sugere.

Dessa forma, não é que eu tenha suposto que eles estivessem levando a banda para “uma direção dissonante, mantendo conscientemente os solos de guitarra em um estilo mais convencional”. Não se questiona aqui a intencionalidade da dissonância nos riffs de guitarra, cuja existência já ficou clara, mas o fato dessa intencionalidade não estar presente também nos solos, por exemplo. Percebe-se que a composição de riffs é intencionalmente dissonante, enquanto a composição de solos de guitarra é automática e dentro de padrões mais tradicionais.

Apesar de haver margem para suposições, como o próprio Bill Steer alerta em seu e-mail, devemos lembrar que muito da aprendizagem nessa cena se dá através de referências sonoras, amigos que ensinam uns aos outros, e revistas especializadas em guitarra, que sempre incluem colunas de guitarristas conhecidos ensinando riffs, licks, ideias para solos ou escalas. Robert Walser inicia seu livro nos dando uma “imagem” da característica dos músicos de *Heavy Metal*, ao nos informar que, “como estudantes de conservatório, muitos desses músicos de *Heavy Metal* têm aulas particulares, estudam teoria musical, e praticam escalas e exercícios por horas todos os dias³⁵” (Walser, 1993, p. ix). Nesse mesmo livro, o autor destaca o fato dessas revistas de guitarra estarem repletas de discussões teóricas sobre modos, escalas, e sua aplicação (p. 46-47). Entretanto, a grande maioria do conteúdo dessas colunas é relacionada ao ensino de ideias musicais dentro do sistema tonal. Um pouco, geralmente ligadas a guitarristas de Jazz, vão um pouco além, dando exemplos de escalas exóticas ou não tonais, e como utilizá-las em progressões harmônicas. O mesmo se pode dizer que ocorre em aulas

35 Like conservatory students, many of these heavy metal musicians take private lessons, study music theory, and practice scales and exercises for hours everyday.



particulares de guitarra. Ou seja, um ensino baseado em padrões rítmicos e melódicos sobre escalas maiores e menores (com grande ênfase na menor harmônica).

Assim, uma vez que a relação entre guitarra e o virtuosismo está presente em muitos dos guitarristas de *Heavy Metal* a partir dos anos 1980 (Weinstein, 1991; Walser, 1992), e que todos os instrumentistas citados utilizam, sem exceção, padrões de escala, motivos e até citações da música clássica do período da prática comum, não é difícil perceber qual a referência sonora para os demais guitarristas de *Heavy Metal* que quisessem, intencionalmente ou não, se destacar em seus instrumentos.

Portanto, se unirmos tais formas de aprendizagem com as referências musicais que os próprios músicos explicitam (Steer fala em *Hard Rock*, por exemplo, e depois forma um trio de *Blues*), pode-se assumir que a referência de quem seja um bom guitarrista é sempre aquele que compõe solos tonais. Mesmo dentro dessa cena de Metal Extremo, perceberemos poucos guitarristas criando solos não tonais³⁶.

4. Conclusão

Quando estudamos músicas transgressoras, geralmente alvo de estigmatização e intolerância por grande parte da sociedade, é importante esclarecer até que ponto estamos falando sobre a música em si, ou sobre elementos do contexto que se associaram à determinada prática musical. Cabe ao analista, inclusive, a necessária dissociação entre elementos musicais e extramusicais para melhor compreender qual a influência de cada um desses fatores sobre o preconceito e a censura que é imposta sobre tais músicas.

Ao se analisar as práticas musicais dos dois primeiros discos da banda *Carcass* percebe-se que eles conseguem convergir a ideologia transgressora tanto nos elementos extramusicais quanto através de suas estruturas sonoras. Todavia, o seu terceiro disco, *Necroticism*, traz elementos tradicionais em meio a estruturas não tradicionais. Ou seja, nota-se que a ideologia transgressora, mesmo dentro do Metal Extremo, encontra limites. Em alguns casos, como o da banda *Carcass*, quanto mais informação musical, estudo, e experiência os guitarristas foram adquirindo ao longo do tempo, mais

36 Uma exceção fácil de ser discutida é o caso da banda Sepultura, cujos solos de guitarra passaram de padrões tonais nos discos do final da década de 1980, para ruídos em geral a partir do meio da década de 1990. Essa comparação será abordada futuramente.



tradicional e menos transgressora sua música foi se tornando, a começar pelos solos do disco *Necroticism*, até as bases do disco *Swansong*.

A análise aqui proposta traz mais questionamentos do que respostas, e abre um campo de estudo que, inclusive, questiona o que ensinamos quando ensinamos música. É interessante notar que, nessa cena de Metal Extremo, parece ser uma constante o fato de que, em relação aos músicos, quanto menos estudo técnico musical, mais “atonal” soam suas músicas, e quanto mais informação e treino instrumental, mais suas práticas musicais vão se moldando ao tradicional. Dessa forma, acredito que nossa prática educacional acaba por reforçar e direcionar as práticas musicais para dentro dos limites do sistema tonal, inibindo a criatividade ou mesmo a expressão musical individual. O resultado, como podemos perceber, é, inclusive, a influência sobre práticas musicais cuja ideologia seria conflitante ou contrária a tais regras da “prática comum”.

Referências

BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hannover: Wesleyan University Press, 1999.

BICCHIERI, Cristina. *The Grammar of Society: The Nature and Dynamics of Social Norms*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.

BLABBERMOUTH. *Guitar World's 100 greatest heavy metal guitarists of all time*. Disponível em: <<<http://www.blabbermouth.net/news/guitar-world-s-100-greatest-heavy-metal-guitarists-of-all-time/>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

CARCASS. *The Complete Pathologist's Report*. DVD 2. Earache Records, 2010.

CLIFFORD, Michael. “Crossing (out) the Boundary: Foucault and Derrida on Transgressing”. *Philosophy Today*, v. 31, n. 3, 223, Fall 1987.

FOUST, Christina R. *Transgression as a Mode of Resistance: rethinking social movement in an era of corporate globalization*. Nova Iorque: Lexington Books, 2010.

JENKS, Chris. *Transgression*. London: Routledge, 2003.

KAHN-HARRIS, Keith. Death Metal and the Limits of Musical Expression. In: CLOONAN, Martin; GAROFALO, Reebee. *Policing Pop*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

KAHN-HARRIS, Keith. *Transgression and Mundanity: The Global Extreme Metal Music Scene*. Tese (Doutorado), Departamento de Sociologia, Goldsmiths College, Londres, 2001.



METAL-ARCHIVES. *Dirty, Mucky, and Fucking Awesome*. Resenha escrita por Akerfeldt_Fanboi, em 01 out 2009. Disponível em: http://www.metal-archives.com/reviews/Carcass/Reek_of_Putrefaction/621/. Acesso em: 03 mar. 2015.

RHOMBUS, Emperor. Carcass' Swansong: A Newbie's Retrospective Review. In: *Metalsucks*, resenha escrita em 22 ago 2013. Disponível em: <http://www.metalsucks.net/2013/08/22/carcass-swansong-a-newbies-retrospective-review/>. Acesso em: 15 abr. 2015.

RIBEIRO, Hugo. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão: Editora da UFS, 2010.

_____. Transgressão e música. *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2011, p. 61-90.

STEER, Bill. (sem assunto) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <hugoleo75@gmail.com> em 02 mar. 2011.

TOYNBEE, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. New York: Oxford University Press, 2000.

WALSER, Robert. Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music*, v. 11, n. 3, p. 263-308. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/931311>. Acesso em: 03 fev. 2015.

_____. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. Da Capo, 1991.



O cavaquinho brasileiro: reflexões sobre a escrita idiomática de ritmos para o instrumento

RIBEIRO, Jamerson Farias

jamerson_farias@hotmail.com

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a possibilidade de uma escrita idiomática para a condução rítmica do cavaquinho, possibilitando assim novas formas de registro das “palhetadas” e novas abordagens no ensino/aprendizagem do instrumento. A análise de métodos lançados comercialmente para o instrumento mostra que há um déficit de conteúdo relacionado à transmissão da condução rítmica e que com a chegada do instrumento ao nível universitário de ensino, será necessária uma grafia inteligível com relação à articulação dos movimentos encontrados na execução do cavaquinho. O estudo preliminar revelou que algumas das alternativas possíveis são os usos da simbologia utilizada pelos instrumentos de cordas friccionadas para indicar a direção do movimento do arco (arcadas) e dos métodos para instrumentos de percussão, como o tamborim. Movimentos como os de *meia-palhetada* ainda necessitam de melhor estruturação.

Palavra-chave: Cavaquinho, música popular, método de ensino.

Abstract: This article search to discuss the possibility of an idiomatic writing for the cavaquinho's rhythmic conduction, enabling new forms of record of "palhetadas" and new approaches in teaching / learning for instrument. The analysis methods commercially released for the instrument show that there is a deficit of content related to the transmission of rhythmic conduction and with the arrival of the instrument in university-level education, is required an intelligible spelling concerning articulation movements finding in the execution of the cavaquinho. The preliminary study revealed that some of the possible alternatives are the symbols used by the uses instruments rubbed strings to indicate the direction of the arc of motion (arcades) and methods for percussion instruments such as the tambourine. Movements as “meia-palhetada” of the still need better structure.

Keywords: Cavaquinho, popular music, teaching method.

Introdução

O cavaquinho é um instrumento que a muito tem protagonismo na popular brasileira. Acredita-se que desde o século XVIII, antes mesmo da chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, podia-se encontrar o instrumento em terras tupiniquins. Em meados do século XIX figura na companhia de violão e flauta nas *modinhas*, *lundus*, choros e sambas que acabaram por consagrar o cavaquinho como



peça fundamental dentro de nossa música popular, fosse no *conjunto regional*³⁷, terreiros, blocos de carnaval e escolas de samba. Foi também no Brasil que o cavaquinho alcançou *status* de solista, já que em Portugal estava essencialmente ligado ao acompanhamento de músicas folclóricas. Músicos como Mario Alvares, Nelson Miranda, Nelson Alves e, principalmente, Waldir Azevedo ajudaram a consagrar o instrumento nessa função.

O ensino/aprendizagem do cavaquinho, até meados da década de 1950, tem a oralidade como principal processo de transmissão. Uma revisão da literatura mostra que somente na década de 1930 do século passado surgiram os primeiros métodos para o instrumento e a atuação de professores tinha um caráter informal, como veremos a seguir. Somente na década de 1950 o ensino do cavaquinho passa a adotar métodos convencionais do ensino formal de música, estabelecido pelas academias e conservatórios. Para Boscarino Júnior a marginalização dos gêneros musicais populares (samba e choro) se estendia as pessoas e aos instrumentos ligados a eles, razão esta que teria condicionado a prática de aprendizado não formal do instrumento (Boscarino Junior, 2002, p. 16).

Os primeiros métodos para cavaquinho limitavam-se (e muitos ainda o fazem) ao ensino de acordes e *fórmulas harmônicas*³⁸ mais utilizadas no samba e choro (seu principal contexto musical), deixando a condução rítmica a cargo do executante - prática herdada da tradição oral ligada ao choro. Na passagem do século XIX ao XX, os músicos ligados ao choro e aos instrumentos que provinham o acompanhamento harmônico (violão e cavaquinho) costumavam aprender “tons”³⁹, preparando-se assim para prover acompanhamentos intuitivos nas rodas musicais época. Na maioria dos casos, o aprendizado e o desenvolvimento da condução rítmica dependiam da observação e imitação.

³⁷ Formação instrumental de cavaquinho, violões, pandeiro e um solista (flauta, clarinete, bandolim) que surgiu no rádio na década de 1930.

³⁸ Segundo Almada (2009) as *fórmulas harmônicas* são progressões de acordes encontradas nas harmonizações dos samba e choros que, de tão recorrentes, foram integradas aos gêneros no âmbito composicional e prático.

³⁹ Nesse período as harmonias eram representadas (quando havia representação) em um sistema de cifragem diferente do que conhecemos atualmente. Classificavam os acordes de acordo com suas funções dentro das progressões harmônicas (ex.: “1ª do tom”, “2ª do tom”, se referindo à tônica e a dominante ou preparação), sendo prática comum nesse período o aprendizado de instrumentos através dos “tons” e das “posições”, como os músicos mais antigos costumavam dizer.



Acreditamos que fatores como a força da tradição oral, a dificuldade em grafar especificidades da execução rítmica do instrumento (principalmente as articulações de movimento), complexidade rítmica das *palhetadas*, além de um histórico de não domínio da escrita musical por grande parte de seus executantes, contribuíram para a existência de um déficit no conteúdo didático do instrumento, não sendo possível ensinar e, conseqüentemente, aprender tal conteúdo através da partitura.

Contudo este cenário vem mudando desde a revitalização do choro na década de 1970 quando houve grande interesse dos jovens pelos instrumentos ligados ao choro, principalmente cavaquinho e violão. Segundo o cavaquinista e professor Henrique Cazes é também nesta época que “[...] o cavaquinho se renovou e surgiu uma nova geração da qual eu [Cazes] faço parte, juntamente com Alceu Maia, Walmar Amorim, Luciana Rabello e Márcio Almeida, dentre outros” (Cazes, 2008-2009, p. 5), sendo esta a primeira geração de cavaquinistas a dominar a leitura musical. Atualmente o instrumento vem ganhando notoriedade dentro da universidade, não apenas pela recente criação do primeiro Bacharelado em Cavaquinho do país, instituído na tradicional Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2012, mas por ser assunto abordado em pesquisas de estudantes de licenciatura e mestrado. Nesse sentido, o momento parece propício para reflexões em torno das questões relacionadas à grafia da condução rítmica do cavaquinho, conteúdo escasso no ensino/aprendizagem do instrumento.

O ensino/aprendizagem do cavaquinho no Brasil

Observamos que no decorrer do século XX o ensino/aprendizagem do cavaquinho foi se formalizando, partindo de um momento bastante informal onde vigorava a observação e imitação, até o desenvolvimento de métodos de ensino por “tons”, tablatura de cifras, fórmulas harmônicas e a utilização da notação musical tradicional, culminando na criação do primeiro bacharelado no instrumento do país, instituído pela Escola de Música da UFRJ.

No início do século XX o ensino/aprendizagem dos instrumentos responsáveis pelo acompanhamento (violão e cavaquinho) no contexto do choro foi facilitado pela atuação de “professores informais”. O termo utilizado por Pedro Aragão (2011) no estudo sobre as práxis musicais descritas no livro *O Choro: reminiscências dos chorões*



antigos- objeto de análise de sua tese⁴⁰ - refere-se a alguns músicos que tinham uma compreensão geral de práticas harmônicas e melódicas no contexto do choro e exerciam uma função didática, transmitindo oralmente seus conhecimentos aos músicos iniciantes. Nesse sentido o verbete escrito por Gonçalves Pinto sobre o flautista Videira é bastante ilustrativo.

[...] Daquele dia em diante, comecei a procurar Videira, não só em sua casa como em uma charutaria na rua do Ouvidor, onde ele trabalhava como cigarreiro. Andando sempre com ele principiei a tocar violão e cavaquinho, pois ele os conhecia regularmente, e tornando-me desta forma um violão e cavaquinho respeitado na roda dos tocadores batutas (...) tornando-me um bamba nos dois instrumentos de cordas de que fiz uso por muitos anos (Gonçalves Pinto, 1936, p. 32)

A partir da década de 1930, com a fixação dos conjuntos regionais nas rádios, o número de gravações de samba e choro aumentou consideravelmente. A partir da década de 1950 os discos passaram a ser fonte de aprendizado indispensável (como é até os dias de hoje) para violonistas e cavaquinistas, principalmente. Vale ressaltar que até esse período as partituras (editadas e manuscritas) não possuíam cifras, somente a melodia, reforçando assim a transmissão oral nas práticas de acompanhamento. A partir da década de 1940 é possível encontrar em algumas partituras uma representação de cifra diferente do atual que tinha como base função dentro da tonalidade, indicando um conhecimento prático de harmonia funcional por partes dos músicos da época.

Segundo Boscarino Junior os primeiros métodos para o instrumento produzidos no país datam no início da década de 1930, onde era possível encontrar as posições dos acordes desenhadas em pequenas reproduções do braço do instrumento, além de fórmulas harmônicas das tonalidades maiores e menores (Boscarino Junior, 2002, p. 17). Dentre os métodos para cavaquinho lançados comercialmente podemos citar *O Lunático. Método prático para cavaquinho* (1935), de Ivo Duncan; *Tupan - Método prático para cavaquinho* (1938), de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto); *Método prático para cavaquinho* (1953), Waldir Azevedo e *Iniciação ao cavaquinho*, de Ariovaldo de Mattos (2000). Há ainda os métodos que aliam a teoria musical ao ensino do instrumento, como é o caso da *Escola moderna do cavaquinho* (1988), de Henrique Cazes e do *Primeiro método de cavaquinho por música* (2000), de Armando Bento de Araújo (Armandinho).

⁴⁰ Ver Aragão (2011).



Em termos gerais, os métodos citados contemplam bastante a parte harmônica (formação de acordes e fórmulas harmônicas) e melódica do instrumento (exercícios de escala e leitura), deixando a desejar na parte de condução rítmica. Um dos poucos métodos que apresenta preocupação com as palhetadas é *Nas batidas do samba: método audiovisual de batidas para cavaquinho* (2005), de Wagner Segura e Nestor Habskot, que utiliza uma abordagem diferente no ensino de palhetadas de samba, como sugere seu título. No método de Cazes (1988) também são propostos alguns ritmos, porém de forma pouco aprofundada. Os dois utilizam-se de setas para indicar a direção dos movimentos, recurso que apesar de prático é insuficiente na representação determinadas articulações como o abafamento e a *meia-palhetada*⁴¹.

A escrita idiomática de ritmos para o cavaquinho vem sendo objeto de estudo em monografias e dissertações recentes (Rodrigues, 2014; Farias, 2014). Nestes estudos observamos que o principal desafio não é a escrita das células rítmicas utilizadas nas conduções de cada gênero, mas a indicação precisa de articulações e acentuações presentes nelas. Nesse sentido, os métodos de percussão podem conter recursos que supram as necessidades da escrita rítmica do cavaquinho.

Sugestões para a escrita rítmica idiomática

A escrita da condução rítmica ou *palhetadas* sempre foi um desafio para músicos e professores devido a sua complexidade rítmica, grande número de articulações e acentuações. Sendo a notação musical pouco utilizada para o registro e transmissão das *palhetadas*, o ensino/aprendizagem desse conteúdo foi intermediado pela tradição oral. Durante décadas a observação e imitação dos padrões rítmicos foram as duas principais ferramentas de aprendizado dos cavaquinistas. Atualmente alguns métodos já utilizam a notação musical na grafia dos ritmos mais populares como samba e choro, porém a indicação de articulações e acentuações não contemplam alguns movimentos importantes da execução. Acreditamos que uma escrita rítmica funcional para o cavaquinho deva apresentar com clareza as indicações de articulação fundamentais na execução das palhetadas (acentuação, direção do movimento, e abafamento ou *staccato de dedo*).

⁴¹ Recurso utilizado por cavaquinistas onde a palhetada só atinge duas cordas do cavaquinho, sejam as cordas mais graves ou mais agudas.



A condução rítmica foi assunto abordado na dissertação de mestrado intitulada *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): A construção estilística de um “cavaco-centro” no choro* (2014) de Jamerson Farias. No terceiro capítulo é realizada uma caracterização estilística através da análise de gravações realizadas por Canhoto⁴² ao longo da carreira. Referenciado por Phillip Tagg⁴³, o autor transcreve diversas palhetadas a fim de extrair unidades mínimas de significação sonora (musemas) que ilustrem o estilo do músico estudado.

Farias (2014) chama a atenção para as poucas padronizações relacionadas à grafia das palhetadas, assunto este discutido constantemente entre os alunos do bacharelado em cavaquinho da UFRJ (Farias, 2014, p. 88) através de listas de *e-mail* e fóruns. Frente às particularidades do estilo de Canhoto (que utiliza movimentos alternados e cíclicos em sua execução: para cima e para baixo) o autor opta pela utilização de um modelo semelhante ao aplicado pelo professor Jayme Vignoli da Escola Portátil de Música (EPM)⁴⁴.

Assim, sugerimos o modelo de grafia utilizado pelo professor Jayme Vignoli (EPM), para indicação da direção dos movimentos da mão direita na execução dos ritmos. O professor adota a mesma simbologia dos instrumentos de cordas friccionadas para indicação do movimento do arco, chamados de *arcadas*, onde o primeiro símbolo representa o movimento para baixo e o segundo para cima (Farias, 2014, p. 88)

Diferente das setas, os símbolos sugeridos para indicar a direção do movimento da mão direita são (\geq) e (\leq), para baixo e para cima respectivamente, como mostra a figura.

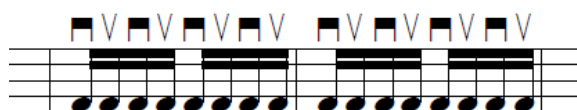


Figura 1. Exemplo da grafia da direção dos movimentos de palhetada utilizado por Jayme Vignoli. (Farias, 2014)

⁴² Canhoto (1908 - 1987) foi um dos mais importantes cavaquinistas de nossa música popular e principal representante da escola de cavaco-centro ou de acompanhamento. Foi integrante dos conjuntos de Benedito Lacerda até 1950 quando fundou o próprio grupo, o Regional do Canhoto. Para mais ver Farias (2014).

⁴³ Ver Tagg (2003).

⁴⁴ Escola de música fundada por Mauricio Carrilho e Luciana Rabello, localizada no Rio de Janeiro - RJ, que utiliza a linguagem do choro como suporte didático.



Ressaltamos que a simbologia utilizada contempla somente o movimento completo (onde todas as cordas são tocadas) e não os movimentos de *meia-palhetada* muito comuns na execução do instrumento. Outro recurso representado por Farias é o abafamento ou ‘*staccato de dedo*’, como se refere o professor Henrique Cazes.

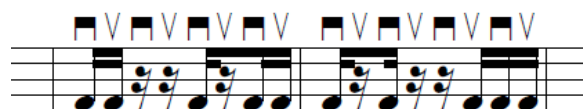


Figura 2. Exemplo da grafia de abafamento ou *staccato de dedo*. (Farias, 2014)

No exemplo podemos ver a articulação de movimentos em pausa, onde o som é interrompido pontualmente através da mão esquerda que deixa de pressionar as cordas, caracterizando o abafamento ou *staccato de dedo*. O recurso é bastante utilizado em ritmos mais sincopados como o samba e pode ser identificado nas interpretações do cavaquinista Jonas Pereira da Silva⁴⁵, segundo Farias (2014, p. 89).

Em outro estudo, intitulado *A utilização do tamborim como ferramenta de aprendizagem do cavaquinho na função de acompanhamento* (2014), Braune Rodrigues busca nos métodos para instrumentos de percussão as ferramentas para grafar o recurso de abafamento. Rodrigues utiliza, assim como Farias (2014), os símbolos das arcadas para indicação de movimento, porém sua representação baseia-se na escrita para tamborim do método de Oscar Bolão (2003), tornando a escrita mais densa visualmente.

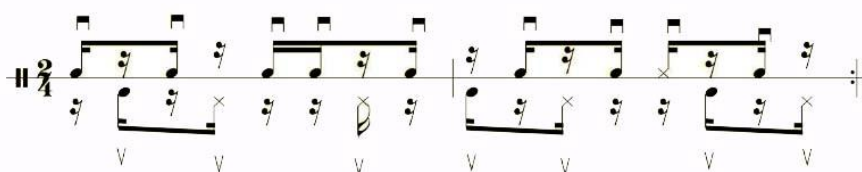


Figura 3. Exemplo de palhetada de samba adaptada do tamborim para o cavaquinho. (Rodrigues, 2014)

São apresentadas duas linhas rítmicas, assim como na escrita para tamborim, que parecem ter como objetivo reforçar a informação de articulação dos movimentos já

⁴⁵ Jonas (1934 – 1997) foi integrante do conjunto Época de Ouro, criado por Jacob do Bandolim.



indicada pelas arcadas. As figuras musicais com o (x) indicam o abafamento. Assim como em Farias (2014) o trabalho apresenta diversas transcrições de palhetadas, mas nenhum dos dois autores sugere uma grafia para os movimentos mais curtos de *meia-palhetada*.

Conclusão

Podemos observar que o ensino/aprendizagem do cavaquinho formalizou-se ao longo dos anos, adotando práticas de ensino e metodologias utilizadas pelas academias de música: partindo de uma exclusiva transmissão oral até a utilização da notação musical como suporte didático no ensino do instrumento em suas diferentes formas de atuação (acompanhamento rítmico-harmônico e cavaco solo). A instituição do bacharelado em cavaquinho na Escola de Música da UFRJ também é resultado desse processo.

Com relação aos métodos para o instrumento, atualmente grande parte tem como referência a harmonia funcional, focando seu conteúdo em cadências e fórmulas harmônicas recorrentes na prática do instrumento (Duncan, 1935; Sardinha, 1938; Azevedo, 1953; Mattos, 2000). Outros se dedicam ao ensino do instrumento aliado ao ensino da teoria musical (Cazes, 1988; Araújo, 2000), porém com pouca ênfase na transmissão de palhetadas e condução rítmica. Somente um dos métodos revisados é totalmente dedicado às palhetadas, porém utiliza uma abordagem audiovisual (Habkost; Segura, 2005).

Aos poucos o tema passa a ser discutido por pesquisadores e estudantes dentro da universidade (Farias, 2014; Rodrigues, 2014), fazendo com que as reflexões caminhem em direção a padronizações com relação a uma escrita idiomática que atenda as nuances da condução rítmica do cavaquinho. A observação de métodos de percussão como o tamborim, pode ser importante para resolver questões relacionadas à grafia de articulações específicas do instrumento, como o abafamento e a *meia-palhetada*.

Referências

- ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. RJ: Tese de Doutorado em Música. UNIRIO, 2011.



- ARAÚJO, Armando Bento de. *Primeiro método para cavaquinho por música*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 2000.
- AZEVEDO, Waldir. *Método prático para cavaquinho*. Rio de Janeiro: Todamérica música, 1953.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro – RJ: Lumiar Editora, 2003.
- BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *O ensino do cavaquinho: uma abordagem metodológica*. 2002. Monografia - Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro.
- CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1988.
- _____. *O cavaquinho*. Ensaio elaborado especialmente para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, patrocinado pela Petrobrás através da Lei Rouanet. 2008-2009. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/henriquecazes-ocavaquinho.pdf>.
- DUNCAN, Ivo. *O lunático*. Método prático para cavaquinho. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1935.
- FARIAS, Jamerson R. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto): A construção estilística de um “cavaco-centro” no choro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Musicologia: Etnografia das práticas musicais) – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GONÇALVES PINTO, Alexandre. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Typ. Glória, fac-símile, 1936. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.
- HABKOST, Nestor; SEGURA, Wagner. *Nas batidas do Samba: método audiovisual debatidas para cavaquinho*. Florianópolis: NUP, 2005.
- RODRIGUES, Braune Evelane Pinto. *A utilização do tamborim como ferramenta de aprendizagem do cavaquinho na função de acompanhamento*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música) - Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará.
- SARDINHA, Anníbal Augusto. *"Tupan" - método prático para cavaquinho*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1938.
- TAGG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta – Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, dezembro, p. 05-42, 2003.



Heraldo do Monte e o gênero baião: uma análise da música “Forrozin”

ROCHA, Igor Brasil (UNICAMP)

ibrasilrocha@yahoo.com.br

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do (UNICAMP)

nhg@iar.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo trazer apontamentos analíticos sobre a maneira com que o guitarrista Heraldo do Monte se comporta interpretando músicas pertencentes ao gênero musical baião. Para tanto, levamos em consideração aspectos de sua biografia, de sua carreira musical, além de aspectos de sua execução instrumental. Através do fonograma da música, e de sua transcrição, pudemos identificar alguns dos procedimentos utilizados pelo músico na construção de seu estilo dentro do gênero em questão.

Palavras-chave: Improvisação, Guitarra elétrica, Heraldo do Monte, Música Instrumental Brasileira, Baião.

Abstract: This paper aims to bring analytical notes on the way the guitarist Heraldo do Monte behaves when performing songs belonging to the baião music style. Therefore, we consider aspects of his biography, his musical career, and his stylistic traits. Through music phonogram, and your transcript, we identified some of the procedures used by the musician in building his style within the music style in question.

Keywords: Improvisation, Electric Guitar, Heraldo do Monte, Brazilian Instrumental Music, Baião.

1. Forrozin

A música Forrozin foi composta por Heraldo para uma apresentação no “II Festival Internacional de Jazz de São Paulo” e está presente no disco *Heraldo do Monte* (Eldorado, 1980). No disco, os músicos que a executam são: Heraldo do Monte (guitarra), Hermeto Pascoal (flauta), Edson José Alves (violão), Cláudio Bertrami (baixo), Dirceu (bateria) e Ubiraci (percussão).

É um baião em andamento rápido (aproximadamente 160 BPM), que exige muita técnica por parte do executante, tanto na parte A, pela dificuldade em se tocar a melodia harmonizada, quanto na parte B, que apresenta uma frase em semicolcheias de difícil execução neste andamento¹.

A seção rítmica mantém a base e Heraldo apresenta o tema da música harmonizando a melodia sempre que possível como se estivesse tocando em trio de guitarra, baixo e bateria, apesar de haver também um violão de aço na base, mas este

¹ Na apresentação no Festival de Jazz de São Paulo, em 1980, esta música é tocada em 130 BPM.



está muito “escondido” pela mixagem e só consegue ser ouvido com clareza nas horas que Heraldo deixa espaços.

Na parte A ele harmoniza todas as notas longas, que são sempre notas de acorde, e na parte B ele alterna uma frase em semicolcheias com uma sequência de acordes dominante diminutos. Na repetição do B estes acordes são permutados por acordes quartais, pertencentes a Dó dórico.

FORMA

A – B – A – B – C – Solo guitarra – Solo Flauta – Solo guitarra e Flauta – Ponte – A – B – C – A – Coda

Esta música não apresenta introdução, começando diretamente na parte A (24 compassos) seguida pela parte B (16 compassos, considerando que ela na verdade é uma seção de 8 compassos repetida com diferente finalização). Essas duas seções são reexpostas, pois como a música tem um andamento rápido, o tema apresenta pouca duração se apresentado uma só vez. Segue-se uma ponte que serve de preparação para o improviso de guitarra, que é seguido pelo improviso de flauta e depois por um improviso em conjunto destes dois instrumentos.

Para o retorno ao tema da música existe uma seção improvisada sobre uma sequência de acordes pré-estabelecida que serve como ponte (esta estrutura tem 8 compassos e é repetida).

Na volta à melodia do tema A é reexposta pelo baixo ao invés da guitarra, que volta a tocar a melodia na parte B. Após esta seção a ponte que leva ao solo é tocada novamente gerando surpresa, anteriormente ela havia sido tocada depois da parte A. Toca-se o A pela última vez, seguido de uma coda, para a finalização da música.

Chama a atenção, quanto a esta parte estrutural, as investidas de Heraldo para tentar surpreender o ouvinte a partir da criação de seções de passagem e da colocação das mesmas em locais diversos. Estas estruturas nem sempre são melódicas, podendo ser também uma sequência de acordes, ou apenas um acorde com um ritmo específico.



- C

Musical notation for the C section, showing a sequence of chords: Dm7(11), Dm7(11), Dm7(11), Dm7(11), D7(#9), D7(#9), D7(#9), D7(#9).

- Ponte

Musical notation for the Ponte section, showing a sequence of chords: Gm, Gm/F, Em7b5, Eb7M.

SONORIDADE

A música apresenta uma sonoridade bem característica da virada dos anos 70 para os 80, principalmente quanto aos recursos de captação (estúdio) da época. Devido à instrumentação, não apresenta muita similaridade com sonoridade tradicional do baião, o que é comum nas estilizações instrumentais do gênero. Não há efeitos (via processamento eletrônico do sinal) e o timbre dos instrumentos elétricos tende ao acústico. Também não há grandes variações de dinâmica, não se nota variações abruptas de sonoridade, e o caráter da peça se mantém constante.

A tessitura da melodia vai do Sol 2 até o Lá 3, sendo, portanto, de nona, no entanto, nos improvisos e harmonizações, Heraldo utiliza toda a extensão do instrumento.

HARMONIA

A música se encontra na tonalidade de Sol menor e sua harmonia permanece quase sempre nesta tonalidade, passeando também por acordes que são emprestados do modo Dórico, além do bII7M, opção de acorde com função subdominante.

Os acordes aparecem no tema sempre com suas respectivas sétimas e às vezes com outras tensões. Há ainda o uso do *voicing* quartal, na ponte e no improviso de guitarra. A coda apresenta uma forma de harmonização bastante característica de Heraldo, quando toca sobre harmonias estáticas, ele harmoniza notas do modo Dórico com tríades pertencentes a este campo harmônico.

Esta música contém procedimentos harmônicos bastante variados e complexos,



indicando uma tentativa de sofisticar o baião, gênero onde este tipo de harmonia não é comum. Talvez esta sofisticação tenha especial propósito expressivo, visto que esta música foi composta para ser apresentada no II Festival Internacional de Jazz de São Paulo, em 1980, que contou com um grande número de músicos estrangeiros de Jazz, alguns deles referências mundiais no gênero. Heraldo já falou em depoimento, inclusive, de sua preocupação em mostrar, para os outros músicos estrangeiros do festival e para o público em geral, que eles (músicos brasileiros...) sabiam tocar músicas com mais de um acorde, com harmonias complexas.

Segue abaixo um quadro com a análise harmônica da obra.

Gm7	Im7
Eb7M	bVI7M
Bb7M	bIII7M
Ab7M	bII7M
C7	IV7
D7(#5)	V7
Em7b5	VIm7b5 ou IIm7b5/Vm7
A7	II7 ou V7/Vm7
Dm7	Vm7
F7M	bVII7M
Db7	#IV7 ou subV7/IVm7
Cm7	IVm7
Am7b5	IIm7b5

Os primeiros 8 compassos da parte A são uma sequência harmônica em Sol menor, com o aparecimento de alguns acordes menos usuais no campo harmônico, como o bII7M, IV7. Na sequência, há uma preparação para Dm, o que pode ser visto como modulação para Ré menor ou como sendo a abordagem da região da dominante da tonalidade, no conceito de “macrotonalidade” (cf. Schoenberg).

	Im7	bVI7M	bIII7M	bII7M	Im7	
	Gm7	Eb7M	Bb7M	Ab7M	Gm7	
	C7 D7(#5)	Gm7 Gm/F	EØ A7			
	IV7 V7(#5)	Im7 Im/7	IIØ/Vm V7/Vm			



Os 5 compassos seguintes apresentam a mesma ideia harmônica no tom de Ré menor, seguida para a volta a Sol menor com o SubV7/IVm7, IVm7, IIØ, V7.

	Dm7	Bb7M	F7M	Eb7M	Dm7	
	Im7	bVI7M	bIII7M	bII7M	Im7	
	Db7	Cm7	AØ D7(b9)			
	SubV7/IVm	IVm7	IIØ V7			

Os últimos 8 compassos são a repetição harmônica dos primeiros.

A parte B é uma harmonia em Gm Dórico, seguida por uma sequência de acordes diminutos com quinta aumentada que funcionam como substitutos do V7 nos últimos dois compassos.

|| Gm7 | % | Gm/F | % | EØ | % | F#°(#5) A°(#5) | C°(#5) D7(13) ||
 || Im7 | % | Im/7 | % | VIØ | % | VII°(#5) II°(#5) | IV°(#5) V7 ||

A parte B é repetida, mas com uma finalização diferente. Desta vez ocorre uma sequência de três acordes quartais no modo de Dó Dórico tocados sobre uma linha de baixo na mesma escala. Se fizermos a análise os acordes gerados, eles são: Eb7M(9,6) sem a terça, D7(b9,#5) sem a terça e A7sus4(b9), se considerarmos a nota Lá a tônica do último acorde.



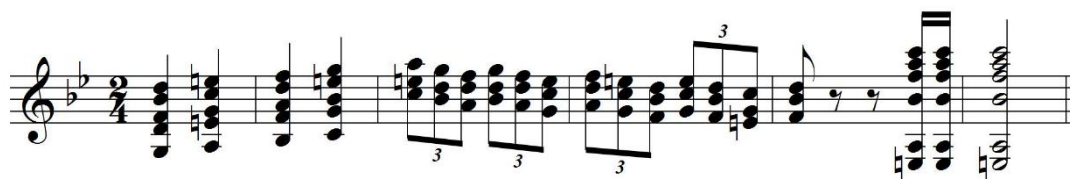
A *coda* é uma melodia harmonizada no tom de Sol menor dórico. Nos dois primeiros compassos a melodia está na quinta dos acordes.

|| Im7 IIIm7 || bIII7M V7 ||



Nos compassos seguintes a melodia, em tercinas, é harmonizada pelas tríades de Am, Gm, Dm, C, Bb em diferentes inversões. O baixo executa a melodia que está na ponta dos acordes, e esta, é harmonizada pelas tríades citadas acima, todas pertencentes ao campo harmônico de Sol Dórico.

A música termina com uma abertura de acorde muito pouco utilizada, com as cordas Mi e Lá sendo tocadas soltas sobre o baixo em Sol gerando os intervalos de sexta e nona numa região muito grave.



MELODIA

Segundo Schoenberg, “o motivo geralmente aparece de 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”. (Schoenberg, 1991, p. 35)

Quanto ao material melódico, Forrozín apresenta motivos que são desenvolvidos ao longo da peça, distintos para a parte A e para a B. O traço comum aos materiais da parte A é a figura rítmica:



Este motivo é o material básico de toda a primeira parte da música sendo usado como um arpejo de Sol menor ascendente no primeiro fragmento e depois, com uma variação rítmica, é usado descendente. No nono compasso ele é utilizado sobre outra harmonia gerando diferentes intervalos.

Na parte B o segundo motivo é repetido literalmente, mas a harmonia muda com a linha do baixo caminhando descendente.





IMPROVISO

A seção de improvisos vai do 1:07 até 3:42 totalizando 2:35 de um total de 4:46; assim, mais da metade da música é composta por solos improvisados. A seção começa com um solo curto de guitarra de 47 compassos que vai do 1:07 até 1:41. Após este, segue-se um solo de flauta e, depois de algum tempo, a guitarra começa a pontuar alguns trechos de forma esporádica com acordes. A interação entre os solistas vai crescendo, e com ela a guitarra vai aumentando sua participação até retomar o papel principal, deixando a flauta numa posição secundária, até que o solo termina com os dois instrumentos “duelando” na ponte que conduz à volta do tema.

Nesta análise vamos tratar apenas do primeiro improviso de guitarra, pois nossa intenção não é estudar a forma como Heraldo interage com outros solistas e sim o seu fraseado no gênero do Baião.

A audição deste improviso nos permite constatar que ele possui duas ‘naturezas’ ou ‘inclinações’ distintas, que podem ser até consideradas contrastantes, e que se apresentam separadamente, mas vão se integrando e interagindo. Essas duas naturezas são a Nordestina e a Jazzística.

O solo faz referência explícita tanto à música dos violeiros nordestinos quanto ao Jazz Modal. A influência do nordeste pode ser constatada pelo fraseado dos primeiros 20 compassos, que apresenta contornos melódicos em colcheias, típicos da região, o acompanhamento da corda Sol soando durante todo o trecho, e formas de articulação comuns à viola e à rabeca. A referência ao Jazz está no tipo de harmonização que vem a seguir, com acordes quartais de 3 notas que passeiam na tonalidade e fora dela.

A clareza de Heraldo na exposição de suas ideias torna possível dividir claramente o solo em três partes. Uma primeira (de 20 compassos) com bastante densidade sonora, melodias nordestinas com ligados, além de a nota Sol ser tocada como pedal junto com as outras notas na maior parte do tempo.



Na segunda parte (de transição), a atividade rítmica diminui enquanto a densidade harmônica aumenta, com a melodia sendo executada com intervalos de quartas.

O trecho descrito acima desemboca no final do solo, que também é uma preparação para o solo de flauta. Nesta parte a atividade rítmica e a densidade harmônica aumentam, junto com a dinâmica da música, relaxando em seguida até terminar.

O solo é executado apenas sobre o acorde de Gm, apesar da grande variedade harmônica do tema, e o modo Dórico é usado predominantemente com exceção de alguns acordes *outside*.

Nos improvisos foram encontrados diversos elementos, dentre os quais podemos



destacar: (i) uso de formas de articulação (ligados) semelhantes às empregadas na viola e rabeca; (ii) uso de cordas soltas (notas pedais) no acompanhamento de melodias; (iii) frases de duração par, com a presença de desenvolvimento motivico; (iv) melodias harmonizadas predominantemente com intervalos de quarta justa; (v) uso da técnica de *slides*; (vi) uso de acordes quartais dentro e fora do campo harmônico.

Com base na análise acima desenvolvida, que tratou de diversos aspectos do fazer musical como forma, sonoridade, harmonia, melodia e improvisação, é possível perceber os vários recursos técnicos do guitarrista, bem como alguns dos principais procedimentos utilizados pelo músico quando executa o gênero baião. Os elementos notados e certas tensões provocadas se colocam significativos tanto no âmbito do gênero em si, como prática, quanto na projeção dos traços estilísticos que parecem caracterizar Heraldo do Monte, em sua condição de guitarrista brasileiro, nordestino, mas com ouvidos treinados e atentos ao universo jazzístico contemporâneo e em constante expansão como campo de possibilidades expressivas.

Referências

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2000.

CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

Frozzin. Heraldo do Monte (Compositor). Heraldo do Monte (Intérprete). LP. Estúdio Eldorado, 1980.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

MONTE, Heraldo do. *Heraldo do Monte*. LP. Estúdio Eldorado, 1980.

_____. *Cordas Vivas*. LP. Gravadora Som da Gente, 1983.

_____. *Cordas Mágicas*. LP. Gravadora Som da Gente, 1986.

_____. *Viola Nordestina*. CD. Kuarup Discos, 2001.



_____. *Guitarra Brasileira*. CD. Independente, 2004.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriaturas de Cyro Pereira*: arranjo e interpoética na música Popular. Campinas, 2011. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas.

_____. Heraldo do Monte: Chuva Morna, Sombrinha Colorida. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013. *Anais...* XXIII Congresso da ANPPOM. Natal.

_____. Música popular e o continuum criativo. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2005. *Anais...* XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia; ROCHA, Igor Brasil. A Guitarra Solo de Heraldo do Monte: Apontamentos Analíticos no Arranjo de “Pau de Arara”. In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. 2014. *Anais...* II Congresso da ABRAPEM. Vitória.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas, 2005. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.



“Quinteto Violado do Sul”: agenciamentos e *trânsitos* sonoro-musicais na trajetória do grupo gaúcho *Os Tapes*

ROSA, Daniel Stringini da (UFRGS)

daniel.stringini@gmail.com

Resumo: Este artigo trata-se de um recorte do projeto de pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em etnomusicologia, no qual trabalho com o caso da trajetória de Os Tapes, grupo de música regional popular criado em 1971, no Rio Grande do Sul, Brasil. Pretendo apresentar alguns aspectos apontados pelo material empírico durante o trabalho de campo etnomusicológico, naquilo que se refere aos diálogos sonoro musicais construídos pelo grupo, os agenciamentos e as redes com outros artistas em um contexto nacional, os quais performatizaram “músicas regionais” no mesmo período. Procuo indicar algumas articulações com a literatura etnomusicológica ao pensar a construção de localidades através da dimensão sonoro-musical, e, a partir da performance do grupo Os Tapes, problematizar os alinhamentos estabelecidos entre tais “músicas locais”.

Palavras-chave: música regional, trânsitos sonoro-musicais, Os Tapes, Marcus Pereira Discos.

Abstract: This paper is an excerpt of a research project I have been developing in the ethnomusicology Master's program, in which I work with the trajectory of Os Tapes, a popular regional music group created in 1971 in Rio Grande do Sul, Brazil. I intend to present some aspects highlighted by the empirical material during the ethnomusicological fieldwork regarding the musical sound dialogues built by the group, the agencying and networks with other artists in a national context, which performed "regional music" in the same period. I try to point out some links with the ethnomusicological literature in thinking about the construction of localities through the sound and musical dimension, and from the performance of the group Os Tapes to problematize the alignments established among those "local music".

Keywords: regional music, sound and musical transit, Os Tapes, Marcus Pereira Disco.

Nesta comunicação, pretendo trazer alguns questionamentos a partir da pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em etnomusicologia, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob orientação do professor Dr. Reginaldo Gil Braga. As reflexões aqui apresentadas resultam de questões apontadas, do ponto de vista empírico, no encontro com os interlocutores durante o trabalho de campo, em andamento.

No projeto de pesquisa, venho trabalhando com o grupo de música regional *Os Tapes*, grupo instrumental e vocal criado em 1971 no município de Tapes, Rio Grande do Sul, localizado a cerca de cem quilômetros de distância da capital Porto Alegre, na região Centro Sul do Estado. Inicialmente, estava interessado em problematizar a presença de uma “sonoridade indígena” e de um imaginário ameríndio na música do



grupo, sendo que, com as primeiras entradas em campo, outras dimensões e questionamentos foram sendo postos. Apresentarei, brevemente, aspectos da trajetória do grupo, que é situado no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* da seguinte forma:

Integrado pelos músicos Cláudio Boeira Garcia (Flauta, composição e violão), J. Waldir S. Garcia (Violão, viola, flauta solo, vocal), Beto (Bombos), Acy T. Vieira (Viola, violão, vocal solo), Jorge L. Ferreira (Violão, flauta composta, vocal), Darcy (Acordeon e percussão), Tuio (Taquareira e tumbaquara) e Zezé (Percussão e flauta solo), todos com idades entre 18 e 20 anos, quando da formação do grupo, e residindo na cidade natal, onde desenvolveram seu trabalho, situada a 100 Km de Porto Alegre, com, então, cerca de 7 mil habitantes. Seguindo carreira de professores e funcionários públicos, pagaram do próprio bolso a reforma do teatro local, no qual organizaram apresentações e festas populares. Numa dessas apresentações, foram descobertos pelo produtor Marcus Pereira que, em viagem de pesquisa e mapeamento musical pelo sul do país, os viu e reconheceu neles o talento. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, acesso em: 08 jul. 2014)

Esta definição do *Dicionário* apresenta apenas os integrantes da primeira formação do grupo, uma vez que ao longo da sua trajetória - que os interlocutores a delimitam dentro de um período que se estende de 1971 até 1986, com frequentes reuniões dos músicos em outros projetos posteriores, mas com propostas que referenciam Os Tápes – contou com outras formações.

O grupo está presente nos quatro volumes da coleção *Música Popular do Sul*, organizada por Marcus Pereira, performatizando 11 das 64 faixas. Tal “mapeamento musical” - expressão proposta pelo seu próprio idealizador – é composto ainda por *Música Popular do Nordeste* (1973), *Música Popular do Centro Oeste/Sudeste* (1974) e *Música Popular do Norte* (1976).

No que se refere à relação Os Tápes/Marcus Pereira, percebo, na fala dos interlocutores, um alinhamento com o discurso do idealizador do “mapa musical”, assim como com o de outros grupos que também atuaram nesse período. No semanário *Opinião*, lançado no Rio de Janeiro no começo da década de 1970, a jornalista Ana Maria Bahiana escreve sobre os Tápes no contexto da *Marcus Pereira Discos*:

Quando o incansável Marcus Pereira mapeou musicalmente o Nordeste, descobriu o Quinteto Armorial para as distantes platéia do Sul (ou seja, os egocêntricos Rio e São Paulo, eternamente girando em torno de seus próprios umbigos). Agora, o mesmo sopro de força e vitalidade que assombrou os ouvintes do Armorial volta a provocar arrepios nas *capitais culturais* do país. Só que não vem do sempre longínquo Nordeste, vem



justamente do Sul, das profundezas do Sul. Marcus Pereira conheceu os Tápes através de sua mulher Carolina Andrade, quando ela fazia o levantamento para a coleção *Música Popular do Sul*. (Bahiana, Opinião, 1975).

José Ramos Tinhorão também teceu comparações entre Os Tápes e o Quinteto Armorial, em 1975, ao se referir ao lançamento do disco *Canto da Gente*:

Convidados a gravar em São Paulo algumas faixas para os quatro discos da série Música do Sul, os jovens do conjunto Os Tápes acabaram passando três dias inteiros fechados no estúdio de Rogério Duprat, o que resultou numa fita com todo o repertório atual do grupo, e onde há desde toadas a la Geraldo Vandré, até xotes, canções, e milongas da mais imprevisível novidade, pela execução instrumental. Uma seleção de 11 músicas tiradas dessa fita está sendo lançada agora [...] permitindo ao público tomar conhecimento do resultado de uma das mais bem sucedidas experiências levadas a efeito no campo da música popular brasileira, desde a criação do Quinteto Armorial por Ariano Suassuna em Pernambuco (Tinhorão, Jornal do Brasil, 1975)

Além da presença em *Música Popular do Sul*, creditados como intérpretes, compositores e “pesquisadores”, Os Tápes tem sua discografia² formada por *Canto da Gente* (1975), *Não tá morto quem peleia* (1980) - ambos produzidos pelo selo *Discos Marcus Pereira* - e *Os Tápes* (1982) - produzido pelo selo *Cantares*, do músico e compositor argentino Martin Coplas. Além disso, o grupo participa dos discos com as canções premiadas na segunda, terceira e quarta edição do festival *Califórnia da Canção Nativa*, respectivamente de 1972, 1973 e 1974, ocorridos no município de Uruguaiana, Rio Grande do Sul; e ainda, do disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela Marcus Pereira Discos.

Espectáculos musicais e performáticos ainda compõem a trajetória do grupo, como *Canto, Vida e Cisma de um Farrapo* (1971); *Canto da Gente* (1972), antes do disco homônimo; *Chão, Estrada e Canção*; *América Andina e Pampeana*; *Seresta de Reis* (1982); *Americanto* (1975); e *Não Tá Morto Quem Peleia* (1978). Em conversa com Claudio Garcia, o músico reflete sobre o título desse último espetáculo, no que diz respeito ao projeto de resgate das músicas locais que eles estavam entendendo como invisibilizadas, uma vez que na sua fala: “quem tem memória se mantém vivo”.

Concentrar-me-ei, nesta comunicação, em delimitar a rede social na qual o grupo esteve inserido, uma vez que o trabalho de campo tem apontado para questões que

² No trabalho de campo, conheci outros discos de músicos que participaram, em algum momento, d'Os Tápes.



desvelam agenciamentos e *trânsitos* do grupo com sonoridades e músicos de outras regiões do país, procurando entender essa rede, também, como estratégia possível na construção daquilo a que os músicos se referem como “outra música sobre o Rio Grande do Sul”. Procurarei pensar de que forma esse evento, localizado no passado, pode ser entendido pela etnomusicologia, hoje.

Em minhas incursões em campo, sublinho a ênfase que os interlocutores têm dado às relações musicais mantidas ao longo da trajetória do grupo, tendo sido o papel da *Marcus Pereira Discos* fundamental para a construção desse diálogo entre os músicos brasileiros. O antropólogo João Miguel Sautchuk (2005), ao tratar da gravadora Marcus Pereira, diz que “esse empreendimento estava ligado a um projeto de regionalização da MPB, quer dizer, de valorização da diversidade cultural do país, pensada em termos de regiões” (Sautchuk, 2005, p. 76). Meus interlocutores, em campo, têm-me relatado dezenas de casos de músicos que chegaram ao município de Tapes, a fim de conhecer o grupo, que no ano de 1975 manteve o projeto *Sexta-Som*³ em um espaço transformado em teatro por eles próprios. Neste projeto, o grupo buscava apresentar para a população local, todas as sextas feiras, seu trabalho de “resgate” e “pesquisa” sonoro-musicais. O baiano Elomar Figueira Mello, o percussionista mineiro Djalma Corrêa, o sambista Martinho da Villa e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal⁴ figuram entre os músicos que estiveram na cidade neste período. O I Acampamento da Arte Gaúcha (1975), festival idealizado pelos integrantes d'Os Tápes, e que ainda hoje é realizado, também estimulou a ida de muitas pessoas à cidade. Além disso, procuro problematizar a presença, na fala dos interlocutores, desses artistas que estão situados para além das fronteiras da “música regional gaúcha”. Assim, ao pensar nos agenciamentos do grupo ao construir tal música regional, reflito, também, a partir da narrativa de um dos colaboradores, para quem Os Tápes teriam acionado dimensões políticas na música, mantendo-se dentro de um universo de música “gaúcha, regional, rural”. Creio ser possível, ao abordar a trajetória deste grupo, pensar a articulação entre música e política no Brasil, durante o regime militar, para além do gênero MPB (Napolitano, 2010).

3 Em campo, ouço histórias a respeito de como o grupo de Marcus Pereira, em viagens de coleta musical pelo interior do Estado, chega até o município de Tapes, em uma das noites do projeto Sexta-Som.

4 Elomar Figueira Mello, Djalma Corrêa e Martinho da Vila também tiveram discos lançados pela Marcus Pereira Discos.



Ao propor esta comunicação, pensando no que estou denominando de *trânsitos sonoro-musicais* em um caso de música regional no Rio Grande do Sul, reportei-me aos materiais de arquivo que tenho entrado em contato através de acervos pessoais dos músicos. Assim, trago um fragmento do texto de Marcus Pereira, contido no disco *Canto da Gente* (1975):

Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música "Dança da Lagoa do Sol", verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. "Os Tapes" criaram, no Sul, um caminho que nos leva à música mais expressiva da América Latina, o som nativo quíchua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. (LP *Canto da Gente*, Os Tâpes, 1975)

Procurando me distanciar de tal citação, naquilo que se refere à noção de que Os Tâpes teriam construído um caminho na América Latina através da dimensão sonoro-musical, problematizo a descrição de Marcus Pereira, a fim de ponderar se o grupo teria construído (não pela América Latina, nem através do que Pereira possa estar entendendo como quíchua ou guarani) um diálogo sonoro-musical com outras músicas performatizadas em outros espaços do território brasileiro. O jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, ao apresentar Os Tâpes no lançamento da coleção do Sul, se refere ao grupo como “o Quinteto Violado do Sul” (*Folha da Manhã*, 1º outubro, 1975), grupo com o qual - descubro no contato com os músicos – estabeleceram diálogos. Além desse “caminho aberto” com um grupo pernambucano, sublinho outros nomes presente na fala dos interlocutores, como *Grupo Engenho* (SC), *Gralha Azul* (PR), *Dércio Marques* (MG), *Grupo Tarancón*, *Renato Teixeira* (SP) e *Novos Baianos* (BA). Creio que o disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela *Marcus Pereira*, possa ser entendido como um marcador dos diálogos travados nesse período, uma vez que no disco constam, ao lado d'Os Tâpes, grupo *Zambo* (BA), grupo *Acaba* (MS), *Quinteto Armorial* (PE), *Teatro União e Olho Vivo* (SP), *Banda de Pífanos de Caruaru* (PE), junto com *Os Tâpes*, grupos identificados pelos materiais de arquivo por mim localizados como performers de uma “música de resistência”, frente à “invasão” da música internacional e da crescente indústria cultural; voltados ao trabalho de “pesquisa” com músicas locais, músicas “da terra”.

Assim, reflito sobre a construção de uma “música local”, categoria acionada pelos interlocutores, ao mesmo tempo em que, ao procurar ler e ouvir a trajetória desses



outros grupos enquanto textos de outros espaços, problematizo o estabelecimento de diálogos entre tais localidades. Pretendo considerar a circulação de ideologias, pontuada por Feld (1994) ao abordar a world music: “in the current 'global ecumene' (Hannerz, 1989), where cultural interactions are characterized by increasingly complex exchanges of people, technology, money, media, and ideology (Appadurai, 1990)” (Feld, 1994, p. 258). Em entrevista para o jornal Última Hora, de São Paulo, Claudio Garcia, dos Tápes, afirma: “queremos ser terra, e para isso temos a sorte de viver em Tapes, uma cidadezinha de apenas sete mil habitantes, encravada no meio rural; assim, longe dos centros urbanos e tomando chimarrão, nós temos a oportunidade de conviver com a riqueza do folclore que nos cerca”. (José Paulo Borges, Última Hora, 8 e 9 de novembro de 1975).

Creio ser possível uma aproximação com Stokes (1994), a respeito da construção de lugares através da dimensão sonoro-musical. Localizando a produção do grupo, como citado anteriormente, no que se refere à dimensão política, me aproximo de Reily (1995), quando diz que:

John Blacking held a broad conception of “the political” [...] Since musical performance in a group setting involves co-ordinated interaction among people, he considered all music-making as inherently political, even when the music being performed is not explicitly articulated in political terms. (Reily, 1995, p. 73)

Assim, para além das “implicações políticas” na música, reflito a respeito de uma música construída em termos políticos - de “resistência”, segundo a fala nativa – frente ao período político que o Brasil atravessava. Em dissertação que aborda a *Banda de Pífanos de Caruaru, Velha* (2008), ao pensar as gravações da *Banda* na década de 1970, ressalta, no contexto político-cultural desse período, o “interesse dos grupos sociais jovens e letrados, pela sua sonoridade particular e pela expressividade cultural nela baseada” (p. 135).

No diálogo com os músicos, tenho ponderado sobre o lugar que os instrumentos musicais ocupam nos seus discursos. Maracá indígena, flautas de bambu, sicuris, berimbau, viola de dez cordas, puíta, charango, “um jeito de cantar que quer ser como o de um cantor de maçambique”, acredito fazerem parte das estratégias do grupo de incluírem, no sonoro-musical, a perspectiva do “outro”. No que se refere ao lugar dos instrumentos nos discursos dos performers, seria possível apontar tais presenças



instrumentais na rede social aqui apresentada, ou seja, nos grupos com os quais Os Tápes estabeleceram algum tipo de diálogo. Rios (2008), quando aborda a música andina enquanto objeto de fetiche dos grupos de música popular, afirma: “I explain how highland Andean instruments and genres entered Paris's artistic milieu in the 1950s and came to be highly identified with leftism in the late 1960s and early 1970s” (p. 146). Procuro dialogar com Carvalho (2003) naquilo que se refere à fetichização da música afro pelo mundo ocidental (p. 5), uma vez que elementos musicais de cultura afro também aparecem na performance d'Os Tápes.

Procurando pensar o *contexto* (Turino, 1999) do grupo, busco articular algumas questões com trabalhos de Travassos (2006), quando a autora discute a “redescoberta contemporânea da música e da cultura folclórica brasileira por músicos urbanos da classe média” (p. 1), na década de 1990, e posteriormente. Ao comparar tal fenômeno na contemporaneidade com as tendências musicais performatizadas no Brasil da década de 1960, Travassos afirma que nesse período, “uma tendência forte nos meios estudantil e artístico era apreciar as realizações culturais conforme sua capacidade de referir ou suscitar, direta ou indiretamente, uma atitude combativa diante dos acontecimentos políticos.” (p. 7). Dessa forma, segunda a autora, a música “folclórica” figuraria como símbolo de um posicionamento político na música. (p. 7). Procuro situar as colocações de Travassos no contexto de pesquisa em que estou inserido, a respeito das diferenças entre as preocupações de músicos contemporâneos, com as daqueles durante a década de 1960: “as investidas dos músicos urbanos no universo das tradições populares lançavam luz sobre expressões musicais que poderiam simbolizar o estado de privação do povo, mas ao mesmo tempo seu ânimo para a luta” (p. 24). Ressalto que, quando Travassos se refere aos músicos brasileiros da década de 1960, está se referindo à canção urbana “de protesto” performatizada naquele momento, ao ponto que no meu trabalho tenho focalizado em grupos “regionalistas”, frequentemente definidos como criadores de uma música rural.

Por se tratar de um objeto localizado no passado, procurei problematizar tais questões aqui apresentadas - suscitadas no trabalho de campo etnomusicológico - a partir da memória dos atores sociais (Berliner, 2005; Shelemay, 2006). Procuro, além disso, aproximar-me de Turino (2008) e Faudree (2012), na sua proposta de, na etnografia, pensar a complexa relação de signos.



Por fim, procurei apresentar o projeto de pesquisa, em desenvolvimento, assim como focalizar algumas questões referentes aos diálogos, agenciamentos e *trânsitos* sonoro-musicais em torno da construção de uma música regional, na trajetória do grupo Os Tápes, a partir de algumas indicações do material empírico durante a fase inicial do trabalho de campo. Nas próximas etapas do projeto pretendo ampliar a discussão em torno de algumas reflexões aqui apresentadas, e ainda desenvolver com maior profundidade outras, surgidas nos diálogos em campo.

Referências

BAHIANA, Ana Maria. *O Quíchua e o Guarani*. Opinião, Rio de Janeiro, 31 out. 1975, n. 136, p. 15.

BERLINER, David. The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology. *Anthropological Quarterly*, v. 78, n. 1, p. 197-211, Winter 2005.

BORGES, José Paulo. *Expressão Gaúcha. Os Tápes: “queremos ser terra”*. Jornal Última Hora. São Paulo, 8/9 jun. 1975. Suplemento Especial, Gente, p. 12.

CARVALHO, José Jorge de. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. *Revista Transcultural de Música*, n. 7, diciembre 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/212/la-etnomusicologia-en-tiempos-de-canibalismo-musical-una-reflexion-a-partir-de-las-tradiciones-musicales-afroamericanas>. Acesso em: 20 mar. 2015.

FAUDREE, Paja. Music, Language and Texts: Sound and Semiotic Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, n. 41, p. 512-36, 2012. Disponível em: <http://anthro.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev-anthro-092611-145851>. Acesso em: 07 abr. 2015.

FELD, Steven. From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of “World Music” and “World Beat”. In: FELD, Steven; KEIL, Charles. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. University of Chicago Press, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S010340142010000200024&lang=pt>. Acesso em: maio 2015.

OS TÁPES. In: *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/os-tapes>. Acesso em: 14 jul. 2014.

REILY, Suzel Ana. Political Implications of Musical Performance. In: *Working With Blacking: Belfast years*. Berlin: International Institute for Traditional Music, 1995.

RIOS, Fernando. La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review /*



Revista de Música Latinoamericana, v. 29, n. 2, Fall - Winter 2008, p. 145-18.
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/29739157>. Acesso em: 01 jan. 2015.

SAUTCHUK, José Miguel. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, Brasília.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Music, Memory, and History. *Ethnomusicology Forum*, v. 15, n. 1, p. 17-37. jun. 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20184538>. Acesso em: 16 maio 2014.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity, and Music. In: _____. *Ethnicity. Identity and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg, 1994. p. 1-27.

Tentativa de divulgar a cultura popular de uma região. Folha da Manhã, São Paulo, Caderno 8, p. 14, 1 out. 1975.

TINHORÃO, José Ramos. *A boa nova sulina de Os Tápes*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 out. 1975. Caderno 8, p. 2.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música Folclórica e Movimentos Culturais. *Debates*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. n. 6. Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

TURINO, Thomas. Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 13-28, out. 1999.

_____. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University Chicago Press, 2008.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. Programa de Pós-Graduação em História Social, USP. São Paulo, 2008.

Referências Fonográficas

MÚSICA POPULAR DO SUL. Direção Musical: Rogério Duprat. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco sonoro, v. 1: Compositores e Intérpretes Gaúchos.

_____. v. 2: Milongas, Músicas Missionárias, Cantos Religiosos, Músicas de Inspiração Indígena.

_____. v. 3: Cantos de Trabalho, Folclore de Santa Catarina, Ditos, Pajadas e Declamações.

_____. v. 4: Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugío e Vanerão.

MÚSICA REGIONAL DO BRASIL. Direção Artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980, 1 disco sonoro (35 min.).

OS TÁPES. *Canto da Gente*. Direção Artística: Carolina Andrade. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco sonoro (38 min.).



_____. *Não Tá Morto Quem Peleia*. Direção Artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980. 1 disco sonoro (28 min.).

_____. *Os Tápes*. Direção de Produção: Martin Coplas. Rio Grande do Sul: Cantares Empreendimentos Culturais Ltda, 1982. 1 disco sonoro (34 min.).



Da prática de conjunto – MPB à gravação do DVD “Banda Pequi e convidados especiais: João Bosco e Nelson Faria”

SEIXAS, Jarbas Cavendish (UFG)

jarbascav@ig.com.br

CARDOSO, Antonio Marcos Souza (UFG)

tonico@cardoso.mus.br

Resumo: Este relato de experiência apresenta o processo de gravação do “DVD Banda Pequi e Convidados Especiais: João Bosco e Nelson Faria” em um show construído com bases na academia, desde as disciplinas do curso de música, até o suporte da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e administração superior da universidade. A realização deste projeto demonstra o potencial da música popular na universidade.

Palavras-chave: Banda Pequi, João Bosco, Nelson Faria, Música Popular Brasileira.

Abstract: This experience report presents the recording process of "DVD Banda Pequi e Convidados Especiais: João Bosco e Nelson Faria" in a show built with bases in the academy, since the music course to the support of the School of Music and Arts Performing the UFG and the university administration. This project demonstrates the potential of popular music at the university.

Keywords: Banda Pequi, João Bosco, Nelson Faria, Brazilian Popular Music.

No dia 18 de novembro de 2014 foi realizado um show no Centro de Eventos e Cultura da Universidade Federal de Goiás (UFG), para a gravação do “*DVD Banda Pequi e Convidados Especiais: João Bosco e Nelson Faria*”. Esse show foi produzido com recursos oriundos do primeiro edital da lei de incentivo à cultura da Secretaria de Cultura do Estado de Goiás e da UFG, através do projeto Música no Campus, da Pró reitoria de Extensão e Cultura (PROEC). Com um público estimado em 3000 pessoas, o show com referida gravação é um produto pontual ou um evento artístico. São diversas tradições que acompanham o desenvolvimento dos instrumentos de sopros, a importância das formações instrumentais baseadas nos metais e uma exploração das possibilidades de arranjos da música popular brasileira. Acrescenta-se ao processo a inclusão da música popular no currículo do ensino superior no Brasil. A partir desse momento a MPB foi esmiuçada em todos os seus aspectos, proporcionando a elaboração de metodologias de ensino e pesquisa voltados às particularidades da área.



A “Orquestra da Música Popular”

A formação tradicional de *Big Band* com Trompetes, Trombones e Saxofones. Os instrumentos de metal soam como órgão de tubos quando tocados em grupo. Na idade média, foram associados às guerras como instrumento de anúncio (Wallace; McGrattan, 2011). Dessa militarização, e da união com outros instrumentos da família, surgem as bandas militares. Com o passar dos anos, em tempos de paz, a banda, agora também civil, apresentava as “músicas populares”, ou música do povo, em festividades, procissões e solenidades oficiais. Da Europa Medieval até o Brasil do Século XX, a banda de música, agora com clarinetas e saxofones, ainda ocupa importante espaço na sociedade. Segundo Diniz,

...as bandas passaram a ocupar lugar de destaque na sociedade, participando de festas populares, leilões, rifas, bailes, jogos esportivos, circos, campanhas políticas e promocionais, saudações a personagens ilustres, enterros de figuras importantes, festas cívicas, procissões, festas de padroeiros e do Carnaval (Diniz, 2007, p. 55)

A aproximação com a música popular brasileira aconteceu com a transcrição de música europeia conforme relato que segue:

Intimamente ligadas à história da nossa música popular, as bandas contribuíram para o abasileiramento das danças europeias que aqui chegaram no século XIX, como a polca, a valsa, o *schottish*, a mazurca e a quadrilha. (...), influenciando mais diretamente a música popular carioca. (Diniz, 2007, p. 55)

A história das *Big Bands* começa em 1898 na cidade de Nova Orleans. As bandas militares que retornaram da guerra nessa data inundaram a cidade com instrumentos musicais. Afro-americanos começaram a tocar esses instrumentos e a formarem bandas. (Thomas, 2015). No Brasil a Banda do Corpo de Bombeiros Militar do Rio de Janeiro participou das primeiras gravações na Casa Edison acompanhando os primeiros cantores de samba (Diniz, 2007).

O cantor solista acompanhado da *Big Band* esteve presente em toda a história da formação, temos exemplos nas gravações de Louis Armstrong, Frank Sinatra, Tony Bennett e outros. No Brasil, a Orquestra Tabajara, fundada em 1934, gravou discos com renomados cantores brasileiros, tais como: Francisco Alves e Orlando Silva (Orquestra Tabajara, 2015). O modelo, já estabelecido, foi escolhido pela Banda Pequini para gravação de segundo DVD, com a música e a voz de João Bosco.



Banda Pequi: Fruto de Goiás

Com o nascimento dos cursos de música popular na universidade brasileira, aliada a um extremo interesse em ampliar a área de atuação da EMAC que surgiu a *Banda Pequi - Orquestra Brasileira de Música*, como um projeto de Extensão, registrado na PROEC. O objetivo principal do projeto era a formação de um grupo fixo de músicos para desenvolvimento de pesquisa e performance na música popular.

O Projeto teve início em maio de 2000 e nesses quinze anos de ininterrupto trabalho consolidamos uma verdadeira "escola performática de música". Através de uma rotina de dois encontros semanais que trouxeram ganhos preciosos para a formação dos músicos, dando a oportunidade de tocar músicas em situações de naipes orquestrais.

No início a reposição dos alunos que se formavam era extremamente difícil, em virtude de não haver na escola professores específicos para arregimentação dos mesmos. Muitos dos que se formavam continuavam no projeto, por vontade própria. Hoje a realidade é bem diferente, existe um grupo de acesso, a *Banda Pequi B*, onde o aluno, através de prova de aferimento musical, ingressa no grupo para se aproximar do repertório executado com antecedência. A busca pela excelência musical impôs que o músico que entre no projeto não comprometa a performance do grupo.

Em toda a trajetória percorrida pela Banda Pequi há de se observar uma constante superação dos alunos integrantes do projeto, no tocante ao aprimoramento e aperfeiçoamento musical. Postura individual existente na qualidade sonora de seu instrumento e no estudo e aplicação da improvisação, resultando em "solos" bem desenvolvidos e com extrema sensibilidade; postura coletiva com atenção a tocar sincronizado, com automação de volume, afinado e bem timbrado, resultado de constantes ensaios por naipes. Toda essa atenção sempre foi levando-se em consideração a adequação de repertório pelo nível individual e conseqüentemente coletivo dos alunos, sugerindo desafios técnicos. A partir desse contexto a banda foi desenvolvendo uma maneira própria de tocar com características particulares e adequadas aos arranjos que cada vez ficavam mais aprimorados, difíceis e desafiadores.

Fato importante e motivador para a obtenção de resultados satisfatórios é o contato com músicos experientes e de notório reconhecimento. Em nossa trajetória sempre foi uma constante a participação de artistas como Carlos Malta, Arismar do Espírito Santo, Marcelo Martins, Zé Canuto, Rafael dos Santos e Teco Cardoso em



nossas apresentações. Esse contato foi ficando mais consistente com o encontro com o guitarrista, compositor e arranjador Nelson Faria. Desse encontro surgiu o primeiro CD da Banda Pequi intitulado “*Banda Pequi, Nelson Faria e Leila Pinheiro*” (Pequi, 2009).

Esse projeto também teve a participação do baterista Kiko Freitas e do baixista Ney Conceição e proporcionou um aprendizado para os componentes na época, pois, estávamos dividindo palco e estúdio com artistas consagrados no cenário nacional e internacional. Responsabilidade desafiadora no processo de formação profissional.

A Casa da Pequi

A Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG é uma das mais antigas escolas de música do Brasil na esfera das instituições de ensino superior. Reconhecida como eficiente formadora de profissionais em música, teatro, educação e musicoterapia, o alto nível e titulação dos seus docentes propicia uma arregimentação constante e qualificada de alunos que desejam uma profissionalização de qualidade, tanto nos cursos de graduação quanto na pós graduação, abrangendo diversas áreas de ação, destacando-se o mestrado em performance, que, dentre outros produtos, vem realizando recitais de diversos estilos musicais com reconhecida qualidade e profundidade, comprovada nas qualificações e defesas.

A EMAC sempre formou excelentes músicos na área de música de concerto, não tendo tradição na área da música popular brasileira. No ano de 2000 tivemos a oportunidade de participar de um convênio de colaboração institucional firmado entre a reitoria da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), instituição à qual eu era então vinculado como professor, e a reitoria da UFG. Esse convênio foi possível graças ao interesse da EMAC, através da sua diretora à época, professora Glacy Antunes, em introduzir nas grades curriculares dos cursos de graduação, disciplinas que contemplassem a área de performance e ensino da música popular contemporânea, em sua total plenitude.

Nossa participação nesse convênio para desenvolvimento da música popular na EMAC se justificou pelo fato de eu estar ministrando disciplinas e desenvolvendo projetos de pesquisa e extensão relacionados ao conhecimento da música popular brasileira contemporânea. Outro fato relevante que justificou essa vinda foi a experiência adquirida como membro da comissão de elaboração e implantação do curso de Bacharelado em Música Popular da UNIRIO, iniciado no ano de 1998. Embora esse



curso fosse o segundo criado em universidade no Brasil, era o primeiro em uma instituição Federal e Ensino Superior, haja visto que o único curso de música popular implantado na época era o da Unicamp, Instituição Estadual de Ensino Superior. Destacamos a importância que teve a Escola de Música da Unicamp na elaboração do Bacharelado em Música Popular da UNIRIO, auxiliando e contribuindo, com extrema generosidade, na disponibilização de documentos e informações.

Mãos à Obra

Para a realização da gravação do “*DVD Banda Pequi e Convidados Especiais - João Bosco e Nelson Faria*” se fez necessário compor um organograma de planejamento que contemplasse todas as etapas de realização, partindo da condição financeira e aceitação das pessoas envolvidas. Em 2012 foi elaborado um projeto para a Lei Rouanet de uma turnê por cinco capitais brasileiras com o concerto final sendo em Goiânia e a gravação do DVD se daria após dez apresentações do show, que nos daria total amadurecimento para a realização da gravação. Esse projeto foi aprovado na lei, mas sua captação não foi realizada, devido a enormes dificuldades de se obter apoio. No ano de 2014 o Governo do Estado de Goiás publicou, através da Secretaria Estadual de Cultura e o Conselho Estadual de Cultura, a primeira edição do Fundo Estadual de Cultura.

Primeiramente ficamos receosos em propor o projeto, pelo fato de o edital só abranger dois projetos de gravação de DVD para todo o estado, proporcionando com isso uma acirrada concorrência para a aprovação. Pensamos em não solicitar apoio, mas fomos convencidos de que o projeto da Banda Pequi seria um diferencial e teria sim a possibilidade de aprovação diante da importância das pessoas envolvidas e tempo de trabalho ininterrupto da banda, formadora de profissionais reconhecidos no cenário cultural local.

No processo de formatação do projeto para o edital tivemos todo o cuidado de organizar as etapas e solicitações da maneira mais clara e rigorosa possível, atendendo a todas as solicitações legais e qualificação artística solicitadas. Foi tudo muito bem elaborado, que qualquer avaliação à nossa solicitação não acarretou em nenhuma dúvida da importância da aprovação para o cenário cultural local. Passamos por um longo período para obtermos o resultado, adiado várias vezes por questões políticas e técnicas apresentadas pela Secretaria Estadual de Cultura. Após a comprovação da aprovação,



ainda tivemos que atentar para uma verdadeira "novela" para que o edital fosse respeitado, haja vista as manipulações protagonizadas pelo governo, cortando a verba pela metade. Após intenso movimento da classe artística, o governo volta atrás e garante o valor total do fundo, porém, por motivos alegados de falta de verba, a liberação orçamentária se deu de forma não imediata, em duas etapas, mas cumprida plenamente.

Para a solicitação de apoio ser devidamente aprovada foi elaborado um minucioso projeto, detalhando-se todas as etapas de planejamento e execução. Toda a equipe técnica foi criteriosamente escolhida pela competência em eventos desse porte, fator determinante para o sucesso do projeto e por conhecer as especificidades da Banda Pequi.

Podemos destacar como de imprescindível importância a participação da UFG no financiamento do projeto, concedendo uma data dentro do Música no Campus, um projeto bem-sucedido de formação de plateia da PROEC onde já passaram artistas como Milton Nascimento, Lenine, Antônio da Nóbrega, Gal Costa, Gilberto Gil, Rosa Passos, Monica Salmaso, Hamilton de Holanda, Pau Brasil, Alceu Valença e Moraes Moreira entre outros. O aporte financeiro, logístico, de espaço e pessoal da PROEC foi determinante para a aprovação no fundo de cultura.

Para os ajustes necessários aos novos arranjos e sua assimilação pelo grupo foram programados 18 ensaios. O primeiro desafio foi conciliar a agenda dos vinte e três integrantes com compromissos acadêmicos e profissionais. A efetividade sugerida por Cowan (2007) foi condição para o êxito no produto final.

Essa efetividade, aliada a um objetivo comum e a um elevado senso de responsabilidade individual, foi fundamental para que o processo de preparação do repertório do DVD ocorresse de maneira natural e extremamente profissional, condicionando a disciplina prática de conjunto, da qual o projeto se alimenta arregimentando alunos, a uma consistente interação com esse exigente e refinado mercado de trabalho.

A metodologia de ensino aplicada no processo de preparação do repertório nada mais é que a prática de conjunto e cito como de grande importância a disciplina acadêmica interferindo e estabelecendo critérios e parâmetros de um projeto. Não passamos a ter dois ensaios semanais de duas horas cada para preparação do concerto, procedimento comum nos grupos de referência. Ensaiamos, por “custos” da disciplina, quatro horas em dois ensaios semanais há quinze anos. Essa é a grande diferença.



Outra parte importante a ser considerada e que contribui para o bom funcionamento da metodologia aplicada é a organização logística da orquestra. Montagem e desmontagem de palco, instrumentos, estantes, cadeiras, partituras. Desde o início dos trabalhos, no ano de 2000, o projeto conta com um aluno responsável por esse setor, beneficiado com bolsas PROBEC. Entendeu-se desde o início que a figura da monitoria logística seria indispensável para a realização e o êxito do projeto. Nesse contexto ocorreram os ensaios para gravação do DVD. O envio das partituras das músicas para os músicos por meio eletrônico trouxe uma diminuição no prazo de amadurecimento do repertório. Percebemos que as leituras à primeira vista realizadas nos ensaios gerais traziam questões mais do coletivo tais como equilíbrio de massa sonora da orquestra, andamento, sincronias rítmicas e de articulações entre os naipes. O individual ocorria aparentemente bem resolvido e devidamente estudado pelos músicos. Finalizando o processo dos trabalhos de ensaios foi aplicada a metodologia de ensaios por naipes, cujo principal objetivo é a busca pelo equilíbrio de dinâmica, timbre, articulações e ataques dentro de cada área específica da orquestra de música popular. Esse trabalho é de importância inquestionável para o aprimoramento da performance musical de grupo.

Não foi difícil compor o repertório do DVD *“Banda Pequi e Convidados Especiais – João Bosco e Nelson Faria”*. Coube aos convidados escolher as músicas que gostariam de executar. O roteiro partiu de uma apresentação da Banda Pequi com das peças *Girando em torno do Sol*, de Jarbas Cavendish e *O morro não tem vez*, de Baden Power e Vinícius de Moraes. Os arranjos para essas peças ficaram a cargo do baixista, compositor e arranjador Bruno Rejan, mestre em música pela UFG, que segundo o próprio João Bosco em mensagem para Nelson Faria, via *e-mail*, destaca ser *“umas das mais expressivas visões de arranjos dos últimos tempos, embora com pouca idade”* (Bosco, 2014). Essas peças tiveram o objetivo de demonstrar o trabalho instrumental da Pequi, sua busca de identidade musical identificada pelo refinamento camerístico proposto pelos arranjos. Destaque para a participação do guitarrista Fabiano Chagas, mestre em música e professor de guitarra da EMAC, primeiro guitarrista da Banda Pequi no ano de 2000 enquanto aluno da graduação, mestrado, professor substituto. Pelo roteiro estabelecido as duas próximas peças ficariam a cargo do Nelson Faria, que propôs *Manhã de Carnaval* de Luiz Bonfá e uma composição inédita composta especialmente para o DVD denominada *Um abraço na Pequi*. Dando



continuidade ao roteiro João Bosco propõe as seguintes músicas de sua autoria com diversos parceiros: *Quando o amor acontece*, *Corsário*, *Jade*, *Incompatibilidade de Gênios*, *Linha de Passe*, *Toma lá a cá*, e também *Inútil paisagem* de Tom Jobim; todas arranjadas por Nelson Faria. Destaque também para a participação do baixista “Bororó” em *Corsário* e *Incompatibilidade de Gênios*.

Considerações Finais

O êxito do show de gravação do DVD *Banda Pequi e Convidados Especiais - João Bosco e Nelson Faria* se comprova quando observamos alguns aspectos tais como: público de aproximadamente três mil espectadores; exposição expressiva de propaganda na mídia espontânea televisiva e escrita. O show foi um divisor de águas na trajetória da Banda Pequi e para a consolidação do projeto acadêmico, com envolvimento direto dos alunos da EMAC, não só como instrumentistas como também comparecendo aos ensaios abertos como forma de aprendizado. No cenário institucional o DVD provocou a interação da EMAC com a PROEC e TvUFG, realizadora da captação de vídeo. Essa ação consolida o ensino, a pesquisa e se coloca em cheque através do processo extensionista, interagindo e interferindo de maneira decisiva na formação de uma sociedade mais consciente.

Referências

- ALBIN, R. *MPB: A História de Um Século*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.
- Banda Pequi. *Banda Pequi, Nelson Faria e Leila Pinheiro*. CD. Goiânia, 2009.
- BOSCO, J. Re: Obrigado[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jarbascav@ig.com.br> em 20 de novembro de 2014.
- COWAN, S. The Jazz Big Band: Ingredients to assure good ensemble Performances. *International Trumpet Guild Journal*, p. 61-63. jan. 2007.
- DINIZ, A. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida e obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- Orquestra Tabajara. Disponível em: <http://www.orquestratabajara.com.br/home.htm>. Acesso em: 08 fev. 2015.
- THOMAS, B. *The Origins of Big Band Music: A History of Big Band Jazz*. Fonte: The Red Hot Jazz Archive: <http://redhotjazz.com/bigband.html>. Acesso em: 08 fev. 2015.
- WALLACE, J.; McGRATTAN, A. *The Trumpet*. Columbus: Yale University Press, 2011.



Música popular – uma abordagem

SILVA, Flávio (FUNARTE)

flazil@terra.com.br

Resumo: As definições de qualquer natureza são sujeitas a críticas e divergências, em função de abordagens e de pontos de partida variados. Na área musical, qual a diferença entre a popular e a folclórica? A expressão “música erudita”, traduzida do francês *musique savante*, é condenada por muitos; seu objeto tem sido chamado de “música fina”, “música artística” (Mario de Andrade), “música elevada” (Villa-Lobos), “música clássica” (o que cria confusão com o período clássico), “música de concerto” (mas também há concertos de rock). “Música contemporânea” designa segmentos das músicas “erudita” e “popular” que se pretendem mais contemporâneos que os outros; “música eletrônica” é aplicada às derivações da *musique concrète* e do estúdio de Colônia e às *performances* de disc-jóqueis. Não é razoável entender da mesma forma as chamadas “músicas étnicas” ou folclóricas e as “populares”, nem misturar no domínio da etnomusicologia as músicas asiáticas de larga tradição teórica, fixada em tratados escritos, com as folclóricas, transmitidas oralmente. Tran Van Khê lembrava a opinião de músico hindu, que dizia fazer etnomusicologia quando estudava a música culta europeia, e musicologia quando estudava a de seu país. Essa comunicação suscita discussões e tentativas de definições de âmbitos a partir de experiências nos terrenos de diversas músicas. As ideias expostas aparentam resultar de um encadeamento necessário de elos continuados, mas surgiram de forma não linear, ao sabor de impulsos e de intuições que foram, aos poucos, se organizando, ou sendo organizadas.

Palavras-chave: diversidades, musicologia, etnomusicologia.

Abstract: Definitions of any kind are, due to variegated approaches and starting points, vulnerable to criticism and divergence. In the musical realm, what is the difference between popular and folkloric? The expression “erudite music”, translated from the French *musique savante*, is condemned by many; its object has been called “fine music”, “artistic music” (Mario de Andrade), “elevated music” (Villa-Lobos), “classical music” (which can lead to confusion with music from the classical period), “concert music” (though there are also Rock concerts). “Contemporary music” should merely signify “music that is currently being made”, but designates segments of popular as well as erudite music purportedly more contemporary than others; “electronic music” applies to derivatives of experiments/works of both *musique concrète* and the Cologne studio, but also to disc-jockeys performances. It is neither reasonable to understand, in the same manner, folkloric, so called “ethnic music”, and popular music, nor to confuse, in the ethnomusicological domain, the diverse Asian music practices of long-standing theoretical tradition, fixed in written treaties, with folkloric, orally-transmitted ones. Tran Van Khê used to recall the opinion of a Hindu musician, who would say he was doing ethnomusicology when he was studying European music and musicology when studying the music of his own country. The following paper takes place in this panorama of divergences, and raises discussions and ambit-definition attempts from personal experiences in the fields of diverse music practices. The ideas it exposes seem to result from a necessarily continuous enchainment of links; they have, however, emerged in nonlinear fashion, at the whim of impulses and intuitions, which, gradually, began to organize themselves or, otherwise, to be organized.

Keywords: diversities, musicology, ethnomusicology.



No Brasil, “música popular” engloba uma curiosa variedade de subdesignações, onde “MPB” exclui axé, forró, sertanejo etc. “Música instrumental” rejeita sonatas e sinfonias; creio localizar a origem desta expressão na Lei Sarney, que favorecia igualmente grupos com ou sem cantores. Os com cantores atraem mais a atenção de possíveis patrocinadores; os sem cantores, sentindo-se prejudicados, pleitearam um nicho com tratamento fiscal análogo ao das músicas eruditas, que foi chamado de “música instrumental”. Essa preocupação fora sinalizada por Mario de Andrade, para quem a música popular precisa do canto e da dança. Ele observou que Nazareth queria seus tangos apenas ouvidos, e não dançados; Chopin queria o mesmo para suas mazurcas.

Questões terminológicas também envolvem a música erudita e a popular. Pretender que a única distinção válida seja entre músicas boas e ruins não leva a lugar nenhum, pela subjetividade desses conceitos. Designações tradicionais, mais bem definidas, podem contribuir para melhor identificar esses domínios.

Assim, no campo das músicas eruditas, distingo as modais das tonais. Ambas formularam sistemas teóricos complexos, explicitados em tratados escritos, vários de autor conhecido. As modais são praticadas há milhares de anos em países asiáticos e entre os árabes, que conheciam a escrita literária; algumas conservaram nomes de obras e de seus compositores, e inventaram notações musicais sem o nível de precisão atingido pela idealizada na Europa, sobre pautas, que possibilitou grafar simultaneamente duas e mais linhas melódico-rítmicas, em polifonias cujas sistematizações conduziram à harmonia tonal. Essa notação consolidou a figura do compositor, criador de obras expressando um pensamento musical próprio; ela prefigura a definição cartesiana de *objeto bem separado do observador* e o racionalismo ocidental estudado por Max Weber.

Distingo, agora, a música folclórica da popular. A folclórica existe desde tempos imemoriais, ignora a ideia de autoria, baseia-se em modalismos sem definições teóricas e na transmissão oral de conhecimentos, que podem ser bastante complexos. Ela é considerada vulgar e inferior em milenares tratados chineses, japoneses e hindus de músicas eruditas, que explicitavam sua superioridade sobre as praticadas pelas populações em geral; essas músicas eruditas e as folclóricas permaneciam, porém, no âmbito modal. O que entendo como música popular surge em cidades da Europa, por volta dos séc. XVI/XVII, em função:



- da segmentação cada vez maior da sociedade em estratos sociais diversificados, cada vez mais numerosos e atuantes, sobretudo nas cidades;
- da crescente necessidade de expressão musical própria, experimentada por aqueles estratos emergentes, sobretudo urbanos, e que não se coadunava com as criações dos compositores eruditos nem com os modalismos tradicionais. Vale lembrar que, para Bartók, os cidadãos não teriam direito a criar sua própria música, pois ela seria um híbrido sem personalidade; eles só deveriam fazer música erudita ou folclórica;
- da corrupção/modificação do ouvido modal pelas músicas tonalizadas, ouvidas em apresentações públicas e/ou transmitidas por partituras cada vez mais unívocas pela uniformização das notações, e baratas pelos progressos na impressão.

Na Alemanha, o luteranismo impulsionou movimentos corais originários dos mestres cantores. A Revolução Francesa contribuiu para a tonalização do ouvido urbano graças às fantásticas festas públicas, com músicas compostas por Gossec, Méhul, Catel, Cherubini e tantos outros. Para assegurar a qualidade dos milhares de instrumentistas e coralistas necessários às festas, Sarrette criou o Conservatório de Paris, que possibilitou a constituição do arcabouço das bandas de música e o desenvolvimento de intensa atividade coral francesa.

As obras criadas pela e para as novas camadas sociais urbanas intermediárias, calcadas no sistema tonal, refugaram as grandes formas e concentraram-se em canções ou em danças folclóricas adaptadas, com autor definido. Elas foram cada vez mais difundidas em partituras, pelo barateamento dos processos de impressão e pela melhoria de poder aquisitivo do público interessado. Os instrumentos próprios às músicas folclóricas foram substituídos pelos mais adequados às tonalizadas, também aperfeiçoados e barateados.

Pode-se estimar que a música popular corresponde à ideia de obra aberta, e a erudita tonal à de obra fechada, na qual a partitura é entendida como documento a ser obedecido, embora sua realização dependa da interpretação. Já na música popular, a partitura é uma guia que pode ser resumida à cifragem da linha melódico-rítmica. Não há duas realizações idênticas de uma mesma música popular, seja quanto à melodia, à harmonia e ao ritmo; já na erudita, o que varia é a interpretação, e não o escrito.



A música erudita tonal foi basicamente consolidada e difundida por partituras, mas a tonalização do ouvido acabou por conferir à música popular um caráter de oralidade análogo ao da folclórica. Assim, as realizações das músicas populares mantêm tradições de relativa liberdade, próprias à oralidade no repertório folclórico profano. Já no repertório sacro das músicas folclóricas, a transmissão oral pode revestir-se de grande fixidez; a repetição exata de melodias e ritmos é, em geral, considerada como essencial para o êxito das invocações a divindades, às quais era atribuída, em muitos casos, a criação de suas músicas. O interesse pelo repertório sacro é reduzido na música popular, por sua origem sobretudo profana.

A caracterização que proponho para música popular está ligada à difusão, em especial por partituras, do sistema tonal nos meios urbanos europeus, e depois nos meios camponeses. A tonalização do ouvido e novas necessidades expressivas levaram à criação de obras musicais por uma nova categoria de compositores, que se serve da linguagem harmônica, da escrita musical, das partituras impressas e dos instrumentos musicais adaptados à dita linguagem, até o momento em que a tonalidade se torna uma segunda natureza para a expressão musical, de certo modo dispensando a partitura.

Essa música popular se fortaleceu com a multiplicação dos espaços para apresentações públicas, com o incremento do comércio global e, depois, com as invenções da gravação sonora e do rádio, cujo alcance explode, no final dos anos 1920, quando a aplicação da eletricidade ao microfone e ao disco em 78rpm proporcionou maior qualidade à audição radiofônica e à fonográfica, e beneficiou, sobretudo, as músicas populares, pela maior quantidade de interessados. Apesar das pregações apocalípticas dos profetas do fim da música tonal, nunca ela foi tão praticada como no séc. XX, com a fantástica eclosão de variadíssimas criações populares, da *java* à *chanson*, do tango à milonga, do samba ao forró.

A generalização dos meios de comunicação – imprensa, fonografia, radiofonia e televisão – e a progressiva ruptura com formas sociais estratificadas suscitou, nos demais continentes, uma expansão da atividade musical nas camadas sociais intermediárias e inferiores. O *status* dos músicos de profissão foi modificado e novos campos foram abertos para a profissionalização de músicos, que passaram a ter outras oportunidades de ganho para atender aos novos mercados suscitados por aqueles meios e pela multiplicação dos espaços de apresentação. Antes, o público do músico folclórico



era limitado aos grupos com que se relacionava diretamente; agora, o músico popular tem acesso a um público indiferenciado, e mesmo, ausente.

A extensão desse processo para todos os continentes acabou por comprometer a origem tonal da música popular europeia, na medida em que as novas criações, em diferentes meios, passaram a incorporar mais e mais procedimentos oriundos das várias culturas, revalorizando modalismos (inclusive os europeus) e promovendo fusões ou misturas dantes inimagináveis, como a da música erudita modal da Índia do norte com o pop dos Beatles. Mais compreensíveis são as relações entre as afrourbanidades, o jazz, o samba e conjuntos musicais na África negra. A eclosão tempestuosa de gêneros e produtos musicais tem, certamente, relação com a necessidade de novos produtos para o consumo imediato das massas cada vez mais urbanizadas e interconectadas, mas também atende aos interesses de músicos em criarem espaços próprios de atuação, mesmo ao custo de simplificações do tipo “Ai se te pego”, que só têm sucesso imediato e alcance generalizado por atenderem a necessidades de amplos públicos, que as aceitam e, mesmo, delas precisam. Nesses casos, a rentabilidade imediata é a regra; quem quiser que compre. Questões envolvendo nível artístico podem ser vistas a partir das aporias qualidade/quantidade, extensão/profundidade: atingir um público maior exige conteúdo simplificado. Essa observação não encerra nenhum moralismo, nem privilegia tendências.

No Brasil, a tonalização atingiu grande parte da música folclórica e foi comandada pela música sacra católica, composta quase que exclusivamente por mulatos no período colonial; modinhas e lundus também tiveram papel importante nesse processo. A progressiva definição, no sec. XIX, das características de nossa música urbana, é impensável sem a inundação das partituras de danças e de canções importadas da Europa e estropiadas pelas músicas de barbeiros. Flauta, violão e cavaquinho foram definidos como instrumentos característicos dos grupos de choro, mas em consulta a jornais cariocas dos meses carnavalescos de 1916 a 1918, encontrei dezenas de grupos de choros com diferentes formações, grande parte das quais ignorava as percussões – o pandeiro no choro só passou a ser obrigatório após a sambificação advinda com a gravação elétrica e o rádio.

As escalas e a diversidade de compassos trazidos pelos escravos foram em geral substituídas pelos modos maior e menor e pelo *tandem* binário/ternário. Os instrumentos negros, amplamente documentados por Rugendas, Debret e outros



estrangeiros, praticamente desapareceram no meio urbano em fins do séc. XIX, substituídos pelos europeus; alguns, junto com ritmos, escalas e, mesmo, melodias originárias da África negra, foram conservados em ambientes como os do candomblé e da capoeira. Simha Arom, em gravação que lhe fiz ouvir, detectou língua tonal numa declamação de João da Baiana em disco LP gravado pelo Museu da Imagem e do Som/RJ.

Considero improvável que as atuais baterias de escolas de samba tenham origem negra; nada parecido foi criado nos Estados Unidos. Das centenas de gravações que ouvi de músicas tribais negro-africanas, feitas antes de 1950, a única que trazia orquestra de tambores provinha do Burundi, no centro da África, de onde é pouco provável que tenham vindo escravos. A quase totalidade dessas gravações traz solos instrumentais ou vocais e grupos diversos, onde o tambor não é presença obrigatória. Nossas baterias talvez resultem de fusões de procedimentos trazidos pelos negros com os dos zé-pereira lusos, sem os clarins que integravam estes conjuntos. Edigar de Alencar pretendia que os zé-pereira estavam extintos por volta de 1905, mas eles foram abundantemente referidos nos cerca de 2.500 exemplares de 12 periódicos cariocas publicados nos meses carnavalescos de 1916 a 1918, que consultei na Biblioteca Nacional. É improvável que houvessem ultrapassado a barreira de 1930, mas o âmbito de sua atuação foi muito extenso: encontrei referência a um deles em semanário do interior gaúcho, datado de 1905.

De Gérard Behague, notável especialista em músicas negro-africanas e brasileiras, ouvi que, na África, os orixás eram cultuados em templos e territórios separados; o candomblé, tal como o conhecemos, teria sido constituído no Brasil, onde os escravos e seus deuses de diferentes procedências foram obrigados a coabitar. Essa informação está sujeita a controvérsias.

Já o samba urbano foi codificado no Rio de Janeiro, no final dos anos 1920. A designação “samba” aparece, entre 1914 e 1916, em cerca de 20 gravações de discos Gaúcho, da Casa A Electrica, seja no título, seja como indicação de gênero; uma delas informa ser um “samba africano”, gravado pelo Geraldo. Ary Vasconcelos assinalou, em 1964, a ocorrência de músicas gravadas como samba antes de 1917, e Mauricio Quadrio referiu uma de 1905. A crença generalizada do *Pelo Telefone* como origem do samba urbano remonta a opinião de Lucio Rangel, expressa antes dessas informações serem conhecidas – sem esquecer que esse indigitado samba é muito mais um maxixe,



segundo Oneyda Alvarenga. A montagem dos sambas no Rio de Janeiro é excessivamente atribuída a negros vindos da Bahia; talvez se deva considerar melhor a participação dos negros bantos expulsos do vale do Paraíba pela decadência das lavouras de café, e que se instalaram na então capital da República. O Estácio, designado como berço do samba, não era uma favela.

CONCLUSÃO: as ideias expostas nesse texto resultam de experiências do autor nos terrenos das diversas músicas que refere. Novas experiências e vivências poderão, eventualmente, alterar conceitos aqui formulados. Mais importante do que essas ideias, porém, é o princípio segundo o qual é indispensável uma experiência das mais variadas músicas para que se possa alcançar algum entendimento de fenômenos tão complexos como os que revela a estonteante variedade de procedimentos de que os homens de diferentes culturas se serviram e servem para expressar sentimentos e concepções mediante a infinita gama de sons organizáveis. O grande desafio, nessa tentativa, é procurar entender as diversidades de acordo com seus próprios critérios, mesmo sabendo que o olho que olha vê as coisas de acordo com sua psicofisiologia.

Em todo o caso, é possível considerar, de acordo com a caracterização proposta para música popular, que seu aparecimento ocorreu na Europa, após a consolidação e difusão da música erudita tonal, ao contrário do que é usualmente afirmado.

Referências

- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Freitas Bastos, 1965. 2 v.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963 (1. ed.) e 1977 (2. ed.).
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1960.
- ANDRADE, Mario de. *Evolução social da música brasileira*. Curitiba: Guaíra, 1939.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARCHER, William Kay. *The preservation of traditional forms of the learned music of the orient and the occident (International Congress, 6-12 April, 1961, Tehran, Iran)*. Paris: Unesco, s/d.



- AUBERT, Laurent (org.). *Cahiers de Musiques Traditionnelles 13 – Métissages*. Genève: Ateliers d'ethnomusicologie, 2000.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.
- CHAILLEY, Jacques. *La musique au Moyen Âge*. Paris: PUF, 1950.
- CHOPIN, Frédéric. *Correspondência*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CLINQUANT, Isabelle. *Musique d'Inde du Sud*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud, 2001.
- COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle; VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*. (France): Minerve, 2003.
- DUFOURCQ, Norbert. *La musique des origines à nos jours*. Paris: Larousse, 1946.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- GOODY, Jack. *La raison graphique*. Paris: Minuit, 1979.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: IMS, 2014.
- RAULT, Lucie. *Les musiques de la tradition chinoise*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud, 2000.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SILVA, Flavio. Pelo Telefone e a história do samba. *Cultura*, n. 28, 1978, p. 64-74.
- TAMBA, Akira. *Musiques traditionnelles du Japon*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. 2 v.
- VEDANA, Hardy. *A Elétrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: Pallotti, 2006.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Hayen/Bélgica: Mardaga, 1999.



Arranjo de Música Popular como estratégia composicional contemporânea

SILVA, Luiz Eduardo Castelões Pereira da (UFJF)
lecasteloes@gmail.com

Resumo: Este projeto de pesquisa representa a faceta mais orientada para a prática teorizada da composição musical nas atividades do COMUS – Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF (www.ufjf.br/comus). O grupo, sediado no Instituto de Artes e Design da UFJF, atua desde 2010 com apoio inicial financeiro/institucional tanto do CNPq, via Edital CNPq Universal, quanto da UFJF, via concessão de bolsas de IC. O foco principal deste projeto reside na investigação de cruzamentos entre procedimentos de Arranjo em música popular e da Composição de música contemporânea (a grosso modo, do meio “erudito” pós-década de 1950), respondendo tanto a uma vocação histórica brasileira de porosidade entre o “popular” e o “erudito”, registrada em obras de compositores como Villa-Lobos e Tom Jobim, quanto a tendências internacionais similares (como a “Third Stream”, de Gunther Schuller e os arranjos populares de Berio). Mais localmente, esta abordagem cruzada corresponde à vocação visceralmente popular de muitos alunos do Bacharelado em Instrumento da UFJF. Resultados sonoros/musicais preliminares da pesquisa já podem ser ouvidos e baixados online (por ex., em <https://www.youtube.com/watch?v=Wg6rxosce44&index=1&list=PLsHa-H1yHIGoO3-CsYiKEnGQBgnkzduuJ>; https://www.youtube.com/watch?v=MAXxt__uItg&index=2&list=PLsHa-H1yHIGoO3-CsYiKEnGQBgnkzduuJ e <https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/ponta-de-areia-piano-pizzicato>) e são apoiados por fundamentação teórica já em desenvolvimento e parcialmente publicada (por ex., em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2200/1980>).

Palavras-chave: Arranjo, Composição Musical, Música Popular.

Abstract: This research project represents the side more dedicated to the theorized practice of music composition amid the activities of *COMUS – Grupo de pesquisa em composição musical da UFJF* (www.ufjf.br/comus). Our research group, located at the *Instituto de Artes e Design da UFJF*, has been working since 2010 with financial and institutional support from both CNPq (*Conselho Nacional de Pesquisa*) and UFJF. The focus of the present project is on the investigation of bridges between popular arrangements and contemporary music composition (roughly, the so-called “serious music” from post-WWII on). This focus reflects both a Brazilian historical penchant for exchange between “classical” and “popular” realms, displayed in the works of such composers as H. Villa-Lobos and T. Jobim, and analogous international trends, such as Gunther Schuller's “Third Stream” and Luciano Berio's popular music arrangements. More locally, this cross-cultural approach corresponds to the viscerally popular vocation of many Music Majors from UFJF. The first preliminary musical results of our research project can be found online (e.g., at <https://www.youtube.com/watch?v=Wg6rxosce44&index=1&list=PLsHa-H1yHIGoO3-CsYiKEnGQBgnkzduuJ>; https://www.youtube.com/watch?v=MAXxt__uItg&index=2&list=PLsHa-H1yHIGoO3-CsYiKEnGQBgnkzduuJ and <https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/ponta-de-areia-piano-pizzicato>). They are



supported by theoretical research already in development and partially published (e.g., <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2200/1980>).

Keywords: Arrangement, Music Composition, Popular Music.

1. Contexto:

Embora os estudos musicais em meio acadêmico e a própria estrutura universitária tendam frequentemente a seguir segregações de gênero musical muito mais defensáveis em um plano mercadológico, da indústria cultural, do que de fato apoiadas em diferenças categóricas entre teorias e práticas destas músicas (como demonstram a separação, nos EUA, entre cursos superiores de “Music Composition” e “Jazz Composition” e, no Brasil, a divisão entre Bacharelados “em Música [erudita]” e Bacharelados “em MPB”), alguns dados históricos e analíticos convergentes sustentariam muito mais o desenvolvimento de abordagens cruzadas entre músicas “eruditas” e “populares” do que tendências segregacionistas. Tendo em vista seu caráter particularmente flexível e ágil no âmbito da universidade, a pesquisa é o meio mais eficaz para um estudo crítico preliminar destas convergências, visando inclusive à sua subsequente, ou concomitante, aplicação no ensino.

Entre estes dados convergentes, os mais relevantes à fundamentação da presente pesquisa são: 1) o fato de que a música dita erudita, historicamente aquela apoiada pelas aristocracias e pela Igreja, frequentemente se utilizou de materiais de “origem popular” (um dos exemplos mais antigos registrado na Europa sendo o de Machaut, 1300-1377, o qual combinou polifonia a danças); 2) o fato de que o sistema Maior/menor, desenvolvido em meio erudito em torno do séc. XVII e aí preponderante até meados do séc. XIX, seja predominante em vários gêneros de músicas populares urbanas do séc. XX, como o choro, o jazz e o samba; 3) o fato de que vários aspectos modais sejam compartilhados entre os modos eclesiásticos da era medieval e gêneros populares tradicionais, como o repente; 4) o fato de que o eruditismo, no sentido de conhecimento profundo, não seja exclusividade da música dita “erudita” - e aqui emerge a possibilidade de um sambista ou um repentista ser um erudito, no sentido mais radical da palavra, fato concretizado em criadores como Noel Rosa, por assim dizer, um “erudito” do samba.

É justamente a existência de convergências entre teorias e práticas composicionais das músicas consideradas “eruditas” e “populares” que motiva mais



especificamente neste trabalho a pesquisa e atuação concentradas sobre abordagens cruzadas entre o arranjo em música popular e a composição de música “erudita” contemporânea em suas diversas denominações/tendências: “New Music”, “contemporary classical music” (Rebhahn, 2012), “Arte Sonora” (Landy, 2007), etc. Tais abordagens incluem, por ex., tanto a vocação histórica brasileira de porosidade entre o “popular” e o “erudito”, registrada em obras de compositores como Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Tom Jobim e Arrigo Barnabé, quanto tendências internacionais afins, como as trocas musicais e pedagógicas entre o jazz e a música erudita já nos princípios do séc. XX (possibilitadas por professores de música erudita que migravam da Europa para os EUA e lá encontravam alunos praticantes de música popular interessados em uma formação também “erudita”, em um contexto em que a segregação adotada pela indústria cultural ainda não tinha tanto impacto no ensino musical), a “Third Stream” de Gunther Schuller, os arranjos populares de Berio e a influência do rock'n'roll em obras de Romitelli.

Do ponto de vista da análise dos materiais utilizados na criação sonora/musical, uma das convergências mais relevantes tem a ver com o fato de que tanto em meio “erudito” quanto em “popular” o uso do “som” (em substituição à “nota”) como unidade de criação musical (Guigue, 2011) torna-se notadamente evidente em tendências do século XX que se utilizam de sons antes tidos como “não-musicais” (ou “extra-musicais”) como material de base para a linguagem e estruturação musicais. Tal vetor é comumente tratado como a emancipação do ruído – apesar de incluir muito mais nuances do que o título leva a crer (o fato por ex. de que o ruído já existia na prática musical ainda que sua representação em escrita musical não fosse plenamente contemplada).

Embora o ruído já existisse nas práticas “eruditas” ou “populares” (mesmo quando não representado/escrito, por ex., nos trinados em instrumentos de teclado), no séc. XX ele ganha renovada tomada de consciência. E, embora os personagens mais citados nesta espécie de genealogia do ruído no séc. XX sejam do meio “erudito” (na primeira metade do século XX, Debussy, Russolo e Varèse; e nos últimos 50 anos, Luc Ferrari [“música anedótica”], R. Murray Schafer [“música ambiental”] e a escola espectral incluindo seus antecessores e seguidores [Scelsi, Grisey, Murail e Fineberg]), vários elementos das diversas músicas populares convergem para esta ruidosa renovação sonora que se deu em meio “erudito” no séc. XX. Entre eles, citam-se o



primado da percussividade própria a vários gêneros populares brasileiros mesmo muito antes das primeiras peças eruditas exclusivamente percussivas (que só ocorreram na década de 1920), a genealogia da guitarra elétrica distorcida desde pelo menos Jimi Hendrix aos dias atuais, os diversos gêneros com perfil sonoro particularmente ruidoso – o *Noise*, os diversos metais e a *glitch music* - e o uso de onomatopeias musicais e/ou fontes sonoras para além dos instrumentos musicais em obras de Hermeto Pascoal e Tom Zé.

Apesar dos dados históricos e analíticos listados acima, os quais inspiram a proposição de que existe uma atividade musical intrinsecamente cruzada, “popular-erudita” ou “eruditamente popular”, verifica-se uma lacuna considerável no meio musical brasileiro (dentro e fora da universidade), no que diz respeito a uma literatura especializada nesta criação musical contemporânea popular-erudita, a qual catalise o desenvolvimento da atividade da música de câmara popular-erudita contemporânea no país, como ocorre analogamente nas músicas contemporâneas dos EUA e Europa (também em colaboração com a pesquisa acadêmica de viés mais teórico), e consequentemente aprimore as bases musicais para o debate acadêmico (honrosas exceções no plano nacional incluem: Serale, 2012 e Cardassi, 2010 e 2006).

Poucas IESs no Brasil investem em pesquisa integrada entre composição e performance de música popular-erudita contemporânea (a Unicamp e seu Projeto Performance 2012-14 sendo uma honrosa exceção) e o avanço brasileiro nesta área esbarra no pouco apoio institucional continuado concedido a grupos de criação e performance de música de câmara popular-erudita contemporânea atuantes no Brasil (o que corresponde à situação de precariedade vivida por conjuntos análogos nos EUA e Europa no momento pré-anos 60-70).

O apoio universitário à música atual se tornou uma necessidade evidente ao longo do séc. XIX na Europa e ao longo do séc. XX nos EUA, devido ao fim do mecenato aristocrático, burguês e eclesiástico, e é grandemente justificado pela constatação de que toda a música “de arte” do séc. XX e XXI só foi realizada graças ao apoio universitário e/ou estatal. As obras de Schoenberg, Villa-Lobos, Babbitt e Boulez são exemplos categóricos desta necessidade. Contudo, o apoio a este tipo de iniciativa no Brasil permanece pontual e esporádico, voltado para o financiamento de eventos e festivais, em vez de para a criação/produção musical continuada, a qual por razões



óbvias é o que de fato manteria a vitalidade da atividade – privilegia-se ainda o formato, em detrimento do conteúdo.

É sobre esse pano de fundo que se insere e se justifica o presente trabalho, o qual complementa o projeto de pesquisa intitulado “Núcleo de performance em música contemporânea da UFJF”, sendo deste uma ramificação especificamente voltada para aspectos composicionais. Ambos procuram estabelecer uma cooperação visceral entre Composição e Performance, pesquisa e aplicação, teoria e prática, meios tradicionais (instrumentos musicais) e tecnologias mais recentes como a “CAC” (composição assistida por computador).

A atenção do COMUS neste projeto de pesquisa, portanto, se volta para a investigação focada sobre a criação de música popular contemporânea, aqui definida como uma abordagem cruzada entre Arranjo de música popular e técnicas composicionais da música contemporânea dita “erudita”. Tal investigação é conduzida de modo colaborativo com o outro projeto de pesquisa citado, mantendo alguma ênfase nas forças instrumentais que são objeto principal daquele projeto: os instrumentos de cordas e, mais especificamente, aqueles contemplados no Bacharelado em Música da UFJF - isto é, o violoncelo, o violino e o piano.

O referencial teórico integra o conhecimento acumulado pela literatura especializada mais “tradicional” às possibilidades analíticas e criativas oferecidas por novas tecnologias em apoio à composição musical (através de softwares como o *OpenMusic*, de composição assistida por computador, o *Spear* e o *AudioSculpt*, de análise e síntese sonoras, e o *Praat*, de análise de fonemas [aqui redirecionado para fins musicais criativos]), embora também se apóie em contribuições de outras disciplinas em suporte à música, como os conceitos de arbitrariedade e iconicidade na Lingüística (Saussure, 1986), a crítica filosófica à abordagem imitativa nas artes, como em Platão (Stanford, 1973) e no idealismo alemão (ver Hanslick, 1950 e 1986; Mâche, 1992; Steinberg, 1993; Chanan, 1994; e Levin, 2006), além de contribuições multidisciplinares como os diversos cruzamentos entre semiótica e música (Osmond-Smith, 1971; Boilès, 1982; Nattiez, 1990; Monelle, 1991 e 2002; e Tarasti 1994) e entre cognição e música (Sloboda, 1995). Para a realização deste projeto, o grupo se nutre não apenas de experiências vivenciadas em grandes centros internacionais do setor, tais como o IRCAM, da França, e o CMMAS, do México, mas também de experiências incipientes levadas a cabo no Brasil (como o supracitado “Projeto Performance 2012 a



2014” do CIDDIC/Unicamp, o qual disponibiliza sua orquestra para pesquisadores-compositores de música contemporânea desenvolvida em ambiente acadêmico).

2 . Objetivos

Os principais objetivos da presente pesquisa (realizada através de um significativo componente de ações musicais práticas) são:

- 1) Capacitação e Formação: estímulo e orientação de pesquisadores na sub-área da composição musical, com ênfase em abordagens cruzadas entre Arranjo de música popular e Composição erudita contemporânea (pós década de 50 à atualidade) que atuarão principalmente em instituições de ensino no estado de Minas Gerais; neste sentido, vale também frisar que a região da zona da mata mineira, onde está situada a UFJF, sofre de carência de especialistas que possam ocupar os postos de trabalho nas dezenas de instituições de ensino musical da região (escolas de ensino fundamental e médio, conservatórios, escolas de música, orquestras jovens), além de empresas que fazem uso de conteúdo musical/sonoro ou referente à música (TV, rádio, jornais impressos, webdesign, empresas que mantêm coros e grupos de câmara, etc.);
- 2) Estímulo ao desenvolvimento de uma bibliografia especializada no assunto (de autoria ou co-autoria dos bolsistas de IC envolvidos no projeto);
- 3) Desenvolvimento artístico e profissional: Estímulo e desenvolvimento da aliança entre música e academia na região, de modo a produzir excelência técnica e artística em um ramo de atividade profissional com grande potencial educacional e econômico (conforme já consolidado em certas regiões dos EUA e Europa, por ex.).

3 . Metodologia

Os principais componentes da Metodologia aplicada a esta pesquisa são:

- 1) Trabalho de pesquisa e atuação em equipe: orientação e ensaios fixos semanais de 2 h. sob a coordenação e regência do líder do COMUS;
- 2) Aprofundamento da pesquisa usando técnicas composicionais que integrem Arranjo de música popular e Composição contemporânea (incluindo técnicas instrumentais estendidas, microtonalidade, *continuum* de alturas, polirritmia e aleatoriedade);
- 3) Aprofundamento da pesquisa em regência e performance popular/contemporânea;
- 4) Revisão e atualização da bibliografia existente.



4 . Resultados e impactos já alcançados, ou pretendidos

Os resultados/produtos parciais alcançados pela pesquisa estão exemplificados nas figuras a seguir:

1) constituição de um repertório popular contemporâneo para trio de cordas (11 arranjos concluídos);

Fig. 1 – Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea (1): Polifonia, heterofonia, processo gradual e saturação aliadas à percussividade em arranjo de “Beleza Pura” (C. Veloso) para trio de cordas (vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wg6rxosce44&list=PLsHa-H1yHIGoO3-CsYiKEnGQBgnkzduuJ&index=1>)

2) constituição de um repertório popular contemporâneo para piano pizzicato, isto é, piano tocado diretamente nas cordas (2 arranjos concluídos);



"Ponta de areia" (M. Nascimento)

[para piano pizzicato]

Lento $\text{♩} = 30$

Fig. 2 – Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea (2): Técnicas instrumentais estendidas (piano pizzicato) aplicadas a arranjo de “Ponta de areia” (M. Nascimento) para piano solo (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/ponta-de-areia-piano-pizzicato>)

- 3) constituição de um repertório popular contemporâneo para conjuntos de flautas (3 arranjos para quinteto de flautas já concluídos);
- 4) colaboração com grupos estrangeiros para performance e gravação dos arranjos produzidos no âmbito da pesquisa, integrando arranjo popular, composição algorítmica e técnicas instrumentais estendidas contemporâneas para cordas (Strange, 2001) (por ex., com o Quarteto Maurice, em 2014, e o Duo Promenade Sauvage, em 2015)

Fig. 3 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (3): Reuso de alturas de arranjo sobre canção de Noel Rosa, distribuídas através de algoritmos de aleatoriedade rítmica, gerando resultado aparentado ao Funk (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)



Explaining (Molto meno mosso $\text{♩} = 24$)

Fig. 4 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (4): Reuso de alturas de arranjo sobre canção de Noel Rosa, distribuídas através de algoritmos de aleatoriedade rítmica, gerando complexidade (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Ancora più mosso ($\text{♩} = 64$)

(sím.)

Fig. 5 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (5): Síntese subtrativa, pontilhismo e técnicas instrumentais estendidas em arranjo sobre canção de Noel Rosa, “Meu Barracão” de 1933 (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Ultra-Romantic: exaggerating to the point of irony and distortion ($\text{♩} = 45$)

Fig. 6 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (6): Polifonia e modelos fonéticos em arranjo sobre canção de Noel Rosa, “Último Desejo” de 1937 (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)



4) constituição de produção bibliográfica nesta sub-área: já com artigos publicados nas revistas “El Oído Pensante” (Argentina, 2013) e Claves (UFPB, 2015).

Entre os produtos e impactos ainda pretendidos figuram:

- 1) a gravação da totalidade dos arranjos produzidos no âmbito da pesquisa, com divulgação online (via websites do grupo), por meio de suporte fixo (CD, DVD) e apresentação em congressos de área (I MusPopUni, Anppom);
- 2) o estímulo à criação de núcleos independentes de criação erudita-popular contemporânea em Juiz de Fora, diversificando a oferta musical (como um contrapeso à massificação acachapante da indústria cultural) e expandindo o mercado de trabalho local e regional para o músico;
- 3) a formação de pesquisadores e docentes na área, visando tanto ao futuro desenvolvimento de licenciaturas, bacharelados (e mestrados) em composição musical (sem segregação entre “popular” e “erudito”) em IESs da região, quanto ao apoio à recém-aberta Graduação em Composição Musical da UFJF.

Referências

BOILÈS, Charles L. Processes of Musical Semiosis. *Yearbook for Traditional Music*, v. 14, p. 24-44, 1982.

CARDASSI, L. Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 60-73.

CHANAN, Michael. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London; New York: Verso, 1994.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

HANSLICK, Edward. *Music criticisms, 1846-99*. Ed. Trad. Henry Pleasants. Baltimore, Penguin books, 1950.

_____. *On the musically beautiful: a contribution towards the revision of the aesthetics of music*. Ed. Trad. Geoffrey Payzant. Indianapolis, Ind.: Hackett Pub. Co., 1986.

LANDY, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

LEVIN, Theodore C. *Where rivers and mountains sing: sound, music, and nomadism in Tuva and beyond / Theodore Levin with Valentina Süzükei*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MÂCHE, François-Bernard. *Music, myth, and nature, or, The Dolphins of Arion*. Trans. Susan Delaney. Chur, Switzerland; Philadelphia: Harwood Academic Publishers, 1992.



MONELLE, Raymond. Music and the Peircean Trichotomies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 22, n. 1, p. 99-108, 1991.

_____. *Linguistics and semiotics in music*. London: Routledge, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Trad. Carolyn Abbate. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.

OSMOND-SMITH, David. Music as Communication: Semiology or Morphology? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 2, n. 1, p. 108-111, 1971.

REBHAHN, Michael. Palestra dada no 46th International Summer Course for New Music, Darmstadt (Alemanha), 20 jul. 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in general linguistics*. Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye and Albert Riedlinger; trad. Roy Harris. LaSalle, Ill.: Open Court, 1986.

SERALE, D. Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 25, p. 107-111, 2012.

SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford [Oxfordshire]: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1985.

STANFORD, W. B. Onomatopoeic Mimesis in Plato, Republic 396b-397c. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 93, p. 185-191, 1973.

STEINBERG, Michael P. Introduction: Music, Language, and Culture. *The Musical Quarterly*, v. 77, n. 3, p. 397-400, 1993.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Los Angeles: Scarecrow Press, 2001.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.



O sul da música instrumental brasileira: ensaio preliminar

SILVA, Rodrigo Moreira da (UDESC)
rodrigomoreir@gmail.com

Resumo: O presente artigo trata da representação da identidade regional do Sul do Brasil na produção fonográfica de música instrumental brasileira. Numa perspectiva etnomusicológica, farei uma contextualização preliminar da música instrumental brasileira e da música gaúcha, com ênfase no nativismo, buscando possíveis nexos entre uma e outra. Apresento em seguida algumas propostas de análise musical que acredito poderem ser aplicadas ao estudo da música instrumental brasileira. Entre essas abordagens analíticas, destaco: a teoria das tópicas aplicada à música popular brasileira, conforme Piedade (2013), que certamente pode colaborar com a catalogação de certas tópicas sulistas; a proposta de análise musical do jazz de Cugny (2009); e o recente trabalho de Tagg (2014) sobre análise de música popular. O objetivo deste trabalho é apontar possíveis caminhos para uma investigação aprofundada sobre a imagem musical do Sul brasileiro no contexto da música instrumental brasileira.

Palavras-chave: Música instrumental brasileira, Sul do Brasil, análise musical.

Abstract: This article deals with the representation of regional identity in southern Brazil in the phonographic industry of Brazilian jazz. In an ethnomusicological perspective, I will make a preliminary contextualization of Brazilian jazz and 'música gaúcha', with an emphasis on 'nativismo', seeking possible links between each other. Then present some proposals for musical analysis which I believe can be applied to the study of Brazilian jazz. Among these analytical approaches, highlight: the theory of topics applied to the Brazilian popular music, as Piedade (2013), which can certainly work with the cataloging of certain Southern topics; the proposal for musical analysis of jazz according Cugny (2009); and the recent work of Tagg (2014) on popular music analysis. The objective of this study is to identify possible paths to a thorough investigation of the musical image of the Brazilian South in the context of Brazilian instrumental music.

Keywords: Brazilian jazz, South of Brazil, musical analysis.

O presente artigo trata de maneira preliminar da representação do Sul, enquanto imaginário de identidade cultural, na música instrumental brasileira (MIB). Alguns conceitos como música instrumental brasileira, música do Sul do Brasil, identidade cultural, análise musical, entre outros, são pontos centrais nesta discussão. Para tanto, farei uma breve introdução aos conceitos mencionados e apresentarei algumas abordagens de análise musical visando preparar o terreno metodológico para um estudo mais aprofundado sobre a representação (ou elaboração) do Sul na MIB.

O rótulo “música instrumental brasileira”, ou simplesmente “música instrumental”, ou ainda “jazz brasileiro” (*Brazilian jazz*, como utilizado principalmente nos Estados Unidos e Europa) abrange uma considerável variedade estética e de estilos



(Piedade, 1997). O termo música instrumental, muito utilizado atualmente, é relativamente recente, se consolida na segunda metade do século XX e diz respeito a determinados grupos e instrumentistas que, apesar da variedade estética, compartilham algumas características como: a produção musical feita em solo brasileiro ou por brasileiros; utilização de materiais rítmicos, melódicos e timbrísticos tipicamente nacionais ou regionais; o destaque ao músico instrumentista e ao virtuosismo; a prática da improvisação; entre outras (Maximiano, 2009, p. 12).

O termo música instrumental é utilizado com frequência pela mídia, em estantes de lojas de CDs, por pesquisadores, aparece na indústria fonográfica, em editais de incentivo à cultura e nas representações verbais dos músicos. “Na maioria das vezes em que tal denominação é empregada, vem relacionada a uma música diversificada e com muitas vertentes e segmentações” (Cirino, 2005, p. 1). De acordo com Piedade (1997, p. 5) as vertentes da música instrumental não possuem fronteiras claras, e às vezes podem ser praticadas por um mesmo compositor, músico, ou ainda podem se manifestar ao mesmo tempo numa única composição. Creio que hoje este panorama é ainda mais diversificado, no sentido que novos regionalismos se integram ao discurso da música instrumental, além de outros elementos como música eletrônica, aleatoriedade, improvisação livre, novos timbres etc. Maximiano (2009, p. 25) indica três aspectos nos registros fonográficos de música instrumental que são frequentes em composições, no repertório e nas interpretações: o uso de materiais regionalistas, materiais advindos do samba e do choro e a instrumentação. Pretendo focalizar esta discussão principalmente nos materiais regionais utilizados na MIB provenientes da região Sul do Brasil e sua relação na elaboração da identidade cultural desta região. Para tal, a compreensão desta música instrumental depende da descoberta de nexos entre música e cultura, “daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso”, como trataremos adiante (Piedade, 2005, p. 198).

A MIB origina-se a partir de uma vasta rede de influências e de intersecções entre outras músicas (Maximiano, 2009, p. 8). Para Piedade (2005, p. 198), este processo de formação da música instrumental é uma relação ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, e está profundamente ligada a discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. A MIB surge como uma espécie de subgênero dentro da música popular brasileira (MPB) e possui atualmente um prestígio nacional e internacional, apesar da dificuldade



de uma inserção mais ampla no mercado e na indústria fonográfica (Cirino, 2005, p. 3). Bastos e Piedade (2006) fornecem um panorama histórico da música instrumental que remonta à época das modinhas e lundus do Brasil imperial, no entanto, a música instrumental tratada aqui tem origem nos trios instrumentais (geralmente piano, contrabaixo e bateria) de bossa nova com forte influência do jazz norte-americano, sobretudo pelo destaque na improvisação musical.

O Sul da MIB

Atualmente existem alguns grupos e músicos de música instrumental no Sul do Brasil que, em maior ou menor medida, mesclam elementos musicais regionais com elementos nacionais e/ou do jazz. Renato Borghetti, Quartchêto, Trio Ponteio, Yamandú Costa, Dr. Cipó, Alegre Corrêa e Entrevero Instrumental, grupo no qual atuo como baixista, são alguns exemplos deste contexto (Schmidt, 2011, p. 47). Além disso, artistas de outras regiões do país que também fazem uso de certos elementos musicais para evocar o Sul do Brasil, como no caso de Hermeto Pascoal na música “Vai um Chimarrão, Tchê?” (dedicada a Renato Borghetti) do disco “Eu e Eles” (1999) e André Marques em “Chamame para Arlindo”, por exemplo. Num olhar preliminar, considero que a ênfase musical no tradicionalismo gaúcho ou no nativismo é o principal elemento de representação de um *ethos*, ou identidade cultural, sulista na MIB. Com isso, vale buscar entender o que são tradicionalismo e nativismo e o que representam para a cultura do Sul do Brasil.

O Movimento Tradicionalista Gaúcho, MTG, surgiu por volta da década de 1950 se espalhando rapidamente pelo Rio Grande do Sul e logo ultrapassando as fronteiras do estado (Agostini, 2005, p. 12).

[...] o Tradicionalismo [...] é, por excelência, a instância em que o mito do gaúcho-herói vive e se ritualiza ciclicamente. Por essa característica, o Tradicionalismo encontra resistência em alguns setores da sociedade, sendo tachado de conservador e ideologicamente alienante. Por outro lado, exatamente por ser assim, hermético, fechado a inovações, nesse movimento as tradições sofrem menos modificações (Agostini, 2005, p. 14).

O Nativismo, por sua vez, mais aberto a novas influências, diferenciou-se em parte dos padrões ideológicos e estéticos da música tradicionalista. De acordo com Agostini (2005):



O Nativismo [...] propõe o questionamento acerca de realidades não contempladas pelo Tradicionalismo, tais como o caráter injusto das relações patrão-peão, a exploração desmedida dos recursos naturais pelo interesse econômico etc. (Agostini, 2005, p. 16).

Apesar do antagonismo existente entre o tradicionalismo e o nativismo, o passado é o caráter de idealização comum a ambos. Nativistas e tradicionalistas, portanto, têm o mesmo passado em comum, sendo que as abordagens da tradição no presente é que se modificam. O Movimento Nativista e suas ideias progressistas trouxeram novos ares para a música regional em vários sentidos: nas composições, nas instrumentações e no refinamento de poesias e letras das canções do movimento (Ferraro, 2006, p. 7). A fusão, ou fricção, de gêneros regionais sulistas a outros elementos musicais e culturais é algo intrínseco à MIB quando toca a região Sul. Neste caso, esta música instrumental segue uma terceira via, nem tradicionalista, nem nativista, incorpora-se ao discurso da própria MIB como um todo e certamente colabora com a afirmação e elaboração de uma identidade cultural da região Sul do país.

De acordo com Ferraro (2013), a formação dos gêneros de música gaúcha tem grande influência nas danças de salão europeias de finais do século XIX, da mesma forma que diversos outros gêneros de música popular, como o choro, o jazz, o tango, entre tantos outros que se consagram na indústria fonográfica da primeira metade do século XX. Sobre algumas destas danças de salão do século XIX, o autor ilustra o *scottishe* que teria derivado o xote gaúcho; a valsa, a mazurca e a polca que mantém praticamente os mesmos nomes originais em gêneros gaúchos atuais; e a habanera que teria originado o vaneirão ou vaneira. Além da influência destas danças de salão europeias, a música gaúcha também teria sido influenciada por alguns gêneros musicais do sudeste, como as toadas, rasgueados e cateretês. O bugio seria talvez o único gênero genuinamente gaúcho, pois teria sido inspirado nos sons e simbolismo do macaco bugio, espécie nativa da região Sul (Ferraro, 2013, p. 128). O autor também destaca a influência das imigrações ítalo-germânicas na região Sul na utilização do acordeom como instrumento fundamental na música gaúcha, assim como o violão ou viola de origem ibérica e o pandeiro trazido do sudeste e centro do Brasil (op.cit., p. 136).

Ferraro (2013) aponta que na década de 1980 a produção fonográfica da música gaúcha, principalmente relacionada ao nativismo, se apropria de gêneros musicais platinos, principalmente dos vizinhos argentinos e uruguaios, como a milonga e o chamamé e posteriormente a chacarera e a zamba (Ferraro, 2013, p. 129). Creio que a



representação do Sul na MIB está de certa maneira muito embasada nesta cena nativista pós década de 1980, já que a utilização ou estilização desses gêneros musicais platinos parece prevalecer em gravações de MIB com referência ao Sul. Num olhar preliminar, o que músicos, compositores e arranjadores da MIB parecem entender como sonoridade (ou identidade) sulista indica ter forte influência nos rumos do movimento nativista, sobretudo na utilização dos gêneros chamamé, chacarera e milonga para expressar o *ethos* sulista.

Os processos de construção da identidade estiveram sempre presentes nas discussões nacionalistas, tanto no Brasil quanto em outros países e também no campo artístico, como no caso do modernismo brasileiro. Um conceito importante relacionado à construção de identidade é o de autenticidade (Stokes, 1994). Para Stokes, autenticidade e identidade estão intimamente ligadas (op.cit., p. 6). O autor também discute a problemática de definir-se o conceito de etnicidade, e discorre que este deve ser entendido em relação à construção, manutenção e negociação de fronteiras. Complementa formulando que fronteiras étnicas definem e mantêm identidades sociais (op. cit., p. 6). Os modernistas brasileiros, por exemplo, em sua busca por uma arte nacional autêntica, utilizaram material folclórico como fonte de inspiração. Essa autenticidade artística atuaria na construção e manutenção de uma identidade nacional, o que conseqüentemente destacaria as fronteiras nacionais no contexto artístico internacional. A autenticidade artística viria como resultado da utilização de matéria-prima autêntica, retirada do folclore oriundo principalmente do meio rural brasileiro.

Na busca das tópicas sulistas

No que se refere à análise musical da música popular brasileira, penso que os recentes trabalhos de Piedade (2007; 2011; 2013) sobre as “tópicas” da música brasileira são de grande importância para uma abordagem etnomusicológica desta face da MIB. O conceito de “tópicas” tem origem na Poética Musical, disciplina que se configurou a partir dos estudos, baseados em escritos de Cícero e Aristóteles, que vários teóricos do século XVII fizeram sobre a retórica para descrever a oratória da música. No século seguinte, esses estudos resultaram na Teoria dos Afetos. As tópicas (*topoi*), noção fundamental da filosofia Aristotélica, são as fontes que estão na base do raciocínio (Piedade, 2007). O conceito de tópicas utilizado aqui está embasado na



semiótica de Agawu (1991) e na adaptação da noção das tópicas para a música brasileira (Piedade, 2007).

Para Agawu (1991), tópicas são unidades do texto musical que têm significado dentre um ciclo de ouvintes, uma espécie de categoria músico-cultural. O autor, quando utiliza a teoria das tópicas para fazer uma análise semiótica da música instrumental do período clássico europeu, parte do princípio que este repertório é orientado para o ouvinte e que só é possível injetar significado no texto musical se o compositor compartilha dos valores do seu público e domina a linguagem musical, ou seja, domina o que Agawu (1991) chama de códigos extramusicais. Nesse sentido, o autor propõe que a comunicação é dada através de duas dimensões: expressão e estrutura. “As unidades de expressão interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica musical” (Bastos; Piedade, 2006, p. 5) A “teoria das tópicas” é uma teoria da expressividade e do sentido musical (Piedade, 2007).

Como vimos, a MIB possui forte vínculo com o jazz, sobretudo no que se refere à prática da improvisação. Sendo assim, algumas abordagens analíticas sobre o jazz podem interessar o campo de estudo da música instrumental brasileira e colaborar na análise de tópicas sulistas. Para Cugny (2009, p. 14) existe uma problemática envolvendo a análise do jazz. Em geral as teorias analíticas não abordam este tipo de prática musical, geralmente tratam das músicas ocidentais de tradição escrita, que costumamos chamar de música erudita, ou as de tradição oral. Para o autor, o jazz possui caráter de música escrita, porém a improvisação, que não é música escrita, é uma de suas características principais. Nesse sentido, tanto a musicologia não disporia das ferramentas necessárias para uma análise coerente desta música improvisada, quanto a etnomusicologia também careceria de métodos adequados a esse tipo de empreitada (Cugny, p. 14). Dessa forma, o autor sugere uma musicologia do jazz, adaptada ao estudo deste objeto. Esta musicologia do jazz não abriria mão de métodos já existentes, mas faria uma seleção daquilo que melhor se ajusta a este propósito.

Pelo caráter de fusão, ou fricção de elementos musicais/culturais presentes na IBM, o que também ocorre com o jazz, podemos também emprestar a tripartição de Jean Molino, assim como sugere Cugny (2009, p. 15): nível neutro ou imanente (a obra por seu conteúdo próprio), dimensão poiética (processo de produção da obra) e dimensão estética (recepção da obra). Cugny ressalta a importância de uma análise consistente do nível neutro (forma, motivos, harmonia, ritmo etc.), mas também



inconcebível analisar uma obra de jazz sem levar em consideração as condições de sua produção e recepção. Para a análise do jazz, o autor seleciona algumas gravações consideradas como referências em termos de arranjo e interpretação de algumas obras. O mesmo procedimento poderia ser facilmente aplicado no universo da música gaúcha e suas representações na MIB, selecionando alguma produção fonográfica que possa ser considerada como referência para a produção tanto de MIB quanto de música gaúcha de maneira geral e seus possíveis cruzamentos. Delimitar este universo fonográfico seria o primeiro passo para este viés analítico.

Na dimensão imanente desta produção musical, ou em seu nível neutro, algumas abordagens analíticas também podem vir de empréstimo, como no caso de Tagg (2014) que trata especificamente da música popular. O autor certamente colabora no campo da harmonia em música popular numa perspectiva musicológica atual e pode adensar uma discussão analítica sobre a MIB. Tanto em Cugny (2009) quanto em Tagg (2014) o foco está basicamente em produções musicais do hemisfério Norte Ocidental, como o jazz e a música pop/rock. Entretanto esses trabalhos apresentam recursos metodológicos que podem ser aplicados em outros contextos, como no caso da MIB.

No caso da MIB que toca o Sul do Brasil, penso que há uma ênfase especial no compasso ternário, principalmente em referência aos gêneros chacareira e chamamé. Influências da milonga e do próprio tango também são presentes em alusões sonoras ao *ethos* sulista na MIB. Timbres, ornamentações, articulações, esquemas melódicos e harmônicos específicos desses gêneros sulistas também são fatores de relevância para uma futura descrição analítica mais detalhada dessas tópicas. Para os próximos capítulos desta empreitada me parece oportuno verificar se, e o quanto o discurso nativista e tradicionalista, cantado e falado, possui correspondências com o Sul representado na MIB, atentando a como esses significados são elaborados. Da mesma maneira, buscar entender o processo pelo qual aspectos musicais e culturais vêm sendo selecionados pela MIB na referência ao Sul do país e a influência disso na elaboração da identidade cultural sulista na atualidade.⁵

O estudo da música instrumental é de grande importância para a pesquisa em música no Brasil atualmente. Estudar a imagem do Sul do Brasil na música (popular)

⁵ Sugiro ao leitor que busque alguns exemplos musicais citados no início da sessão anterior (O Sul da MIB) para apreciar a “musicalidade” em questão.



instrumental numa abordagem etnomusicológica é, sem dúvida, estudar a sociedade desta região.

Referências

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- AGOSTINI, Agostinho Luís. *O Pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2005.
- BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicas na Música Popular Brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. Trabalho de Conclusão de Curso do Departamento de Música da UDESC. Florianópolis, 2008.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, A. T. C. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. XVI Congresso da ANPPOM. *Anais...* Brasília, 2006.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- CUGNY, Laurent. *Analyser le Jazz*. Paris: Outre Mesure, 2009.
- FERRARO, Eduardo Hector. *Transformações culturais no gauchismo através da música*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- _____. *A música nativista do Sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Educação Artística Habilitação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.
- MAXIMIANO, Guilherme Campiani. *Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. Dissertação de mestrado em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, p. 1-23, 2013.
- _____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi* (UFMG), v. 23, p. 103-112, 2011.
- _____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, p. 6, 2007.



_____. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – Ano 11, n. 11, dez. 2005 – Campinas (SP): ANPPOM, 2005.*

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis - SC, v. 21, 1997.

SCHMIDT, Leonardo. *Referências gaúchas na música de Alegre Corrêa*. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity, and Music: the musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear)*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.



Canções praieiras de Dorival Caymmi

TEDESCO, Felipe Chagas (UFRGS)

felipechagas12@gmail.com

Resumo: Apresenta um apanhado histórico etnomusicológico da vida de Dorival Caymmi e contextualiza a ascensão de sua carreira no Rio de Janeiro, no final da década de 1930. Aborda a questão da miscigenação ocorrida no Brasil e como este fenômeno foi decisivo na busca por uma “identidade nacional”. Situa a importância da trajetória de Dorival Caymmi na concretização de um projeto cultural brasileiro, sendo peça fundamental para a difusão da música popular brasileira no exterior, bem como para a sua modernização, a partir da segunda metade do século XX. No desenvolvimento propõe uma análise sintagmática do *Long Playing* Canções Praieiras (1954), utilizando também elementos do método analítico de White (1976) para evidenciar as relações entre os elementos musicais e o conteúdo semântico da obra. As Canções Praieiras consistem em uma série de composições executadas unicamente pelo compositor/cantor acompanhado de seu violão, na qual o imaginário da Bahia e a temática do mar e dos pescadores são desenvolvidos utilizando recursos harmônicos e elementos semânticos inusitados para a época de sua produção. Conclui que é necessário um estudo mais aprofundado para dar conta de uma análise criteriosa dos diversos elementos culturais envolvidos na realização desta obra, que se apresenta como um marco para a história da música popular do Brasil.

Palavras-chave: Dorival Caymmi, Música Popular do Brasil, Análise musical.

Abstract: A historical and ethnomusicological overview of Dorival Caymmi's life is presented, contextualizing the rise of his career in Rio de Janeiro at the end of the 1930s. It addresses the issue of miscegenation occurred in Brazil and how this phenomenon was decisive in the search for a "national identity". It discusses the importance of Dorival Caymmi's trajectory by building a Brazilian cultural project, which is fundamental for the dissemination of Brazilian popular music abroad, as well as for its modernization, from the second half of the twentieth century. The development proposes a syntagmatic analysis of his Long Play "Canções Praieiras" (1954), using elements of White's (1976) analytical method to show the relationships between musical elements and the semantic content of his work. The "Canções Praieiras" consists of a series of compositions performed solo by the composer/singer accompanied by his guitar, in which the imagery of Bahia and the themes of the sea and fishermen are developed using unusual harmonic resources and semantic elements for the time of its production. Concludes that further study is necessary to account for a careful analysis of the various cultural elements involved in making this work, which is a milestone for the Brazilian's popular music history.

Keywords: Dorival Caymmi, Brazilian popular music, Musical analysis.

1 Introdução

As Canções Praieiras foram um marco da presença de Dorival Caymmi na história da música brasileira. O *Long Playing* lançado em 1954, conta com a série de



canções que figuram mais claramente o seu gênio baiano e a influência que as “coisas do mar” tiveram sobre sua vida. Trata-se de um repertório em que o compositor interpreta suas canções acompanhando-se ao violão e no qual é apresentada a poética que viria a identificar toda a obra posterior de Caymmi: o mar, o pescador em sua jangada e a mulher, sempre a espera do retorno de seu marido em segurança, com as bençãos de Iemanjá.

Dorival Caymmi nasceu em 30 de abril de 1914 na cidade de Salvador. Teve a infância e juventude marcada pelos elementos da cultura popular e religiosa da Bahia. O avô de Dorival, Enrico *Caimi*⁶, veio da Itália para a Bahia na segunda metade do século XIX e ali constituiu família. Seu pai, Durval Henrique Caymmi, casou-se com Aurelina Cândida Soares, a Dona Sinh’á, com quem teve quatro filhos. O casamento de Henrique e Dona Sinhá aconteceu contra a vontade da família de Henrique, pois ela era mulata. (Caymmi, 2001). Tal fato é relevante uma vez que os desdobramentos da cultura popular no Brasil tem uma relação direta com a miscigenação⁷ ocorrida entre as pessoas que aqui habitavam e dividiam os espaços de convívio (Vianna, 2010). Dorival era mulato e um fruto genuíno da cultura brasileira, o que talvez tenha possibilitado que ele retratasse com tanta propriedade o imaginário popular brasileiro em suas canções.

A carreira artística começou ainda em Salvador onde formou grupos de seresta e se apresentou em programas da rádio local. Em 1937 compôs a primeira música do que viria a ser a série das Canções Praieiras: “*O mar*” (Caymmi, 2001). Em 1938 já se mudava para o Rio de Janeiro pretendendo se profissionalizar. No mesmo ano em que chegou, Dorival conseguiu assinar um contrato com a Rádio Nacional.

Vale ressaltar que, no fim da década de 1930, o rádio era o mais abrangente meio de comunicação de massa, sendo utilizado pelo governo Vargas para fortalecer as ideias de identidade nacional, dentre as quais o samba carioca seria o representante oficial da cultura musical brasileira (Vianna, 2010). Assim, no contexto de um governo que pretendia “inventar” uma identidade nacional marcada pela figura do mulato e do

⁶ O sobrenome *Caimi*, como era originalmente grafado, foi sendo modificado ao longo do tempo até chegar a sua forma atual. (Caymmi, 2001).

⁷ Pode-se afirmar que o fenômeno da miscigenação desempenhou um papel muito relevante no entendimento da cultura brasileira. Um de seus marcos fundamentais foi a publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933). Os futuros desdobramentos culturais fomentados pelo Estado Novo de Vargas para fortalecer uma identidade “verdadeiramente brasileira” também estão atrelados a esta busca por uma originalidade cultural brasileira e uma “civilização tropicalista” dentro do “paradigma do mestiço” de Freyre (Vianna, 2010).



sambista, Dorival Caymmi encontrou terreno fértil para se estabelecer e desenvolver sua arte.

Em pouco tempo Dorival Caymmi, que iniciou como locutor, estaria apresentando suas canções para todo o país. O mulato vindo da Bahia sempre chamou atenção por cantar apenas canções de sua própria autoria e munido de seu violão e sua voz grave, conseguiu dar sentido às imagens que povoavam sua música e que viriam a influenciar o imaginário brasileiro nas as figuras do seu cancioneiro.

Foi com a canção “O que que a Baiana tem”, de 1939, interpretada pela cantora Carmen Miranda e pelo próprio Caymmi para o filme *Banana de Terra* (distribuído pela Metro Goldwyn Mayer do Brasil), que Dorival Caymmi alcançou reconhecimento internacional. Nas palavras de Severiano e Mello (1998):

Entra em cena, ainda em 1939 o compositor/cantor Dorival Caymmi. E o faz de forma excepcional, lançado simultaneamente no cinema, no rádio e no disco pela estrela Carmen Miranda [...] Caymmi seria uma das figuras que mais iriam se sobressair no final da época de ouro. (p.89).

Um ano depois do sucesso alcançado por “*O que que a Baiana tem*” Caymmi lança “*O Samba da minha terra*”, canção inspirada nos sambas de roda da Bahia, onde os versos se referem ao “bole-bole” e ao requebrado sensual das sambistas. Este sucesso seria regravado por João Gilberto em 1961, completamente estilizado e com uma leitura totalmente inovadora, no ápice da Bossa Nova.

2 As Canções Praieiras de Dorival Caymmi

A obra de Caymmi é de grande relevância à modernização da música popular feita no Brasil a partir da segunda metade do século XX (Severiano; Mello, 1998). Ao mesmo tempo a sua musicalidade se desenvolve com muita simplicidade: ao compor, tocar seu violão e contar as histórias da sua gente, Caymmi está falando de coisas que ele de fato conhece e vivencia. Nas suas próprias palavras:

Os negros e os mulatos que têm suas vidas amarradas ao mar têm sido a minha mais permanente inspiração. Não sei de drama mais poderoso do que o das mulheres que esperam a volta, sempre incerta, dos maridos que partem todas as manhãs para o mar no bojo dos leves saveiros ou das milagrosas jangadas. [...] Tratei desses motivos porque nada mais sou que um homem do cais da Bahia, devoto eu também de Yemanjá, certo eu também que estamos todos nós nas suas



mãos, rogando-lhe que não envie os ventos da tempestade, que seja de bonança o mar da minha vida. (Caymmi, [1967]).

No ano de 1954 foi lançado pela Odeon o primeiro *Long Playing* de Dorival Caymmi como interprete de suas próprias canções. Apesar de estreiar o primeiro LP, Caymmi já atuava há 15 anos no cenário musical, sendo portanto um compositor maduro. O álbum intitulado *Canções Praieiras* foi certamente recebido com curiosidade pelo público, pois tendo sido gravado apenas com voz e violão, tratava-se de uma textura musical inusitada na época. Com 33^{1/3} RPM, traz em sua apresentação gráfica um detalhe interessante: a capa é a reprodução de uma tela pintada pelo próprio Caymmi (Figura 1).

As canções apresentadas têm o mar como referência central. A partir da imagem do mar se desenrola todo um emaranhado de sentidos que irão descrever as diversas personagens em torno desse elemento natural de tamanha importância na vida dos pescadores. Dentre estas personagens de Caymmi, talvez a mais marcante seja a da mulher do pescador, antes mesmo do que ele próprio. É na figura da mulher, à espera do pescador, que Caymmi intensifica o drama e se torna mais introspectivo. Algumas das letras descrevem de forma viva a angústia feminina e a dor daquelas esposas que por vezes perdem o marido para a fúria tempestuosa do mar.

Figura 1 – Long Playing *Canções Praieiras* de Dorival Caymmi (1954)



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 2009.



2.1 Proposta de análise das Canções Praieiras⁸

A seguir são apresentados alguns elementos de análise musical das Canções Praieiras. São abordados elementos do método analítico musical tradicional desenvolvido por White (1976) para embasar as relações de ritmo, melodia, harmonia e som estabelecidas por Caymmi nesta obra. Outros elementos de análise abordados visam a apreciação do sentido poético contido nas Canções Praieiras. Para isto optou-se pelo estudo de sentido designativo, oriundo da análise sintagmática. Para Mattos (2009), o sentido

[...] é a significação que determinada proposição pode assumir, isto é, seu conteúdo semântico ou aquilo que comunica, que se pode entender de determinado trecho musical. Este campo da análise está mais ligado aos estudos semânticos da música vocal (óperas, cantatas, canções, etc.) do que da música instrumental. (p. 2).

Cabe ressaltar que o escopo deste estudo visou a utilização dos conceitos do método analítico tradicional para corroborar uma análise sintagmática das Canções Praieiras. Não se objetivou portanto realizar uma análise musical sistematizada de todo o objeto de estudo. De modo que, são abordados alguns aspectos gerais relativos à características intrínsecas das faixas do LP como um todo, seguidos de uma análise intermediária da canção “*O Mar*”.

O método analítico de White (1976) trabalha com a interpretação dos quatro elementos musicais: (1) ritmo, (2) melodia, (3) harmonia e (4) som. O processo de crescimento da música pode ser interpretado reduzindo-o também a quatro possibilidades: (1) repetição, (2) desenvolvimento, (3) variação e (4) utilização de material novo. Por fim, a análise dos elementos de contraste utiliza os seguintes conceitos: repouso ou calma (**C**), animação ou tensão (**T**), equilíbrio entre repouso e tensão (**CT**) e, finalmente, o grau de unidade orgânica (**O**).

O disco inicia com a melodia que Caymmi assobia acompanhando-se do violão em “*Quem vem pra beira do mar*”. Nesse momento o ouvinte já pode se deparar com os três elementos que dão sentido sonoro ao discurso da obra: o violão, a voz e o sopro do assobio.

O violão que acompanha a voz de Caymmi é tocado de forma despretensiosa, porém com uma forte expressividade e que por vezes transmite ao ouvinte as atmosferas de uma grande peça orquestral. Para Bosco (2006):

⁸ CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. 1 LP. Formato digital. Disponível em: <<http://www.jobim.org/caymmi/>>. Acesso em: 26 fev. 2015.



[...] o violão de Caymmi, nas praieiras, não é um violão de acompanhamento, mas antes um recurso como que cinematográfico: ele cria um *setting*, compõe uma paisagem, estabelece um cenário. Como seu violão consegue isso? Não exatamente imitando, mas se transformando nas coisas que quer mostrar.

Na maioria das faixas, o sentido harmônico das Canções Praieiras é singelo, reduzidos a progressões simples baseadas no ciclo tonal Tônica-Subdominante-Dominante. As levadas rítmicas que o compositor utiliza marcam um samba que por vezes se aproxima mais do maxixe. Em outras canções como “A lenda do Abaeté” o violão cria uma atmosfera de forte tensão na qual “o violão é obsessivo e sinistro como o mistério que envolve a lagoa escura arrodada de areia branca” (Bosco, 2006).

“O mar” talvez tenha sido a canção que tomou uma forma mais imagética e que até então não havia sido explorada no repertório violonístico da música popular. Há que se enfatizar a introdução em que o violão descreve um movimento cromático descendente e ascendente, análogo ao das marés com suas idas e vindas até o ponto de repouso em que o tema irá se desenvolver (Figura 2). Os acordes menores com sextas descrevem movimento paralelos e incutem tensão (T) no início da peça, o que logo irá se tornar uma atmosfera calma (C) para que seja apresentado o recitativo inicial.

Figura 2 – Movimento harmônico cromático na introdução da canção “O Mar”



Fonte: Elaborado pelo autor.

O recitativo inicia na tonalidade de Mi Maior em acordes arpejados *ad libitum* onde pode-se perceber harmonias com muitas de tensões (T) e resoluções (C). A seguir o violão sobe meio tom e assim a melodia sofre uma variação, sendo retomada com novo vigor em Fá Maior. Retornando à tonalidade inicial, o compositor desenha o que poderia ser ouvido como uma cadência frígia, valendo-se sempre do processo de crescimento por repetição do motivo inicial. De forma análoga ao movimento harmônico, o contorno melódico traça um desenho em arco, alcançando unidade orgânica (O) ao se relacionar com a harmonia da introdução da peça (Figura3).



Ao fim do recitativo inicial, na tonalidade de Mi Maior, o tema é desenvolvido com utilização de material novo, uma levada ritmada em andamento acelerado e cadenciado, sugerindo um novo dia, uma nova maré.

Figura 3 – Movimento melódico e harmônico na abertura da canção “O mar”

Violão ad. lib.
Rubato

O mar quan-do que-bra na praia é bo- nito é bo- ni- to O
 8 mar pes-ca-dor quan-do sai nun-ca sa-be se vol-ta nem sa-be se fi - ca quan-ta gen-te per-
 16 -deu seus ma - ri - dos seus fi - lhos nas on - das do mar O
 20 mar quan-do que-bra na praia é bo - nito é bo - nito etc.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A história segue e tem por protagonistas Pedro e Rosinha de Chica. Pedro, um pescador de quem todos do “arraiaá” gostavam, “e mais de que todos, Rosinha de Chica”. Neste momento a semântica é colocada em primeiro plano e, para que o texto possa ser compreendido, a levada rítmica, a harmonia e melodia devem ser desenvolvidas de maneira simples, sempre utilizando a repetição como processo de crescimento, similar a uma canção folclórica entoada livremente, onde a extensão métrica da linha melódica deve se adequar ao texto a ser transmitido.

Pedro vivia da pesca
 Saía no barco seis horas da tarde
 Só vinha na hora
 Do sol raiá



Todos gostavam de Pedro
E mais de que todas
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
E mais bem feitinha
De todas as mocinha lá do *arraiá*

Pedro saiu no seu barco
Seis horas da tarde
Passou toda a noite
Não veio na hora
Do sol *raia*

Deram com o corpo de Pedro
Jogado na praia
Roído de peixe
Sem barco sem nada
Num canto bem longe
Lá do *arraiá*

Pobre Rosinha de Chica
Que era bonita
Agora parece que endoideceu
Vive na beira da praia
Olhando pras ondas
Andando... rondando
Dizendo baixinho:
- morreu... morreu...
- morreu, oh...

Pode-se observar uma estrutura tão original que fugiria aos moldes da canção popular da época. Aqui o compositor retrata uma realidade dura, expressiva, onde o protagonista morre e seu débil corpo é trazido pelo mar até a beira da praia, “*roído de peixe*”. A realidade fala mais alto e alcança a dimensão da poesia quando mostra a impotência do homem e suas ilusões, como a paixão, sendo destroçadas pela força ininterrupta do mar.

Por fim o tema retorna ao recitativo inicial *ad libitum* e as tensões harmônicas aumentam e recuam, intensificando o desfecho trágico da história que acabara de ser contada.

O mar
Quando quebra na praia
É bonito, é bonito



O sentido alcançado pela canção estabelece uma dicotomia entre a tragédia humana e a aceitação dos desígnios da natureza. Assim, ainda que o protagonista não tenha sobrevivido, a esperança no bem maior que está por vir é sempre assegurada pela constância dos ciclos da natureza e das ondas do mar.

3 Considerações Finais

Dorival Caymmi foi um artista, que em sua longa vida, influenciou diretamente a música popular feita no Brasil no século XX. Divulgou a Bahia para o Brasil e projetou o Brasil para o mundo durante a Época de Ouro, ao fim dos anos 1930. Foi uma figura reverenciada pelos artistas da Bossa Nova, nos anos 1950 e 1960, e outros movimentos como a Tropicália e a MPB, nas décadas de 1960 e 1970, absorveram e replicaram sua obra, vastamente regravada por estas gerações de artistas.

Em seu álbum inaugural Caymmi lançou mão de sua mente imaginativa interpretar as suas Canções Praieiras. As imagens ali apresentadas são fortes e retratam a vida e a morte da gente do mar, sempre entregues aos desígnios da natureza, na esperança da bonança do mar e dos ventos favoráveis à sua jornada.

A singularidade desta obra sugere a necessidade de um olhar mais aprofundado, para que seja possível decifrar algumas sutilezas poéticas e musicais que consubstanciam sua organicidade. Pode-se dizer que as “Praieiras” constituem um registro fonográfico único no cancioneiro brasileiro – se formaram a partir da percepção poética de um imaginário popular e ao mesmo tempo contribuem para a reinvenção e reinterpretação da cultura musical brasileira.

Referências

BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. *Caymmi*. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/>.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Análise distributiva*. Porto Alegre, [2009]. Apostila de aula.



SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1 - 1901 – 1957. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 2010. 193 p.

WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, p. 13-25, 1976. Material traduzido e disponibilizado pelo Prof. Fernando Lewis de Mattos em apostila de aula para a cadeira de Análise Musical I, DMUS/UFRGS.



O chorinho de Adamor do bandolim: repertório e práticas musicais no Marajó, PA

TRÓPICO E SILVA, Vanessa (UEPA)

vanessatropico@hotmail.com

Resumo: O trabalho propõe uma abordagem da produção musical de Adamor do bandolim e sua articulação com seu meio social, sua vivência como uma exteriorização de sua interiorização na Ilha do Marajó. Minhas reflexões foram possíveis no contexto do *Projeto Choro do Pará* onde tenho e tive acesso ao mestre Adamor sua história e suas obras musicais. Lançando mão de suas composições de Choro como instrumento de análise não menos importante que o estudo de seu método de aprendizagem musical, buscarei assim contribuir para um pensamento reflexivo, dentro da proposta do desenvolvimento de seu modo de autoaprendizagem onde serão discutidas algumas práticas musicais informais presentes no desenvolvimento do músico popular. As reflexões aqui pretendidas se realizam em duas etapas metodológicas: a primeira parte por meio de uma revisão bibliográfica das teorias de suporte em práticas de aprendizagem do músico popular, semiótica de Pierce, levantamento documental da obra e vida de Adamor do Bandolim. A segunda parte realiza-se por meio das práticas utilizadas por nosso Chorão para desenvolver seu fazer musical. Por se tratar de uma pesquisa ainda em andamento, os resultados conhecidos já apresentam algumas considerações que se mostram conclusivas: O Choro é para o Chorão do Marajó sua religião, sua forma de expressão perante a tudo que o cerca, tudo que ele acredita está em harmonias únicas rascunhadas nas melodias, existe um Marajó em notas em suas obras. Para que Adamor do Bandolim conseguisse tocar lançou mão de alguns métodos como: exaustivas escutas musicais do Disco de Garoto, observações dos músicos regionais de Carimbó e toadas de Boi no Marajó, descobertas no instrumento (um banjo artesanal) e posteriormente a tentativa de tocar junto com o vinil que ouvia.

Palavras-chave: choro, Marajó, música popular.

Abstract: This paper aims to discuss about Adamor do Bandolim's musical production, and its relationship with his social environment and with his experience as an externalization of his interiorization in Marajó Island. Drawing on compositions of choro as an analytical tool no less important than the study of his musical production, we intend to contribute to a reflective thinking in the proposed development of its learning mode, which will be comment about some informal musical practices related to the development of the popular musician. These reflections are based on two methodological steps: 1) through a literature review of the support theories and documentary survey of Bandolim's work and life; 2) through music listening. Because of it is an even ongoing research, there is no results yet, but it is possible to present some arguments: choro is a kind of religion for the local musicians, its form of expression is closely related with singular music harmony following melodic lines; the place (Marajó Island) is incorporated in his compositions - a flock of birds, one blockhouse near the river, the wood, the Amazonian native habitant and social injustices. He was self-taught. He never studied music, according to a tradition on popular music field in that region. His musical practices result from his music listening experiences, as for example when the first time he played a banjo (kind of little guitar) built by his uncle.



Keywords: choro, Marajó Island, popular music.

Súplica e lamento pelo Marajó, esses são os temas centrais de todas as composições deste que é uma referencia do choro no Estado do Pará, Adamor do Bandolim, nasceu no dia 29 de maio de 1942, dentro de um braço de igarapé, uma pequena ramificação do rio Limão, afluente do rio Guajará, principal da região do Marajó, que fica de frente a Anajás, o maior município do arquipélago e centro geográfico da região. Como ele mesmo diz: “Eu nasci dentro da mata mesmo!” O Choro, gênero musical deste compositor marajoara teve origem com a chegada da família real ao Brasil em 1808 em terras tupiniquins, como reflexo da mistura de sotaques e estilos, a música genuinamente brasileira ferve em um grande caldeirão cultural, no seio da formação de nosso povo mestiço (Cazes, 2010, p. 27). O Rio de Janeiro foi elevado à categoria de sede do Reino Unido do Brasil. Logo em seguida, a cidade passaria por uma grande reforma urbana e cultural. Foram criados cargos públicos, o que possibilitou a formação de um novo segmento social, a classe média. Das danças europeias, alguns gêneros e hábitos musicais, como o minueto, a quadrilha, a valsa e o schotisch, começou a se formar por aqui pelas mãos dos músicos brasileiros por um jeito singular de tocar. Sem dúvida, o lundu principal ritmo de origem africana passa a ter força em nossa produção musical em seu contorno percussivo, mas sem dúvida a grande influência foi a Polca por ter se tornado uma febre no Brasil de 1845, dança de rosto colado corpos próximos que juntos com o lundu, de origem africana e já cristalizados a nossa cultura naquela altura, foram sendo abrasileirados na forma de tocar (Diniz, 2007, p. 17). A produção musical deste compositor remete-se ao seu convívio no arquipélago do Marajó, as necessidades de seu povo marajoara, que tem de viver constantemente com o abandono por parte do poder público e a beleza da maior ilha fluvial do mundo, sua vegetação se mostra registrada na composição *Cheiro de mato*, de 1993 inspirada nas lembranças das pescarias de férias em meio a exuberante floresta tropical exemplificando esta relação assim como a composição *Chora Marajó*, de 1985, um lamento pelo Marajó. Por mais que esteja vivendo em Belém desde 1980 este chorão nunca perdeu seu amor pela ilha, a composição *S.O.S Amazônia* é uma súplica em forma de choro com maior abrangência datada de 2004. A prática cultural marajoara delineou o rumo de suas composições, formou melodias descritivas do barulho das águas do assóvio dos ventos, algumas dedicadas a seus amigos, são um gancho para que ele possa sempre se reportar ao Marajó como no choro *Ederaldo no*



Céu e ao costume de seu povo e sua convivência com os ilustres anajenses, como a composição *Choro Caboclo*, de 1995, dedicada ao Caboclo Gito, exímio cavaquinista da região. O Choro marajoara aponta reverenciando a exteriorização de sua interiorização, nos fazendo pensar na sociedade a que pertencemos, dando um sentido mais lógico às práticas e costumes que realizamos em nosso cotidiano, mostrando-nos muitas das vezes as semelhanças e diferenças que existem entre nós e os povos da Amazônia em seu fazer musical. O processo de aprendizagem do músico popular e seu entendimento do mundo é construído, fundamentalmente, a partir de seu cotidiano rico em experiências vividas. Existe uma história musical que antecede a expressão de cada músico, ou seja, a formação de uma memória musical construída por tudo que ele ouviu até chegar ao meio pelo qual se expressará musicalmente, seja por meio de letras ou melodias. Um mundo particular por ser esta interpretação só dele e uma materialização que será definida por sua afinidade, por algum instrumento, gênero ou outra forma de exteriorização desta experiência musical. Neste contexto aparecem como determinantes, o meio no qual está inserido e suas vivências em sociedade. Por mais que a cultura da região marajoara seja o carimbó e toadas de boi bumbá, Adamor ainda menino aos 6 anos de idade inclinou-se a outra cultura, a do choro, e por mais que não tenha tido um professor presente, nem naquele momento um instrumento próprio para o gênero, como um cavaquinho ou um bandolim, Adamor buscou por meio da exaustiva escuta musical reproduzir os sons que ouvia nos discos. A música chegou até ele pelo som e não pela visão do instrumento que o produzia. Talvez se soubesse que não era possível ou comum executar choro no banjo artesanal de carimbó, não teria feito, foi pela audição que ele desenvolveu o interesse de reproduzir aquele som dos discos do compositor Garoto que ouvia. Um mundo particular, que se expande e se materializa, configurando o músico em sua complexidade de sentimentos que nos escapam a total compreensão. Assim a música popular apresenta duas possibilidades de aprendizagem: a educação formal que segundo Libâneo (1996) é secular, regular e segue um programa pedagógico de caráter tradicional, muitos músicos populares são oriundos de escolas de música e conservatórios tradicionais e a educação informal, o cerne do processo de transmissão dos músicos populares como afirma Green (2001) centrada nas práticas informais ser abriga um método próprio de ensino e aprendizagem são aquelas que envolvem a enculturação em um contexto musical, a interação com outras pessoas e a autoaprendizagem. No Choro, a aprendizagem se realiza por meio do convívio social e



interação com outros amigos e músicos, desta forma, seus conhecimentos e habilidades musicais vão sendo desenvolvidas, englobado na intimidade da escuta, no apreciar da postura, no repertório executado na naturalidade da aprendizagem musical em práticas da educação informal quando numa relação social, festas, encontros onde os músicos mais experientes socializam seus conhecimentos para os iniciantes, revelando, assim, um processo natural de aprendizagem na prática do tocar, cantar e ouvir. Outro aspecto fundamental deste processo de enculturação é o de “tirar música de ouvido” vivenciada por músicos iniciantes na ânsia de tocar o que se ouve permanecendo com eles por todo seu fazer musical. Adamor do Bandolim, utilizando-se da escuta musical da composição *Pedacinho do Céu* e *Encabulado* do compositor Garoto, conseguiu ainda jovem vivenciar esta prática que tanto envolve a internalização da música pela audição. É fundamental considerar que o olhar sobre o processo de aprendizagem de cada indivíduo reflete em uma valorização, em um reconhecimento e significação da importância do papel deste no ato pedagógico e na atuação do processo educativo. Dentro desse processo que independentemente da presença de uma pessoa que possa representar alguém que o oriente no estudo, cada indivíduo está em constante busca de conhecimento e isso reforça a autonomia no movimento de aprender e a significação de uma educação centrada na valorização de como cada um aprende em suas práticas musicais diárias, do contexto social e mostra-se de fundamental importância dentro do aprendizado da música popular e vibrante no gênero choro.

O processo cultural denominado pela Antropologia como endoculturação ou aculturação é aquele por meio do qual os indivíduos aprendem o modo de vida da sociedade na qual nascem, adquirem e internalizam um sistema de valores, normas, símbolos, crenças e conhecimentos. São, por assim dizer, condicionados a um padrão cultural. Endoculturação significa interiorização, assimilação, apropriação, absorção, aprendizagem. É um processo social que se inicia na infância mediado pela família, pelos amigos, posteriormente, a partir da escola, da religião, do clube, do trabalho, do partido político e de tantos outros grupos (Assis; Nepomuceno, 2008, p. 67)

As obras de Adamor do Bandolim reveladas como um clamor em favor destes povos da floresta produz este fazer musical implicado fortemente ao Marajó, como reflexo de um processo sociocultural no qual o compositor esta envolvido. Se buscarmos enveredar agora para o porquê desta produção musical, vamos encontrar neste caminho a questão da significação musical de Charles Sanders Peirce pelo viés da



Semiótica, sua classificação dos signos, como instrumento de análise. A teoria semiótica da música em bases peirceana tenta distinguir o pensamento (por si só) do ato de pensar racional, no sentido de implicado a algo, aqui em nosso estudo, representado pelo Marajó pensado como clamor em forma de música por Adamor. Chegando-se à conclusão de que toda experiência é percebida pela consciência aos poucos, por meio de três etapas. São elas: qualidade, na forma de música; relação, aqui na produção musical – posteriormente substituída por Reação, o ato de tocar uma composição com este tema; e representação, trocada depois por Mediação sendo a música como instrumento de mobilização social. É desta forma que a teoria da semiótica peirceana torna-se uma ferramenta importante para se buscar a compreensão a respeito do choro produzido por este músico marajoara. A construção progressiva desta teoria faz aflorar toda sua potencialidade de esclarecimento e, reversamente, de ação sobre os fenômenos musicais, mas o fato de que toda música reflete sua situação espaço-temporal leva o estudo da representação à causalidade, semioticamente, a ação do fazer musical em seu contexto. Obras e sistemas musicais são existentes e referem-se a seu contexto étnico, cultural, histórico, social etc. Por outro lado, a representação que incide ao compositor faz com que esses mesmos fatores signifiquem ou tentem significar a causalidade de sua produção musical, ou seja, chamem a atenção do intérprete para o objeto do signo (um povo, um compositor). Signos musicais podem ainda atuar por hábito ou convenção. Tratam-se dos símbolos: Muitas culturas musicais não ocidentais fazem do símbolo um importante meio de representação e organização estética. Padrões melódicos ou rítmicos e mesmo obras completas comportam toda uma carga de concepções culturais. *Nosso Chorão* colocou em suas obras os símbolos da sua vivência na Ilha do Marajó; o barulho do vento nas árvores, o som das águas dos rios, o som do canto dos pássaros, assim como, também, o choro das crianças que sentem fome, dor ou tristeza, muito bem descrita em suas melodias. Símbolos crescem e se transformam no universo da arte, a comunicação configura-se no âmbito do meramente possível e os signos de possibilidade são também constituintes de um sistema comunicativo: a música é repleta de signos, e seja o que for que ela comunique, certamente não é nada determinado no sentido de uma relação com objetos externos a sua própria linguagem. Estas questões, por certo complexas, devem ser antecidas por outra: qual o objeto da música? Tomando por ora a resposta de que semioticamente o objeto da música, entre todas as formas de arte, é o de mais difícil determinação, o mais vago, mais difícil se torna essa



questão. Se o signo da música convive com um agudo grau de indeterminação do objeto, o que poderemos afirmar sobre ela? Logo de início, devemos reconhecer a complexidade de se investigar um tema como este, tão intrinsecamente ligado a uma cultura como a do Marajó.

O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o Som e o Ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo e a voz produz o som. (Andrade, 1976, p. 13).

Quando a música se transmuta em algo exterior a ela, reveste-se de outras qualidades, de outras eras, e representa símbolos musicais. Ao passo que, se ela nos chega aos ouvidos, fazendo-nos sentir emoção, ou quando se transforma numa imagem, numa hipótese, numa metáfora, então é signo. Se ela revela o que realmente é, como existente, e o ouvinte a escuta e imediatamente a identifica, também pode ser reconhecido a qualquer momento por um estudioso da música, um investigador dessa arte que a flagra em seus íntimos detalhes, como, por exemplo, ao se constatar: esta é a obra de Adamor do Bandolim um choro com características únicas, sons que descrevem aspectos físicos da Ilha do Marajó, como, por exemplo, ao referir-se a sua vegetação, aspectos sociais e emocionais do próprio autor. Aprendemos, com a Semiótica de Peirce, que a música comunica simplesmente pelo fato de existir. A música produzida pelo chorão do Marajó é uma obra ímpar e nos escapa, por mais que desejamos ardentemente, o sua compreensão, o que podemos dizer ainda em uma esfera virtual, é que o resultado de sua interação social marajoara transformou-se em agilidade com interpretação de sentimentos comportada em uma harmonia complicada bela e desafiadora, pois Adamor não teve estudo de teoria musical, suas harmonias fogem a regra harmônica o que dificulta o acompanhamento de suas músicas sem um prévio contato e estudo de suas composições. O choro caboclo aparece como destino musical deste compositor que sempre travou em sua história uma luta para poder exercer seu papel como produtor de música na Amazônia. Não é tarefa fácil falar do trabalho ou medir a contribuição deste compositor para a cultura e preservação dos temas imbricados em suas músicas, entretanto é possível perceber que por mais virtuoso que seja ainda muito falta para que este músico consiga em sua terra ser valorizado da forma como merece, mesmo na era da tecnologia que facilita e barateia muita coisa, ele ainda



espera por alguma iniciativa para realizar seu trabalho. Pouco em Anajás se fala do ilustre filho, é no centro de Belém, no Bar do amigo Gilson Rodrigues, que ele se apresenta todos os domingos acompanhado do grupo de Choro *Gente de Choro*, o mais antigo do estado, mesmo assim, ele compõe praticamente todos os dias, é possível ver em seus olhos a esperança de ainda em vida ver seu trabalho gravado, ver que por meio de sua música pôde fazer algo pela Ilha do Marajó e seu povo sofrido. Atualmente a valorização do músico popular, enfrenta descompassos, a indústria musical hoje busca novidades que agradam aos ouvidos da mídia em geral. Os impactos gerais da cidade e as mudanças provocadas pelo novo cenário cultural, fundado nos valores urbanos e na tecnologia, tiveram um caráter bem peculiar, principalmente no processo de diversificação e de circulação das novas culturas populares urbanas e nos meios de produção e difusão de massa. De maneira geral, as alterações da realidade histórico-cultural foram bastante ambíguas, sobretudo na música popular. De um lado, a imposição de modelos e modas, restrições e orientações, massificação e fragmentação, gradativamente se tornam regra e apontam para a mercantilização e para o consumo rápido e uniformizado da nova cultura popular. Inserir o Choro neste debate a respeito da história Regional retratando-o como manifestação cultural representativa dentro do cenário artístico musical brasileiro de Belém evoca desafios que tratam desde a contextualização histórica que aqui é o Choro do Marajó através do bandolim e da figura do bandolinista e compositor Adamor, estabelecendo parâmetros sonoros de análise que o caracterizam, articulando a representatividade de um instrumento musical e toda a sua carga de historicidade e poder simbólico, bem como, sua sonoridade inserida na popular música brasileira, um tecido de relações que pode se revelar enriquecedor como percebemos nas palavras de Adamor do Bandolim: “- Na minha vida as coisas foram acontecendo e eu sempre ali, forte no meu propósito de tocar o melhor possível. O meu choro é diferente de todos os outros porque é um choro caboclo mesmo, é dentro da levada do que se escuta aqui. A gente está teimando em fazer choro e ainda temos muito que aprender”.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. Disponível em: <<http://www.dicionariombp.com.br> . Acesso em: 10 out. 2014.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.



- ASSIS, Cássia Lobão; NEPOMUCENO; Cristiane Maria. *Processos culturais. Endoculturação e Aculturação*. Campina Grande: UEPB/UFRN, 2008.15 fasc. – (Curso de Licenciatura em Geografia – EaD) 236 p.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999. 204 p.
- DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do Chorinho, o que ouvir, o que ler*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Surrey: Ashgate Publishing, 2001.
- HOEBEL, E. Adamson; FROST, Everett. *Antropologia cultural e social*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para que?* São Paulo: Cortez, 1999.
- PEIRCE, C. S. *Semiotic*. trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PROJETO Uirapuru, Choros Amazônicos, Adamor do Bandolim, IAP 2006.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada”. *Cadernos de campo*, n. 16, p. 191-200, 2007.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant’Anna, 1977. 454 p.



A expansão do Choro no século XXI: principais correntes estilísticas

VALENTE, Paula (USP)

paulavalente@uol.com.br

Resumo: No início do século XXI, observamos uma visível expansão do gênero choro. O surgimento de diversos compositores e grupos com uma perspectiva diferenciada indicam algumas das novas tendências deste período. Nesta apresentação identificaremos as principais correntes contemporâneas, agrupando autores e obras com características semelhantes, enfocando principalmente aquela que denominamos “impulsionadores da transformação”. O estudo desta corrente nos mostra diversos graus de transformação pelo qual o gênero choro passa atualmente.

Palavras-chave: Música brasileira, Música Popular, Choro, Improvisação.

Summary: We observe at the beginning of the 21st century a visible expansion of the Choro genre. The emergence of several composers and groups with a differentiated perspective indicate some of the new trends of this period. In this presentation we will identify the main contemporary currents, grouping authors and works with similar characteristics, focusing on mainly that we call "movers of transformation". The study of this current shows us various degrees of transformation whereby the Choro going on currently.

Keywords: Brazilian Music, Popular Music, Choro, Improvisation.

O choro, quando do seu surgimento em meados de 1870, era considerado como um estilo musical, um jeito de tocar, até sua concretização como gênero no começo do século XX. Podemos dizer que foi durante as primeiras décadas deste século que o choro se estabeleceu propriamente como gênero, delimitando suas características próprias de melodias, harmonias e ritmos, definindo os típicos agrupamentos de instrumentos e suas respectivas funções. O nascimento do choro, identificado a um jeito de se interpretar, foi destacado na principal obra de referência sobre a história do choro, a de Alexandre Gonçalves Pinto⁹ (1978, p. 193-194).

Com pouco mais de um século de existência, observamos neste momento que o choro passa por um importante processo de transformação. Entendemos que o atual movimento merece um estudo mais aprofundado, principalmente sobre as questões musicais.

⁹ A fonte mais citada sobre a história do choro é o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, com o título *Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos*. Considerada pela maioria dos estudiosos do tema, a mais completa fonte de informações sobre os conjuntos de choro entre 1870 e 1936, é composto por mais de 300 pequenas biografias e notícias sobre músicos e compositores, tanto profissionais quanto amadores. O autor oferece, em 1936, mais de meio século após o momento considerado para o seu surgimento, uma memória dessa prática musical.



Nesta apresentação, faremos um pequeno recorte da nossa pesquisa de doutorado¹⁰ sobre o choro contemporâneo, apresentando as principais correntes estilísticas do gênero na atualidade com enfoque naquela que denominamos “Impulsionadores da transformação”.

A contemporaneidade nos apresenta elementos de diferentes culturas, que se inter-relacionam, tornando as tentativas de agrupamento uma questão delicada. Percebemos muitas vezes, que um mesmo autor ou intérprete participa de várias tendências ou muda em determinada fase da carreira. A singularidade de alguns compositores, ou de grupos, os aproxima de um lugar “entre territórios”, região de fronteiras, e por isso, de difícil determinação. A mistura de estilos e liberdade dos novos compositores e intérpretes do choro brasileiro é, sem dúvida, uma realidade no cenário atual. Sobre este tema Miranda escreve:

Se hoje os discursos em prol de rígidas jurisdições para cada manifestação artística nos soam anacrônicas, muito se deve ao fato de que justamente nessa zona fronteira, de mesclas e hibridismos espontâneos, a música brasileira é muito pródiga em compositores, arranjadores e instrumentistas de grande talento e livres de qualquer determinismo conceitual que lhes cerceie a produção. (Danilo Santos de Miranda - Diretor regional do Sesc, encarte do CD *Rasgando Seda-Guinga + Quinteto Villa Lobos*, Sesc, 2012).

Cientes dessa dificuldade, optamos por estabelecer uma divisão dessas manifestações em três correntes principais. Esta seleção não pretende rotular, nem mesmo estabelecer fronteiras definitivas entre esses grupos, e sim apresentar semelhanças e diferenças em relação ao modelo tradicional. O aspecto que gostaríamos de salientar relaciona-se, primeiramente, às características musicais das respectivas correntes, e apenas secundariamente aos músicos ligados a ela, pois, como dissemos existem nomes atrelados a várias tendências. Denominamos essas correntes da seguinte maneira:

- 1) Continuadores da tradição
- 2) Diálogos com a música erudita
- 3) Impulsionadores da transformação

Gostaríamos de ressaltar que as obras citadas estão listadas ao final, sendo essencial sua audição para completar o entendimento das análises.

¹⁰ Tese intitulada “*Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*”, defendida em março de 2014 - USP.



Continuadores da tradição

Esta corrente é formada por aqueles que buscam preservar a tradição do choro, na tentativa de interpretá-lo o mais próximo do original, quase sempre com o grupo “regional”, respeitando em grande medida, as formas, a harmonia e a melodia. Nesta tendência, percebemos uma preferência pelo repertório já consagrado de Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo. Além dos antigos clássicos do choro, os grupos tocam também composições originais, porém, é esperado que tenham as mesmas características formais, melódicas, harmônicas e de performance, que são utilizadas nos modelos tradicionais¹¹. As inovações que porventura existam não alteram substancialmente o formato tradicional. Neste grupo, como em todos os outros, encontraremos variações de graus: desde os mais fiéis ao tradicionalismo, até os que já incorporam, pouco a pouco, algumas inovações. Nomes e grupos importantes dessa corrente: Altamiro Carrilho (1924-2012), Henrique Cazes (1959), Zé da Velha (1942) e Silvério Pontes (1970), *Isaiás e seus chorões*, Maurício Carrilho (1957), Nailor Proveta (1961), entre outros.

É importante lembrar que, desde seu nascimento, o gênero choro, por meio de seus agentes, manteve como característica essencial, uma forte tendência para a estabilidade, ou seja, sempre existiu uma preocupação com a preservação das suas características iniciais, e todas as atividades que a promovessem eram vistas como importantes instrumentos de continuação ou permanência do gênero. Muller (2006) em seu ensaio observa a tradição como um dos vetores de força que influencia nos caminhos do choro:

O primeiro dos vetores de força de que trataremos aqui, por influírem fortemente nos rumos do choro caracterizam-se, na produção e no discurso dos músicos/críticos/aficionados, por uma posição ortodoxa que se manifesta como um apego a uma estrutura que se cristalizou e a um repertório que se tornou clássico, dentro do gênero. Ligada em grande medida a um movimento de resistência cultural ao processo de globalização, herdeira de um nacionalismo que ocorre não só no choro, mas em todos os âmbitos da música produzida no Brasil (e, inclusive, da arte de uma maneira geral), essa linha de força, preocupada com a suposta integridade de uma identidade nacional, tende a rejeitar qualquer influência que seja associada a culturas

¹¹ Este modelo foi estudado detalhadamente na tese de doutorado da autora, já citada anteriormente. O que chamamos de modelo tradicional pode ser percebido em larga extensão nos arquivos sonoros do gênero, desde as primeiras gravações até meados do final do século XX.



estrangeiras, notadamente aquelas que são norte-americanas: o jazz e a música pop.

Diálogos com a música erudita

Na segunda corrente, os que buscam esse diálogo, encontram-se os grupos com características da música erudita, ou seja, grupos de câmara formados por instrumentos normalmente associados com a música de concerto (grupo de sopros, orquestra de cordas) ou também por piano ou violão solo. Geralmente apresentam-se em salas de concerto, e os arranjos são, em sua maior parte, escritos em partitura. Suas composições, ou mesmo interpretações, ultrapassam em larga extensão as fronteiras entre os gêneros musicais populares, aproximando música erudita e popular. Esta corrente tem como forte influência Radamés Gnattali e Villa Lobos, ambos tiveram seus nomes ligados à música popular e especialmente ao choro. Como exemplos representativos desta vertente podemos citar: *Quinteto Villa Lobos*, quarteto de violões *Maogani*, o pianista André Mehmari (1977), entre outros.

Segundo Isenhour e Garcia (2005, p. 155), “muitos músicos do choro notaram a similaridade entre o choro e a música erudita europeia do período barroco: o uso de pequenos grupos, texturas contrapontísticas, e uma linha de baixo proeminente com seções de contrapontos”.

Impulsionadores da transformação

Consideramos essa corrente como a principal e mais significativa tendência do choro do século XXI. Ela reúne os grupos que, muitas vezes, tocam com instrumentos diferentes dos tradicionais, ou seja, acrescentam instrumentos elétricos, bateria, piano, etc. e que utilizam harmonias complexas¹² e arranjos elaborados, com formas e ritmos diferenciados. Nessa categoria, enquadrados os grupos de influência jazzística, com maior liberdade formal e na qual a improvisação tem papel fundamental. Outra característica relevante dentro dessa tendência é a valorização do virtuosismo técnico. Nem sempre são grupos especialistas em choro, frequentemente ele é considerado como um dos gêneros a ser explorado entre várias influências musicais. Desde o fim dos anos de 1970, ouvimos gravações que misturam elementos vindos de vários contextos

¹² Por harmonia complexa queremos utilização de acordes com extensões como 9^a, 11^a, 13^a, e também tensões harmônicas.



musicais. Encontramos dentro do trabalho de um mesmo compositor ou intérprete, referências à música americana, à música folclórica, pop ou mesmo erudita. Essa fusão torna-se mais clara e efetiva nessa corrente, apresentada em diferentes graus e modos.

Podemos citar como representantes desta corrente: os violonistas Zé Barbeiro (1952), Alessandro Penezzi (1974), Hamilton de Holanda (1976), Rogério Caetano (1977), Yamandú Costa (1980), o saxofonista e flautista Mário Sève, o gaitista Vitor Lopes (1975), um grupo também reconhecido por suas releituras *Choro Ensemble*, grupo *Quatro a Zero*, *Trio Madeira Brasil*, *Trio Corrente*, *Tira Poeira*, entre outros.

Em nossa tese, após intensa pesquisa e análise de várias obras, chegamos a algumas conclusões importantes a respeito das transformações do gênero. Se pensarmos no modelo tradicional, como sendo o território central, limitado, consolidado a partir de procedimentos repetitivos, percebemos, por meio dessas performances, um visível distanciamento desse centro, uma ampliação em direção à periferia, expandindo esse espaço, com diferentes graus de variações. Observamos que devido à intensa interação do mundo contemporâneo, as membranas e as fronteiras, que podem ser linguísticas, culturais, ou mesmo sociais, ficam menos rígidas e eventualmente se dissolvem. Neste contexto, os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, desse modo, os idiomas tornam-se mais permeáveis.

A seguir colocamos uma tabela na qual assinalamos em nove performances¹³ os aspectos que apresentaram mudanças significativas em relação ao modelo tradicional:

¹³ Foram analisados nove choros: Fabiano e sua turma – Mário Sève- (Nó em pingo d'água+ Cristovão Bastos- Domingo na geral- 2002), Cheiros do Pará- Sebastião Tapajós- (Valsas e choros do Pará- 2001), Canhoto Tramontano - Mauricio Carrilho- (Choro impar- 2007), No choro- (Jorge Bonfá- 2008), Bach te vi- Jovino- (Roda Carioca- 2006), Choro pro Zé- Guinga- (Graffiando o vento- 2004), Choro da contínua amizade- André Mehmari- (Miramari- 2009), Murmurando- (Trio corrente- 2006), Vê se gostas- (Tira Poeira- 2003).



	INSTRUMENTAÇÃO	FORMA	MELODIA	HARMONIA	RITMO	IMPROVISACÃO	FUNÇÃO INSTRUMENTOS
Cheiros do Pará		X				X	
Fabiano e sua turma		X					
No Choro		X	X	X		X	
Bach te Vi	X	X		X		X	
Canhoto Tramontano					X	X	
Choro pro Zé	X		X	X		X	
Choro da Contínua Amizade	X	X	X	X	X	X	
Murmurando	X	X	X	X	X	X	X
Vê se Gostas		X	X			X	X

Tabela 1: Âmbitos de transformações em relação ao modelo tradicional

Por meio destas análises podemos constatar alguns elementos importantes:

O aspecto mais assinalado foi o da improvisação. O segundo aspecto que mais se modificou foi o da forma, muitas vezes o choro composto com menos partes fica mais propício às improvisações, principalmente nas introduções, codas e espaços livres no meio da música. Onde notamos menor transformação foi no aspecto rítmico, o que nos sugere a ideia de que a parte rítmica é fundamental na identificação do gênero, ou seja, a batida, a levada do choro é a principal característica que nos faz reconhecê-lo como tal.

Avaliamos que a improvisação é uma importante ferramenta desse movimento de expansão do choro. Notamos que, cada vez mais, tanto as composições quanto as performances têm nesse procedimento seu principal instrumento de inovação. Entendemos que esta é uma tendência contemporânea cada vez mais empreendida pelos músicos e intérpretes do choro atual. A conformidade com a tradição, sempre demonstrou que a improvisação tinha seu lugar delimitado, o grau em que ela se apresentava já estava estabelecido, não deveria se expandir, porém, essa atitude está mudando.

É uma tarefa arriscada avaliar como a improvisação se desenvolvia até 1902, pois, nessa época, não existiam gravações. Deste modo, os dados que temos são sempre controversos. Quando ouvimos os registros iniciais do começo do século XX, raramente



observamos improvisações, principalmente se pensarmos na ausência de um espaço dedicado a ela¹⁴. Fabris (2006, p. 13) ressalta a existência desse tipo de improvisação:

No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprime o assim chamado "molho" do choro.

Como nesta apresentação não podemos nos estender nas análises e comparações dessas obras, faremos breves considerações sobre os aspectos estruturais (instrumentação, forma, melodia, harmonia e ritmo), e as características da performance da obra que consideramos mais ter se afastado do território tradicional do gênero, o choro *Murmurando*¹⁵, executado pelo Trio Corrente.

Os instrumentos utilizados nessa performance são: piano, contrabaixo e bateria. O piano incorporou-se aos grupos de choro um pouco mais tarde, mas não podemos dizer que é incomum¹⁶. A percussão, nos grupos tradicionais, também não costumava ser feita pela bateria, e sim pelo pandeiro.

O choro original faz parte do repertório tradicional e possui três partes: A, B e C. Sua forma também é usual, ou seja, segue o padrão: ABBACCA e coda. A forma desse arranjo é inovadora em vários pontos. Os principais são: a exposição do tema no início, feita em contraponto pelo contrabaixo e pelo piano, e o solo da bateria, junto com o contraponto de contrabaixo e piano em uníssono para a reexposição do final.

A harmonia apresentada difere em alguns pontos da harmonia da composição original. Na primeira exposição do tema A (D menor), executado a duas vezes, o contrabaixo apresenta uma linha que desenha a harmonia muito próxima do original. No tema B (ainda em D menor) prossegue o contraponto do teclado e do baixo, ouvimos a melodia no teclado, com diversas variações melódicas e rítmicas, enquanto o baixo, principalmente na primeira parte reforça as fundamentais e terças, executando muitos arpejos. Na repetição do tema A, vale destacar o uso das dominantes com quinta

¹⁴ Os registros mais significativos para o estudo deste tema podem ser encontrados nas gravações da Casa Edison. FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

¹⁵ Composição original de Mário Rossi e Octaviano Romero Monteiro (FonFon). Gravado em 1944, pela cantora Odete Amaral, pela gravadora Odeon.

¹⁶ É importante notar a presença e contribuição significativa de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, ambos compositores e pianistas, que fizeram parte da formação do gênero. O piano, no entanto, não costumava integrar os grupos de choro.



aumentada e também com 13 e b9, além de dominantes substitutas, que não havia no original.

Murmurando Comparado

Original

A7 Dm A7/E Dm/F D7/F# Gm D7/A Gm/Bb

Trio

6 A7 Dm E7/G# A/G Dm/F

11 Dm A E7

15 Gm A7 Dm A7

Baixo 3 1 1 3 1 1 1 1

Piano

TÓPICA LATINA

The image displays a musical score for 'Murmurando Comparado' in 3/4 time. It is divided into three systems. The first system shows the 'Original' and 'Trio' parts. The 'Original' part has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'Trio' part has a piano accompaniment with chords A7, Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm, D7/A, and Gm/Bb. The second system shows the 'Or.' (Original) and 'Trio' parts. The 'Or.' part has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'Trio' part has a piano accompaniment with chords A7, Dm, E7/G#, A/G, and Dm/F. The third system shows the 'Or.' and 'Trio' parts. The 'Or.' part has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'Trio' part has a piano accompaniment with chords Dm, A, and E7. The score also includes a 'Baixo' part with fingerings 3 1 1 3 1 1 1 1 and a 'Piano' part. The text 'TÓPICA LATINA' is written below the third system.



The image displays three systems of musical notation for 'Murmurando'. Each system consists of three staves: 'Original' (top), 'Or.' (middle), and 'Trio' (bottom).
 - **System 1:** Original staff has chords Dm, D7, Gm, D7, Gm, and A7. Trio staff includes fingerings 1, 1, 3, 1, 3 and the instruction 'cromática asc.'.
 - **System 2:** Or. staff has chords Cm6, D7, Gm, and A7. Trio staff includes fingerings 1, 1, 3 1, 7.
 - **System 3:** Or. staff has chords Dm, E7, A7, and Dm. Trio staff includes fingerings 3, 3, 3 1, 7, 1.

Ex. 1 - *Murmurando* – Tema A comparado

Na repetição do tema B, em Ré Maior, acontecem modificações semelhantes, uso de acordes estendidos, com muitas alterações, movimentação harmônica, com uso de dominantes individuais e substitutas.

Em relação ao aspecto melódico, a apresentação dos temas é sempre feita com variações, em nenhum momento eles são tocados como na composição original.

As variações rítmicas estão presentes na maior parte da peça. Ouvimos na apresentação do tema A e B, além das variações melódicas, diversos ritmos alterados. Como por exemplo:

The image shows a piano score for 'Murmurando' focusing on rhythmic variations. It consists of two staves (treble and bass clef) with various rhythmic patterns and articulations.

Ex. 2 - *Murmurando* – variações rítmicas



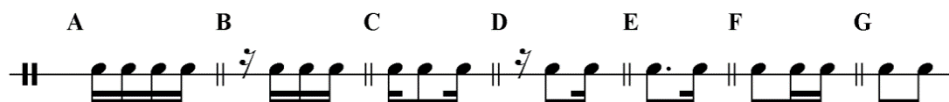


Ex. 3 - *Murmurando* – variações rítmicas

Características da performance:

Esse arranjo revela diversas características pelas quais acreditamos poder classificá-lo como transformador. Até o compasso 64, ou seja, antes da reapresentação do tema A, o arranjo apresenta a melodia no piano, um contracanto no baixo e a bateria tocando de uma forma bem solta, sem “levada” de choro. Quase todo tempo dobrando o ritmo do baixo, em alguns casos, complementando. Esse é um modo diferenciado de tratamento da parte rítmica, quando comparado aos choros tradicionais. O tempo dobrado do compasso 49, sugerindo um ritmo de samba também é uma inovação em relação ao tradicional.

Na reexposição do tema A (c. 65) e no tema C, com repetição, a bateria executa o que denominamos de “levada” de choro. Este termo, comumente empregado pelos músicos, se refere à rítmica baseada nas células derivadas do grupo de 4 semicolcheias, como por exemplo:



Ex. 4 - células rítmicas básicas do choro

Neste momento, o arranjo toma um rumo mais tradicional, em relação à parte rítmica. Nessas partes, até mesmo a parte melódica aparece mais próxima da melodia original, tocada sem o contracanto do baixo, que começa a fazer os baixos como acompanhamento.

Outra característica dessa performance é o improviso do piano na repetição do tema C em Ré Maior, nos moldes da improvisação jazzística. Transcrevemos abaixo o improviso.



Ex. 5 - *Murmurando* – Improviso do piano

Este solo apresenta células rítmicas típicas do choro (vide exemplo 4), assim como do samba (já com a utilização maior das síncopas). Logo no início, há um deslocamento rítmico que nos dá uma sensação de “balanço”. As frases são construídas baseadas nas notas do acorde, apenas nos compassos 15, 16 e 17, quando há uma sequência harmônica cromática descendente, percebemos que as frases se desenvolvem com maior liberdade, utilizando as extensões dos acordes (9^a, 11^a, 13^a). Vale ressaltar que o improviso possui um espaço especial dedicado a ele, e não mais como variações melódicas, que sempre ocorreu no gênero.

Para finalizar, temos um improviso da bateria acompanhado pelo baixo e pelo piano em uníssono, estes fazendo exatamente o contraponto executado pelo baixo no início da música. Nesta parte, notamos um timbre diferente do tradicional, porque além do improviso da bateria, que não é comum nos arranjos de choro, o acompanhamento apresenta ideias rítmico-melódicas complexas para o gênero.

A função melódica é distribuída pelos instrumentos, ou seja, é feita também pelo baixo e até mesmo pela bateria.

Concluimos que essa performance nos apresenta transformações em diversos parâmetros. Apesar de não ser uma composição original, o arranjo expressa novas criações, tanto no aspecto formal, melódico, harmônico e timbrístico, como também nas funções dos instrumentos e na improvisação. Acreditamos que este exemplo é bastante significativo e representa em larga extensão as tendências do choro atual.



O cenário recente do gênero contempla diversos estilos e, tanto os que expressam características mais tradicionais quanto os que buscam transformações convivem e encontram seu espaço entre a mídia e o público.

Referências

FABRIS, Bernardo V. *Catita de k-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG/Música, 2006. (Dissertação).

ISENHOOR; GARCIA. *Choro - A Social history of a Brazilian Popular Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MULLER, Daniel. *As forças da “tradição” e da “mistura” e a música do grupo Quatro a Zero*. Uma reflexão sobre as derivações, no mundo do choro. Ensaio. Disponível em: <http://www.quatrozero.com.br>.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC, 1978. (Facsimile da edição de 1936).



1.2 Música Popular, gênero e identidades étnico-musicais

Transformações culturais no gauchismo através da música

FERRARO, Eduardo Hector (UFSC / UNIVALI)

duferraro51@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa apresenta resultados sobre as transformações no contexto do gauchismo brasileiro, analisado como um movimento cultural e social. As transformações no movimento foram observadas através dos trabalhos musicais de alguns artistas e suas participações nos festivais de música tradicional gaúcha. Outras importantes transformações podem ser associadas às tendências que formalizaram o movimento como a criação do *Partenon Literário* (1868), a do *Grêmio Gaúcho* (1898), a do *35 Centro de Tradições Gaúchas* (1948) e a realização do XII Congresso Tradicionalista de Tramandaí (1966), onde se configurou o Movimento Tradicionalista Gaúcho como instituição pública e organismo regulador da tradição. Observamos como resultado que, a partir de 1971, com a realização do festival “*1ª Califórnia da Canção Nativa*”, a música se institui um campo de disputas entre tendências inovadoras e tradicionalistas. Concluímos que nas últimas quatro décadas a música assume um papel central no movimento, constituindo-se numa linguagem que agencia transformações nos discursos do gauchismo.

Palavras chaves: Gauchismo, Música, Transformações.

Abstract: This research presents results on the transformations in the context of the Brazilian gauchismo, analyzed as a cultural and social movement. The transformations in the movement were observed through the musical works of some artists and their participation in traditional gaúcho music festivals. Other important changes may be associated with trends that formalized the movement, such as the creation of the *Partenon Literário* (Literary Parthenon, 1868), the *Grêmio Gaúcho* (Guild Gaúcho, 1898), the *35 Centro de Tradições Gaúchas* (Gaucho Traditions Center 1948) and the realization of the *XII Congresso Tradicionalista de Tramandaí* (Congress Traditionalist of Tramandaí, 1966), which set up the Movimento Tradicionalista Gaúcho (Gaúcho Traditionalist Movement) as a public institution and regulatory organism of tradition. As a result was observed in 1971, with the festival “*1ª Califórnia da Canção Nativa*”, the music is establishing a field of disputes between traditionalists and innovative trends. We conclude that in the last four decades the music plays a central role in the movement, constituting a language that agency transformations in the discourses of Brazilian gauchismo.

Keywords: Gauchismo, Music, Transformations.

Introdução

Este trabalho etnográfico surgiu a partir da minha pesquisa de mestrado em antropologia social sobre música gaúcha, concluída no segundo semestre de 2013 no PPGAS da Universidade Federal de Santa Catarina. Sua origem e temática inicial era o mapeamento de novos gêneros musicais, considerando-os como veículos de algum tipo de transformação. Simultaneamente, pretendia estabelecer um tipo de continuidade com o trabalho de conclusão



de curso da licenciatura em música que realizei em 2006¹. Surgiu então a ideia pesquisar gêneros “estrangeiros”, que poderiam ser considerados menos usuais na música gaúcha. Assim, através do conceito das práticas de apropriação² foi possível entender a passagem destes gêneros estrangeiros de um contexto externo para a música gaúcha, propiciando a comunicação transcultural, adaptações, ressignificações e misturas, o que configuraria algum tipo de transformação musical.

Para esta pesquisa realizei um trabalho de campo em sete momentos e locais diferentes, através de entrevistas e participações em festivais e shows nativistas. Uma das estratégias que facilitou os contatos e as entrevistas foi a formação de uma rede de intérpretes, instrumentistas, poetas, letristas, e produtores de eventos, o que me permitiu aglutinar as informações destes artistas. Observo que esta rede se configurou através de espaços virtuais na internet e por e-mail, e que o dinamismo das comunicações pela internet é uma das mais importantes transformações neste cenário artístico, mudando as relações entre os integrantes deste movimento cultural pela sua praticidade e velocidade.

Sobre as transformações no gauchismo

A princípio definiria a música gaúcha como a convergência de vários gêneros musicais³ e de várias contribuições étnicas. Estas expressões musicais são relacionadas com um grupo social que cultua o modo de vida da campanha da região sul do Brasil, de Uruguai e da Argentina. Somaram-se assim os gêneros musicais da imigração europeia da metade do século XIX⁴, os de diversas regiões do Brasil vindos através dos tropeiros⁵, e os da América latina, em particular dos países limítrofes citados.

¹ Trabalho de conclusão de curso citado nas referências bibliográficas.

² Poderíamos definir o conceito de apropriação como uma prática social ligada à circulação de bens simbólicos e materiais, os quais passam de uma cultura para outra através de agentes individuais, operando mudanças nos seus significados e interagindo nas sociedades receptoras na ordem de transformações culturais. Essa mudança de contexto que a prática de apropriação traz implica também situações de relações de poder que dependem do tipo de bem que é apropriado, da cultura de origem e da cultura receptora, e da relação direta com o agente apropriador (Schneider, 2006, p. 21-24).

³ São considerados gêneros musicais gaúchos a vaneira, a toada, a valsa campeira, a chamarrita, de origem europeia. Os gêneros dos tropeiros podem ser representados pela toada e o rasqueado. Também os vindos de Uruguai e da Argentina, mas já consolidados como milonga e chamamé. Os gêneros mais novos vindos desses países limítrofes são a chacareira, a zamba e o rasguido doble, dentre outros. Esta classificação surge como produto da pesquisa de campo e do meu primeiro trabalho sobre música gaúcha em 2006.

⁴ Esta imigração de alemães, italianos e poloneses trouxe os gêneros musicais dos seus países junto de instrumentos importantes como o acordeão e o bandoneón, depois consagrados na música gaúcha.

⁵ Os tropeiros eram viajantes e comerciantes que percorriam rotas do Sudeste ao Sul do Brasil no Século XVIII, XIX e começo do XX levando gado e outros alimentos para vender e trocar entre estas regiões. Sempre viajavam a cavalo ou mulas em forma de “tropas”.



Na atualidade a maioria das transformações e o mais acirrado campo de tensões entre o tradicional e o inovador se apresenta no setor artístico, particularmente na música. Nesse campo atuam como agentes cantores, instrumentistas, compositores, poetas e letristas. Conseqüentemente, as transformações causadas pela música que pretendo apontar se encontram em várias instâncias do movimento cultural gaúcho. Estes sinais de transformação configuraram uma disputa entre o que meus interlocutores em campo chamaram de “tradicional”, e seu oposto, ou seja, o “inovador”, termos definidos de maneira arbitrária como categorias nativas. Há um detalhe fundamental que meus interlocutores mencionaram: a música assume uma posição central no movimento sociocultural gaúcho. É através dela que se geraram e que se superaram fricções, por causa da música se quebraram paradigmas e se abriram caminho as novas tendências estéticas no movimento. Por conseguinte, não há espaços de relacionamento no contexto cultural gaúcho em que a música não esteja presente. A centralidade da música no gauchismo se manifesta de várias formas, já que sempre esteve presente nas socializações dos galpões, nas festas, e principalmente nas danças, isto desde épocas remotas, onde não havia recriações de figuras míticas nem definições ou formulações sobre a tradição.

Além disso, nota-se que a música gaúcha gera um interesse particular movimentando um mercado há quase cem anos, apontando cifras significativas na ordem dos fonogramas, filmes e festivais. Há um ponto importante para ressaltar que seriam as publicações de vários livros sobre o tema, alguns no intuito de mapear cancionários, outros estabelecendo os ritmos e as coreografias para as danças tradicionais. Surgiram também revistas especializadas, além de trabalhos acadêmicos de pesquisa. As revistas mais importantes sobre a música e outros temas relacionados ao movimento foram publicadas entre as décadas de 80 e 90. A produção de trabalhos acadêmicos também demonstra o interesse sobre o assunto. Em particular, surgiram alguns na linha da antropologia social que procuram observar a função da música e o impacto dos festivais nesse contexto.

Para entender as transformações no gauchismo resulta importante comentar as características dos movimentos que surgiram em diferentes épocas históricas, que tem relação direta com o modo de vida da campanha, com as pessoas que fazem parte deste movimento cultural, e fundamentalmente com a música associada ao contexto.

Os movimentos sociais e culturais do gauchismo

O tradicionalismo e o nativismo são os dois setores que dividem o movimento sociocultural do gauchismo, ora se encontrando, ora se dissociando em questões estéticas e



ideológicas. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) tem como marco de iniciação a criação do “35 Centro de Tradições Gaúchas”, no dia 24 de abril de 1948 em Porto Alegre. Este fato iniciaria uma fase do culto às tradições gaúchas como contestação à invasão da cultura norte-americana que era difundida no Brasil. O nome de “35” se deve ao ano de 1835, início da Revolução Farroupilha. A partir deste acontecimento surgiram no Estado de Rio Grande do Sul vários CTGs⁶ copiando o modelo do “35”. Com o passar do tempo os CTGs se espalharam pelo país por causa da imigração rio-grandense para outros estados e também para o exterior. Até fins de 1980 existiam mais de mil CTGs no Rio Grande do Sul e mais de uma centena entre os criados no resto do país e no exterior (Jacks, 1998, p. 35).

Já o movimento nativista gaúcho teve sua origem no seio do Movimento Tradicionalista. Mas hoje o nativismo existe como uma das correntes ideológicas dentro da cultura gaúcha, e que segundo alguns autores e intelectuais do gauchismo poderia se caracterizar como movimento artístico e social. Para identificá-lo deveriam se observar os processos históricos, sociais e culturais que marcaram sua trajetória até a atualidade. A primeira menção do termo “nativista” no contexto do gauchismo brasileiro aparece na Carta de Princípios do MTG de 1961⁷, aprovada na edição do VIII Congresso Tradicionalista (Santi, 2004, p. 49) e ainda vigente. Na década de 70 a iniciativa de uma rádio de Uruguaiana de organizar o “1º Festival da Canção Popular de Fronteira” deu impulso para trazer à região sul o que era visto pela TV nos festivais do Rio de Janeiro. Pouco depois seria criado outro festival com o nome de “1ª Califórnia da Canção Nativa”. O termo Califórnia “[...] vem do grego e significa ‘conjunto de coisas belas’”, de acordo com o escrito na contracapa do disco do festival⁸. Este evento é considerado como o marco do nascimento do movimento nativista e como uma guinada importante no contexto cultural do gauchismo, como modernização da tradição, e como questionamento da hegemonia que o tradicionalismo ostentava até então. Como resultado, o nativismo gaúcho tem na música o elemento central de sua produção discursiva. A partir dela começa a se diferenciar da postura tradicionalista e dos padrões do MTG, a ponto de criar um campo de divergências e tensões em termos estéticos e ideológicos.

A transformação estética do nativismo como uma nova proposta cultural teria uma relação direta com a entrada de novos gêneros na cena musical. Desta forma, podemos considerar os gêneros como veículos da transformação estética musical, pois eles fomentam mudanças e ressignificações no trabalho dos músicos.

⁶ Abreviatura de Centro de Tradições Gaúchas.

⁷ Elaborado por Glaucus Saraiva em 1961 no VII Congresso Tradicionalista Gaúcho. Disponível em: http://ideiailtda.com.br/clientes/mtg/pag_cartadepincipios.php.

⁸ LP da “1ª Califórnia da Canção Nativa” do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1982.



As transformações musicais e culturais no gauchismo

Para entender as transformações na música do gauchismo utilizei o critério de análise de gêneros musicais esboçado por Menezes Bastos (1999) para o estudo da música popular, mais objetivamente quando ele propõe uma visão antropológica organizando os gêneros e sua relação com as identidades nacionais. Além disto, Menezes Bastos propõe pensar os gêneros musicais da forma que Mikhail Bakhtin trata os gêneros de discurso, ou seja, como conjuntos de enunciados que se mostram estáveis em três níveis: conteúdo temático, estilo e forma. Os enunciados são dialógicos e propõem um tipo de polifonia, isto é, incorporam em si mesmos uma multiplicidade de vozes que fazem parte deles. Homologamente, os gêneros musicais não teriam rigidez nas suas delimitações e estariam sujeitos a disputas pelo sentido atribuído aos enunciados e aos próprios gêneros. Consequentemente, o resultado das minhas investigações apontou que as transformações musicais influenciaram de forma clara o discurso do gauchismo e consequentemente sua configuração cultural.

Para me referir ao conjunto de transformações culturais decorrentes da renovação do discurso musical surgia relação que o antropólogo Marshall Sahlins (1994) estabelece entre história e estrutura. No caso do gauchismo esta relação me parece essencial, pois foram os processos históricos gerados pelos agentes que mudaram as relações sociais e as formas de pensamento neste contexto. Este tipo de conduta social foi a que dinamizou as transformações que estou mencionando, seu veículo de comunicação foi a música e os agentes foram os artistas de forma geral, isto é, intérpretes, instrumentistas, compositores e poetas. O gauchismo como grupo social poderia se configurar dentro do que Sahlins caracteriza como sociedade performativa, ou que responde a estruturas performativas, ou seja, a interferência externa é possível, pois a estrutura, na cultura gaúcha é historicamente ativa. Isto permitiu que assimilasse as circunstâncias e interagisse com outros sistemas simbólicos. Assim, a configuração cultural do gauchismo se ajusta à ideia que Sahlins conceitua como estrutura da conjuntura, definida por ele como: “a realização política das categorias culturais em um contexto histórico específico, assim como se expressa nas ações motivadas dos agentes históricos, o que inclui a microsociologia de sua interação.” (Sahlins, 1994, p. 15). Sahlins aponta que um conjunto de relações históricas simultaneamente reproduzem categorias culturais e dão a elas novos valores, novos significados. Assim, se as categorias culturais adquirem novos valores funcionais, os significados culturais são alterados, portanto a estrutura é transformada.



Considerações finais

Para concluir, destaco o dinamismo cultural que estes processos históricos fomentaram no gauchismo. Nestes processos a música assumiu um papel central, tornando-se uma expressão que representa, com certa autonomia, um câmbio na estética e na forma de pensamento do movimento. A criação musical mais livre, o uso de gêneros variados e dos recursos poéticos e composicionais das obras preparadas para os festivais são fortes elementos de transformação e contestação contra as normatizações do MTG.

Certamente, os festivais nativistas são espaços renovadores não somente no sentido artístico e estético, mas também ideológico. A apropriação de gêneros musicais folclóricos de países vizinhos e de outras vertentes estilísticas (jazz, rock, samba) são alguns dos recursos para estas transformações. Os festivais se instituem como espaços onde se configura um importante mercado para a música gaúcha. Este mercado se estende para outro tipo de eventos, como rodeios, exposições e também para locais, onde a música ao vivo se torna o centro de atração (bares, casas de shows, restaurantes). A constituição do mercado atual da música gaúcha transformou as relações entre os artistas e público no sentido da formação de redes colaborativas para a produção cultural e musical. Soma-se a isto o uso da tecnologia, sendo uma das principais características das transformações mercadológicas que agem na estética e na estilística de formas musicais e poéticas.

De forma geral e por mais que seja evidente o campo de tensões entre a corrente nativista e o MTG, se observa ainda a coexistência destas tendências ideológicas nas expressões artísticas do gauchismo. Notoriamente os artistas nativistas desejam uma imagem dinâmica do gauchismo que acompanhe as transformações estéticas e mercadológicas do mundo atual. Essa transformação de imagem é negociada em alguns dos aspectos específicos da chamada “cultura gaúcha”, sendo possível dinamizarem essa cultura transformando-a, mas sem descaracterizá-la nos seus conceitos fundamentais como a vestimenta típica, a comida, e a representação do modo de vida campeiro. Para essa transformação é evidente a absorção de elementos culturais externos que são apropriados, utilizados e ressignificados como elementos dinamizadores da cultura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.



- CARDOSO NUNES, Zeno; CARDOSO NUNES, Rui. *Dicionário de regionalismos de Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Martins Livreiro Editora, 1996.
- CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Represom, 1984.
- DÍAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional*. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.
- DOMINGUEZ, Maria E. Versiones, apropiación e intermusicalidad em el Rio de la Plata. *Antropologia em primeira mão*, UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2011, v. 126, 2011. ISSN 1677-7174.
- FERRARO, Eduardo. *A música nativista do sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. Trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Música. UDESC, 2006.
- _____. *Transformações culturais no Gauchismo através da música*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFSC, 2013.
- GOLIN, Tau. *A Ideologia do Gauchismo*. Porto Alegre: Editora Tchê, 1983.
- GUERRERO, Juliana. El género musical em la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Revista Transcultural de música*. Disponível em: www.sibertrans.com/trans. Trans 16. 2012. ISSN 1697-0101.
- HOFFMANN, Kaio Domingues. *O campeiro e o comercial na música gaúcha: uma etnografia sobre concepções musicais na região metropolitana de Florianópolis*. Trabalho de conclusão de curso. CFH/UFSC, Ciências Sociais. Florianópolis, 2007.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- LESSA, Luís Carlos Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. 2. ed. Porto Alegre: Garatuja, 1975.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Gaúcho Musical Regionalism. *British Journal of Ethnomusicology*. v. 9, n. 1, 2000.
- _____. *Brasilhana: the making of a transcultural musical sign*. Disponível em: [www. Sibetrans. Com/trans/trans8/Lucas.htm](http://www.Sibetrans.Com/trans/trans8/Lucas.htm).
- MARCON, Fernanda. *Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFSC, 2009.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In: *Música popular em América Latina*. Santiago de Chile: Ed. Rodrigo Torres, 1999.
- _____. *Como o conhecimento Etnomusicológico é produzido? Trabalho de campo, produção de conhecimento e apropriação indígena da fonografia. O caso brasileiro*. *Antropologia em Primeira mão*, v. 113, p. 1-9, 2009.



OLIVEN, Rubem George. *A parte e o todo*. A diversidade cultural no Brasil Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 1994.

_____. *Metáforas históricas e realidades míticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 2008.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia, o Nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

SCHNEIDER, Arnd. *Apropriation as practice*. Art and identity in Argentina. New York: Palgroove and Mc Millan, 2006.



Sobre negritude e intuição em Itamar Assumpção

FERRAZ, Ivan de Bruyn (UNIFESP)

ivandebruyn@hotmail.com

Resumo: No final dos anos 1970 e início dos 1980, surgiu na cidade de São Paulo uma movimentação musical que foi batizada pela imprensa de “Vanguarda Paulista”. Muitos dos jovens que dela fizeram parte tinham a ambição de dar continuidade à chamada “linha evolutiva da música popular brasileira”. Partindo da constatação de que Itamar Assumpção (1949-2003) era o único negro e não universitário daquele grupo, procuramos, no presente trabalho, através de algumas pistas deixadas pelo músico em seu estilo musical e em declarações diversas, algumas das bases que lhe permitiram destacar-se naquele meio de altas pretensões e, portanto, hostil – em princípio – a alguém advindo de outro universo social que não o meio universitário paulistano “alternativo” de então. Chegaremos à conclusão de que o caminho do artista baseou-se numa concepção particular da posição dos afrodescendentes na sociedade brasileira e, ligado a ela, um processo composicional intuitivo que não se resumia ao simples extravasamento de uma espontaneidade supostamente naturalmente dada, mas sim, que exigia um aprendizado complexo e uma tensão voltada para algo mais que a mera reprodução de experiências já vividas.

Palavras-chave: Itamar Assumpção, negritude, intuição.

Abstract: In the late 1970s and early 1980s, emerged in São Paulo a musical movement that was named by the press as "Vanguarda Paulista". Many of the young people who were part of it had the ambition of continuing the so-called "evolutionary line of Brazilian popular music." Starting from the fact that Itamar Assumpção (1949-2003) was the only black and non-university student from that group, we seek, in this work, through some clues left by the musician in his musical style and in various declarations, some bases that allowed him standing out in that environment of high pretensions and therefore hostile - in principle - to someone arising from another social universe. We'll come to the conclusion that the way the artist was based on a particular conception of African descent people position in Brazilian society and, linked to it, an intuitive compositional process that was not just the simple exercise of spontaneity, but that required a complex learning and a tension dedicated to something more than the mere reproduction of experiences already lived.

Keywords: Itamar Assumpção, blackness, intuition.

Sem entrarmos em considerações maiores a respeito do quanto esse termo foi usado indiscriminadamente para caracterizar produções das mais variadas no início dos anos 80, se considerarmos o fenômeno da Vanguarda Paulista como *marginal*, será preciso admitir que Itamar Assumpção era o expoente máximo dessa condição. Paulo Leminski, no encarte do quarto disco do artista (1988), assim o descrevia:

[...] sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, [...], dupla ou tripla marginalidade. Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que constituiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica “Abolição”. Marginalidade de



músico – sobretudo de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular. Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou “produção independente”, fonte de toda uma inovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento.

Analisando-se a enumeração feita por Leminski, a segunda e a terceira marginalidades parecem formar um par estético-econômico de um mesmo fenômeno. Para se pensar o artista e sua obra, um bom começo talvez seja o de verificar a inusitada – em princípio – articulação deste par com a primeira marginalidade. Assim como outros jovens que fizeram parte daquela movimentação, Itamar nunca pretendeu apenas viver de música, mas sim dar prosseguimento à “linha evolutiva da música popular brasileira”. Diferentemente deles, vinha de uma classe social mais baixa, era negro e não era universitário. Se as barreiras eram grandes para todos, para ele, pareciam maiores. Seu perfil, definitivamente, não estava de acordo com os moldes pré-fabricados do mercado musical de então. Como dolorosamente o músico pôde constatar: “[...] eu ia até as gravadoras, cantava uma música minha e ouvia: ‘Olha, faz um samba, você tem uma voz legal’. Eu ficava puto, sem entender nada. Isso aconteceu inúmeras vezes.” (In: Palumbo, 2002, p. 33)

Sua aparição no cenário musical se dava dentro de um projeto que, de maneira compatível com o momento e o cenário “independentes” de então, julgava ser essencial que a música popular adotasse um viés crítico e exigisse uma apreciação ativa. Ao lado de universitários versados em música e outras áreas, um compositor que finalizou o curso de madureza depois dos 21 anos (Cf. Elizena Brigo, In: Chagas; Tarantino, 2006, p. 54), poderia estar à altura da empreitada? Parece inegável que Itamar esteve. Júlio Medaglia, por exemplo, o considerava o músico de “mais alto nível entre os independentes” (in: Folha, 1982, p. 6). Concorde-se ou não com o julgamento do maestro, parece claro que havia em Itamar algo de diferente. A constatação, uma plausível explicação e um paradoxo de brinde estão no comentário de Miguel de Almeida (1983b, p. 3): “Itamar não se enquadra no sofisticado espírito de compositores uspianos – ele é intuitivo, embora diga o contrário.” Tentemos penetrar um pouco mais fundo nessa questão.

Desprovido de formação musical teórica (por mais que possa ter assimilado informações na convivência com Arrigo Barnabé e outros), a recepção de Itamar da história de nossa música popular se dava – como costumava dizer – “de ouvido”, e, portanto, a possível inovação que poderia a ela acrescentar teria que passar pelo mesmo mecanismo: algo



que ele sentisse já dominar, a ponto de manipular com liberdade. O trabalho com o ritmo lhe dava essa possibilidade. Aí estava a ponta de lança da “tecnologia dos pretos”, na qual se formara desde muito cedo, conforme gostava de lembrar, nos batuques da cidade de Tietê.

Daí a escolha do baixo como instrumento, inclusive para se compor: “O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é ritmo.” (In: Palumbo, 2002, p. 34) Seu inusitado processo composicional transparece em diversas canções: o baixo desenvolve-se de maneira autônoma, longe de fazer apenas a base. O caminho do músico costumava ser a construção de uma linha para o baixo, e, a partir dela, as demais, em contraponto com essa primeira. No geral, essas linhas repetem-se diversas vezes ao longo da música. Esse procedimento de uso de ostinatos, sobrepondo as linhas dos diversos instrumentos, não limita o arranjo ao mero acompanhamento da voz principal, resultando numa notável polifonia, que exige atenção para as diversas informações simultâneas. Não temos aqui o espaço para nos aprofundarmos no processo composicional do músico; apenas assinalemos que seu resultado soava um tanto paradoxal: uma música em que nitidamente se percebe o papel de destaque dado ao ritmo, mas que costuma dificultar o tradicional acompanhamento de palmas pelo público; a influência de gêneros da música de massa, sem que se possa enquadrá-la em algo que já exista; um suingue que não serve para dançar.

É certo que, ao longo de sua carreira, em harmonia com o cenário geral da música brasileira, o grau de violentação dos padrões estabelecidos foi diminuindo. Talvez se possa afirmar que, a partir de meados da década de 1980, o músico se preocupa, ao lado de uma elaboração maior das letras, em sedimentar algumas conquistas musicais da fase inicial, depurando-as, sem contudo pretender levá-las adiante, para lugares ainda inexplorados. Mas elas permanecem, ainda que diluídas, essenciais para que se identifique o seu inconfundível estilo.

Na origem deste, uma vontade de renovar o panorama da música, de um ponto de vista que se sabe negro e popular e que, justamente por esse caminho, pretendia chegar ao máximo de refinamento. A negritude em Itamar é central, mas numa posição peculiar, diríamos, em certo aspecto, até resignada⁹: muitas portas ficam fechadas para o negro; ainda que se possa vislumbrar uma abertura delas no futuro, agora, restaria ao negro – ao menos a

⁹ Maria Betania Amoroso (2006, p. 41) fala de uma “resignação particularíssima” em Itamar, que, sem se confundir com humildade, se relacionaria com um sentimento de base religiosa, profundamente influenciado por seu pai (que era pai de santo, diga-se).



aquele que quisesse desenvolver ao máximo seu potencial – procurar aquelas entreabertas, em lugar de esmurrar as trancadas. E nisso haveria, sim, uma espécie de resistência à dominação:

Pelo mundo eu vejo que os pretos disseram: “Se eu não vou fazer medicina, vou jogar bola e vou ser o melhor. Se não vou fazer Direito, vou ser boxeador, vou ser o mais forte do mundo. Se eu não vou ser engenheiro, vou jogar basquete”. E pronto, acabou. Se você não resiste, acabam com tua cultura. (In: Duncan, 1999, p. 1)

Dentre essas portas abertas, a escolhida por Itamar foi a música: “Eu como macarronada com feijoada. Convivo com descendentes de italiano que sabem fazer isso. E que os pretos sabem fazer? Música. É isso que eu faço. Sou especialista nisso. Por tradição.” (In: Pires; Souza, 1997). Note-se que a tradição à qual se filia Itamar, relacionada à formação cultural engendrada pelo encontro de diferentes etnias nesse espaço da América¹⁰, refere-se especificamente à recepção negra dessa tradição, à capacidade do negro para - em meio à opressão à qual foi submetido por esse encontro – manter (ou inventar) sua própria identidade, evitar o esmagamento completo de suas especificidades culturais. O que seria possível não pelo isolamento, mas pela ocupação e resistência dentro dos espaços ainda acessíveis. A música popular era um deles, talvez o principal. A defesa dessa identidade cultural negra através da música não demonstra uma recusa da suposta “mistura” que consistiria a cultura brasileira, mas, pelo contrário, a melhor maneira de o negro poder contribuir com ela. Na música, não haveria nenhum motivo para constrangimento ou qualquer sentimento de inferioridade com relação aos brancos acadêmicos. Pelo contrário. Ser negro, aqui, é vantagem:

Deixa os pretos, é bom pro Brasil, pra música brasileira. Sem eles como é que ia fazer com o fado, enfadonho como é, com a música clássica que dá sono e com a música de índio que nem chuva chama? Então esse papo de racismo deu no meu saco há muito tempo. Bom, posso dizer que ser preto é positivo pra mim como artista porque sou preto, entende? Tenho a tecnologia dos pretos, não me canso de falar isso. (In: Chagas; Tarantino, 2006, p. 38)

Foi com base nessa “tecnologia” que Itamar logrou trilhar um caminho original. Através do trabalho com o ritmo, evidentemente, mas não somente. Valores como a espontaneidade, a naturalidade e a instantaneidade, ainda que não sejam os únicos, parecem

¹⁰ “O Brasil, como um país jovem, é formado por culturas antigas como a indígena, a africana, a japonesa, a européia, daí essa onda nova no mundo que se chama Brasil, essa diversidade, finalmente um país que conseguiu apagar as regras da sua raiz. Eu defendo o Brasil como uma outra possibilidade.” (In: Duncan, 1999, p. 1)



ser reconhecidos pelo músico como características marcantes do cancionário nacional, o que faz com que o sucesso nessa área dependa de um lado intuitivo fortemente desenvolvido:

Então não é o exercício do alemão que estuda física. [...] É invisível? É. Porque pra fazer uma música lá na Europa tem que ser uma música racional. [...] como é que eu vou suportar a prisão de uma partitura? Cada vez que eu vejo uma música eu a vejo diferente. Haja partitura! Então essa é a liberdade do ser brasileiro. (In: Chagas; Tarantino, 2006, p. 38)

A posição adotada pelo músico, na citação anterior, nos remete a aquilo que Vladimir Safatle (2011, p. 11) chamou de “ideologia musical brasileira”, destinada a nos “fazer crer em alguma forma de dicotomia necessária entre música e conceito”. Mas seria um erro atribuir ao compositor um anti-intelectualismo intrínseco, a condenar a aparente sofisticação racional como assassinato da emoção “espontânea”. Em primeiro lugar, porque a comparação parece ter o intuito maior de compreender os estilos de música a partir de suas diferenças, não de hierarquizá-las. Em segundo lugar, Itamar constantemente criticava a falta de cultura do brasileiro, o total desconhecimento de sua história, demonstrando diversas vezes uma postura contrária às certezas da imediaticidade sem racionalização. Sua própria música demonstrava isso: a “espontaneidade” não é simplesmente dada, mas deve ser buscada com esforço. O mesmo deveria valer para o ouvinte, de quem exigia que se dedicasse à escuta. Sua própria trajetória demonstra esse esforço. Ao “natural” advindo de sua experiência de vida, o músico foi buscar informações que não dominava, entrando em contato com técnicas da música erudita contemporânea, ao aproximar-se de Arrigo Barnabé. A “tecnologia dos pretos” já fora completamente assimilada pela música brasileira, que, sendo capaz de lidar com o “invisível”, teria desenvolvido o ouvido em lugar da leitura. No estágio atingido por ela naquele final de século, no entanto, era preciso acrescentar algo mais:

Mas que novidade é essa de desenvolver o ouvido, se o Chico Buarque não sabe música, se o Cartola não sabe? Ninguém sabe, ninguém! [...] Essa é a coisa do Brasil. [...] então é aí que eu entro, só que já não é mais o Cartola, que tem só espontaneidade. Fui tocar com o Arrigo, fui músico antes de ter montado a minha banda. (In: Palumbo, 2002, p. 33)

Há, portanto, a necessidade de um aprendizado, tanto para o compositor quanto para o ouvinte. Mas que aprendizado é esse? Certamente, não é o estudo da música ocidental tradicional. Os constantes apelos de Itamar à necessidade de se conhecer a história da cultura brasileira apontam para uma tradição diferente daquela, para um aprendizado que, se não despreza a racionalização do processo musical, pretende ir além dele (esse “além” vindo



talvez mais da necessidade que de uma escolha, não tendo, portanto, sentido valorativo), usá-lo apenas até o ponto em que a naturalidade possa sobreviver, ou até predominar.

Se da comparação entre os músicos da Vanguarda Paulista se impõe a constatação de Itamar como o “mais ‘intuitivo’ (mas não o menos musical), visto que o seu processo composicional baseia-se mais na sua própria vivência do que em ‘reflexões acadêmicas’” (Fenerick, 2007, p. 114), talvez seja necessário entender essa “intuição” menos no sentido comum – ligado simplesmente ao sentimento e ao instinto – que no sentido bergsoniano, como um “instinto acrescido de consciência e de reflexão [...], ampliado e aprimorado, graças à presença da inteligência” (Coelho, 1998/9, p. 156). Nessa linha, a intuição estaria sim na base da criação artística, mas levando, ao contrário de um relaxamento, a uma tensão voltada para a produção da novidade, que demanda um esforço cuja ausência implicaria na mera reprodução das experiências já vividas.

É verdade que mudanças substanciais são perceptíveis em sua obra e em suas declarações, ao longo de sua carreira. O artista parece ter caminhado, em busca do refinamento, rumo a uma espécie de simplificação. Mas ainda quando parece atingir o grau mais elevado de simplicidade, tem como pressuposto aquele trabalho anterior, como se só tendo passado por ele fosse finalmente possível compreender e realizar o simples: “um simples que não é fácil. O problema é enxergar o simples e chegar ao simples. Fui tirar a música de todos os caras e saber qual é que é.” (In: Rocha, 2000, p. 57)

Retomando a matéria de Miguel de Almeida que citamos no início do presente trabalho, na qual o jornalista dizia que Itamar era intuitivo, embora o negasse. Naquela reportagem de 1983, a recusa do termo por parte de Itamar parece obedecer ao único propósito de negar um rótulo normalmente atribuído aos compositores populares, dos quais queria se distinguir ao destacar o intenso trabalho que realizava sobre as composições, que não queria ver reduzido à mera “inspiração”:

Você falando em compositor popular, vou pensar em João Gilberto, Gilberto Gil. Popular? Sou, porque vim do povo. Um pouco, sim, pela minha linguagem. Existem diferenças; eles olhavam a lua e sentiam. Eu, quando a vejo, também a sinto. Mas penso, também. (In: Almeida, 1983b, p. 3)

Notemos que a caracterização do artista como “intuitivo”, na frase do repórter, não pretendia negar o papel do pensamento no trabalho de Itamar: ele considerava o músico como intuitivo em oposição ao “sofisticado espírito de compositores uspianos”. De fato, os projetos de Arrigo Barnabé e do grupo Rumo estavam fortemente orientados por reflexões anteriores a respeito da música em geral, e as inovações que propunham estavam diretamente relacionadas



ao quadro teórico montado por estas reflexões. Em sua relação com Arrigo Barnabé, certamente Itamar tomou contato com elas. Mas, talvez pelo mesmo contato, tenha percebido que seu caminho era outro. O músico poderia ser arrogante na defesa de seu presumido importantíssimo papel na história da música popular brasileira, mas nunca se considerou um intelectual:

Não sou poeta, não! [...] Quando eu disse para o Leminski que não sou poeta, ele não aceitou isso. [...] Hoje eu [...] o entendo, mas para mim foi muito difícil. A música leva a um universo sem palavras, eu não tive tanto exercício com literatura, li muito pouco. Gosto de ler, mas tem essa coisa de formação que a gente carrega. Foi aí que percebi a transa entre o espírito e a fala humana. E só o invisível. (In: Palumbo, 2002, p. 37)

Ora, comparando-se os quadros teóricos daqueles compositores com a “transa entre o espírito e a fala humana” de Itamar, dificilmente se considerará que o termo “intuitivo” não lhe seja apropriado. O que em nenhum aspecto o diminui. O próprio jornalista, em matéria bastante elogiosa ao músico (1983a, p. 3), parece ver nessa falta de um maior embasamento teórico uma espécie de vantagem: “Em Itamar, não há teoria, mas prática [...]. É o tempo de se ir à frente, não explicar as ações”.

Curioso notar que o título da matéria é “Itamar Assumpção ou a música urbana como poesia”. Sua recusa em se considerar poeta, como se nota, esbarrava na constatação dos intelectuais que o conheciam. De fato, a criação do estilo de Itamar Assumpção talvez passe pelo fato de não ter se considerado poeta e, por esse caminho, ter atingido a condição em que alguma poesia ainda parecia ser possível: não consciente; ou, depois de perceber “a transa com os espíritos”, consciente da inconsciência: enxergando o enigmático no cotidiano. Um simples que não é fácil.

Referências

ALMEIDA, Miguel de. Itamar Assumpção ou a música urbana com poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 mai. 1983a. Ilustrada, p. 3. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: jul. 2012.

_____. No LP de Itamar, a força de um estilo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 abr. 1983b. Ilustrada, p. 3. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: jul. 2012.

AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (orgs.). *Pretobrás: por que que eu não pensei nisso antes?* v. 1. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 37-54.

ASSUMPCÃO, Itamar. *Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!!* São Paulo: Atracção, 2000 [Continental, 1988]. 1 CD.



CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (orgs.). *Pretobrás: por que que eu não pensei nisso antes?* 2 v. São Paulo: Ediouro, 2006.

COELHO, Jonas Gonçalves. Bergson: intuição e método intuitivo. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, v. 21/22, p. 151-164, 1998/1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a12.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

DUNCAN, Zélia. O bendito Itamar Assumpção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 fev. 1999, Caderno B, p. 1 e 6. Disponível em: <<http://estacaozd.com/zelia-duncan-perfil/arquivo-artigos/entrevista-itamar/>>. Acesso em: 10 set. 2011.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979 – 2000)*. São Paulo: Annablume, 2007. 196 p.

FOLHA de São Paulo. Hoje, o debate sobre os independentes na Folha. São Paulo, 21 jan. 1982. Ilustrada, p. 6. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: jul. 2012.

PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002.

PIRES, Pablo; SOUZA. Sangue nos olhos: Itamar Assumpção. *Graffiti 76% quadrinhos*. Belo Horizonte, 1997, n. 3. Disponível em: <<http://www.graffiti76.com/entrevistas.html>>. Acesso em: 10 set. 2011.

ROCHA, Janaína. Assumpção e sua música sobrevivente. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01 ago. 2000. Caderno 2, p. 57. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: jun. 2012.

SAFATLE, Vladimir. Apresentação: pensar o popular. In: BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de Filosofia e Música*. São Paulo: UNIFESP, 2011.



Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria

PALMEIRA, Rafael Souza (UFBA)
rafapalmeiraa@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo principal propor algumas adaptações do Vassi, padrão rítmico mais executado nos terreiros da nação Ketu da cidade de Salvador – Bahia, para o instrumento bateria. Inicialmente um panorama da música no candomblé é apresentado, seguido de uma descrição dos instrumentos musicais utilizados e uma investigação a respeito da forma como são tocados no Vassi, além das transcrições dos instrumentos no ritmo. Posteriormente uma breve análise da relação entre a bateria e ritmos de origem africana, incluindo o Vassi, é apresentada. Em seguida são apresentados alguns exercícios, no intuito de realizar as adaptações com a linha-guia sendo executada no pé não-dominante. Esses podem ser utilizados como recurso para se obter um melhor aproveitamento dos quatro membros (enquanto o pé não-dominante executa a linha-guia, os demais membros ficam livres para aplicar outras células rítmicas). Finalizando, algumas adaptações são apresentadas.

Palavras-chave: Candomblé, bateria, música popular.

Abstract: This work has as the main purpose a proposal of some adaptations of Vassi, rhythm pattern most executed in the yards of Ketu's nation in the city of Salvador- Bahia, for the drum set. Initially, a panorama of the music in candomblé is presented, followed by a description of the musical instruments utilized and an investigation about the ways that those are played in Vassi, in addition of the transcriptions of the instruments in the rhythm. Posteriorly a brief analysis of the relation between drums and african rhythms, including Vassi, is presented. Then, some exercises are exposed, aiming the realization of adaptations with a guideline executed with the non dominant foot. Those may be used as ways of obtaining a better usage of the four members (while the non dominant foot executes the guideline, the other members stays free to play other rhythm cells). Finally, some adaptations are presented.

Keywords: Candomblé, drumset, popular music.

Música e Candomblé

A música é um elemento essencial no cotidiano do candomblé (Cardoso, 2006, p. 1-6). Presente em diversos rituais, sejam eles públicos ou privados, ela apresenta um caráter funcional, e está inserida em diversos contextos com objetivos vários. Juntamente com a dança e as letras das cantigas, tem grande importância no fenômeno de transe, elemento característico da religião, no qual o orixá se manifesta no corpo da(o) filha(o) de santo, no intuito de estabelecer uma comunicação com os presentes.

Para um entendimento amplo e aprofundado, é necessário um estudo concomitante desses três elementos no contexto do candomblé e suas respectivas atuações. Entretanto, este artigo não investigará as relações estabelecidas entre a música e dança, nem das relações entre música e letra. Tratará separadamente das questões musicais, mais particularmente da música



instrumental do candomblé, executada em sua grande parte no acompanhamento das diversas cantigas, exercendo uma posição de destaque no rito.

Instrumentos

O papel exercido pelos instrumentos musicais nas religiões afro-brasileiras tem especial importância. Assumindo posição protagonista, cumprem uma função que extrapola o conceito de “despertar o prazer estético” (Cardoso, 2006, p. 46), cabendo a eles uma função de comunicação, seja com a cantiga entonada, seja com o orixá incorporado na(o) filha(o). No momento serão retratados os instrumentos que acompanham a totalidade das músicas que são cantadas nas festas públicas, bem como a grande parte das músicas cantadas nos rituais privados (Lühning, 1990a, p. 122): o quarteto instrumental.

Quarteto instrumental

Composto pelo gã e por três atabaques, denominados rum, rumpi e lé, o quarteto tem papel fundamental no contexto religioso. Como afirmado anteriormente, o candomblé é baseado na manifestação dos Orixás através da possessão dos seus adeptos, o que só é possível na maioria das vezes a partir da entonação de cantigas, que são acompanhadas pelo quarteto. A seguir estão algumas breves descrições dos instrumentos em questão.

Gã

O gã é um instrumento idiofone, de uma ou duas campânulas metálicas. No candomblé é tocado por baquetas de metal, diferentemente de outros ritmos brasileiros em que o instrumento aparece, onde em sua maioria são usadas baquetas de madeira.

Atabaques

Os atabaques rum, rumpi e lé são instrumentos membranofônicos, feitos de madeira, com membrana de couro, percutidos, de sons indeterminados, apresentados em registros graves, médio e agudo, respectivamente (Lody; Sá, 1989, p. 23). Cabe aos atabaques rumpi e lé a função de acompanhamento rítmico, e juntamente com o gã fornecem a base para o rum, instrumento que tem posição principal.

É possível encontrar ao redor do mundo outros rituais provenientes da cultura africana, presentes até os dias atuais, onde é comum a existência de tambores semelhantes aos atabaques presentes na cultura afro-religiosa da Bahia. Os tambores presentes na música de cerimônia Fon, localizada no Benin (Lacerda, 2014, p. 12), além do ritmo cubano Bembé,



proveniente das tradições Lucumi (Garibaldi et al., 1999, p. 12) são dois exemplos. Em ambos os casos são utilizados três tambores principais, cabendo ao mais grave a função de variação, assim como ocorre na música do candomblé.

Além disso, nos dois casos supracitados, a aparição de instrumentos de metal com função semelhante ao gã comprova a estreita relação entre a música do candomblé com as demais manifestações religioso-musicais anteriormente citadas, indicando assim uma ancestralidade musical comum a todas.

Vassi

O Vassi é um importante padrão na música do candomblé. Segundo Lühning (1990a, p. 121), aproximadamente metade das cantigas do candomblé Ketu são acompanhadas pelo Vassi. Os tambores lé e rumpi são tocados com aguidavis (baquetas), e o rum é tocado com aguidavi na mão direita enquanto a mão esquerda trabalha diretamente na pele do instrumento. Lühning afirma ainda que o Vassi não tem nome específico, sendo às vezes chamado genericamente de “corrido”, devido a algumas situações onde é executado em andamentos rápidos (1990b, p. 104). Já Cardoso discorre assim sobre a nomenclatura do padrão em questão:

Na Casa Branca, não há nome específico para esse acompanhamento, entretanto no Gantois esse acompanhamento é chamado de vassi. Segundo Paulo Costa Lima, em uma conversa com Gabi Guedes, ogã do Gantois, o autor informa que Guedes se refere a esse acompanhamento por esse nome (Lima, 2001, p. 68 *apud* Cardoso, 2006, p. 273)

Passos¹¹ afirma que “Vassi” é o nome de um toque, e ao mesmo tempo o nome de um padrão. Portanto é importante entender que o padrão Vassi está presente em vários toques, incluindo o toque Vassi. As diferenças entre os toques que se utilizam do padrão Vassi estão na forma como os tambores são tocados (com ou sem aguidavis), no andamento adotado, e principalmente nas variações efetuadas pelo rum.

Transcrições

A seguir estão algumas células rítmicas pertinentes ao quarteto instrumental no padrão Vassi. Essas transcrições foram elaboradas tendo como base as práticas do terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyámassê, mais conhecido como Terreiro do Gantois. As fontes de pesquisas foram

¹¹ Informação verbal concedida por Iuri Passos, no mês de setembro de 2014 em entrevista.



aulas particulares com Iuri Passos, ogã do referido terreiro, além de gravações nas quais participam músicos ligados a esse terreiro, e visitas às festas públicas da referida casa. Foi utilizado o sistema de notação musical ocidental, e de acordo com o mesmo, podemos considerar o Vassi um padrão que possui compasso quaternário composto (por exemplo, um compasso de 12/8).

Gã

Como afirmado anteriormente, o gã pode ser visto como referencial, atuando como guia para os demais elementos musicais. Sua transcrição está apresentada na figura 1.

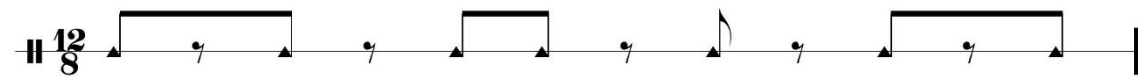


Figura 1: gã.

Lé e rumpi

Ambos praticam o mesmo padrão rítmico. Vale ressaltar que a mão direita executa o motivo rítmico do gã, enquanto a mão esquerda preenche os espaços faltantes (figura 2).



Figura 2: lé e rumpi.

Rum

O rum é o instrumento mais complexo do quarteto instrumental. Possui grande variação timbrística. As transcrições a seguir dizem respeito à observação de performances no terreiro Gantois, e principalmente a partir das aulas particulares com Passos. A figura 3 consiste na legenda pertinente a cada tipo de toque do rum nas transcrições.

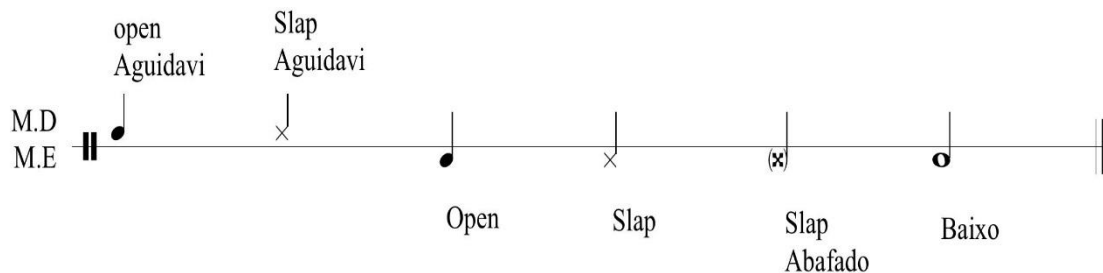


Figura 3: legenda do rum.

A figura 4 se refere a uma variação que pode ser considerada a variação base. É a frase



de maior ocorrência. As demais frases (figuras 5 e 6) aparentemente estão submetidas a ela. Tal afirmação pode ser percebida através da audição de obras como “Música sacra do candomblé”, de Jaime Sodré, com participação dos percussionistas/ogãs ligados ao terreiro Gantois.

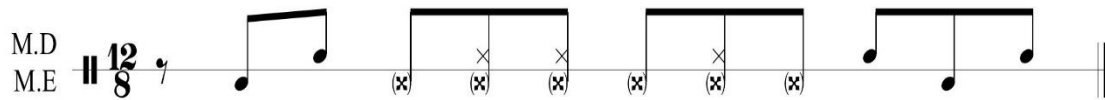


Figura 4: variação 1, rum.

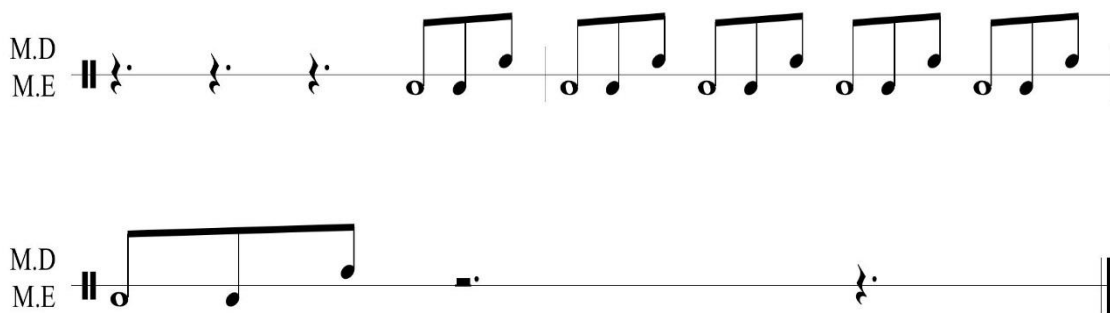


Figura 5: variação 2, rum.

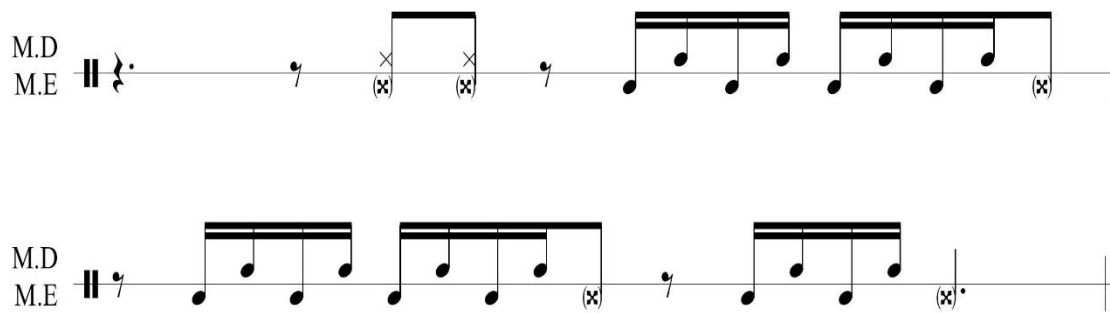


Figura 6: variação 3, rum.

Vassi na bateria

Em se tratando de ritmos com raízes africanas, grande parte das execuções que utilizam bateria são adaptações, elaboradas a partir dos instrumentos de percussão pertinentes a cada ritmo.

É possível adotar como referência o exemplo dos ritmos afro-cubanos, nos quais a inserção gradativa da bateria, adaptando diversas células rítmicas, culminou no surgimento de



uma nova escola do instrumento, com ampla difusão mundial, através de considerável produção fonográfica do gênero, utilizando a bateria, além de diversos métodos voltados para o tema (a exemplo de Hernandez [2000], Malabe e Weiner [1990], entre outros). Tal fato fez surgir importantes representantes do estilo no instrumento, como José Luiz Quintana (mais conhecido por “Changuito”), Ignacio Berroa, Horácio “El Negro” Hernandez, entre outros.

No Brasil temos exemplos de gêneros afro-brasileiros, como samba e baião, onde atualmente a presença da bateria é marcante; mas, assim como no caso afro-cubano, foi resultado de diversas adaptações para o instrumento. Em ambos os casos brasileiros (samba e baião) já existe uma tradição para execução na bateria, existindo também uma considerável produção musical em que o instrumento está inserido, bem como métodos voltados para o assunto e profissionais que são referência, solidificando uma tradição do instrumento nos gêneros citados.

O mesmo não acontece com os ritmos provenientes do candomblé. Em sua grande maioria, os toques executados nos terreiros são desconhecidos do grande público, não ultrapassando os limites da música de cunho religioso. Nesse contexto apenas o Ijexá tem uma produção considerável para além dos terreiros, com diversas composições baseadas no ritmo. Isso pode ser explicado pelo fato de que adeptos do candomblé, a partir do fim da década de 40, trouxeram para o carnaval de Salvador um pouco da cultura dos terreiros, através de agremiações carnavalescas, conhecidas como Afoxés, onde só era tocado o ritmo Ijexá (Guerreiro, 2000, p. 73-78). Essa situação despertou o interesse de compositores como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gerônimo, e de bandas, a exemplo de A Cor do Som, e assim formou-se um repertório baseado no Ijexá. Tal fato fomentou o surgimento de adaptações do ritmo para a bateria, e alguns autores, a exemplo de Gomes (2008, p. 79-83), tratam do assunto. Entretanto, tais abordagens são superficiais, pois não abordam –ou abordam parcialmente– os padrões rítmicos efetuados pelo rum. Os outros toques todavia continuaram desconhecidos, sem grande difusão no âmbito da música popular comercial. Porém grupos pioneiros desde a década de 60 como Tincoãs, e mais recentemente a Orkestra Rumpilezz, grupo Garagem e Leitieres Leite Quinteto, vêm utilizando também outros toques, além do Ijexá, como base para suas composições, e fomentando o interesse na pesquisa dos ritmos afro-baianos, e por consequência realizando adaptações nos instrumentos utilizados no universo popular, incluindo a bateria. Mais recentemente Oliveira (2014) propôs adaptações do Vassi para a bateria.



Referência de execução

Como referência de execução, serão expostos alguns padrões utilizados pelo baterista Tito Oliveira, na música “Tramandaí” (Leite, 2013). Na ocasião, o baterista estava acompanhado por um percussionista, cabendo assim à bateria uma função complementar, omitindo algumas vezes células rítmicas importantes. Tito aplica, em boa parte da obra, a linha-guia no prato de condução, enquanto o bumbo marca o pulso do padrão (figura 7). Para facilitar a compreensão, serão transcritas as linhas do gã e dos atabaques Lé e Rumpi juntamente à transcrição da bateria.

The musical score for Figure 7 is written in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Bateria' and shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The middle staff is labeled 'Gã' and shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'Lé e rumpi' and is divided into two parts: 'M.D' (Midi) and 'M.E' (Midi). The 'M.D' part shows a series of eighth notes, and the 'M.E' part shows a series of eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 7: Execução 01 Tito Oliveira em “Tramandaí”.

Em outro momento da música o baterista utiliza outro padrão no prato de condução (figura 8).

The musical score for Figure 8 is written in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Bateria' and shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The middle staff is labeled 'Gã' and shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'Lé e rumpi' and is divided into two parts: 'M.D' (Midi) and 'M.E' (Midi). The 'M.D' part shows a series of eighth notes, and the 'M.E' part shows a series of eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 8: Execução 02 Tito Oliveira em “Tramandaí”.

A abordagem se assemelha muito a adaptações feitas por bateristas afro-cubanos na execução do ritmo Bembé (Malabe; Weiner, 1990, p. 8-16). O Bembé é similar ao Vassi, principalmente pela linha-guia (“clave” na terminologia da música afro-cubana) executada



pelo gã. Outra forte influência percebida é da música americana, quando o baterista executa um padrão característico do *blues* no prato de condução (figura 8).

Exercícios preparatórios

Os exercícios de preparação têm o intuito de proporcionar melhor rendimento no que concerne à coordenação motora, principalmente por envolver o uso do pé não-dominante na execução da linha-guia praticada pelo gã. Foi adotada a metodologia utilizada por várias obras direcionadas ao instrumento, a exemplo de Chester (1985), onde dois ou três membros executam um determinado padrão, enquanto os demais fazem variações.

Inicialmente o pé não-dominante executa a linha-guia do gã, enquanto a mão dominante aplica padrões de *bebop*, *blues*, ou marcando os pulsos no prato de condução (figuras 9, 10 e 11, respectivamente).

The musical score for Figure 9 is written for three parts: Bateria (Drum), Gã (Cymbal), and Lé e rumpi (Left and Right Hand). The time signature is 12/8. The Bateria part features a complex pattern of eighth and sixteenth notes with rests, marked with 'x' and '7'. The Gã part consists of a steady eighth-note guide line, also marked with '7'. The Lé e rumpi part is divided into M.D. (Mão Dominante - Right Hand) and M.E. (Mão Esquerda - Left Hand), with the M.D. part playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 9: Padrão Bebop (mão direita) acrescido da linha-guia do gã (pé não-dominante).

The musical score for Figure 10 is written for three parts: Bateria (Drum), Gã (Cymbal), and Lé e rumpi (Left and Right Hand). The time signature is 12/8. The Bateria part features a complex pattern of eighth and sixteenth notes with rests, marked with 'x' and '7'. The Gã part consists of a steady eighth-note guide line, also marked with '7'. The Lé e rumpi part is divided into M.D. (Mão Dominante - Right Hand) and M.E. (Mão Esquerda - Left Hand), with the M.D. part playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 10: Padrão Blues (mão direita) acrescido da linha-guia do gã (pé não-dominante).



Bateria

Gã

M.D

M.E

Lé e rumpi

Figura 11: Padrão executando o pulso (mão direita) acrescido da linha-guia do gã (pé não-dominante).

A partir das combinações retratadas nas figuras 9, 10 e 11, um terceiro membro, podendo ser mão não-dominante ou pé dominante, explora todas as possibilidades dentro do compasso, sendo tocada uma nota por vez, e posteriormente duas notas por vez (figuras 12 e 13, respectivamente).

Figura 12: uma colcheia por vez.



Figura 13: duas colcheias por vez.

Na figura 14 temos um exemplo de combinação do primeiro padrão (figura 9) com as quatro primeiras séries de colcheias (figura 12).

The musical score for Figure 14 is written in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Bateria', shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. The middle staff, labeled 'Gã', shows a steady eighth-note pattern. The bottom staff, labeled 'Lé e rumpi', is divided into two parts: 'M.D.' (Mão Dominante) and 'M.E.' (Mão Esquerda), both showing a steady eighth-note pattern. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 14: Primeiro padrão com as quatro primeiras séries de colcheias.

Aplicações em contexto musical

Os exercícios preparatórios fornecem uma importante base no que concerne à coordenação motora. Entretanto, o total domínio dos mesmos não garante uma execução coerente, em conformidade com os elementos rítmicos presentes no Vassi, que tem nas variações do rum o principal aspecto identitário e diferenciador, se comparado com os demais toques. Sendo assim, a partir dessas variações, serão apresentados alguns padrões a serem aplicados na bateria, tanto em situação de acompanhamento, como em situação de solo.

Os padrões de acompanhamento serão representados juntamente com a mão dominante executando o pulso, enquanto o pé não-dominante executa a linha do gã (figura 11). Entretanto, os demais padrões (figuras 10 e 9) devem também ser utilizados, no intuito de aumentar as opções de execução.

O primeiro padrão de acompanhamento (figura 15) tem como pilar a variação base do rum no Vassi (figura 4). Nessa adaptação, o surdo representa a mão direita do rum (usando aguidavis), que executa toque *open*, enquanto o bumbo representa a mão esquerda (*open*) e a caixa representa os toques *slap* que são efetuados pela mão direita (também com aguidavis).



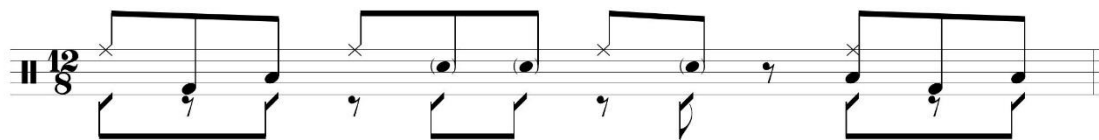


Figura 15: Padrão de acompanhamento 01.

A figura 16 se refere ao padrão de acompanhamento 2, e tem como base a variação 2 do rum (figura 5). O baixo da mão esquerda é executado pelo bumbo, enquanto os dois *open* da mão esquerda e mão direita (com aguidavi) são executados pelo bumbo. No terceiro padrão de acompanhamento (figura 17), assim como no primeiro, o surdo representa a mão direita (com aguidavi) do rum (*open*), enquanto o bumbo representa a mão esquerda (*open*). Para utilizar as adaptações retratadas nos padrões de acompanhamento em situação de solo, uma opção viável é executar as partes dos surdo e caixa também com a mão dominante, dispensando a utilização do prato de condução. Especificamente no caso da variação base do rum (figura 4), é possível incluir o *slap* abafado da mão esquerda como toques no aro da caixa (figura 18).

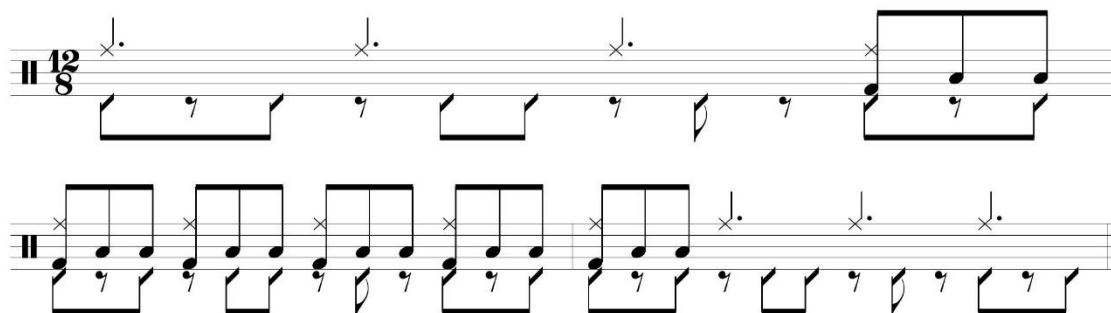


Figura 16: Padrão de acompanhamento 2.

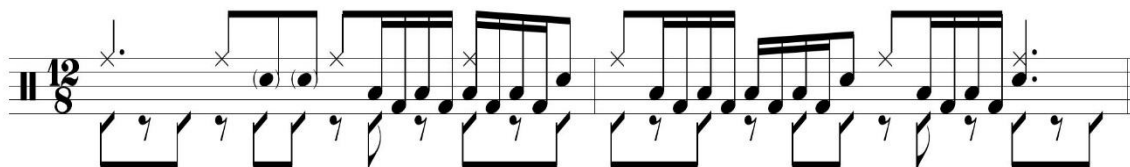


Figura 17: Padrão de acompanhamento 3.



Figura 18: Padrão de solo 1.



Considerações finais

É de extrema importância, na produção de música que tem como base o toque Vassi, a manutenção de seus elementos básicos. Isso inclui principalmente as variações do rum, variações essas que o diferenciam de outros toques, onde o gã e os tambores lé e rumpi executam linhas rítmicas idênticas.

Vale ressaltar que o número de variações apresentadas nesse trabalho, é muito limitado se comparado ao grande repertório de variações do toque Vassi executadas pelos ogãs em contexto religioso. Outra importante observação é que o toque Vassi é apenas um entre tantos outros toques existentes nos terreiros de candomblé Ketu localizados em Salvador. Por outro lado, os ritmos de candomblé estão cada vez mais presentes no cenário da música popular, fomentando assim, por parte dos músicos, uma maior necessidade em pesquisar o tema.

Adaptações de ritmos de candomblé para instrumentos provenientes do universo popular são hoje uma realidade. Este artigo teve o intuito de contribuir para a inserção da música do candomblé no âmbito da música popular, através da proposição de algumas adaptações Vassi para a bateria.

Referências

CARDOSO, Ângelo. N. N. *A linguagem dos tambores*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

CHESTER, Gary. *The New Breed*. New Jersey: Modern Drummer, 1985.

GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HERNANDEZ, Horácio. *Conversations in clave*. Miami: Warner Bros, 2000.

LACERDA, Marcos Branda. *Música instrumental no Benin: repertório Fon e música Bâta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LEITE, Letieres. Letieres Leite; Quinteto em Lisboa - Tramandaí, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Leq50zCoSU>. Acesso em: 28 jan. 2015.

LODY, Raul; SA, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

LUHNING, Angela. Música: coração do candomblé. São Paulo: *Revista USP*, n. 7, 1990a, p. 115- 124.

_____. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador*,



Bahia. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990b.

MALABE, Frank; WEINER, Bob. *Afro-Cuban rhythms for drumset*. Manhattan Music, 1990.

OLIVEIRA, Tito. *Ritmos brasileiros na bateria*. Salvador: Étera, 2014.

SODRE, Jaime; MAGUARI, Carlos. *Música Sacra do Candomblé* (CD). Brasil: BMG Ariola, 1988.



Coleção “Música Popular Gravada na Segunda Década do Século XX” e o processo de construção de identidade de uma música popular brasileira

*PESSOA, Priscilla Paraiso (UFRJ/Universidade de Aveiro)
prisparaiso@hotmail.com*

Resumo: Esse artigo é oriundo de uma pesquisa de mestrado em música e destina-se a uma análise mais detalhada sobre o repertório da “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” (designação do próprio catálogo de Lamas, 1997), em especial as “músicas vocais, pertencente ao Laboratório de Etnomusicologia (LE) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) relacionando-o ao processo de criação de identidade de uma “música popular brasileira”. Essa coleção possuía o que Mário de Andrade e seus adeptos, como Luiz Heitor, chamavam de música urbana ou comercial (Gonçalves, 2006), em sua maioria gravada pela Casa Edison, na era fonomecânica. Elucidam-se alguns motivos que levaram a Universidade e a Indústria Fonográfica a legitimar (ou não) a realidade sônica apresentada nos fonogramas. Para que conseguisse obter profundidade suficiente neste trabalho foi preciso fazer uma vasta revisão bibliográfica sobre o histórico e construção do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ, tentando compreender os processos sociais, relações de poder, e políticas envolvidos desde sua criação até a atualidade. Assim como realizar entrevistas semiabertas com pessoas relacionadas ao LE como a professora Rosa Zamithe e o Professor Samuel Araujo. Chegamos, com isso, à conclusão de uma circularidade cultural entre o que era chamado de rural e urbano dentro da cultura musical da época e de como a indústria fonográfica estava em diálogo com a construção de uma identidade nacional.

Palavras-chave: fonografia, música popular brasileira, modernismo.

Abstract: This article is from a more detailed master's research in music and is intended to an analysis of the repertoire of the “Popular Music Collection Recorded in the Second Decade of the Century” (name given by Lamas’ catalog, 1997), especially the “vocal music”, belonging to the Ethnomusicology Laboratory (LE) of the Music School from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) relating it to the process of creating identity of a "Brazilian popular music." This collection had what Mário de Andrade and his followers, as Luiz Heitor, called urban or commercial music (Gonçalves, 2006), mostly recorded by *Casa Edison*, at the phonomecanic era. Some reasons why the University and the Recording Industry legitimize (or not) the sonic reality presented in the phonograms are elucidated. For I could get deep enough in this work had to do an extensive literature review on the history and construction of Ethnomusicology Laboratory of the assets of the UFRJ Music School, trying to understand the social processes, power relations, and policies involved from its creation till present. Some semi-open interviews with people related to the LE as Professor Rosa Zamith and Professor Samuel Araujo were also a resource. We come, therefore, to the conclusion of a cultural circularity between what was called rural and urban in the musical culture of the time and how the music industry was in dialogue with the construction of a national identity.

Keywords: phonography, Brazilian popular music, Brazilian modernism.

Introdução

Em 1943, quando foi criado o Laboratório de Etnomusicologia (LE) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o nome de Centro de Pesquisas



Folclóricas (CPF) da Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, o panorama pelo qual o Rio de Janeiro estava passando era de um modernismo nacionalista, que via no folclore a representação mais “pura” e “genuína” do povo brasileiro. Mário de Andrade, um dos membros da comissão que criou a disciplina Folclore Nacional como parte do currículo dos estudantes da Escola Nacional de Música, era amigo de Luiz Heitor, responsável na época da inauguração do LE pela disciplina. Esta era obrigatória para o curso de composição que passava a ter como ideal a formação de compositores que fossem embebidos por essa cultura popular para criarem “peças artísticas”, com caráter autenticamente nacional.

Porém, em 1947 uma coleção de discos gravados pela indústria fonográfica do início do século XX, portanto gravados por propósitos comerciais, saem da Biblioteca Nacional e passam a integrar o CPF. Essa coleção possuía o que Mário de Andrade e seus adeptos, como Luiz Heitor, chamavam de música urbana ou comercial (Gonçalves, 2006). Para eles, apesar de ser possível encontrar algumas características do “povo rural” em algumas dessas gravações, a maioria não passava de uma “sub-música” (Andrade, 1963, p. 281). Essa “música” representava as massas urbanas que despontavam, na visão modernista nacionalista, como um anti-modelo à ingenuidade e rusticidade agradável do “povo do folclore”. No entanto, Luiz Heitor possibilitou a transferência e o recolhimento desta coleção para o CPF.

A “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século”

Encarregada de catalogar esses discos que agora integravam o acervo do CPF, a professora Dulce Lamas começou o seu trabalho. O catálogo foi terminado com a grande ajuda de Rosa Zamith (sua ex-aluna e futura professora assistente da UFRJ), por volta do ano de 1987. Porém só foi publicado em 1997 em forma de livro intitulado “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” sob a coordenação desta última após as mortes tanto de Dulce Lamas como de Luiz Heitor em 1992.

Esta coleção possui 72 gravações de “música vocal”, que define o universo de estudo e análise. Estas gravações estão divididas nos seguintes “gêneros musicais”: arranjos cômicos, batuque sertanejo, canções, fado, modinhas, lundus, sambas e serenatas. Duas foram gravadas pela *Columbia Record*, 46 pela *Disco Odeon/Odeon/Odeon Record*, 13 pela *Favorite/Faulhaber*, 11 pela *Phoenix*.

A *Odeon*, por ser a que contém maior quantidade de discos na coleção e por seu representante, Fred Figner, ser responsável pela primeira fábrica de discos gravados e prensados no Brasil, levará uma atenção especial, assim como a Casa Edison.



Era evidente que a atividade em destaque do CPF era a chamada “colheita” de repertório folclórico e a gravação de discos desse repertório, até mesmo porque, como já foi dito anteriormente, tinha-se como objetivo formar compositores eruditos que utilizassem a produção dos artistas populares como matéria-prima para suas composições. Este era o plano de nacionalização da música desenvolvido por Mário de Andrade e aceito e difundido entre os modernistas.

A este ideal nacionalista juntava-se uma visão, quase mítica, sobre as expressões culturais dos chamados “primitivos” ou daqueles que se acreditavam ter menos contato com a “civilização”. Estes “povos” seriam dotados de uma aura de autenticidade e pureza que deveria ser preservada e ao mesmo tempo utilizada para que a expressão individual do compositor da academia fosse a expressão da nação.

Luiz Heitor compreendia o processo de transformação da música “tradicional” brasileira e o achava inevitável, porém prejudicial. Portanto o seu papel, assim como de outros folcloristas, seria não deixar morrer esta tradição testemunhada por eles que seria “a legítima”. As manifestações “folclóricas” expressariam a alma, a personalidade, a essência do povo brasileiro, “seriam o núcleo da identidade da nação” onde aspectos instintivos provenientes do inconsciente podiam ser encontrados (Barros, 2009, p. 55). Era essa expressão, que se acreditava livre da individualidade subjetiva burguesa, que poderia e deveria ser transformada pelos “artistas”, no caso “compositores”, em arte erudita, moderna e nacional. “A fórmula ‘lirismo + arte = poesia’ daria lugar a uma nova concepção no plano de Mário: ‘expressão instintiva do povo + trabalho consciente dos artistas = arte moderna nacional’” (Barros, 2009, p. 55).

Dentro desta perspectiva, que hoje em dia soa, ao invés de dignificante da cultura popular como se achava na época, um tanto etnocêntrica, já que não considera as expressões populares como arte nem seus agentes como artistas e criadores dignos, parece um pouco contraditório ao armazenamento de música popular urbana no CPF. Ou ainda, uma vez que além de não pertencer à mítica música folclórica rural, esta música se inscrevia no nicho propagado pelos meios de comunicação em massa e, portanto, era responsável pela *contaminação* da “música autêntica”, ao mesmo tempo em que também não serviria de matéria prima para os compositores eruditos, não seria considerada perda de tempo e energia, a catalogação e pesquisa intensa sobre esta coleção?

Voltaremos a essas questões ao final do artigo, pois acreditamos que até lá teremos mais subsídios para discuti-las. Entretanto, é válido adiantar, que por outro lado, o próprio Mário de Andrade admitia em seus escritos, a influência que essa música popular urbana do



final do século XIX e gravada no início do século XX possuía das músicas rurais. Porém os estudantes teriam disponíveis as próprias músicas folclóricas e era com essas que Luiz Heitor e depois Dulce Lamas baseavam suas aulas de Folclore Nacional, produzindo fichas de transcrição. O que Mário de Andrade acaba por admitir é a inevitabilidade de certa prática musical ter contato e influência de outras, por mais “afastada da civilização” que esteja, a troca sempre acontece.

Luiz Heitor em suas pesquisas de campo nos anos 1940, antes mesmo da transferência da “Coleção” para a Escola Nacional de Música, acabou por encontrar e registrar “música popular urbana”. Em sua primeira viagem, para Goiás, ele escreve que encontrou um violeiro tocando chorinho. Em uma entrevista realizada com o professor Samuel Araújo, atual responsável pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, ele conta como isso foi registrado no catálogo de Luiz Heitor correspondente a Goiás, apontando o tom de desapontamento em que Luiz Heitor escreveu sobre esses registros. Provavelmente por esperar encontrar algo mais “puramente tradicional”, e ter se deparado com uma realidade em que as músicas de “origem rural” já estariam um tanto “contaminadas” pela música popular que era propagada pelo Rio de Janeiro.

Notemos também que a “Coleção” chegou à Escola de Música, apesar das dificuldades, nos anos de 1940, mas sua catalogação apenas começou nos anos de 1960-1970.

Circularidade Cultural no Repertório Vocal da “Coleção”: Rural e Urbano – O Que é Popular?

Luiz Heitor, assim como Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga, utilizou-se de um arcabouço teórico-metodológico para determinar o que seria produção genuinamente nacional. Todos eles visavam certa cientificidade, a fim de se ter um mapeamento musical do país. A música seria mais autêntica quanto mais afastada da urbanização e dos novos meios de comunicação de massa. Segundo o próprio Mário de Andrade, nessa segunda década do século XX, a música de caráter realmente brasileira seria aquela que não era mais indígena, nem européia, nem africana, portanto não se configurava apenas como uma adaptação das fontes, mas sim uma criação genuinamente nacional. Gonçalves em sua dissertação nos lembra que essa “seleção meticulosa das manifestações culturais ‘nacionais’, decorrente da perspectiva teórica que adotavam, fez com que estes pesquisadores rejeitassem parcelas significativas da produção musical das cidades brasileiras” (Gonçalves, 2006, p. 8).



Em sua coleção discográfica particular, Mário de Andrade possuía, além das gravações de música folclórica que ele mesmo realizou, outras gravadas pela indústria fonográfica que lhe teriam sido oferecidas. Gonçalves (2006) conta que Mário escrevia nas capas dos discos, as quais ele refazia com esse propósito, comentários críticos, alguns favoráveis e outros completamente não agradáveis como acontecia na maior parte das vezes (“ótimo [disco] pra quando precisar citar porcarias absolutas” [Gonçalves, 2006, p. 9]). Isso mostra que apesar de serem mal vistas e talvez não suficientemente respeitáveis para serem adotadas como referência nacionalista na academia as músicas comerciais não eram completamente esquecidas por um dos principais responsáveis pela implementação do folclore como disciplina acadêmica. É claro que estas análises também visavam exatamente a não legitimação desta música que tanto ganhava força no Brasil principalmente depois dos anos 30 com a Rádio Nacional. Os raros casos de elogio seriam referentes a exemplos que segundo o autor “resguardavam maior pureza”, ou seja, e na sua perspectiva, mais características rurais.

Até agora pudemos notar uma circularidade cultural entre o meio rural e o urbano. A própria formação desta “música popular urbana” advém desta influência de práticas mais afastadas do centro. E também o caminho inverso, da música urbana passar a ser incorporada no repertório do meio rural, mesmo que de uma maneira ressignificada.

Circularidade Cultural foi um termo utilizado por Ginzburg (1987) para designar o influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica. Influenciado por Mikhail Bakhtin (1987), que via a cultura popular em constante diálogo, interpenetração e ressignificação com as formas de expressão de elite e vice-versa. Neste contexto histórico das primeiras décadas do século XX podemos notar diversas maneiras de diálogo, interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e camadas sociais subalternas, assim como outras mais complexas. Seria mais recomendado, neste trabalho, falarmos em culturas populares, uma vez que as classes subalternas e dominantes se apresentam de diversas maneiras em inúmeros contextos, construindo relações de poder multifacetadas, em que a distinção entre duas culturas apenas (elite X popular) não atenderia à realidade. Isto, no entanto, não significa uma visão interclassista, apenas que existe diversidade cultural dentro das classes e que as relações de poder não existem em apenas dois níveis.

Se voltarmos para a formação da indústria fonográfica no Rio de Janeiro, que é o momento histórico das gravações da coleção, iremos perceber também outros níveis de circularidade. Para tal, proponho um breve histórico da formação desta indústria que em



muito influenciou a sensibilidade musical da modernidade no Brasil e a configuração de uma identidade do que é “música popular brasileira”.

“Música Popular Urbana Carioca” e a Construção de um Novo Processo de Identificação Nacional

A Casa Edison foi uma das maiores responsáveis pelas gravações da chamada “música popular urbana brasileira” no início do século XX, e com isso promoveu e perpetuou composições e interpretações. Pode-se dizer então que desde o início da sua história foi estabelecida uma estreita relação entre a Casa Edison e a “cultura popular”. No entanto a Casa Edison tinha uma atividade puramente comercial.

Apesar do desgosto dos folcloristas e intelectuais nacionalistas em relação a essa música da cidade ela perdurou e se acentuou ainda mais com a chegada da gravação elétrica e a difusão radiofônica.

Foi essa música considerada por eles “vulgar” e “pobre” que as gravadoras acabaram por definir como “música popular” do Brasil. E, de acordo com Gonçalves (2006, p. 9), passou a ser sinônimo para o público geral de “nossa música” de acordo com a denominação dos documentos escritos na época.

Zan (2001) evidencia que a indústria fonográfica passou a ter na “música popular” o seu principal produto e que esta foi acompanhada pela fixação de uma gama de estilos e linguagens dotados de elementos relacionados com os suportes técnicos da sua produção. Vê-se então início da indústria fonográfica no país, diante de um momento, segundo Marchi e Martins (2008), de consolidação de uma identidade nacional na nova república. Assim, em meio a tais circunstâncias políticas e sociais, a gravação e comercialização de discos no Brasil contribuíram para a valorização e caracterização da então “música popular urbana carioca”, em sua fase inicial, que também se consolidava como objeto de representação da nova identidade nacional (Marchi; Martins, 2008 e Zan, 2001)

Marchi (2009) mostra como a modernização brasileira, iniciada com a proclamação da República e com as transformações culturais que se instalam nos centros urbanos do país, sobretudo no Rio de Janeiro, que era então a capital federal, em um período conhecido como *Belle Époque Tropical*, teve papel fundamental para o sucesso dos empreendimentos de Figner.

Todavia, o fato da “música popular” local ser o principal produto da Casa Edison e da indústria fonográfica brasileira como um todo, não é assim tão óbvio, uma vez que o país se encontrava em plena *Belle Époque Tropical*. Este período, que data da proclamação da



república e vai até 1922 pretendia anular tudo que tinha identificação com a cultura luso-afr-brasileira dos antigos regimes tanto imperial quanto colonial. A classe burguesa emergente do final do século XIX seria, de acordo com Marchi, a grande responsável por esta modernização, e também por apresentar o país à comunidade internacional como uma nação moderna, isto é, liberal e capitalista, sem que alterasse fundamentalmente sua estrutura social, uma vez que o novo regime se constituía à margem das camadas populares e assim continuaria. Ao consumir artigos importados, a nova elite estabelecia sua identidade “moderna” através da diferença em relação à antiga, tida com elegante, porém decadente. Assim, ouvir a máquina falante que tocava discos virou parte das novas atitudes obrigatórias para a burguesia. Porém “esta adoção de uma modernidade alheia e limitada revela, no fundo, a incapacidade dos estratos urbanos brasileiros de levar a cabo um projeto próprio de modernização” (Marchi, 2009, p. 5).

Acerca da questão do repertório escolhido pela indústria fonográfica, Marchi e Martins (2008) nos colocam que apesar do desejo de europeização do Brasil nesta época, que inclusive negava manifestações “incivilizadas” da cultura local, havia paralelamente um interesse em construir uma identidade nacional própria, e que isso justificaria a escolha do repertório. Outro fato importante para a implementação de uma casa de gravação no Brasil a ser considerado é o mercado de música que se estabelecera no Rio de Janeiro ao longo do século XIX e que está intimamente ligado à chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, e que também foi responsável pela propagação do repertório “popular urbano”. O Estado passa então a ser agente central na modernização das práticas musicais. A produção de “música popular” como mercadoria se estabeleceu em torno de um mercado de partituras, formado por editores e compositores profissionais, ainda no século XIX. Para o entretenimento da corte européia e sua burocracia administrativa foram construídos novos espaços para a prática e consumo artístico e musical. Primeiramente estes espaços eram freqüentados pelas camadas urbanas mais abastadas, mas depois seu uso foi se expandindo para as classes com menos condições financeiras.

É exatamente sobre esses locais de entretenimento, principalmente o teatro de revista que se firmou como preferência nacional juntamente com o carnaval, que observaremos a circularidade cultural do repertório comercial gravado nas primeiras décadas do século XX, antes do sistema elétrico de gravação e a rádio entrarem em cena.

A maioria dos cantores da Casa Edison eram pessoas socialmente subalternas que apenas na carreira de artista, em que se encontrava maior aceitação de “etnia”, classe social, gênero, conseguiram uma maneira de ganhar a vida. Ali estão registrados não só as canções



compostas muitas vezes por esses personagens oprimidos, mas principalmente a *performance*, o “fazer como”, o desempenho vocal e artístico dessas pessoas, muitas vezes dotadas de improvisos, e falas espontâneas. E esses discos eram vendidos principalmente para nova classe média emergente, a burguesia que possuía meios para adquirirem um aparelho como um gramofone e seus discos. Era uma sonoridade que representava ao mesmo tempo o progresso tecnológico e as “raízes” de uma identidade nacional. Essa nova maneira de se obter a música em seu próprio lar sem que alguém precise tocá-la era condizente com esta nova aristocracia urbana. Em vez de aprender o meio para se obter música agora fazia-se isso através da aquisição de um gramofone. Este passa então a ser a figura central das salas da burguesia, substituindo o antigo piano.

Podemos notar uma circularidade cultural e social que está registrada como objeto sônico, e como uma realidade do início do século XX. E a possibilidade de escutá-la hoje é graças à existência de acervos fonográficos que não descartaram essa faceta musical do nosso país.

Considerações Finais

O acervo do LE é de grande importância histórica para os estudos de cultura popular, assim como para a etnomusicologia no Brasil. Todavia, apenas recentemente está começando a ser dado esse valor sendo abordado em teses de doutorado e dissertações de mestrado que possuem como universo de pesquisa diferentes aspectos da pesquisa folclórica e do trabalho arquivístico de Luiz Heitor, portanto o LE tem sido recorrido ou como campo ou como provedor de informações documentais. Neste artigo foi enfocada principalmente a coleção supracitada de “Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX, pertencente ao acervo, e que vislumbrou muitos momentos históricos distintos em relação inclusive à sua legitimação perante a Academia. A coleção é aqui entendida em processo constante de ressignificação vinculado às pessoas, situações políticas e processos que envolvem o acervo enquanto instituição, que se relacionaram com ela de alguma forma.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROS, Felipe. *Construindo um acervo etnográfico musical*. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Correa de Azevedo, seu método de campo e documentação produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). (Dissertação de Mestrado em Música) Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.



GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

MARCHI, Leonardo de. Máquinas Falantes nos Trópicos: a era dos empreendedores na indústria fonográfica do Brasil 1900-1930. *INTERCOM, XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Rio de Janeiro, 2009.

MARTINS, J e MARCHI, L de. Ecos da modernidade: investigações sobre Casa Edison e o início da indústria fonográfica no Brasil. *International Association for the Study of Popular Music, VIII Congresso*. Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2008.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. *EccoS Revista Científica*, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.



O Unimúsica e o ouvinte nômade: possível contribuição de um projeto para a ampliação de repertórios na música

PETRUCCI, Ligia Antonela da Silva (UFRGS)

ligia@proext.ufrgs.br

Resumo: Com o objetivo de refletir sobre a contribuição que uma ação cultural pode dar para a ampliação da diversidade dos repertórios musicais de um público, o artigo analisa o caso do projeto Unimúsica, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O estudo utilizou a pesquisa bibliográfica como método e foi apresentado como trabalho de conclusão do Curso de Especialização em Gestão Cultural do Observatório Itaú Cultural/Universitat de Girona. A autora dialoga com o pensamento de Theodor Adorno e Michel Maffesoli para propor o conceito de “ouvinte nômade”, o qual, em meio ao movimento de identificações sucessivas – ou simultâneas –, típico de um mundo plural, adere a formas heterogêneas de música. No lugar da lógica do gosto por exclusão – algo como ou a música que conheço e que costume ouvir ou nada mais – coloca-se a adição: posso ouvir e apreciar Chopin e SpokFrevo e Vitor Ramil e Velha Guarda da Portela. A ideia reconhece uma maleabilidade, ainda que mínima, no mercado da música, bem como a permeabilidade e a multiplicidade das músicas contemporâneas. Conclui que a relação entre o Unimúsica e seu público está alicerçada no desejo de passar a conhecer novos repertórios musicais.

Palavras-chaves: gestão cultural, escuta musical, música popular brasileira.

Abstract: This article aims to speculate about the contribution a cultural project is able to give to broaden the musical repertoire diversity of an audience, based on the analysis of Unimúsica, a musical project developed by the Federal University of Rio Grande do Sul. The study employed the bibliographic research as a methodology and was presented as a final paper to conclude a post-graduation course on Cultural Management by Observatório Itaú Cultural/University of Girona. The author recovers Theodor Adorno and Michel Maffesoli theories to formulate the concept of a “nomad listener”, the one who is immersed on a movement of successive – or simultaneous – identifications, typical of a plural world, and adheres to heterogeneous forms of music. Instead of seeing the taste on a excluding way – *or* I listen to the music I'm used with *or* nothing –, an adding way: I can listen to and enjoy Chopin *and* SpokFrevo *and* Vitor Ramil *and* Velha Guarda da Portela. This idea takes into account a music business malleability, as well as the permeability and the multiplicity of contemporary music. It concludes that the relationship between Unimúsica and its audience is based on the desire to get to know new musical repertoires.

Keywords: cultural management, music listening, Brazilian popular music.

Em dezembro de 2005, durante um encontro com o grupo paulista Pau Brasil promovido pelo Projeto Unimúsica¹² da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no encerramento da série dedicada à música instrumental, o músico e produtor musical Rodolfo Stroeter, contra baixista daquela formação, declarou em certo momento que a segmentação de

¹² Criado em 1981, o Projeto Unimúsica é uma das ações desenvolvidas pelo Departamento de Difusão Cultural da Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, em Porto Alegre. Voltado, sobretudo (mas não só), para a difusão da música popular brasileira, a sua programação tem sido elaborada, nos últimos anos, através de séries anuais temáticas.



públicos na música poderia ser considerada um *fato dado e irreversível*. Lembro com clareza do impacto que o comentário me causou e do desejo que senti, na época, de refletir sobre o assunto. Ainda que se constituísse como informação irrefutável no que diz respeito a uma tendência de comportamento de mercado, observável através de índices de audiência e de venda e fartamente teorizada, a frase, tal qual fora enunciada por Stroeter, sugeria para mim uma ideia de *imobilidade* (em que pese todo o conjunto de transformações e acomodações que ela trazia implicitamente) que eu não poderia aceitar de forma tácita.

Ou seja, se a segmentação de públicos na música – aqui entendida como a adesão, e perseverança, do ouvinte a um gênero ou categoria de sua preferência (samba, jazz, rock ou instrumental, cancional, regional) – é um fenômeno predominante na vida cultural de hoje, ela não se dá, no entanto, em termos absolutos.

Nos 13 anos de atuação como coordenadora do Unimúsica, observei inúmeras vezes a surpresa entusiasmada de alguns espectadores diante de formas de música até então desconhecidas para eles. Não se tratava simplesmente da satisfação de passar a conhecer um novo artista ou uma nova canção coerentes com seus gostos já adquiridos, mas da descoberta de um universo de possibilidades musicais consideravelmente distante de seu *território de admiração*, expressão que tomo emprestada de Adorno (2009) e que vem bem ao encontro da formulação que procurarei esboçar nesse artigo.

Em uma passagem do livro *A Cultura e seu contrário*, Teixeira Coelho (2008) traz a ideia de que, neste nosso mundo de intensos deslocamentos – de pessoas, coisas, informações, criações – o território pessoal não pode mais ser concebido como um domínio fixo, mas como algo extensível, ampliável. A noção de *mobilidade*, que aqui é central, levou-me à lembrança de um conceito apresentado por Fernando Mascarello, a propósito do espectador de cinema¹³. Amparado no pensamento de Maffesoli, Mascarello denomina de *espectador nômade* aquele que se mostra à vontade para transitar por entre as mais diferentes cinematografias.

Passando do cinema à música, podemos considerar então que se há de fato o ouvinte que se mantém recluso em seu território de admiração – seja ele qual for –, refratário a “qualquer diferença, a qualquer deslocamento de seu código de adoção”, nas palavras de José Miguel Wisnik (2005), há, por outro lado, aquele que se dispõe à escuta múltipla, diversa. Este ouvinte, que, inspirada em Mascarello, chamarei de nômade, expande seus pontos de referência, substituindo a lógica da exclusão – algo como *ou* a música que conheço e que

¹³ Tomei contato com a reflexão de Mascarello no início dos anos 2000, durante um debate sobre cinema promovido pelo Cinema Universitário – Sala Redenção, no qual ele apresentou publicamente o conceito mencionado.



costumo ouvir *ou* nada mais – pela da adição: posso ouvir e apreciar Chopin e Zé Miguel Wisnik e Vitor Ramil e SpokFrevo e Velha Guarda da Portela, e por aí afora, numa sucessão supostamente inesgotável, considerando-se todo o repertório e sonoridades a que se pode ter acesso no presente.

Entre a época das primeiras partituras impressas – no distante século XVI –, da instituição dos primeiros concertos públicos pagos – já no século seguinte –, e o nosso tempo de agora, marcado pela chegada das tecnologias digitais e pela difusão *online*, muita coisa mudou. Instrumentos foram criados e aprimorados; alguns compositores foram reabilitados e outros, esquecidos; práticas caíram em desuso; tradições antes circunscritas a uma pequena região ganharam novos contornos e novos espaços; definiu-se e questionou-se a noção de autoria. Impossível enumerar, minimamente que seja, o conjunto de transformações por que passou a música em suas formas de produção e consumo nesses quinhentos anos. Mas tampouco é possível dar conta de todas as mudanças que tiveram curso no último século (e mesmo nas últimas décadas).

Desde a propagação dos meios de gravação e reprodução sonora, como o fonógrafo e o rádio, no início do século XX, a música tem sido uma “parceira precursora e inseparável” da indústria cultural, firmando-se como uma de suas áreas privilegiadas (Dias, 2010, p. 166). E as relações mais recentes entre uma e outra têm sido, senão tema privilegiado, ao menos objeto constante de consideração por parte de pesquisadores, jornalistas e artistas. Opiniões divergentes parecem convergir em duas ideias centrais. Primeira: as facilidades técnicas de gravação e de recuperação de registros possibilitadas pelo avanço das tecnologias digitais, combinadas à rapidez da difusão pela internet (e à intensificação da circulação de espetáculos musicais ao vivo) levaram a um aumento vertiginoso da oferta musical. Segunda: os processos de distribuição, divulgação e comercialização desse vasto repertório estão cada vez mais voltados para um mercado de nichos.

Reconhecida como um processo globalizado, que ocorre no rastro da passagem, a partir dos anos 1980, de uma “sociedade de massa a uma sociedade segmentada” (Castells, 2009, p. 425)¹⁴, a divisão do mercado em nichos específicos é também apontada por diferentes autores (entre os quais Marcia Tosta Dias, 2010; Eduardo Vicente, 2008; e Luiz Tatit, 2007) como uma das estratégias adotadas pelas grandes empresas da indústria fonográfica para aumentar seus índices de venda. Conforme explica Marcia Tosta Dias,

¹⁴ Nesse movimento, nos indica o autor, o rádio foi se especializando cada vez mais em estações temáticas e sub-temáticas. No que seria, talvez, o paroxismo do processo, José Miguel Wisnik (2005, p. 211) relata a existência, em Paris, na década de 1980, de uma estação que “tocava um único motivo melódico durante toda a programação, sem variação e sem fala.”



do ponto de vista das estratégias de trabalho, as *majors* deram continuidade, até o final da década de 1990, à sua clássica forma de atuação nos quatro cantos do mundo: difusão de um repertório internacional, apoiado, sobretudo, no segmento pop/rock, e na produção de um catálogo nacional, em vários segmentos, mas em duas frequências: produtos ligados à tradição da música popular, que em geral passavam a integrar seu catálogo (“discos de catálogo”), e outro de alta rotatividade, de fácil sucesso e baixo custo (“discos de sucesso”). (Dias, 2010, p. 168)

É inegável que a segmentação acentuou-se, nos anos seguintes, com o surgimento de empresas, selos e artistas independentes, fazendo com que as faixas de consumo pudessem (como ainda podem) variar entre a vendagem de megaquantidades e vendas pouco expressivas em termos numéricos. Mas é interessante levar em conta que, já naquele momento (como ainda hoje), era possível haver uma certa margem de comunicação entre os diferentes segmentos. Ao menos entre alguns dos segmentos, como nos sugere Luiz Tatit:

Às vezes, um artista de vendagem apenas razoável surpreendia o mercado com a elevação repentina de seus números a partir de um disco ou, simplesmente, de uma canção que invadia a área dos campeões de venda. Outras vezes, aquele nome que já esteve entre os mais solicitados do país, passava um período “acomodado” num patamar inferior de consumo. A composição de um artista independente podia, subitamente, atingir o píncaro da glória na voz de um intérprete de sucesso, mas também podia aparecer um pouco mais (ou um pouco menos) do que o esperado pelo autor. (Tatit, 2007, p. 77 e 78)

Reconhecer esta maleabilidade implica aceitar que, para além – ou aquém – de uma lógica estritamente mercadológica/consumista, que aposta em larga medida na adesão imediata e superficial à última novidade ou na perseverança nos gostos já adquiridos, o mercado da música pode ser visto como um espaço minimamente poroso, no qual se deslocam “criadores e ouvintes que não são nativos de nichos culturais fechados” (Wisnik, 2004, p. 322). Mas implica também considerar que esta pequena maleabilidade do mercado ressoa uma outra, muito mais interessante: aquela que acontece dentro da própria música. E de forma muito particular na música que hoje conhecemos por música popular brasileira.

Desde que foi criado, no início dos anos 1980, em Porto Alegre, pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Projeto Unimúsica passou por diferentes propostas, formatos e desafios. Concebido dentro de um contexto de abertura política no país, trazia como objetivo explícito a intenção de criar um espaço de amostragem para a produção musical da própria universidade. No fundo, de acordo com seu idealizador,



Ludwig Buckup (2002), havia a pretensão de se desfazer o abismo existente entre a administração central – muito identificada com a ditadura militar – e a comunidade universitária, criando-se para isso uma rotina de concertos semanais no espaço, até então pouco acessível, da Reitoria da UFRGS.

O fato é que, por uma série de razões, inclusive políticas, o projeto “decolou” logo depois das primeiras edições, já não podendo mais ficar restrito às formações tradicionais, como corais, orquestra juvenil, conjuntos de câmara, próprias do âmbito acadêmico. Muitos jovens músicos, não necessariamente vinculados à universidade, queriam mostrar o que estavam criando e muitos outros jovens, sobretudo estudantes, queriam ouvir o que eles tinham a propor. Assim, de uma certa forma, o projeto passou a ser da cidade.

Na transição deste momento ao seguinte, os organizadores optaram por separar em dois projetos distintos duas grandes categorias de música: o repertório erudito teria local e horário específicos no Projeto Doze e Trinta; ao Unimúsica caberia a música popular brasileira, e de modo particular a canção. Essa decisão produziu seus efeitos. Um deles, um dos mais benéficos a meu ver, foi a legitimação da música popular como campo de ação cultural em uma universidade, ainda mais se considerarmos que essa manifestação artística só recentemente passou a ser reconhecida como válida para os estudos universitários.

Desse modo, prosseguindo naquilo que denomino *uma continuidade descontínua* (em praticamente trinta anos o projeto foi suspenso e retomado duas vezes, em diferentes gestões¹⁵), o Unimúsica passou a incluir em sua programação não só projetos artísticos de várias partes do Brasil, como também de países vizinhos. Ao mesmo tempo, passou a delinear programações anuais com diferentes temas ou formatos.

Assim, por exemplo, a série *piano e voz* (2004), além de aproveitar o magnífico Steinway que a UFRGS possui, tinha a intenção de mostrar a imensa contribuição do piano para a música brasileira. Já a série *festa e folgado* (2006) foi inteiramente dedicada a algumas das chamadas músicas tradicionais, como o maracatu, a ciranda, o coco e o frevo trazidos da zona da mata pernambucana por Siba e a Fuloresta e os toques de viola trazidos do sertão do Urucuia (o mesmo de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*) pelo violeiro paulista Paulo Freire e seu mestre, Manoel de Oliveira. O que estava em jogo, na proposta da programação, era a noção de que essas músicas não estão necessariamente fixadas no passado e podem ser surpreendentemente atualizadas.

Na impossibilidade de nos determos em todos os repertórios apresentados (tanto no

¹⁵ O projeto Unimúsica foi realizado primeiramente entre os anos 1981-1985, em 1989 e a partir de 1993.



sentido amplo desse termo, como expressão da variedade de gêneros, estilos, instrumentações possíveis, tanto em sua acepção estrita, como o conjunto de títulos interpretados em um concerto), voltamos nosso foco para um dos projetos artísticos programados.

O espetáculo *Viagem de verão – canções e versões, de Schubert a Caymmi*, com Jussara Silveira, André Mehmarí e Arthur Nestrovski¹⁶, que integrou a série *contrapontos*, de 2008, parece traduzir, de forma quase emblemática, algumas das ideias que venho tentando apresentar neste texto. Idealizado para o Unimúsica a partir de *Schubertiade*¹⁷, projeto concebido pela pianista portuguesa Maria João Pires, *Viagem de verão* propõe ao ouvinte um percurso não linear, em que repertórios aparentemente tão distantes e distintos, como os dos *lieder* alemães do século XIX, vertidos para o português por Nestrovski, e das canções brasileiras dos séculos XX e XXI, se encontram. Então, em uma fórmula muito próxima àquela sugerida por Goethe – aliás, também presente no repertório –, de que *a arte é uma viagem ao outro*, sugere-se, durante o espetáculo, a possibilidade de uma *outra* paisagem, ao mesmo tempo estranha e familiar. Pois, explica Arthur Nestrovski,

Abendstern (Schubert/Mayrhofer) pode virar *Estrela d’Alva*, ecoando uma das mais famosas marchas de carnaval ([*As pastorinhas*, de] Noel Rosa e Braguinha, 1938), citada já no primeiro verso, “a estrela d’alva no céu desponta”, que por sua vez ganha melancolias schubertianas. Na nova versão da famosíssima *Ständchen* (Schubert/ Rellstab), “um sabiá na palmeira, longe” tropicaliza o rouxinol, aludindo ao antológico poema romântico de Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá...”), por sua vez recriado, em tempos de exílio, por Tom Jobim e Chico Buarque, na canção *Sabiá*. O metafísico “gondoleiro” de Schubert/Mayrhofer virou um caymmiano “canoeiro” em português, com direito à citação de um verso do modernista Manuel Bandeira (“estão todos dormindo profundamente...”). E assim por diante: cada canção, enquanto viaja no tempo, entra agora também num outro espaço. Quem diria? O Brasil. (Nestrovski, 2008)

As canções viajam no tempo e no espaço, e os ouvintes são convidados a viajar com elas por esse território de registros cruzados, em que ouvir Caymmi e Schubert/Goethe e Lupicínio e Schumann/Heine faz todo sentido. A malha de referências se completa com a

¹⁶ Jussara Silveira é cantora, vive no Rio, e tem cinco discos solo gravados, sendo o mais recente *Entre o amor e o mar*, de 2008; neste mesmo ano participou do Programa Rumos Música, do Itaú Cultural, com o espetáculo *Viagem de verão*. André Mehmarí é pianista, arranjador, compositor e multi-instrumentista, com arranjos e composições tocados pela OSESP, OSB e Quinteto Villa-Lobos; entre seus vários discos, destaca-se *Piano e voz*, com Ná Ozzetti (projeto estreado no Unimúsica em 2004). Violonista e compositor, Arthur Nestrovski foi durante muitos anos articulista do jornal *Folha de S. Paulo* e editor da *Publifolha*; atualmente é responsável pela direção artística da OSESP.

¹⁷ *Schubertiade* reuniu artistas de várias partes do mundo em torno da obra de Franz Schubert (1797-1828) e foi apresentado em diversas cidades da Europa. Entre os artistas brasileiros que participaram do projeto estavam Jussara Silveira e André Mehmarí; as versões em português das canções interpretadas por Jussara foram criadas por Arthur Nestrovski.



parceria de Mehmari e Nestrovski, na canção que dá nome ao espetáculo. Composta a partir de outros temas de Schubert, *Viagem de verão*, em sua cena central, fala justamente do deslumbramento de um viajante pela voz de alguém que canta, enquanto o rádio toca Schubert, em uma estação de trem do sertão.

É difícil precisar o quanto a diversidade de repertórios que o Unimúsica busca apresentar – representada, nesse artigo, pelas diferentes canções que compõem o roteiro do espetáculo *Viagem de verão* – pode contribuir efetivamente para a ampliação do *território de admiração* de cada um dos ouvintes/espectadores participantes do projeto. Talvez uma pesquisa futura, mais ampla e aprofundada, possa responder essa questão de forma mais apropriada. Mas, por ora, podemos supor que a aposta do Unimúsica em um ouvinte disponível ao novo, ao múltiplo, em parte se cumpre na relação apoiada no desejo de *passar a conhecer* que o núcleo de espectadores fidelizados parece ter com o projeto e com a música¹⁸. Mesmo considerando que os repertórios estão sujeitos a distintos modos de recepção, quer por suas características intrínsecas, quer pelas diferentes bagagens e experiências dos ouvintes, percebe-se como potencialmente presentes as condições para uma escuta atenta, aberta e crítica. E aqui uso a palavra crítica no sentido apresentado por Teixeira Coelho (2008): a capacidade de descobrir a medida do prazer que cada composição pode me proporcionar e toda a rede de associações, não só musicais, que posso construir a partir daí.

Neste processo existe sempre um espaço possível para o deslumbramento, palavra praticamente banida de nosso vocabulário cotidiano e dos discursos sobre política cultural, cuja acepção figurada é definida pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (Houaiss; Villar, 2001) como sendo a admiração viva por algo. Palavra que parece representar, no fim, o começo de tudo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Disonancias* – introducción a la sociología da música. Obra completa, v. 14. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

BUCKUP, Ludwig. *Entrevista com Ludwig Buckup, Pró-Reitor de Extensão da UFRGS entre 1980 e 1984*: depoimento [ago. 2002]. Entrevistadoras: Lígia Petrucci e Fatimarlei Lunardelli. Porto Alegre: DDC/UFRGS, 2002. CD disponível para consulta no Departamento de Difusão Cultural da UFRGS. Entrevista concedida para o livro *Unicultura*.

DIAS, Marcia Tosta. Indústria fonográfica: a reinvenção de negócio. In: BOLAÑO, César;

¹⁸ Em levantamento realizado em 2010, por meio de questionário, um segmento considerável do público apontava o conjunto da programação como principal motivação para frequentar os concertos, independentemente dos artistas que veriam em cena.



GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário – cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Editora Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.

_____. Posfácio – esboços do prazer (Ensaizando imperfeições). In: MONTESQUIEU. *O Gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: *Estudos de cinema: Socine II e III / Socine*. São Paulo: Annablume, 2000.

NESTROVSKI, Arthur. *Sobre as canções de Schubert em português*. 2008. Disponível em: http://www.arthurnestrovski.com.br/sobre_as_cancoes_de_Schubert_em_port.doc. Acesso em: 19 abr. 2015.

TATIT, Luiz. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.



A musicalidade da capoeira: música popular na roda e na universidade

PONSO, Caroline Cao (SMED/POA)

cacapo@gmail.com

ARAÚJO, Maíra Lopes de (SMED/POA)

mairalufrgs@hotmail.com

Resumo: O artigo apresenta um relato de experiência de duas práticas pedagógicas ocorridas em duas disciplinas de Educação Musical em cursos de pós-graduação *latu sensu* em universidades privadas do Rio Grande do Sul. Uma delas em curso de pós-graduação em Música e a outra em curso de pós-graduação em Educação Infantil. Nessas práticas foram abordados aspectos da cultura popular através de uma vivência com Capoeira, a exploração de instrumentos, apropriação de cantigas e valores civilizatórios afro-brasileiros que constituem a roda. Nesses encontros pudemos observar o quanto a cultura popular está distante da formação acadêmica dos cursos de Música e Pedagogia. Segundo os discentes, essa vivência seria a primeira experiência obtida na universidade durante sua formação. Conforme a Lei Federal 10.639/03, alterada pela 11.645/08, a cultura e a história dos povos de matriz africana, afro-brasileira e indígena devem ser inseridas como conteúdos obrigatórios nas escolas da rede pública e privada de todo o País. Como garantir o cumprimento dessas leis? Que tipos de experiências didáticas nos mostram efetivamente uma apropriação e compreensão da história e da cultura dessas etnias que constituíram o Brasil e que não estão em evidência na escola? Que espaços de formação estão previstos nos cursos de licenciatura para que os professores depois de formados atuem a partir desse conteúdo? A capoeira enquanto manifestação genuinamente brasileira pode dialogar com muitas áreas do conhecimento. A interdisciplinaridade inerente à capoeira como musicalidade, historicidade, corporeidade, entre outros aspectos dessa arte brasileira nos indica inúmeras possibilidades de trabalho na universidade, imaginando que a formação acadêmica e a cultura popular podem encontrar-se em inúmeros trabalhos possíveis.

Palavras-chave: capoeira, cultura popular, música popular.

Abstract: This paper presents an account of two pedagogical practices experience occurred in two subjects of Music Education in *latu sensu* graduate courses in two private universities in Rio Grande do Sul. One graduate course in Music and other graduate in Early Childhood Education. These practices were discussed aspects of popular culture by living with Capoeira, the operation of instruments, songs of ownership and Afro-Brazilian civilizing values which are the wheel. In these meetings we have seen how popular culture is far from academic training of Music and Pedagogy courses. According to the students, this experience would be the first experience in the university during their training. Pursuant to the Federal Law 10.639/03, as amended by 11.645/08, the culture and the history of people of African origin, Afro-Brazilian and indigenous must be entered as required in its schools of public and private network throughout the country. How to ensure compliance with these laws? What types of student experiments show effectively in an appropriation and understanding of the history and culture of these ethnic groups were the Brazil and that are not in evidence at school? What training spaces are provided in degree courses for teachers after graduation act from that content? Capoeira as genuine Brazilian manifestation can talk to many areas of knowledge. The implicit interdisciplinarity in capoeira as musicality, historicity, corporeality, and other aspects of Brazilian art tells us numerous job opportunities at the university, thinking that the academic and popular culture can be found in a number of possible jobs.

Keywords: capoeira, popular culture, popular music.



O distanciamento entre a cultura popular e a formação acadêmica vem sendo um problema nos currículos dos cursos de licenciatura. A partir do início do século XXI, a política educacional brasileira sofreu alterações que a conduziram para um processo de valorização das culturas populares nacionais e regionais. Os programas de governo que preveem ações de inserção da comunidade na escola, de saberes populares, de educadores informais, de práticas interdisciplinares, passam ainda por entraves de execução por dificuldades de diálogo e compreensão que educadores e gestores do Ensino Básico têm com relação a esses saberes.

As escolas públicas contam com poucos profissionais formados em Música e sabemos que as práticas musicais muitas vezes voltam-se à formação de orquestras, grupos de flauta ou bandas marciais, em sua maioria. Essas práticas cumprem com o estabelecido por lei e realizam importantes trabalhos de musicalização, mas que atingem somente uma parte de alunos selecionados. Nesse momento nos questionamos: onde está o espaço para as manifestações musicais oriundas da cultura popular? Onde está o diálogo com a comunidade do entorno das escolas? Muitas vezes grupos de música regional ou escolas de samba convivem como vizinhos com escolas e não há interlocução entre eles. Parece-nos que a inexistência de disciplinas nas licenciaturas que abordem aspectos da música popular esteja contribuindo para isso.

Esse texto busca exemplificar de que modo podemos modificar ou facilitar essa inserção da cultura popular nos ambientes formais de educação, proporcionando o diálogo necessário para que esse distanciamento diminua, uma vez que a troca de saberes pode e deve enriquecer as experiências musicais nos cursos de graduação. O relato de duas práticas pedagógicas que realizamos em dois cursos de pós-graduação em aula específica de capoeira pretende ilustrar uma experiência de sucesso.

Essas duas práticas foram ministradas por uma professora de música e por uma professora de capoeira, conjuntamente. O primeiro momento ocorreu em um curso de pós-graduação em Música, com uma turma composta por professores de música, de educação física e pedagogos. A segunda vivência ocorreu em uma turma com pedagogas em um curso de pós-graduação em Educação Infantil, os dois cursos em universidades privadas do Rio Grande do Sul.

A aula ministrada nos cursos de pós-graduação consistiu em um aporte teórico-histórico da formação da capoeira no Brasil, de um levantamento e exemplificação dos valores civilizatórios afro-brasileiros presentes na organização e realização da roda de



capoeira, além da exploração dos instrumentos como o berimbau, o atabaque, o pandeiro, o agogô, o reco-reco, e outros instrumentos de percussão afro-brasileiros. Pudemos vivenciar também alguns movimentos, a ginga, alguns golpes e a roda de capoeira propriamente dita, com a instrumentação completa.

Em ambas as turmas houve uma fala introdutória, exemplificando as origens da capoeira enquanto arte genuinamente brasileira, criada e difundida em solo pátrio. Assim como a história foi contada, os elementos que envolvem a roda de capoeira foram elucidados. Não há somente uma roda de jogo, acompanhada por canto e instrumentos. Na roda há toda uma simbologia expressa em detalhes, muitas vezes despercebida ao olho inexperiente. Os valores civilizatórios afro-brasileiros foram explicados como parte da filosofia da capoeira, seus princípios éticos e de formação. Esses valores são: o axé, a ancestralidade, a religiosidade, a ludicidade, a corporeidade, o comunitarismo, a oralidade, a circularidade, a memória e por fim a musicalidade. Esses elementos estão nas letras das cantigas, nos rituais de cumprimento, no respeito ao mestre e aos capoeiristas mais experientes, na mandinga dos relacionamentos dentro e fora da roda.

A maioria dos professores não havia tido contato com os instrumentos musicais da capoeira, principalmente o berimbau. Nem mesmo alguns profissionais formados em música haviam tocado alguma vez o berimbau ou o atabaque. As pedagogas, embora tenham tido acesso à formação musical em algum momento de suas vidas, não haviam tido experiências práticas com os materiais que disponibilizamos.

Manuseando os instrumentos, principalmente o berimbau, os professores comentavam sobre a dificuldade de execução, de equilibrá-lo para produzir um som adequado. O senso comum leva as pessoas a imaginar que o berimbau é um instrumento de fácil execução, uma vez que ele é um instrumento produzido com materiais rústicos, como verga de madeira virgem, aço de pneu, cabaça de porongo e uma pedra, chamada pelos capoeiristas de dobrão. Na vivência com capoeira, uma das professoras comentou que a partir daquela aula passaria a observar a roda com outra compreensão acerca dos valores que compõem aquele universo, assim como ‘respeitaria o tocador de berimbau como um musicista, ao ter compreendido a complexidade da execução do instrumento’.





Figura 1 Turma de Pós-graduação em Educação Infantil



Figura 2 Instrumentação apresentada

A capoeira traz consigo inúmeros saberes musicais que estão nos instrumentos, nas cantigas e na própria corporeidade do jogo. Na execução da roda de capoeira canta-se o tempo todo. Pandeiros, atabaque e berimbaus marcam o ritmo da ginga. Muitas vezes os capoeiristas estão concentrados no aprendizado de um golpe, mas o ritmo permanece marcado por uma pulsação constante. Essa pulsação, além de dar ritmo para o corpo, une os integrantes da aula em um coletivo, como se o ritmo abraçasse a todos.

Esses elementos musicais de cunho popular não são formalmente transmitidos, mas absorvidos em grupo, por observação e aprendizagem coletiva. O saber popular é transmitido



pela oralidade, e muitos conhecimentos musicais, inclusive o aprendizado dos instrumentos, se dão nessa perspectiva.

O saber é passado às novas gerações através das letras das cantigas e, principalmente, da contação de histórias. Intrinsecamente relacionado à ancestralidade, o princípio da tradição oral remete ao respeito pelo saber dos mais velhos, que adquiriram sabedoria com suas experiências de vida. A valorização da fala e do diálogo está presente na capoeira como manifestação afro-brasileira e é premissa para a preservação de seus fundamentos, visto que o princípio de sua história não tem registros escritos e tudo que sabemos da essência da capoeira, sua visão de mundo, seu modo de ser tem origem em informações que foram passadas de geração para geração através da oralidade. (Araújo; Ponso, 2014, p. 32)

Apresentamos as cantigas utilizadas nas rodas de capoeira que têm a função de contar algo, um fato, uma história, avisar sobre algum “perigo” provável na própria execução do jogo, ou simplesmente expor os sentimentos de quem as canta, como felicidade, lamento, tristeza ou revolta. As letras são disfarçadas e as mensagens transmitidas em códigos durante as cantorias. É uma linguagem própria desse contexto, que pode ser aprendida por todos, mas compreendida apenas com o passar do tempo e com o contato com os mais velhos.

Chamamos atenção para o grande repertório da música popular brasileira que apresenta elementos das cantigas de capoeira, além de ritmos específicos do berimbau que estão presentes nos arranjos instrumentais. Em contrapartida, esse repertório aparece sendo cantado nas rodas de capoeira. Nesse diálogo, o violão aparece imitando o som do berimbau ou o mesmo faz parte da instrumentação em gravações.

Alguns exemplos são:

Meia Lua Inteira (Caetano Veloso, 1986)

(...) Bimba birimba a mim que diga
Taco de arame, cabaça, barriga
São dim, dão, dão
São Bento
Grande homem de movimento
Nunca foi um marginal
Sumiu na praça a tempo
Caminhando contra o vento
Sobre a prata capital...

Uera rá rá rá
Uera rá rá rá
Terça-Feira
Capoeira rá rá rá
Tô no pé de onde der
Rá rá rá rá
Derradeiro rá rá rá
Verdadeiro rá rá rá
Não me impede de cantar
Rá rá rá rá
Tô no pé de onde der
Rá rá rá rá...(..)



Domingo no Parque (Gilberto Gil, 1967)

(...) A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi prá Ribeira jogar
Capoeira!
Não foi prá lá
Pra Ribeira, foi namorar... (...)

Lapinha (Baden Powell, 1968)

Quando eu morrer me enterre na Lapinha,
Quando eu morrer me enterre na Lapinha
Calça, culote, paletó, almofadinha
Calça, culote, paletó, almofadinha

Adeus Bahia, zum-zum-zum
Cordão de ouro
Eu vou partir porque mataram meu besouro

Berimbau (Vinícius de Moraes, 1967)

Quem é homem de bem / Não trai
O amor que lhe quer / Seu bem
Quem diz muito que vai / Não vai
Assim como não vai / Não vem
Quem de dentro de si não sai
Vai morrer sem amar ninguém
O dinheiro de quem não dá
É o trabalho de quem não tem
Capoeira que é bom não cai
Mas se um dia ele cai, cai bem
Capoeira me mandou dizer que já chegou
Chegou para lutar
Berimbau me confirmou vai ter briga de amor
Tristeza, camará

Capoeira Mata Um (Jackson do Pandeiro)

Zum zum zum, zum zum zum
Capoeira mata um
Zum zum zum, zum zum zum
Capoeira mata um

Valha-me Deus o Senhor São Bento
Buraco velho tem cobra dentro
Valha-me Deus o Senhor São Bento
Buraco velho tem cobra dentro

Samba que balança é bom
Samba que balança não cai
O meu samba tem que ser no tom
A pedido do meu pai

Salve a Bahia iô iô
Salve a Bahia iá iá
Quem não sabe jogar capoeira
Berimbau vai lhe ensinar



Os instrumentos musicais utilizados na capoeira são:

Berimbau e Caxixi

Na capoeira se utiliza o caxixi conjuntamente ao berimbau, tendo o caxixi uma sonoridade importante nos toques, ora marcando o tempo, ora complementando o ritmo. O berimbau é o instrumento mestre da capoeira, é ele quem propõe o ritmo da roda. Geralmente conduzido pelo(a) mestre(a), pode intervir em situações de conflito ou de avisos aos demais participantes.

O berimbau que hoje é divulgado e tocado em todo o território brasileiro é um arco feito de madeira específica, pois qualquer madeira não serve, ligado pelas duas pontas por um fio de aço, de vez que arame, além de partir rapidamente, não dá o som desejado. Numa das pontas há uma cabaça (*Cucurbita lagenaria*, Linneu) que não deve ser usada de modo algum verde, quanto mais sêca melhor. Faz-se uma abertura na parte que se liga com o caule e parte inferior, dois furos, por onde deve passar um cordão para ligá-lo ao arco de madeira e ao fio de aço. Toma-se de um dobrão (moeda antiga), um pedacinho de pau, um caxixi e o instrumento está pronto para se tocar (Rego, 1968, p. 72).

Pandeiro

Não há roda de capoeira sem pelo menos um pandeiro acompanhando os demais instrumentos que compõem a bateria. Também usado no samba de roda, é um instrumento popular presente nas diversas manifestações da cultura afro-brasileira.

Atabaque

Na história da capoeira não se sabe ao certo quando o atabaque começou a compor o instrumental da roda. Alguns tambores de diferentes tipos aparecem nas ilustrações e gravuras da época do Brasil colonial e ainda em meados do século XX. Atualmente podemos observá-lo em grande parte das rodas de capoeira. O atabaque também está presente na prática do maculelê, manifestação cultural preservada pelos capoeiristas.

Agogô

Utilizado com frequência nas rodas de capoeira, é um instrumento comum aos capoeiristas. Pode ser feito de ferro ou de coco de castanha.



Reco-reco

O reco-reco é utilizado na capoeira no acompanhamento rítmico, de modo complementar, contribuindo na instrumentação, sendo geralmente feito de bambu.

Percebemos que a musicalidade da capoeira também compõe o repertório que chamamos de música popular brasileira. O conjunto de instrumentos musicais que forma a roda também aparece em arranjos de artistas conhecidos por produzirem e divulgarem a música popular brasileira. Algumas composições de domínio público são interpretadas por cantores e muitas foram gravadas tornando-se repertório de referência da música popular brasileira.

Acreditamos que a formação acadêmica musical necessite inserir com urgência os elementos da música popular brasileira nos currículos das disciplinas. Desde a História da Música, Teoria e Percepção, Prática Coral, Instrumental, Forma e Análise, e principalmente as disciplinas do curso de licenciatura, podem abordar o repertório popular, incluindo manifestações musicais dos povos indígenas e da cultura musical afro-brasileira.

A experiência prática realizada nos cursos de pós-graduação nos mostrou que os professores estão carentes de vivências como essa, e se acreditam capazes de multiplicar essas experiências com seus alunos, ampliando o repertório musical, e principalmente criando diálogos com os saberes populares na escola.

Referências

ARAÚJO, Maíra Lopes de; PONSO, Caroline Cao. *Capoeira: a circularidade do saber na escola*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola, ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.



O baile funk da Tuka – “O palco funk do sul do país”: um estudo etnomusicológico sobre funkeiros em Porto Alegre

ROSA, Pedro Fernando Acosta da (UFRGS)

pedroacosta26@hotmail.com

Resumo: O presente texto é um estudo etnomusicológico em andamento sobre o “funk da antiga” – chamado de “Black Music” – e o “funk”, em Porto Alegre. Objetiva investigar as últimas quatro décadas desse movimento musical na referida cidade, na tentativa de compreender as transformações e reorganizações estabelecidas entre esses na cidade, bem como as tensões e discursos de identidades e pertencimentos presentes neles, e suas conexões com a diáspora negra. Tem como pressuposto metodológico a etnografia da música. As ferramentas de construção e análise de dados são aquelas relativas ao trabalho de campo. Para tal, foram realizadas observações dos Bailes Funk da Tuka; conversas informais e entrevistas com duas gerações de funkeiros e com moradores do Campo da Tuca. Os referenciais teóricos foram Hall (2003), Braga (2013), Palombine (2009), Pinho (2014) e Seeger (1992). Os dados preliminares, a partir de entrevistas com colaboradores da pesquisa, confirma um dos pressupostos deste trabalho de quase quatro décadas de música funk na cidade, tendo como atores dessa rede empresários, músicos, radialistas, políticos, entre outros que ajudaram na consolidação do movimento funk, não sem tensões e conflitos. A circulação de equipes de sonorização de funkeiros em diferentes territórios negros ocorre desde 1977, e ainda hoje está em atividade. Há também uma escola de MCs – a primeira do Brasil, reconhecida pelos funkeiros do eixo Rio de Janeiro e São Paulo – que vai com frequência à Vila Campo da Tuca, reconhecida por funkeiros como o “fluxo do lance” no estado e em Porto Alegre.

Palavras-chave: Funk da antiga, Etnomusicologia, funk.

Abstract: This text is an ethnomusicological study in progress on the "Funk da antiga" - called "Black Music" - and the "funk" in Porto Alegre. Aims to investigate the past four decades of this musical movement in that city, in an attempt to understand the changes and reorganizations established between those in the city as well as the tensions and discourses of identities and affiliations present in them, and their connections with the black diaspora. The methodological approach is the ethnography of music. The construction tools and data analysis are those related to field work. To this end, observations were made of Bailes Funk Tuka; informal conversations and interviews with two generations of funkiers and residents of the Field of Tuca. The theoretical references were Hall (2003), Braga (2013), Palombine (2009), Pine (2014) and Seeger (1992). Preliminary data from interviews with employees of the research confirms one of the assumptions of this work of nearly four decades of funk music in the city, with the actors of this network entrepreneurs, musicians, broadcasters, politicians, and others who helped in the movement of consolidation funk, not without tensions and conflicts. The circulation of sound funkiers teams in different territories is black since 1977, and today is active. There is also a “ Escola de MCs - the first in Brazil, recognized by funkiers axis Rio de Janeiro and São Paulo - which will frequently the village Field of Tuca, recognized by funkiers as the " Fluxo do Lance” in the state and in Porto Alegre.

Keywords: Funk da antiga, Ethnomusicology, funk.



Introdução

Em 2006 foi inaugurado o primeiro Ponto de Cultura¹⁹ da região Sul do Brasil, na cidade de Porto Alegre. Um ano depois, eu e mais dois educadores, amigos de infância e moradores, resolvemos registrar a produção cultural existente. Filmamos um final de semana do baile Funk do Azulão, realizado ao lado da Associação Comunitária do Campo da Tuca, sede do Ponto de Cultura.

Fizemos entrevistas com as pessoas que estavam produzindo os bailes, entre elas o DJ Carioca, da Equipe Master Som; o dono do local onde era realizado o baile; e também alguns de seus frequentadores.

Foi em função da lembrança dessa experiência que optei em estudar os funkeiros na cidade de Porto Alegre, pois sentia que havia certo preconceito em relação a estes grupos musicais na cidade. À medida que frequentava espaços universitários, assistia a vídeos na internet e acompanhava noticiários, via que o funk era associado, na maioria das vezes com o tráfico de drogas e a violência policial, principalmente as vertentes do chamado “Funk proibido” e “Funk Putaria” (Palombine, 2013).

No entanto, vi esse cenário mudar a partir de 2012, quando o funk ostentação da baixada santista em São Paulo ganhou o Brasil, com MC Daleste. Em Porto Alegre, já circulavam desde 2008 funkeiros do Rio de Janeiro, São Paulo e entre outros artistas de Funk, tendo a vila Campo da Tuca, na região leste da cidade, como ponto de encontro entre diferentes diásporas negras.

A iniciação

O presente estudo, ainda em andamento, aponta para a tradição de bailes e festas em territórios negros da cidade à mais de quatro décadas, bem como relações da música funk com questões envolvendo conflitos de gênero, raça e identidades, não muito diferente das questões apontados por Palombine sobre o Soul e o Funk no Rio de Janeiro. No caso, de Porto Alegre, abrange dois períodos.

Como primeiro período, consideramos os anos de 1977 a 1999 marcados pelas chamadas “reuniões dançantes”, “Bailes Black Music”, “Festas de Discotecagem” ou “Charme”. O segundo, mais abraçado, chamado de “funk carioca”, “proibidão”, “ostentação” e “putaria”, iniciou por volta dos anos 2000 e segue até hoje. No entanto,

¹⁹ Ver Carvalho (2009), que relata em seu livro a trajetória dos movimentos culturais no Brasil, passando pela Tropicália, até os Pontos de Cultura.



esse quadro temporal a princípio, se refere apenas a Porto Alegre e foi uma construída com base nos relatos dos colaboradores.

Para o entendimento da complexa rede de pessoas e grupos coletivos de negros que atuam na cidade em diferentes épocas citados acima, é necessário compreender essa produção musical como cultura popular negra e como pertencente à diáspora negra. Pois

[...] o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (Hall, 2003, p. 33).

Nosso entendimento é que há, nessas duas linhas históricas que separam os dois períodos, modos de ser da juventude negra que se sobrepõem. Nesse sentido, isso aponta para:

[...] uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura (Ibidem).

Assim, podemos pensar que ambas as “épocas” de funk analisadas comportam essa noção de diferença, no sentido de que houve uma passagem dos bailes Black aos bailes Funk. Hoje ambos convivem em diferentes pontos e lugares em Porto Alegre, pois os eventos funk vêm sendo realizados e têm mobilizado várias audiências. Há locais como o Sindicato MC, que formam jovens para performances funk em público. Segundo Seeger:

[...] Os músicos e a audiência não são as únicas pessoas envolvidas nas performances. Existem os administradores dos negócios, os administradores do transporte, os donos dos clubes noturnos, os engenheiros de som, bombeiros, policiais, recepcionistas e seguranças. Todos eles possuem uma perspectiva do evento que pode ser muito instrutiva. Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz [...] Muitas vezes, a música é também parte de um processo político, de censura ou promoção do Estado. (Seeger, 1992, p. 26)

Através das concepções nativas dos diferentes colaboradores envolvidos nesse trabalho, até o momento foi possível compreender as posições e relações que estes



estabelecem com outras pessoas nessa rede de atores funk. No entanto, uma dificuldade nos é colocada na medida em que, segundo Braga:

[...] o propalado ‘encontro etnográfico’ e as representações etnográficas daí decorrentes têm de ser relativizados... uma vez que não se trata de uma relação comunicativa entre pares. Outra dimensão importante do diálogo etnográfico diz respeito às identidades sociais e individuais de pesquisadores e envolvidos nos depoimentos dos colaboradores. (Braga, 2013, p. 279)

Esses diferentes lugares, posições e encontros que tive ao frequentar pela primeira vez o Baile Funk da Tuka levaram-me a refletir. Por um lado, refleti sobre o quanto eu era afetado pelas histórias, em função de pertencer à comunidade, ser negro, professor de música e pesquisador; por outro, não pertencer, não conhecer as músicas, os principais artistas, os locais, os pontos de encontro e esse universo funk. Esse duplo sentido e o significado disso têm sido uma constante nesse percurso etnográfico.

O Funk em Porto Alegre: “Funk da Antiga” e “Funk”

Grande parte da literatura sobre eventos e performances funk encontra-se em publicações e pesquisas realizadas no Rio de Janeiro (Vianna, 1988; Pinho, 2014). No entanto, Porto Alegre também tem funkeiros²⁰ e uma vasta cobertura jornalística.

Quando iniciei meu trabalho de campo com pressupostos teórico-metodológicos da etnomusicologia, realizei entrevistas com duas pessoas que viveram a mesma época, porém com posições diferentes. Um deles era empresário e fazia parte da audiência (Rachid); o outro (Mano Delcio), produtor de bailes funk desse primeiro período (1977-1999). Este último atua até hoje, realizando “Festas Black” e fazendo sonorização de eventos musicais.

Ao entrevistar esses dois colaboradores, vi-me com certa dificuldade inicial, em razão de as datas apontadas por estes serem aproximadas. Uma das características em suas falas era a frequência de palavras como “na década”, “naquele tempo”, “na antiga”.

Mano Delcio, um dos primeiros promotores de eventos funk realizados no bairro Restinga, zona Sul de Porto Alegre, explicou que os bailes de funk eram chamados de “reunião dançante”, nos quais os jovens se reuniam para ouvir música. Ele apresenta seu conceito do que não era funk.

²⁰ Ver Camila Pereira (2010), *Cultura ou polícia: a cobertura jornalista do funk carioca em Porto Alegre*.



[...] esse funk não é música negra. Nada a ver. Não é Black Music. Funk carioca não é música negra, aquilo não é música negra. Eles inventaram que aquilo ali é funk. Aquilo ali não é funk cara. Aí os negão pra diferenciarem botaram o nome Charme. O nosso funk da antiga virou Charme, não é aquele funk ali. (Mano Delcio, 05/01/2015).

Nesse caso, Mano Delcio nos aponta a invenção do “Charme” e do funk carioca para diferenciar seu tipo de música e seu público. Charme, então, abrange toda a música internacional negra dos anos 1970 e 1980, desenvolvida nos Estados Unidos. Essa música da diáspora negra americana será incorporada por uma geração de jovens negros e suas equipes pela cidade nesse período.

O Charme, chamado de funk romântico, é uma das vertentes a qual muitos funkeiros nascidos na década de 1990 viveram quando crianças. MC Betinho, do Camarote, foi um deles. Morador do Campo da Tuca, ele fez esse tipo de funk. Contou-me a história de uma pessoa que saiu da audiência e subiu no palco para lhes contar da reconquista de sua esposa, em razão de uma composição sua:

Eu quero comprar um CD de vocês. E eu faço questão de pagar o valor em dobro, pra mim dar de presente pra ela, porque ela gosta da música de vocês.

Bá negão nois²¹ quase *choremo*. Eu fico feliz, não é o dinheiro que faz o artista. É vê que a tua música tá vivendo no cotidiano da pessoa. Às vezes... a letra que tu tá passando pra pessoa, tá ajudando a pessoa em alguma coisa de repente. Entendeu. Às vezes pode ser não, né, tão bom assim, mas pelo menos, pra pessoa rir ou se zoar com outra pessoa porque vira cotidiano as frases, né. (Betinho do Camarote, 12/01/2015)

Para MC Betinho do Camarote, em sua concepção em relação ao funk, o dinheiro não é o mais importante. Contou-me também, em relação ao seu cotidiano como trabalhador da limpeza urbana da cidade, sobre uma situação em que um colega de serviço indagou-lhe sobre o que fazia quando não estava trabalhando. Betinho respondeu:

MC Betinho Camarote: - Quando eu não tô aqui, eu tô no baile cantando.

Colega de serviço: - Tu canta meu? Tu canta, MC?

MC Betinho Camarote: Eu sou MC Betinho do Camarote.

Colega de serviço: Canta a tua música aí?

MC Betinho Camarote: - E o cara que trabalhava na rua saiu cantando junto comigo.

²¹ Expressão nativa.



Colega de serviço: Bá conheço essa música meu, peguei várias minas com tua música, quando eu receber tenho que te dar um dinheiro (Betinho do Camarote, 12/01/2015).

Essa dimensão econômica, simbólica e de prazer ao ser reconhecido pela audiência, em razão de suas letras, mostra a relação que sua música tem com o “cotidiano das pessoas”.

O perfil da audiência dos bailes funk no Campo da Tuca tem mudado. Um dos moradores – Rael, ou “Rachid”, como é conhecido “na Tuca” – era um dos proprietários que produzia festas Charme. Ele afirma o seguinte sobre a audiência dos eventos musicais do Baile Funk da Tuka hoje:

[...] é conhecido no mundo todo meu. E ô meu, por exemplo, na moral é as pessoas da velha guarda, entendeu. Pessoas, que nem fala: Bá, no tempo do Rachid era dez! Agora bibibi. Pra nós aqui da vila ali era show. Porque aqui, na moral, é noventa e nove por cento de fora e um por cento da vila. Entendeu. Tu pode ir no baile ali pra tu ver, pra ti encontrar um da vila é muito difícil, mais os caras que são segurança, que é da vila. Se não, não. É que esse esquema deles é o mundo todo. Esse esquema meu era local, Glória, Pinheiro era o mais longe que vinha. Eles não (Rael, 16/01/2015).

Nesse caso, Rael aponta para a mudança do público frequentador dos bailes na comunidade. O “de fora” pode ser alguém que não é morador da Tuca, pode ser a maioria branca e de classe média alta, frequentando os bailes funk da periferia a partir de 2012. São “de fora” por não fazerem parte do cotidiano da comunidade.

Nesse caso, parece-me que no momento atual o Campo da Tuca foge à regra de ser um baile de comunidade.

Era funk do início ao fim, todos os estilos, menos Black Music, ou Charme. Eu desconhecia as canções. Fiquei gravando com um celular as músicas para não esquecer. Teve um artista do Rio de Janeiro, Nequinho do Caxeta. Sua entrada era aguardada, cantou meia hora e foi embora. Mas o que ficou martelando na minha cabeça foi a canção “Pepeca do mal”, e também a “Na Perereca”. Com um refrão que se repetia, com tamborzão do funk, com sons sintetizados, em alguns momentos parecia música instrumental, eu ali no meio sem conhecer ou enxergar algum conhecido além dos seguranças e de algumas pessoas que serviam as bebidas (Diário de Campo, 17/01/2015)

Essas minhas primeiras impressões ao etnografar o Baile Funk da Tuka – em uma época de verão, quando o público era menor do que aquele que eu via em vídeos no YouTube e Facebook – levaram-me a momentos de profundo tédio e desilusão. Pois o



baile “tava fraco” ou “tava caído”, como diziam às pessoas que estavam fora do baile. Além disso, conversando com moradores, estes acabaram me informando que já fazia um bom tempo que o público do baile vinha diminuindo. No entanto, outros colaboradores explicaram-me que era em razão do período de veraneio. Apesar desta controvérsia, segundo um dos produtores de funk da Equipe 83:

[...] eu vejo que a Tuca, na real, não é um celeiro, mas é um como se fosse assim oh.. Todo o universo funk que existe em Porto Alegre é na Tuca, tipo fora da Tuca parece ser antigo, entende. O negócio atual mesmo é aqui. Tipo a referência que eu tenho como funk é isso. É como no Rio de Janeiro, como São Paulo entendeu. Tipo tem aquela referência que o funk é estourado, tem um lugar lá que ali que os MC se encontram, ali que tudo flui. Entende, a Tuca é isso na real, a Tuca tem esse lance. Tipo os MC vem pra cá automático. Sabe que aqui que é o fluxo do lance. (Produtor Equipe 83, 20/10/2014).

Considerações finais

Mesmo o Campo da Tuca sendo o “fluxo do lance”, mesmo tendo uma tradição de bailes tanto da antiga quanto da atualidade, não resta dúvida: até o momento esse “universo funk” na cidade passa pela Tuca. De maneira geral, isso ocorre há quase quatro décadas na cidade, fazendo parte da explosão musical do funk em diferentes pontos do Brasil, não apenas no Rio de Janeiro, mas também em Porto Alegre, mais precisamente nos bairros Partenon e Restinga.

O marketing em torno do slogan **“Baile Funk da Tuka, o palco do Funk no Sul do País”**, bem como os clipes musicais; as legislações existentes sobre o funk em Porto Alegre; relação desse movimento com políticos, donos de casas noturnas; e as conexões entre funkeiros do Rio de Janeiro e São Paulo indicam uma prática musical da diáspora negra através do “Funk antiga” e do “Funk”, constituindo duas faces da mesma moeda – a música negra popular.

Referências

BRAGA, Reginaldo Gil. Revisitando o trabalho de campo e o texto etnográfico: representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do Batuque do RS. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 271-284.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (org.) Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.



PALOMBINI, Carlos. *Funk Proibido*. Disponível em:
https://www.academia.edu/5268654/_Funk_proibido. Acesso em: 2013.

PINHO, Osmundo. Black Music and Politics in Brazil: From Samba to Funk. In:
*Colloquium: "(Re)Telling and (Re)Living: Heterogeneous Discourses in the Luso,
Hispanic. World"*, p. 20-22, march 2014.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology: An
Introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.



Juventudes, identidades e consumo musical: a experiência da Caravana Luiz Gonzaga

SILVA, Thiago Paulino da (UFS)

paulinothiago@gmail.com

Resumo: O presente texto é uma reflexão acerca do tema das identidades e do consumo musical no segmento das juventudes. Para ilustrar e situar a discussão, observam-se a musicalidade – e os diversos sentidos do “farró” – e de experiências envolvidas no projeto “Caravana Luiz Gonzaga vai à Escola”, realizado em escolas públicas da região metropolitana de Aracaju.

Palavras-chave: Identidades, consumo musical, juventudes.

Abstract: This paper is a reflection on the theme of identities and music consumption of the youth demographic. It is to illustrate and situate the debate, observe the musicality (the diverse meanings of 'farró'), and the experiences involved in the "Caravana Luiz Gonzaga vai à Escola" project, held in public schools in the metropolitan area of Aracaju.

Keywords: identities, musical consumption, youths.

Introdução

Veículo de harmonia e melodias, a música também expressa sentimentos e sentidos para o universo social em que circula. Estilos musicais estão imbricados em estilos de vida que formam uma grande colcha de retalhos com diversos elementos: contestação, denúncia, diversão ou ainda descrição da crônica cotidiana. Situada no universo das juventudes, a música se torna então, um elemento fortemente presente. Aqui vale ressaltar que compartilhamos o sentido polissêmico da palavra “Juventudes”. Grafada no plural, leva em consideração as múltiplas realidades sociais presentes quando se fala do jovem contemporâneo. Nesse sentido, observa-se aqui o uso dessa palavra não se restringindo somente à questão biológica, mas principalmente enfocando a construção social que a envolve. O sentido social da palavra juventudes como a conhecemos atualmente:

(...) nasce no século XX graças às renovadas condições sociais, econômicas e culturais próprias de uma nova ordem internacional que instaura a condição de juventude, através de variados discursos: jurídico, escolar, social, estético, publicitário, etc. (Montoya, 2007).

Quando se relaciona a produção musical com a temática das identidades é possível instigar o debate sobre a sociedade contemporânea. Observar nas relações



sociais como os produtores musicais, agentes culturais se autodefinem e o que pensam em relação ao outro é fundamental para a compreensão no sinuoso terreno das identidades. A presente comunicação pretende fazer uma breve reflexão de consumo musical e juventudes e identidades a partir do relato da experiência do projeto Caravana Luiz Gonzaga vai à Escola. Este projeto teve como principal objetivo levar um conteúdo musical ligado a um estilo específico do forró a escolas da rede pública da Região Metropolitana de Aracaju (que inclui, além da capital de Sergipe as cidades de São Cristóvão e Nossa Senhora d'ão Socorro).

Consumo e Juventudes

A partir do século XX principalmente nos anos pós-guerra, a indústria cultural começa a tomar impulso cada vez maior. Seja através de uma efervescente indústria cinematográfica, na qual Hollywood pode ser observada como o exemplo mais emblemático, ou através do pop rock que começa a se projetar como sucesso de mercado. É também neste século que os jovens passam a ser observados não somente como atores sociais que reivindicam seus direitos e participam politicamente, mas como consumidores em potencial. Rossana Reguillo aponta dois elementos do contexto de pós-guerra que influenciaram decisivamente esse segmento social: as instituições educacionais que deveriam absorver o jovem por mais tempo e a indústria cultural que começa a observar o segmento juvenil consumidor:

Las sociedades del “primer mundo” alcanzaban una insospechada esperanza de vida, lo que tuvo repercusiones directas en la llamada vida socialmente productiva y, por ende, la inserción de las generaciones de relevo tendía a posponerse. Los jóvenes debían ser retenidos durante un periodo más largo em las instituciones educativas. Al mismo tiempo, emergía una poderosa industria cultural que ofrecía por primera vez bienes “exclusivos” para el consumo de los jóvenes. (Regulle, 2000, p. 105).

Nas décadas de 1960 e 70 estudos dos CCCS – Centro de Estudos Culturais Contemporâneos - observavam a produção cultural proveniente de jovens de classes operárias. Numa percepção dialética de resistência e consumo, autores apontavam traços de comportamento e, entre uma das formas de expressão, a música. Isso em um cenário no qual o poder aquisitivo do jovem se torna maior e em um ambiente onde as relações familiares se modificam. Movimentos juvenis de contracultura passam a questionar a família na sua forma tradicional com papéis de poder bem definidos.



Ângela Montoya aponta que nas décadas posteriores - anos 1980 - houve uma reconfiguração das formas de expressão das culturas juvenis. Segundo a autora, a época do “desencanto” fez surgir um novo tipo de juventude que não mais se encaixava somente nos movimentos de contracultura, nos quais a tônica era questionar o estabelecido. Juventude essa que foi promovida também pelos discursos hegemônicos e pelas indústrias culturais. Montoya (2007) traz como uma das possíveis definições a “juventude-signo”: flexível, dinâmica, com identidades marcadas pelo hibridismo e buscando no consumo como forma de inclusão social. Vale ressaltar, no entanto, que observamos o consumo como coloca Canclini (2010) - para além do impulso superficial da compra e gastos inúteis, também como fenômeno onde se organiza parte da racionalidade contemporânea, perceberemos a sua importância também na construção social do gosto.

No campo disputas simbólicas as indústrias culturais tem um potente poderio de comunicação. Sendo um setor que inclui também conglomerados midiáticos e uma força inquestionável no mundo contemporâneo. Apenas para exemplificar, no ano de 2000, verificou-se a polêmica fusão das transnacionais de comunicação *Time Inc.* e *Warner Communications* que geraram a *Time Warner*, um conglomerado de diversos canais televisivos e produtoras de conteúdo audiovisual e sonoro. No mundo da internet, apesar de haver muitas possibilidades de contrainformação, interações com conteúdos alternativos, o poderio econômico também se faz presente. A Facebook Inc. registrou em 2012, cerca de um bilhão de usuários ativos alcançando a liderança mundial no segmento de redes sociais. Apesar de constituir um mosaico de postagens e conteúdo, a rede social tem suas regras próprias e tem sua política de privacidade sempre questionada quando se fala em negociar informações de usuários.

Diante dessa realidade boa parte dos jovens se posiciona como consumidores ativos, mas vale ressaltar os diferentes e desiguais níveis de acesso, assimilação crítica e participação nas redes. Ao analisar a realidade da América Latina e mais especificamente do México, Canclini (2009) demonstra como uma parcela muito grande de jovens ainda permanece “desconectada” das redes e do acesso a certas dinâmicas sociais e culturais.:

(...) No México 77% dos lares com jovens dispõe de televisão (sinal aberto), enquanto só 6% dispõem de internet. São evidentes as consequências desta desigualdade na formação das diferenças culturais e na participação em redes comunicacionais com níveis distintos de diversidade e interculturalidade, em várias línguas e em circuitos de muitos países. (Canclini, 2009, p. 212).



Mas ao observarmos a realidade de um estado do nordeste brasileiro como Sergipe, que tipo de produção musical é consumida por jovens de baixo poder aquisitivo? Quais as oportunidades de acesso e possibilidades de construção de gosto e das suas identidades enquanto atores sociais? Como ocorrem os conflitos e disputas de sentido nesse contexto? Acrescida a essas perguntas poderíamos provocar ainda mais o debate quando se cruza a temática das culturas juvenis com a interação, por vezes conflituosa, entre as músicas definidas pelo senso comum como tradicionais e a musicalidade produzida pela indústria cultural.

Forró, consumo e identidades

O forró é uma produção musical muito pulsante nos estados nordestinos, em Sergipe não é diferente. Apelidado por um de seus compositores localmente famoso de “País do Forró” na época de ciclo junino capital e cidades do interior se transformam: diversos músicos, sanfoneiros, trios e bandas se espalham pelos “arraiais” de bairro e buscam espaço nos palcos de grandes eventos como o “Forró Caju”²². O que é interessante perceber é que o termo “forró” abriga um grande “guarda-chuva” de sentidos. Sentidos que estão inseridos em disputas como: tradição x consumo; lucratividade no mercado x expressões de modos de vida.

O forró como produção cultural e simbólica agrega não somente ritmos sonoros (xote, xaxado, baião, arrasta-pé), mas inclusive estilos de vida associados a práticas diversas, comportamentos sociais e formas de expressão. Assim, no cenário musical onde o forró está inserido encontramos dentre outras denominações o forró pé-de-serra e o forró eletrônico. No entanto, mais do que criar rótulos para expressões musicais, essas denominações nos ajudam a entender quais os sentidos a elas veiculados. Ao “forró pé-de-serra” atribuem-se, por exemplo, sentidos de “tradições”, “raízes”, “música do povo” seja como estratégia discursiva para conseguir sobreviver e lutar por espaços por parte de forrozeiros seja na apropriação do poder público e de empresários na publicidade turística e de megaeventos. Geralmente marcado fortemente pelo trio “sanfona-zabumba-triângulo”, esse tipo de forró envolve também transmissão do saber dentro da própria família e a aprendizagem formal não é um traço de seus músicos. Ao forró

²² Criado no final da década de 90 o “Forró Caju” segue a lógica das mega festas de outras capitais nordestinas. Realizada na praça de evento dos mercados municipais de Aracaju, o evento chega a reunir um público estimado de 120 mil pessoas por noite de evento.



eletrônico²³ percebemos uma atribuição de padrões mais ligados ao espetáculo (com direito a luzes, dançarina e clipes em telões). Sendo a profissionalização um traço marcante - tanto no que diz respeito à contratação quanto na utilização de uma eficiente estratégia de vendas e distribuição. Bandas de forró eletrônico por vezes possuem estruturas de empresa, com “dono” e empregados. Em ambos os estilos é possível perceber, em diferentes níveis de intensidade, dois elementos: diferentes formas de interação e consumo com o público jovem; diferente níveis de intensidade na construção do imaginário de uma “identidade nordestina”.

Imaginário que foi potencializado e divulgado por um dos principais reinventores do forró, o músico Luiz Gonzaga do Nascimento. Nascido no “pé da serra” do Araripe, localizada no sertão do extremo oeste pernambucano, Gonzaga é a mais forte referência quando se fala de forró²⁴. Ele foi responsável, junto com parceiros como o advogado Humberto Teixeira, por descrever e também estilizar todo um universo do sertão, da cidade interiorana e de migrações para as capitais. A capacidade performática do palco, o carisma, o forte talento melódico e de contador de histórias marcou a trajetória do artista. No entanto, vale ressaltar que o sucesso do músico conhecido como “Rei do Baião” é provocado não somente pela atuação individual, como ressalta a Sulamita Vieira, autora de “O sertão em movimento – dinâmica de uma produção cultural”.

O baião e seu intérprete maior foram se edificando, ao longo de alguns anos, em meio à dinâmica da sociedade brasileira e a processos de produção e reprodução de práticas e orientações culturais; uma dinâmica (...) que diz respeito também à existência de uma complexa pluralidade cultural e às interações entre regiões geográficas entre campo e cidade (...) o baião e a figura artística de Luiz Gonzaga são fenômenos produzidos historicamente em uma sociedade marcada, dentre outros aspectos, por intensas contradições sociais e por profundas desigualdades, em um período de acentuado movimento migratório entre o sertão e cidade e entre regiões do país, estas, à época, concebidas genericamente como Norte e Sul. (Vieira, 2010, p. 216).

²³ Forró Eletrônico – estilo que tem sua origem no final da década de 80 e início de 90 quando bandas de baile passaram a incorporar o repertório de forró. Uma das pioneiras, a banda “Mastruz com Leite”, surge através do empresário cearense do ramo de tecidos Emanuel Gurgel, que transforma sua banda de baile “Aquários” para conquistar um novo mercado. Um dos traços marcantes nessa produção é a influência de uma racionalidade empresarial pautada em valores de mercado.

²⁴ Tanto que no ano de 2005, a data 13 de dezembro data de nascimento do músico, foi instituída o dia Nacional do Forró, através da Lei nº 11.176, sancionada pelo então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, a partir do projeto de lei de autoria da deputada federal Luiza Erundina.



Se o universo do forró cantado por Gonzaga era marcado pelo contexto sociocultural de um Brasil das décadas de 1940 e 50, será que essa música poderia ser algo interessante tanto esteticamente quanto em termos de conteúdo, para jovens dos anos 2000? O arte-educador e professor de história, Zezito de Oliveira, defende a resposta afirmativa para esse questionamento. Em 2012, ele decidiu criar o projeto “Caravana Luiz Gonzaga vai à Escola” que interagiu com 11 estabelecimentos de ensino (em sua maioria escolas da periferia da região metropolitana de Aracaju). Para Oliveira, a iniciativa além de um caráter educativo tinha também o objetivo de “preservação das tradições²⁵”:

Pra sociedade a Caravana significa uma forma proativa de colocar essa questão da música tradicional e das tradições nordestinas em evidência, valorizar e fazer com que isso não se perca. Quando vejo as pessoas valorizando o trabalho da Caravana, a gente percebe que um amplo setor da sociedade se ressentia bastante de que os meios de comunicação e as escolas também não estão dando o devido valor da cultura brasileira no sentido de suas tradições. (Oliveira, 2012).

A caravana levou a escolas públicas um acervo sonoro e visual sobre Luiz Gonzaga: exposição fotográfica sobre a vida e obra do artista, apresentação de grupos de dança; de trio de sanfoneiros e uma palestra com conteúdo audiovisual. Quatro anos antes Oliveira havia sido gestor do Gonzagão – espaço público localizado em um dos bairros mais populosos de Aracaju, o Augusto Franco. Concebido para ser um espaço de show e apresentações artísticas, Oliveira promoveu fóruns de debates, mostras de teatro e música. Imerso na sala de aula da escola pública de segundo grau nas periferias de Aracaju, o professor sempre sentia a necessidade de mais conteúdo artístico nas escolas.

Em termos de preocupação e vontade, a ideia da Caravana nasce quando eu frequentava o Fórum do Forró²⁶. E lá sempre se discutia que as novas gerações não valorizavam mais o forró pé de serra, o forró tradicional. E eu como professor que trabalha com adolescentes tinha contato com isso e iniciei um trabalho dentro da própria disciplina que é história. (Oliveira, 2012).

²⁵ Tradição aqui entendida como um conhecimento, repassado por gerações, que contém costumes e modos de vida de um determinado povo. Nesse sentido a caravana tinha como intenção trazer um conhecimento do forró produzido por Luiz Gonzaga e seu universo simbólico ligado as tradições.

²⁶ O Fórum teve sua primeira edição no ano de 2001 e foi idealizado, em Aracaju, pelo pesquisador Paulo Correia. Em sua décima terceira edição o Fórum do Forró é o evento que reúne anualmente compositores, músicos, pesquisadores, consumidores que homenageiam, contam histórias e discutem a história e produção do forró. Em 2008, um projeto de lei de autoria do vereador João Francisco dos Santos (PT), foi aprovado tornando o Fórum do Forró um evento obrigatório no calendário anual do município de Aracaju.



Não tive acesso nem fiz medições empíricas para observar os resultados da Caravana Luiz Gonzaga entre dos jovens estudantes das escolas periféricas da Grande Aracaju. Não tive oportunidade através de questionários ou outras metodologias de pesquisa procurar saber qual a opinião dos jovens sobre a Caravana, quais os pontos consideraram positivos ou negativos, por exemplo. No entanto, nas duas oportunidades em que estive trabalhando como jornalista contratado para fazer a assessoria de imprensa do projeto, foi possível perceber a atenção e interação de jovens com uma redescoberta (e às vezes descoberta mesmo) de um horizonte musical diferente ao que eles estavam acostumados. E percebia-se um contato mais intenso daqueles jovens que apresentavam coreografias musicais inspiradas na obra de Luiz Gonzaga: ao dançarem coreografias, perceberem o que significavam as letras das músicas e o seu sentido emotivo das mesmas. Abaixo um trecho da reportagem que descrevia a noite de lançamento da Caravana:

(...) era o momento das apresentações de dança (...) Iago Bezerra, de 12 anos, se vestia com uma roupa que lembrou a indumentária de Luiz Gonzaga. Iago conta que achou interessante se apresentar e na oficina de dança do Ponto de Cultura e já fez muitos amigos. A coreografia que Iago e seus amigos do bairro Eduardo Gomes apresentaram foi “Cartinha a Luiz”, coordenada pelo professor Carlos Henrique, e que trabalhou vários fragmentos de músicas. O segundo grupo, formado pelas meninas da oficina do Conjunto Jardim, apresentou “O despertar das meninas”, coreografia criada pela professora Cristiane dos Anjos, que tinha como trilha a música “Xote das Meninas”. Depois da apresentação quem não parava de bater fotos de celular com suas colegas era Kelly Stefani, de 14 anos, “gostei muito de dançar, antes conhecia Luiz Gonzaga só de nome”. Próximo a Kelly, estavam seus pais cheios de orgulho. “É importante levar cultura para a educação”, disse o pai Laércio Ferreira. (Paulino, 2012).

A experiência da Caravana pode ser observada como uma iniciativa pontual com potencial para auxiliar como ponte de acesso de jovens às culturas tradicionais que muitas vezes são marginalizadas ou ainda absorvidas pela indústria cultural distorcendo e aproveitando elementos para fins lucrativos. Uma expropriação de um patrimônio cultural do qual os jovens poderiam ser herdeiros, mas que a indústria cultural absorve distorcendo alguns elementos de sentido para fins de mercado. Lógica apontada por Hall:

a cena por excelência da mercantilização das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante – os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em



que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro de sua rede (...) Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. (Hall, 2003, p. 323).

Apesar do possível impacto positivo da Caravana no repertório cultural de jovens que tiveram acesso ao projeto, é perceptível a disparidade de forças em conflito na circulação de bens culturais ligados a uma produção musical tradicional e aqueles produzidos pela indústria cultural. Zezito de Oliveira reconhece essa competição desigual:

A juventude em si ela não é refratária não. Ela tem aceitação desse trabalho, tem abertura. No fundo no fundo a juventude não tem preconceito é por isso que eles acessam muita coisa e aceitam muita coisa (sorriso irônico). Na verdade a questão do jovem é uma questão de oportunidade e de quantidade também. Então, se você ouve muito, se você vê muito um tipo de dança. Se seus amigos também... aí forma um repertório. Na verdade a gente está precisando ocupar mais tempo. Esse tipo de trabalho e proposta no tempo deles. Nós estamos em um ambiente de competição com essa cultura de massa. Por isso que precisamos ter estrutura, já que a estrutura deles é pesada.

Apesar da competição desigual não se deve subestimar a capacidade criativa e de questionamento do jovem, assim como as múltiplas possibilidades de reação aos estímulos dos meios de comunicação de massa e da indústria do entretenimento, como a necessidade de reaprender e redescobrir novos horizontes musicais.

Referências

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- _____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2009.
- ENNES, Marcelo; MARCON, Frank. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. In: *Sociologias*. Porto Alegre, v. 16, n. 35, 2014.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MONTOYA, Ângela. *Juventud, música e identidade - Hip hop em Medellín*. Medellín, 2007.
- NEUMAN, Camila. *Marcas de grife têm vergonha de seus clientes mais pobres, diz Data Popular*. Portal UOL Economia 03.02.2014. Disponível em: <http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2014/02/03/marcas-de-grife-tem-vergonha-de-->
- REGULLE, Rossana. Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira da Educação*.



VIEIRA, Sulamita. O Sertão em ritmo de Baião. In: FONTELES, Bené (org.). *O Rei e o Baião*. Brasília: Ed. Fundação Athos Bulcão, 2010.

Entrevistas

OLIVEIRA, Zezito. *Entrevista* - concedida em maio de 2014.

_____. *Documentário institucional* “Caravana Luiz Gonzaga Vai à Escola”. Coord. Marcel Magalhães, Isaac Dourado e André Aragão, 2012.

PAULINO, Thiago. *Caravana Luiz Gonzaga* - Boletim Informativo – Ação Cultural. Aracaju, 2012.



1.3 Formas de ensinar e aprender em Música Popular

Apreciação musical cotidiana: presença da música no dia-a-dia de estudantes do Ensino Médio Integrado

BEZERRA, Italan Carneiro (IFPB / UFPB)

italancarneiro@gmail.com

Resumo: Neste artigo, discutimos a presença da música (apreciação musical) no cotidiano dos estudantes do Curso Técnico Integrado ao Ensino Médio em Instrumento Musical do IFPB, campus João Pessoa, tratando-se de jovens entre 13 e 20 anos de idade. A partir da realização de um levantamento do tipo censo, por meio da aplicação de questionários, constatamos a presença significativa da apreciação musical no cotidiano dos estudantes, estando a música presente durante a realização de grande parte das atividades diárias.

Palavras-chave: apreciação musical, escuta musical, adolescência.

Abstract: In this article, we discuss the presence of music (music appreciation) in everyday life of IFPB Integrated Technical High School in Musical Instrument students, campus João Pessoa, in the case of young people between 13 and 20 years old. From conducting a census survey, by means of questionnaires, we note the significant presence of music appreciation in the routine of students, being music during the performance of most daily activities.

Keywords: music appreciation, music listening, adolescence.

1. Introdução

O presente trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa de doutorado em andamento que tem como um de seus objetivos específicos traçar o perfil²⁷ dos estudantes do Curso Técnico Integrado ao Ensino Médio²⁸ em Instrumento Musical²⁹ do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), campus João Pessoa. Para tanto, foi realizado um levantamento (*survey*) do tipo censo junto ao corpo discente através da aplicação de questionários onde foram abordados 107 estudantes, o

²⁷ Perfil traçado a partir dos seguintes eixos: condição socioeconômica; influências e atividades musicais anteriores ao ingresso no curso; relação com a apreciação e gêneros musicais; relação com o instrumento de estudo e a teoria musical; relações com o curso e a instituição: ingresso, permanência, expectativas, atividades externas; perspectivas de futuro: inserção no mundo trabalho e ensino superior.

²⁸ A educação profissional técnica de nível médio realizada de forma integrada com o Ensino Médio é “oferecida somente a quem já tenha concluído o ensino fundamental, sendo o curso planejado de modo a conduzir o aluno à habilitação profissional técnica de nível médio, na mesma instituição de ensino [onde está sendo cursado o Ensino Médio], contando com matrícula única para cada aluno” (Brasil, 2004, p. 18). Para maiores informações sobre o ensino técnico integrado, consultar Pontes (2012).

²⁹ O curso oferta a habilitação técnica em instrumentos “populares” (bateria, canto, contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, saxofone, teclado, trompete e violão); e oferta ainda a habilitação em instrumentos “eruditos” (clarinete, contrabaixo acústico, saxofone, trompete, viola, violão e violino).



que totaliza 100% dos alunos matriculados no momento da coleta dos dados, realizada entre fevereiro de 2012 e maio de 2013.

O questionário foi aplicado em dois momentos distintos: na segunda semana do 4º bimestre do ano letivo de 2012³⁰, quando foram abordadas as turmas do 1º, 2º, 3º e 4º ano; e na quinta semana do 1º bimestre do ano letivo de 2013³¹, quando respondeu ao questionário apenas a turma recém chegada ao 1º ano. Em cada ocasião, foram realizadas duas aplicações por turma, dispostas em semanas consecutivas.

Durante o período da pesquisa, o corpo discente do curso encontrava-se composto por estudantes cuja idade variava entre 13 e 20 anos. A idade média do ingressante no curso era de 15,2 anos³² e a idade média do egresso era de 18 anos, conforme apresenta o gráfico abaixo:

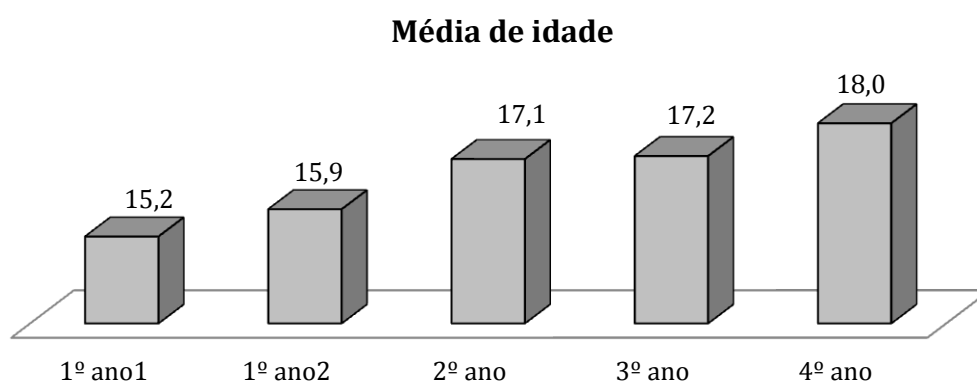


GRÁFICO 1 – Média de idade

O questionário aplicado com o corpo discente foi elaborado a partir de oito eixos temáticos;³³ porém neste texto discutiremos apenas o eixo que abordou a presença da música (apreciação musical) no cotidiano dos estudantes.

³⁰ Referente à segunda semana de fevereiro de 2012.

³¹ Referente à primeira semana de maio de 2013.

³² No período da pesquisa, a idade de ingresso no curso mostrou-se em consonância com a idade estabelecida pelo MEC (15 anos) para ingresso no Ensino Médio (Brasil, 2009, p. 12).

³³ Os eixos foram os seguintes: Influências musicais anteriores – pessoas e situações; Apreciação musical – escuta cotidiana, gêneros favoritos; Atividades musicais anteriores ao ingresso no curso – práticas e estudo musical; Relação com o instrumento e teoria musical – escolha do instrumento, local de estudo, aproximação teoria-prática; Relação com o curso e a instituição – ingresso, permanência, expectativas, atividades externas; Perspectivas de futuro – atividades musicais, atuação profissional, formação superior; Perfil socioeconômico – idade, gênero, renda, escolaridade dos pais, etc.; Sugestões discentes – críticas e comentários ao curso.



2. Adolescentes e música

A música é onipresente. Ela se encontra em locais públicos como supermercados ou em encontros sociais como casamentos, e é o foco de muitas atividades, como ir a shows ou discotecas, sendo uma das mais frequentes atividades de lazer, especialmente entre os adolescentes³⁴ (Schäfer, 2008, p. 1).

A presença da música e sua influência na vida dos adolescentes, sob as mais diversas perspectivas, é tema recorrente na literatura da Educação Musical, e em outras subáreas da música, como a Etnomusicologia, bem como nas áreas da Psicologia, Sociologia e Educação. Refletindo acerca dessa influência, Schäfer e Sedlmeier (2009, p. 489), afirmam que “especialmente para os adolescentes, a música serve como um meio para definir sua identidade e expressá-la. E constitui ainda um meio para lidar com as dificuldades diárias e os problemas que muitas vezes são refletidos e possivelmente resolvidos na própria música”³⁵. Corroborando com este entendimento, Águila, Barriga e Hidalgo (2006, p. 45) reforçam que “na realidade dos adolescentes, a ação de escutar música ocupa um lugar importante na distribuição do seu tempo livre”³⁶.

Confirmando o acima exposto, 91% dos estudantes do curso técnico do IFPB relataram que escutam música diariamente³⁷ e apontaram as atividades listadas no gráfico abaixo como sendo as que mais gostam de realizar enquanto ouvem música:

³⁴ “Music is ubiquitous. It is present in public places such as supermarkets or in social gatherings such as weddings, and it is in the focus of many activities such as visiting concerts or discotheques, and it is one of the most frequent leisure time activities, especially among adolescents” (Schäfer, 2008, p. 1).

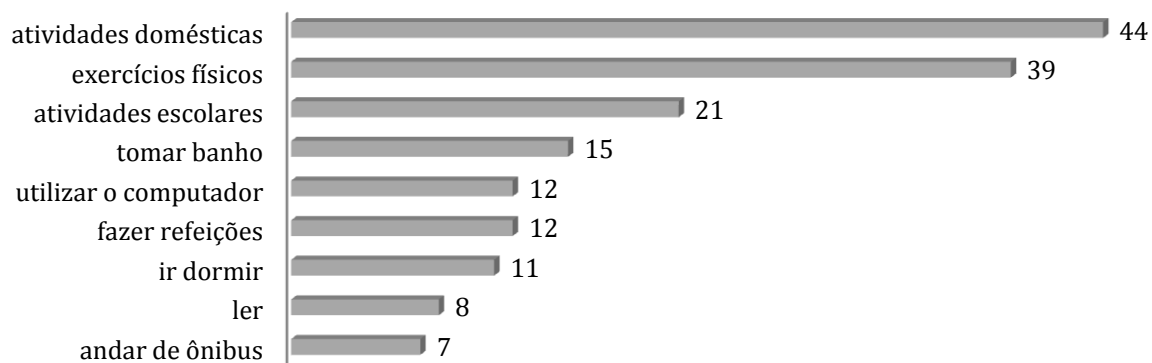
³⁵ “Especially for adolescents, music serves as a means for defining their identity and expressing it outwards. And music is a means to cope with one’s daily hassles and problems that are often mirrored and possibly solved in the music” (Schäfer; Sedlmeier, 2009, p. 489).

³⁶ “En la realidad de los adolescentes la acción de escuchar música ocupa un lugar importante dentro de la distribución de su tiempo libre” (Águila; Barriga; Hidalgo, 2006, p. 45).

³⁷ Acerca dos 9% restantes: 4% afirmaram que escutam música 3 vezes por semana, 3% afirmaram escutar 4 vezes por semana e 2% afirmaram que escutam música 2 vezes durante a semana.



Atividades que os estudantes gostam de realizar escutando música



Valores em %

GRÁFICO 2 – Atividades que os estudantes gostam de realizar enquanto escutam música

As categorias acima destacadas tratam-se de agrupamentos realizados de acordo com a natureza das atividades espontaneamente mencionadas pelos estudantes³⁸, de modo que dentro da categoria “atividades domésticas” estão agrupadas tarefas como: “arrumar a casa”, “arrumar o quarto”, “lavar a louça”, “cozinhar”, etc. Do mesmo modo, a categoria “exercícios físicos” engloba diversas atividades, como: caminhar, correr e malhar³⁹. Foram mencionadas ainda outras 15 atividades⁴⁰. Desse modo, os estudantes confirmam a presença praticamente irrestrita da música em seu cotidiano. Refletindo sobre essa inserção da música nos mais diversos espaços, Iazzeta (2001b, p. 3) destaca que “não precisamos mais ir até ela⁴¹, pois ela nos circunda enquanto fazemos compras no supermercado, quando ligamos o rádio no carro, ou no momento em que estamos ocupados em alguma tarefa doméstica e ouvimos um disco de modo casual”.

³⁸ A questão que abordou tais atividades tratava-se de uma questão do tipo aberta.

³⁹ Martins e Duarte (1997) e Nascimento e Souza (2013) realizaram estudo sobre os efeitos da música na atividade física e constataram uma relação significativamente positiva no desempenho do pesquisado quando na presença das suas músicas favoritas.

⁴⁰ Sendo estas: todas as atividades que realizo 7%; quase todas as atividades que realizo 6%; tudo que posso realizar ouvindo música 5%; descansar 5%; dirigir 4%; desenhar 3%; escrever 3%; viajar 3%; esperar 2%; jogar 2%; lavar o carro 1%; sexo 1%; chorar 1%; ocupar o tempo livre 1%; ver o mar 1%.

⁴¹ “Até o início do século XX, a projeção da performance se dava no mesmo patamar das transmissões de conhecimento da cultura oral da Idade Média em que para se conhecer algo era necessário estar presente, estar diante do fato ou da obra de arte, cujo único registro que se mantinha após sua apreciação era o da memória.” (Iazzeta, 2001a, p. 202).



É importante lembrar que a atual onipresença da música, destacada por Schäfer (2008) e Iazzeta (2001), refere-se a um processo relativamente recente, iniciado a partir da invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, quando “finalmente pôde-se registrar a música num suporte físico o qual podia ser copiado e reproduzido.” (Iazzeta, 2001a, p. 202).

A fonografia é para a escuta, antes de tudo, uma ferramenta do tempo. Antes dela a música tinha uma condição efêmera, era um fluxo que se dissolvia à medida que ia acontecendo. Os meios de gravação e reprodução permitiram o controle total do fluxo musical no tempo (Iazzeta, 2012, p. 13-14).

Portanto, apenas há pouco mais de 100 anos, o advento da fonografia permitiu que se instaurasse uma escuta totalmente diversa daquela realizada em todos os tipos de apresentações musicais, onde o caráter efêmero da música, destacado por Iazzeta, exigia bastante da nossa atenção e memória. Sobre este percurso no qual a música, especialmente a música popular, ganhou circulação praticamente irrestrita, Arroyo (2013, p. 23) destaca que “[a música popular] se firma nos centros urbanos de fins do século XIX e ganha paulatinamente alcance mundial com as novas mídias e indústria cultural já nas primeiras décadas do século XX – fonógrafo e indústria fonográfica, rádio, cinema, televisão – e, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial”.

Contrariando a tendência contemporânea de realizar grande parte das atividades cotidianas ao som da música favorita⁴², apenas dois estudantes do curso afirmaram que não gostam de realizar nenhuma atividade enquanto escutam música. Um deles afirmou que “não gosto pois não consigo conciliar os 2 [duas atividades] ao mesmo tempo” (Q 016, 1º ano1, masc., 16 anos)⁴³, enquanto o outro destacou que: “pra mim, ouvir música requer atenção, concentração” (Q 214, 2º ano, masc., 16 anos).

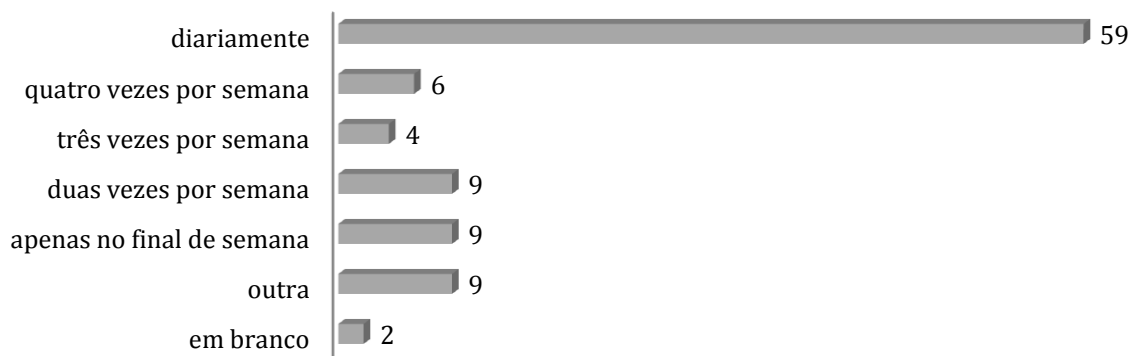
Apresentamos no gráfico a seguir um maior detalhamento sobre a escuta musical dos estudantes, onde está indicada a frequência semanal com que os mesmos afirmaram reservar um momento apenas para a realização da apreciação musical:

⁴² Gohn (2007, p. 17), refletindo sobre a presença da música nas atividades casuais, destaca que “o rádio, por exemplo, disponibilizou a música como pano de fundo para atividades domésticas, não exigindo a total concentração do ouvinte e acostumando-o a deixá-la em segundo plano”.

⁴³ Durante a realização da análise dos questionários, estes foram numerados aleatoriamente, seguindo apenas o padrão de separação por turma. Desse modo, os questionários da turma ingressante na instituição (1º ano1) iniciam sua numeração pelo número 0 (ex.: Q [abreviação de questionário] 001); os questionários da turma do 1º ano, abordada no final do ano letivo (1º ano2) são iniciados com pelo número 1 (ex.: Q 101); a turma do 2º ano pelo número 2 (ex.: Q 201); o 3º ano com o número 3 (ex.: Q 301) e os questionários da turma do 4º ano iniciam-se pelo número 4 (ex.: Q 401).



"Com que frequência você pára apenas para escutar música?"



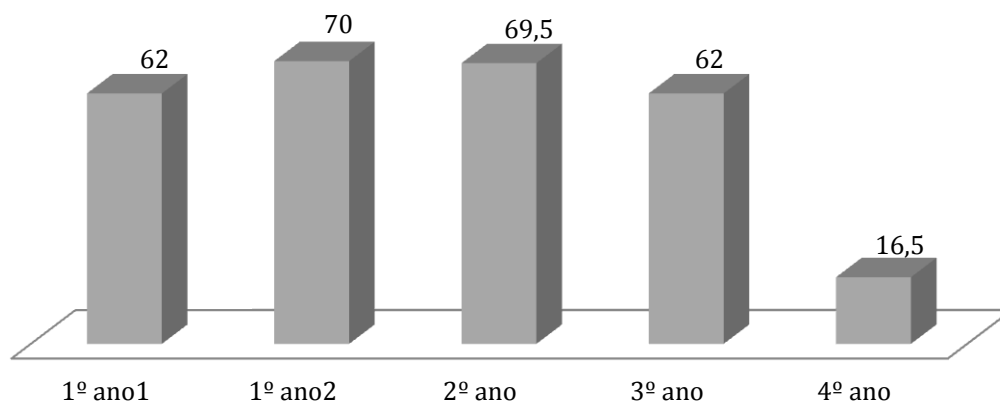
Valores em %

GRÁFICO 3 – Frequência de momentos semanais destinados exclusivamente à apreciação musical

O gráfico acima destacou a parcela dos estudantes que afirmam ter em sua rotina semanal momentos destinados apenas à apreciação musical, ou seja, aqueles que, além de escutar música durante a realização de outras atividades, listadas no Gráfico 2, destinam uma parcela do seu tempo exclusivamente para ouvir música. Destacamos a importância dessa atividade a partir das palavras de França e Swanwick (2002, p. 12), quando argumentam que “a apreciação é uma forma legítima e imprescindível de engajamento com a música. Através dela podemos expandir nossos horizontes musicais e nossa compreensão”.

O próximo gráfico destaca, ao longo das cinco turmas pesquisadas, o percentual dos alunos que afirmaram realizar diariamente a apreciação musical, onde foi encontrado um valor bastante aproximado em quatro das cinco turmas:

Alunos que diariamente destinam uma parcela de tempo apenas para a apreciação musical



Valores em %



GRÁFICO 4 – Alunos que diariamente destinam uma parcela de tempo exclusivamente para a apreciação musical nas 5 turmas

O significativo declínio encontrado na turma do 4º ano pode estar associado à grande carga de atividades realizadas no último período do curso, onde se destacam o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – que atualmente pode ser realizado sob três formatos: Recital de Conclusão, Monografia ou Relatório de Estágio – e a preparação para a realização do vestibular ou prova do ENEM.

3. Considerações finais

Os dados coletados confirmam a presença extremamente significativa da música no cotidiano dos estudantes do curso técnico do IFPB, estando esta presente tanto durante a realização de grande parte das atividades diárias, quanto durante momentos diários reservados exclusivamente para a escuta musical, momentos estes que podemos relacionar com os tipos de escuta propostos por Green (2002): a “escuta atenta”, a “escuta intencional” e o “simples ouvir”⁴⁴.

Partindo do entendimento de que a música ocupa um expressivo espaço na vida dos adolescentes fora da sala de aula, faz-se necessário que os educadores musicais – englobando desde aqueles que atuam na educação básica até os que trabalham em escolas especializadas – estabeleçam um diálogo permanente em sala de aula com os elementos musicais que são significativos para os estudantes, visto que a “educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; ela deve ser considerada como prática cultural que cria e recria significados que conferem sentido à realidade” (Arroyo, 2000, p. 19). Corroborando com esta visão ampliada das práticas em sala de aula, onde as referências culturais dos alunos fazem parte, sob diversas perspectivas, do processo de ensino e aprendizagem musical, destacamos a reflexão dos autores Herrera, Cremades e Lorenzo (2010), quando estes afirmam que:

⁴⁴ “[...] a escuta intencional tem como objetivo específico, aprender algo fim de colocá-lo para usar de alguma forma após a experiência de ouvir. É o tipo de escuta que qualquer músico iria empregar quando, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção, fazendo uma nota mental ou escrita das harmonias, as propriedades a forma ou outros aspectos da música, a fim de ser capaz de usá-los em outro contexto, realizando um exercício analítico e assim por diante. Em segundo lugar, a escuta atenta pode envolver a audição no mesmo nível de detalhe como na escuta intencional, mas sem nenhum objetivo específico de aprender algo para tocar, lembrar, comparar ou descrevê-lo depois. Em terceiro lugar, podemos dizer que o ouvir é simplesmente uma escuta distraída, sem qualquer objetivo que não seja prazer ou entretenimento. Um ouvinte pode facilmente passar de um para o outro, ou mesmo vivenciar todos os tipos ouvindo uma música” (Green, 2002, p. 23-24).



Não é possível continuar a construir o corpo conceitual e prático da educação musical formal apenas a partir de pressupostos presos em um passado que encontra seu valor na oficialidade dos livros didáticos, mas que não se relaciona com a escola paralela fora das estruturas formais da educação musical na qual os alunos diariamente desenham seu verdadeiro mapa de preferências musicais.⁴⁵ (Herrera; Cremades; Lorenzo, 2010, p. 48)

Concordando com o autores, entendemos que, de fato, a aproximação com os sujeitos envolvidos em qualquer processo educativo configura-se como a base de toda proposta educacional que busque uma formação significativa. Desse modo, afirmamos que compreender as diversas inter-relações dos estudantes com a “sua” música pode contribuir para que as propostas de formação dos Curso Técnicos em Instrumento Musical adquiram abordagens mais contextualizadas e significativas para os sujeitos em formação.

Referências

ÁGUILA, Lucía Domínguez; BARRIGA, Luis Muñoz; HIDALGO, Abelardo Castro. Sentido y significado de la música en adolescentes varones de un establecimiento de enseñanza media particular subvencionada de concepción, Chile. *Theoria*, v. 15, n. 1, p. 45-56, 2006. Disponível em: <<http://www.ubiobio.cl/theoria/v/v15-1/a4.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2013.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 5, p. 13-20, set. 2000. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista5/revista5_artigo2.pdf>. Acesso em: 01 out. 2013.

_____. (org.). *Jovens e músicas: um guia bibliográfico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. Disponível em: <http://aci.reitoria.unesp.br/Pen%20Drive%20/Jovens_e_musica_WEB.pdf>. Acesso em: 18 out. 2013.

BRASIL. Leis, Decretos. *Decreto nº 5.154, de 23 de Julho de 2004*. Regulamenta o § 2º do art. 36 e os arts. 39 a 41 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e dá outras providências. In: Diário Oficial da União - Seção 1 - 26/7/2004, p. 18 (Publicação Original). 2004. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2004/decreto-5154-23-julho-2004-533121-publicacaooriginal-16200-pe.html>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Ensino fundamental de nove anos: passo a passo do processo de implantação*. Brasília: MEC/SEB, 2009. Disponível em:

⁴⁵ “No es posible seguir construyendo el cuerpo conceptual y práctico de la educación musical formal sólo desde presupuestos anclados en un pasado que encuentra su valor en la oficialidad de los libros de texto, pero que no guarda relación con esa escuela paralela ajena a las estructuras formales de la educación musical y en la que el alumnado dibuja a diario su verdadero mapa de preferencias musicales” (Herrera; Cremades; Lorenzo, 2010, p. 48).



<http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=700&Itemid>. Acesso em: 01 set. 2013.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance: fundamentos de uma educação musical abrangente. *Em Pauta*, v. 13, n. 21, dez. 2002. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/download/8526/4948>>. Acesso em: 10 out. 2013.

GOHN, Daniel Marcondes. Aspectos tecnológicos da experiência musical. *Música Hodie*, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 11-27, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/3295/12214>>. Acesso em: 21 out. 2013.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. Londres: Ashgate, 2002.

HERRERA, Lucía; CREMADES, Roberto; LORENZO, Oswaldo. Preferencias musicales de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria: influencia de la educación formal e informal. *Cultura y Educación*, v. 22, n. 1, p. 37-51, 2010. Disponível em: <<http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/fias/11356405/v22n1/s3.pdf?expires=1379966628&id=75582316&titleid=4363&accname=Universidade+Federal+da+Para%3Fba+%28UFPB%29&checksum=8F3F5208E422C61C606F1461E1F460A8>>. Acesso em: 23 set. 2013.

IAZZETTA, Fernando. Reflexões sobre a música e o meio. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2001a, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2001. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/iazzetta/papers/anp2001.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2013.

_____. O que é música (hoje). In: FÓRUM CATARINENSE DE MUSICOTERAPIA, 1., 2001b, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Catarinense de Musicoterapia, 2001. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/iazzetta/papers/forum2001.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2013.

_____. Da escuta mediada à escuta criativa. *Contemporânea*, v. 10, n. 1, p. 10-34, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/contemporanea_2012.pdf>. Acesso em: 18 out. 2013.

MARTINS, Caroline de Oliveira; DUARTE, Maria de Fátima da Silva. A influência da música na atividade física. *Revista Brasileira de Atividade Física e Saúde*, v. 2, n. 4, p. 05-16, 1997. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RBAFS/article/viewFile/1137/1322>>. Acesso em: 10 set. 2013.

NASCIMENTO, D.; SOUZA, C. A. F. Os efeitos da música na atividade física. *ENAF Science*, Poços de Caldas, v. 8, n. 4, out. 2013. Disponível em: <http://www.enaf.com.br/2013/revista_cientifica/revista_congresso_cientifico_2013_04.pdf#page=95>. Acesso em: jul. 2013.

PONTES, Ana Paula Furtado Soares. *Ensino Médio Integrado: formação politécnica como horizonte?* 2012. 260f. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-



Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/208917243/ANA-PAULA-FURTADO-SOARES-PONTES-Tese-de-Doutorado-Sobre-Ensino-Integrado>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

SCHÄFER, Thomas. *Determinants of music preference*. 2008. 130f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Technischen Universität Chemnitz. Chemnitz (Alemanha), 2008. Disponível em:
<<http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/5749/data/DissertationThomasSchaefer.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2013.

SCHÄFER, Thomas; SEDLMEIER, Peter. Whatmakesuslikemusic? In: TRIENNIAL CONFERENCE OF EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC, 7., 2009, Jyväskylä (Finlândia). *Anais...* Jyväskylä: ESCOM, 2009, p. 487-490. Disponível em:
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20918/urn_nbn_fi_jyu-2009411319.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 out. 2013.



Ensino e aprendizagem de Música Popular: interdisciplinaridades, práticas criativas e colaborativas em um Curso Superior de Licenciatura e no Ensino Médio

FERLIM, Uliana Dias Campos (UnB)

uferlim@gmail.com

Resumo: Este texto pretende descrever algumas experiências no ensino e aprendizagem de música popular em curso superior de Licenciatura em Música. São algumas vertentes que se retroalimentam, a partir de minha própria formação, e a partir de alguns princípios e perspectivas pedagógicas abraçados: por um lado, o meu processo de ensino no contexto do curso superior, por outro, o processo de ensino e a aprendizagem dos licenciandos em suas práticas de ensino realizadas no âmbito do ensino médio e a aprendizagem dos participantes. As perspectivas valorizadas se relacionam aos princípios de incentivo às atividades centrais do desenvolvimento musical conforme Swanwick (2003), ao conceito de aprendizagem “entre pares” de Green (2001), ao de ensino não-formal, e às experiências com as circlesongs, assim denominadas pelo músico Bobby McFerrin (1997). Estes músicos são inspiradores de abordagens que enfatizam a criatividade e práticas colaborativas. Os desafios compreendem o desenvolvimento de habilidade e competências na minha própria lida, e também o desenvolvimento de habilidades e competências no âmbito musical e no gerenciamento dos espaços e atividades pelos licenciandos. O desenvolvimento das habilidades de liderança aparece como um grande desafio a ser enfrentado ao lado da imersão aos “modos de fazer música popular”, aliado à questão da valorização de formas democráticas e participativas de condução das atividades pedagógicas, relacionadas ainda a uma conscientização histórica sobre o desenvolvimento da música popular. É preciso considerar sujeitos e suas práticas músico-sociais. Essas questões são exemplificadas em um projeto de estágio desenvolvido em 2014 que culminou com a sedimentação de um espaço interdisciplinar e musical na escola de ensino médio: o Cineclube Cafezinho.

Palavras-chave: música popular, ensino e aprendizagem, práticas criativas e colaborativas.

Abstract: This article intends to describe some experiences in teaching and learning in popular music degree in a course of Music Teaching. There are some aspects that feed back from my own training, and from some principles and pedagogical perspectives: one hand, my teaching process in the higher education context, on the other, the process of teaching and learning of undergraduates in their teaching practices carried out under the high school and the learning of the participants. The valued prospects follow the principles of encouraging musical activities as Swanwick (2003), the concept of learning in pairs by Green (2001), the concept of non-formal teaching and experiences with circlesongs, as named by the musician Bobby McFerrin (1997). These musicians motivational approaches emphasize creativity and collaborative practices. The challenges are varied: from the development of skills and competencies in my own, and also the development of skills and competencies in the musical scope and in managing the spaces and activities for undergraduates. The development of leadership skills seen as a great challenge to be faced and radicalization in immersing the "ways of making popular music" (culture) to reveal an objective to be pursued permanently. It's important the issue of democratic and participatory forms of conduct educational activities related to a historical awareness of the development of popular music and the consideration of



the subject and its musical-social practices. These issues are illustrated in a stage design developed in 2014 that led to the sedimentation of an interdisciplinary and musical space in high school: Cineclubes Cafezinho.

Keywords: popular music, teaching and learning, creative and collaborative practices.

Como professora de um curso superior de Licenciatura em Música, tenho me deparado, de forma prática, com uma série de questões que envolvem a música popular (MP). À despeito do fato de a MP ser um campo de conhecimento recentemente validado nas esferas acadêmicas, há muita produção contemporânea abordando diversos aspectos (Shuker, 1999, p. 103).⁴⁶ A MP, de fato, se apresenta como área multidisciplinar. Gostaria de focalizar a discussão no campo da Educação Musical, relacioná-lo a algumas de minhas experiências formativas, e trazer alguns exemplos de desenvolvimento de ações pedagógicas em âmbito acadêmico e em escola de ensino médio.

Gostaria de fazer uma breve incursão histórica e localizar, entre minhas orientações formativas, algumas questões do desenvolvimento da concepção de MP.⁴⁷ É importante lembrar que o conceito de MP desenvolve-se inicialmente entremeadado à consolidação de sociedades de massa no século XIX. No Brasil, em fins do século XIX, houve o aparecimento de novos sujeitos em novos espaços de sociabilidades que passaram a valorizar a música e o fazer musical como mercadoria. Muitos se envolveram com novos circuitos culturais, publicações editoriais, com invenções tecnológicas como o fonógrafo e as gravações mecânicas, isto é, os primeiros meios de difusão e informação em massa. Nos estudos de Ferlim, é possível avaliar que, em meio a questões raciais e de identidade nacional, negros, recentes ex-escravos e imigrantes (novos atores sociais a lutar por direitos), desenvolveram um fazer musical atrelado a valores e práticas diferentes, no cenário urbano, e muitos embates entre o que era considerado um “popular” legítimo e um “falso popular” foram travados (Ferlim, 2006). Por exemplo, o que fazia sucesso eram as suas produções, novas temáticas (sensualidade e críticas políticas) abordadas pelos chamados “trovadores populares”, o

46 Sobre a institucionalização dos estudos e o ensino de MP, ver o verbete “educação: currículo, pedagogia, desempenho escolar” em Shuker, 1999. Para exemplos em diversas abordagens, ver: *Revista de História*, n. 157, 2007.

47 Os estudos de Ferlim (2006), no âmbito da história social, serão utilizados como base das reflexões a seguir. Creio que, no campo da Educação Musical, a perspectiva sociocultural apresentada por Arroyo (2002), com contribuições teóricas do conceito de cultura, calcado na Antropologia Interpretativa, e também sob influência da Etnomusicologia, da Sociologia, dentre outras ciências, tem aproximações com a perspectiva da história social a ser apresentada.



ritmo “diferente”, o violão, a pilhéria, a música tirada “de ouvido”, eram novas formas de compor, “no calor da hora”, era o lundu, o maxixe, a polca, o choro, e não raro, as “danças voluptuosas”; do ponto de vista social, eram negros cantores e músicos; mas também brancos e mulatos; imigrantes, comerciantes, funcionários públicos; eram pobres e mantinham relações com empresários e uma elite cultural (jornalistas, políticos, editores, etc.). Valores diversos representavam e expressavam modos distintos do fazer musical e representavam tensões na sociedade carioca, O mercado foi o espaço de sobrevivência (e conflito) dos valores da MP e o espaço para a afirmação de muitos sujeitos com diversas tradições culturais.

Em certa medida, alguns desses valores sobre o fazer musical, expressos por novos sujeitos no século XIX, reaparecem travestidos em outras formas sonoras e sociais na nossa vida contemporânea e, especialmente, quando lidamos com o contexto da educação musical. Quando um funk não é considerado “música”, em que medida poderíamos identificar esses embates sobre o fazer musical do século XIX? Agora, são outros sujeitos e “roupagens”. Mas o percurso histórico do ensino da música no país tem fundamentações, assim como em boa parte do mundo ocidental, nas tradições europeias, o que de certo modo, restringiu a consideração de sujeitos e discursos musicais, ao menos em âmbito institucional.

Alguns questionamentos sobre os padrões, técnicas e/ou repertórios europeus no ensino de música apareceram mais fortemente na segunda metade do século XX, correlatamente aos fenômenos do jazz e do rock'n roll, nos EUA e na Europa (Shuker, 1999, p. 103). No final dos anos 80, surge o primeiro curso de música popular no Brasil, finalmente reconhecendo, em âmbito institucional, a validade da música popular. Entretanto não basta institucionalizar o ensino de música popular a partir da inserção de novos repertórios. É preciso dar um passo além (Correa e outros, 2011).⁴⁸

O meu exemplo histórico inicial foi localizado em um período de intensas transformações sociais no Brasil, e creio ser esse um ponto de vista importante e privilegiado para repensarmos nossas práticas contemporâneas. Uma história de gêneros e estilos, inspirada na perspectiva da história social, poderia ganhar em perspectivas para melhor entendimento sobre os contextos contemporâneos, e contribuir para a formação dos estudantes baseada em princípios que valorizam o entendimento do

48 A predominância das referências europeias e novas considerações para a prática pedagógica foi tema abordado no artigo de Correa e outros, 2011.



campo da MP como uma área, de fato, multidisciplinar. É o que tentamos desenvolver na experiência do Cineclube a ser relatada mais abaixo.

Além disso, a institucionalização do ensino de música precisa estar atenta ao movimento de ampliação do campo de ação dos diversos sujeitos e suas práticas musicais, aos contextos históricos e à vida social contemporânea. Não se trata, porém, de exigir, simplesmente, que todos os gêneros musicais necessitem ser conteúdo acadêmico ou escolar, porém, formas pedagógicas interdisciplinares, contextualizadas com nossos cenários histórico e social contemporâneos, e baseadas em princípios de relativismo cultural e em uma perspectiva que valorize a cultura (“os modos de fazer”), podem inspirar novas experiências educacionais. De outro lado, a participação dos sujeitos aprendizes, seja nas decisões em sala de aula, como em aspectos curriculares e da vida escolar, são de extrema importância e passarei a relatar algumas experiências.

Desde o primeiro semestre de 2013, venho propondo atividades musicais no GISNO como desenvolvimento do estágio curricular da universidade.⁴⁹ O GISNO é uma escola que oferece ensino médio regular, EJA e também alfabetização de adultos. No primeiro semestre de 2014, destacou-se um conjunto de práticas musicais no espaço escolar do Cineclube Cafezinho. Quatro estagiários desenvolveram práticas relacionadas a gêneros musicais brasileiros e seus contextos socioculturais (Funk, Forró, Samba, Côco, Ciranda). A estratégia de trabalho organizada começava com a apresentação de um documentário e em seguida, convidava-se os presentes para a performance e criação musicais. Neste primeiro momento, eram utilizados, basicamente, instrumentos de percussão e outros recursos da infraestrutura do Cineclube. Este modelo de ação foi elaborado, em conjunto com os participantes, e na expectativa de colaborar com os objetivos do espaço do Cineclube, que eram: gerar discussões por meio de obras audiovisuais, congregar a comunidade escolar (e extra-escolar), discutir práticas pedagógicas inovadoras, incluindo a participação da comunidade: professores, estudantes, funcionários e, eventualmente, a comunidade externa, pois outros estagiários de outras áreas também participavam.

Um dado importante para o andamento das sessões era o foco na prática musical direta (tocar, cantar e compor/improvisar). A ênfase e integração das atividades diretas do fazer musical sempre foram incentivadas em nossas proposições pedagógicas, conforme propõe Swanwick (França; Swanwick, 2002 e Swanwick, 2003). A prática

49 Considero que um dos primeiros trabalhos com o ensino médio que acompanhei, e que continua me inspirando nas questões da aprendizagem da música popular, está relatado em Grossi, 2009.



musical era sugerida no contexto da estimulação audiovisual e vinha logo após a identificação de elementos constituintes da manifestação musical, fossem eles inerentes à organização do material sonoro (instrumentos, células rítmicas, formas, etc.), ou constituintes do âmbito sociocultural (Green, 2012, p. 63).⁵⁰ A prática musical sempre procurava congregiar os participantes em círculo e seguia princípios como: ensinar pequenas células musicais e agregar combinações diferentes dentre essas células, isto é, a realização de um arranjo, próximo ao que se dá no campo da MP.⁵¹ A primeira experiência foi uma “aula” com o funk. Os estudantes tiveram a oportunidade de experimentar instrumentos diferentes, se posicionar e praticar no grande grupo conforme suas escolhas. Depois, ao compor, escolheram e definiram outras formas de fazer o arranjo.

No segundo semestre de 2014, desenvolvemos o trabalho com a participação colaborativa de 12 estagiários durante 13 sessões. Utilizamos um repertório ampliado (incluindo música de concerto), seguindo algumas orientações do Programa de Avaliação Seriada da UnB, e, para tanto, ampliamos a utilização de instrumentos musicais, e incentivamos o trabalho interdisciplinar com o convite à participação de outros professores da escola.⁵²

Os estagiários organizaram, colaborativamente, a atuação no espaço, serviram de modelo musical durante a maior parte do tempo, dividiram as responsabilidades na condução das atividades, e puderam desenvolver habilidades de professores e músicos (organizar, gerenciar, tocar, cantar, improvisar, arranjar), compreendendo, na prática,

50 A teorização de Green sobre o significado musical inspira a consideração dos aspectos inerentes e delineados em música na construção de propostas pedagógicas.

51 O Projeto Musical Futures propõe práticas semelhantes e as denomina de ensino não-formal, ver <<https://www.musicalfutures.org/resources/c/nonformalteaching>>. Acesso em: 11 mar. 2015. De fato, alguns procedimentos como esses são comuns de encontrar em práticas musicais em espaços não-formais de ensino.

52 O Programa de Avaliação Seriada (PAS) trata-se de um programa de seleção de estudantes do ensino médio para a entrada na universidade. Conforme suas orientações, organizadas para influenciar tanto a qualidade da formação no ensino médio quanto a preparação dos estudantes para a universidade, há indicações de obras, de diversos suportes, inclusive músicas, para a proposição de atividades pedagógicas nas escolas, com a perspectiva de que isto contribui para uma formação cidadã. O PAS procura: (...) selecionar o estudante capaz de compreender, raciocinar, analisar, criticar e propor questões relevantes para a própria formação como cidadão e capaz de elaborar propostas de intervenção na realidade, com ética e cidadania, considerando a diversidade sociocultural como inerente à condição humana no mundo e na história”. Ver: <<http://www.gie.cespe.unb.br/moodle/course/view.php?id=284>>. Acesso em: 12 mar. 2015.



conceitos como “comunidade de prática” (Torres; Araújo, 2009)⁵³, “trabalho colaborativo” e “aprendizagem informal” e “entre pares” (Green, 2012), e deram ênfase nas atividades diretas do fazer musical.

A abordagem do *circlesongs* segue ao encontro desses valores e atitudes identificados e enfatizados em nossas práticas no Cineclube e nos estimula a refletir sobre os fundamentos culturais e sua validade em novos contextos educacionais. As *circlesongs*, assim denominadas pelo músico Bobby McFerrin, são práticas essencialmente vocais e coletivas em que a base é a composição espontânea (improvisação) por um líder que distribui vozes pelas sessões de um grupo. McFerrin criou, em 1997, um grupo vocal de 12 pessoas (Voicestra) para servir de apoio às suas criações musicais. Desenvolveu-se uma espécie de comunidade de prática ao redor deste trabalho. Anualmente, o músico foi agregando pessoas ao redor desta prática (que vivenciei ano passado, por uma semana), mantendo membros desse grupo original, e outros, como facilitadores. McFerrin conduz essas práticas como cursos abertos ao público com formatos variados, mas permanecem as características do canto coletivo, improvisado e com a liderança dele e de outros. No curso, a possibilidade de experimentar a liderança é constante, não importando o quão informado musicalmente seja o participante. Após o líder realizar uma prática (elas duram entre 5 e 10 minutos), ele abre a possibilidade para quem quiser fazê-lo. Nos últimos anos, a participação envolveu centenas de pessoas oriundas do mundo todo. Em 2014, foram praticadas *circlesongs* com o grande grupo (em torno de 200 pessoas) e também em pequenos grupos (de mais ou menos 30 pessoas) e também se realizaram jogos de improvisos com diversas outras formas de organização. As possibilidades de exercitar a liderança musical de um grande grupo, de forma improvisada (sem informações técnicas ou diretivas pré-definidas sobre regência, ou harmonização, ou maiores sistematizações de outro tipo, contando simplesmente com sua “bagagem musical”) é um dos desafios da proposta e contribui para o desenvolvimento de muitas habilidades. Aqui, a música é essencialmente, como na cultura, um produto (bonito!) e um processo cultural. Todos pareciam se sentir à vontade para experimentar mesmo notando-se que havia uma grande heterogeneidade de informações culturais e grande diversidade de origens: eram

53 Comunidade de prática é um conceito elaborado por Etienne Wenger, e diz respeito à aprendizagem em grupos, que se reúnem para fazer algo que têm interesse, e se desenvolvem, cada vez mais, a partir da própria prática.



cantores, mas também instrumentistas, professores, interessados em geral, músicos e não-músicos, e também havia uma certa variedade de faixa etária. O sentimento era de liberdade e convite à experimentação. Você podia decidir onde ficar no grupo (apesar da indicação coral tradicional SCTB), e o seu foco de atenção em diversas habilidades podia variar: ora a harmonização, ora os ritmos, ora o contraponto, ora a sua própria performance, ou a memória musical, ou sua capacidade de inventar e se harmonizar, de uma forma mais geral, com o grupo.

A constituição de um ambiente favorável, próximo do fazer musical (cultural) característico da MP (ouvir, praticar, imitar, criar), pleno de possibilidades de desenvolvimento de sociabilidades musicais é o ponto em comum que destaco com o Cineclube. Estamos verdadeiramente atentos aos contextos contemporâneos? Que outras áreas do conhecimento podem nos auxiliar? Com quais dimensões da experiência humana estamos lidando? Que espaços são adequados a isto na escola? Creio que essas são questões fundamentais para o ensino e aprendizagem da MP e tentei aqui, colaborar com algumas experiências, princípios e perspectivas. Gostaria ainda de levar adiante as questões de decisões sobre os espaços e o processo de aprendizagem de forma mais democrática e participativa, valorizando, ainda mais, a construção da autonomia pelos participantes.

Referências

- ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2., 2002, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2002. p. 18-29.
- CORREA, Antenor; AZEVEDO, Maria Cristina C.; FERLIM, Uliana Dias C. *Reflexões sobre a História da Música em cursos de formação de professores de Música*. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/19/showToc>, 2011. Acesso em: 28 fev. 2015.
- FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas*. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006.
- FRANÇA, Cecília Cavaliere; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Música/UFRGS. v.13, n. 21, p. 5-41, dez 2002.
- GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012.



GROSSI, Cristina. Aprendizagem informal da música popular na sala de aula: relato de um projeto piloto realizado com jovens de uma escola pública de ensino médio. ANPPOM. *Anais...* XIX. Curitiba, 2009.

Revista de História/Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 157, 2007. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. Tradução Szlak. 1. ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TORRES, Grace Filipak; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Comunidade de Prática Musical. Um estudo à luz da Teoria de Etienne Wenger. *Rev. Cient./FAP*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-23, jan./jun. 2009.



Ensino de teoria musical no contexto da Música Popular: busca de um referencial teórico

FREIRE, Ricardo José Dourado (UnB)

freireri@unb.br

Resumo: O ensino tradicional de teoria musical baseado em listas de exercícios e livros que explicam os elementos musicais apresenta vários elementos desmotivadores para estudantes de música popular. O questionamento de procedimentos tradicionais e a busca de novas possibilidades direcionaram esta pesquisa de um referencial teórico para ensino da teoria musical. A análise de propostas dos educadores musicais Edwin Gordon e Keith Swanwick estimulou um processo dialógico de tentativas e erros pedagógicos dentro de uma turma de teoria musical de um curso universitário. O resultado final foi a elaboração de uma Espiral de significação musical, na qual os processos e os conteúdos podem ser desenvolvidos a partir de uma transformação dos elementos teóricos.

Palavras-chave: Teoria Musical, Gordon, Swanwick, Espiral de Significação.

Abstract: Music theory teaching is traditionally based on lists of exercises and books that explain the musical elements. The critique of procedures and the search for new possibilities directed this search towards a new theoretical framework for teaching of music theory. The analysis was based on the work of Edwin Gordon and Keith Swanwick. The result was the development of a musical meaning spiral, in which processes and content could be developed based on the transformation of theoretical elements.

Keywords: Music Theory, Gordon, Swanwick, Popular Music.

O ensino da música popular foi incluído no âmbito das universidades brasileiras desde o final da década de 1980. A criação do Bacharelado em Música Popular na Universidade de Campinas - UNICAMP, em 1989, iniciou a inserção da Música Popular dentro do contexto acadêmico brasileiro, seguido da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, em 1998. A proposta do MEC de ampliar a oferta de cursos de graduação no âmbito do REUNI, ofereceu as condições para a ampliação dos cursos de música com a inclusão da área de música popular. Desta maneira foram criados cursos na Universidade Estadual do Ceará, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professores de música popular foram também contratados para trabalhar em cursos de licenciatura em Música na Universidade Federal de Goiás, Universidade de Brasília, Universidade do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Paraná.



A implementação dos cursos se deparou com um dilema estrutural. Quais deveriam ser as disciplinas comuns com os cursos já existentes, e quais deveriam ser as disciplinas específicas da área de música popular? Na maioria das instituições, a contratação de professores de instrumento teve prioridade sobre a contratação de professores teóricos. Desta maneira, devido às limitações na capacidade de contratação de pessoal, muitas disciplinas de formação básica nas áreas de teoria da música, solfejo, ritmo e percepção ficaram sob responsabilidade de professores contratados anteriormente para trabalhar nos currículos dos cursos vinculados à música erudita.

A minha experiência como professor de Linguagem e Estruturação Musical, em uma disciplina do primeiro semestre, ofereceu uma série de desafios para a adequação da estrutura existente às necessidades de formação de um músico da área de música popular. Surgiram várias questões: Como é realizada a aprendizagem na área de música popular? Como estruturar e organizar as experiências musicais para construir uma compreensão teórica da música? Como contextualizar os conteúdos musicais para motivar os alunos do perfil erudito e do perfil popular? Foram muitos questionamentos e poucas respostas.

O processo de contextualização de estruturas musicais para diversas linguagens, gêneros e estilos musicais ofereceu uma motivação pessoal para eu poder rever as minhas próprias concepções pedagógicas. O objetivo deste artigo foi formalizar um processo de reflexão de propostas pedagógicas na busca de uma síntese conceitual para a abordagem do ensino de teoria da música em um ambiente que contemple tanto estudantes dos Cursos de Música Popular, quanto dos cursos regulares das universidades brasileiras.

O processo de reflexão partiu da revisão bibliográfica das propostas pedagógicas de Gordon e Swanwick que abordam o ensino de música de maneira ampla e sem restrições de gênero. A análise das propostas e a implementação das experiências em sala de aula ofereceu os dados para a elaboração de critérios e referenciais teóricos para o ensino de teoria.

Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon

Edwin Gordon organizou uma proposta de Teoria da Aprendizagem Musical (Gordon, 1997) a partir da sua experiência como contrabaixista na *Gene Krupa's Orchestra* entre 1950 e 1953. Gordon iniciou teve uma formação na área de música erudita, mas durante o serviço militar, entre 1945 e 1946, ele teve a oportunidade de



tocar em várias Jazz Bands no exército dos EUA. A partir de sua interação em um grupo de música popular, Gordon observa o processo de aprendizagem de outro ângulo: ritmo, melodia e harmonia adquirem um novo significado. Mais importante, a improvisação é vista como parte inerente ao processo de fazer música. A interação entre Gordon e Krupa reuniu um jovem acadêmico e um músico prático consagrado. Krupa teve uma grande influência na concepção de ritmo adotada por Gordon, e a terminologia micropulso, macropulso e ritmo métrico advém da maneira como Krupa intuitivamente estruturava o ritmo. Krupa também questionava a abordagem teórica que explica mas não é capaz de ouvir a música com compreensão (Gerhardstein, 2001).

A proposta teórica de Gordon (1998) considera que o processo de aprendizagem deva ser direcionado para o desenvolvimento da audiação (Audiation) definido como “processo de ouvir e compreender música quando os sons não estão fisicamente presente, audiação está para a música assim como o pensamento está para a linguagem” (Gordon, 1997). A fundamentação teórica oferece “uma descrição de caminhos pelos quais os tipos e estágios de audiação ocorrem a partir do modo como os estudantes são expostos e interagem com padrões tonais rítmicos e tonais em músicas familiares e não-familiares.

Nesta proposta, a percepção torna-se o foco de todo o processo de construção do conhecimento. A partir da percepção é possível diferenciar, identificar e atribuir significado ao material percebido auditivamente. A interação entre ouvir, cantar, ler e escrever possibilita a compreensão da melodia e do ritmo dentro de vários contextos musicais.

Gordon organizou sua estrutura de aprendizagem a partir de uma sequência de níveis e subníveis de competências. Gordon identifica dois processos de aprendizagem: aprendizagem por discriminação no qual a imitação é a principal ferramenta e aprendizagem por inferência, na qual os estudantes necessitam encontrar suas próprias respostas. (Quadro 1)



Quadro 1 – Níveis e Subníveis da Sequência de Aprendizagem de Competências
DISCRIMINAÇÃO
1- AUDITIVA/ ORAL
2- ASSOCIAÇÃO VERBAL
3- SÍNTESE PARCIAL
4- ASSOCIAÇÃO SIMBÓLICA
Leitura – Escrita
5- SÍNTESE COMPOSTA
Leitura – Escrita
INFERÊNCIA
6- GENERALIZAÇÃO
Auditiva/ Oral – Verbal – Simbólica - Leitura – Escrita
7- CRIATIVIDADE/ IMPROVISACÃO
Auditiva/ Oral – Simbólica - Leitura – Escrita
8- COMPREENSÃO TEÓRICA
Auditiva/ Oral – Verbal – Simbólica - Leitura – Escrita

Quadro 1- Níveis e Subníveis de Sequências de Competências Musicais

O primeiro estágio de Gordon, 1- AURAL/ORAL representa a apresentação dos sons musicais, para serem percebidos (AURAL) e posteriormente reproduzidos com voz cantada e sílaba neutra (ORAL). Neste caso, é possível a interação musical com foco na produção sonora e na capacidade de imitação e criação de padrões melódicos e rítmicos.

o desempenho no nível auditivo/oral integra uma interação constante entre o auditivo e o oral, porque, quando os alunos ouvem padrões tonais e rítmicos e, em seguida, cantam ou entoam o que acabaram de ouvir, aprendem a escutar esses padrões com mais precisão e podem executá-los também com mais precisão. O contínuo vaivém da aprendizagem, que envolve mover-se do auditivo para o oral e vice e versa, é o modo como os alunos desenvolvem a sua competência de audição. (Gordon, p. 126).

Gordon usa o estágio 2- ASSOCIAÇÃO VERBAL para caracterizar e definir a natureza do vínculo entre sons musicais e o nome de cada nota. Gordon enfatiza que os sons das notas já foram previamente explorados no estágio anterior (Aural/Oral) e agora deverão ser associados a sílabas de solfejo, no estudo melódico, ou por sílabas métricas no estudo rítmico (Associação Verbal). Nas sequências de aprendizagem musical de Gordon, a associação de sílabas com as alturas e ritmos ocorre diferentemente da educação musical tradicional, pois os sons são ensinados primeiro, e as sílabas servem apenas para identificar o que foi trabalhado anteriormente.

No nível de associação verbal, além de atribuirmos um significado sintático interno, tal como tonalidade e métrica, conferimos-lhe igualmente um significado não-sintático



externo. O significado externo pode relacionar-se, por exemplo, com a associação de nomes de letras, nomes de durações, classificação de intervalos, sílabas tonais e sílabas rítmicas com padrões (Gordon, 2000, p. 133).

O estágio 3- SÍNTESE PARCIAL estabelece a diferenciação entre estruturas em diferentes modos melódicos ou rítmicos. Neste estágio, um padrão musical trabalhado anteriormente nos níveis 1-Aural/Oral e 2- Associação Verbal deve ser contrastado com padrões que utilizam os mesmos graus da escala, mas que estejam no modo melódico contrastante (maior/menor) ou que tenham o mesmo número de tempos, mas que sejam divididos em modo rítmico contrastante (duplo/triplo).

O processo de leitura e escrita musical trabalhado no estágio 4- ASSOCIAÇÃO SIMBÓLICA, no qual os estudantes primeiro ouvem um padrão musical ou rítmico para depois lerem o que foi cantado. Aqui o processo focaliza primeiro o som, depois a leitura, em seguida o mesmo som é apresentado para que seja realizada a escrita. O estágio seguinte, 5- SÍNTESE COMPOSTA, aplica as competências trabalhadas nos estágios anteriores e promove a diferenciação entre modos e métricas contrastantes a partir da leitura e escrita. Os estudantes irão ouvir os mesmos padrões trabalhados no estágio 3, e agora deverão identificar os padrões escritos e também realizarem a identificação e notação musical de padrões cantados.

O sexto estágio – Generalização indica o processo de identificação dos nomes das notas com sílabas de solfejo ou sílabas métricas. Neste estágio, o estudante deve desenvolver a capacidade de ouvir uma sequência de sons e cantar, ler, escrever e transcrever os sons com os nomes das notas.

O estágio de Improvisação/Criatividade apresenta a possibilidade de manipulação do material musical centrada no estudante. Azzara (2006) trabalhou com Gordon e desenvolveu uma abordagem para o processo de improvisação na aprendizagem musical. Azzara indica que existe uma relação entre audição, criação, leitura, escrita e análise musical e também considera que cada um destes aspectos pode contribuir para o processo de aprendizagem do outro. Desta maneira, torna-se possível aprender a ler e escrever música a partir do processo centrado na improvisação criada pelo estudante.

O último estágio apresentado por Gordon é a Compreensão Teórica. A estrutura de aprendizagem proposta por Gordon considera o estágio de Compreensão Teórica como o resultado de uma sequência de aprendizagens e atribuição de significado às



experiências musicais do músico. Neste contexto, a compreensão teórica vem a explicar o que o músico já é capaz de audiar, tocar, ler, escrever e improvisar. Nesta proposta, o ensino teórico não deveria ocorrer antes do domínio dos estágios anteriores. A compreensão teórica, neste caso, passa a ser a capacidade de identificar elementos formais da estrutura da música tradicionalmente ensinados como “teoria da música”.

Transformações metafóricas de Keith Swanwick

Swanwick (2002) aborda a aprendizagem musical do ponto de vista da música enquanto metáfora. Neste processo a metáfora representa a significação atribuída ao discurso musical. A abordagem a partir de ilustrações da linguística oferece recursos para ampliar as múltiplas possibilidades de uma proposta musical. Swanwick aborda principalmente as transformações e relações criadas no processo metafórico. A sua proposta de espiral de conhecimento é apresentada como uma série de transformações metafóricas da proposta musical (Swanwick, 2002). Ele identifica três formas nas quais a música funciona metaforicamente.

Transformar notas em melodias, gestos; Transformar essas melodias, esses gestos, em estruturas; Transformar essas estruturas simbólicas em experiências significativas. (Swanwick, 2002)

A abordagem de Swanwick focaliza no discurso musical, e não na gramática musical. O processo proposto visa a atribuição de significado a partir da transformação dos significados por meio da metáfora. A partir da manipulação e transformação das possibilidades do discurso musical, este discurso passa a ser internalizado pelo músico, e a internalização do discurso permite o desenvolvimento da aprendizagem musical.

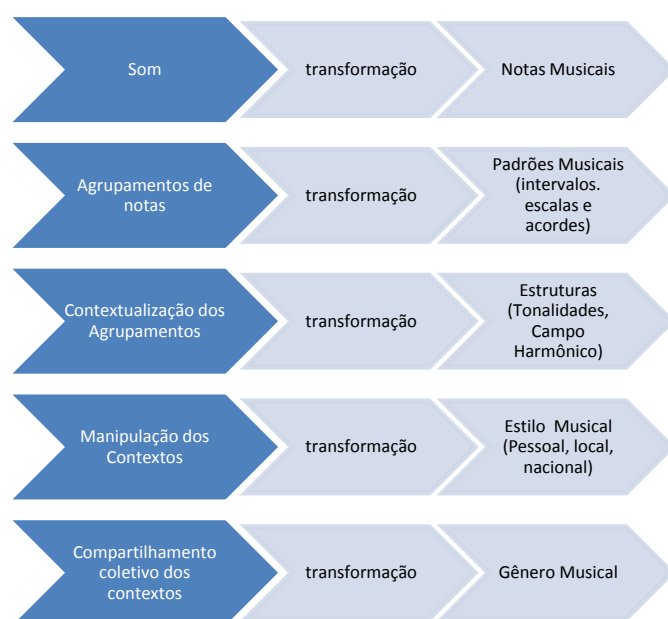
As abordagens de Gordon e Swanwick se diferenciam das abordagens tradicionais de ensino da teoria da música por focalizar na percepção e no discurso musical como referências para o processo de aprendizagem. Ambas as abordagens são aplicáveis no contexto da música popular por focarem no desenvolvimento do estudante, e não no conteúdo previamente estabelecido. Ambas as abordagens também focam no processo de aprendizagem e não no produto final acabado. No entanto, as abordagens não estabeleciam um referencial teórico para o ensino de teoria musical.



Espiral de significação musical

A formação de um referencial teórico é um processo contínuo de busca de ações e resultados que favoreçam a aprendizagem. A estruturação de um conjunto de ações necessita de parâmetros para encontrar respostas efetivas que proporcionem o sucesso dos estudantes nas aulas de teoria musical. A influência de Gordon e Swanwick motivaram uma busca pessoal e um processo de tentativa e erro com várias turmas de teoria da música. Afortunadamente, tive a oportunidade de reaprender a cada semestre, com cada turma nova ao manter algumas atividades que tiveram êxito e substituir e aperfeiçoar as atividades que não obtiveram o resultado esperado.

A partir da proposta de transformação dos conteúdos por meio de metáforas foi possível estruturar uma **Espiral de Significação Musical** na qual os conteúdos musicais podem ser transformados em significados musicais. (Quadro 2)



Quadro 2- Espiral de Significação Musical

Este referencial teórico pode ser ilustrado a partir de exemplos práticos. O primeiro passo é tornar claro que um som somente adquire significado musical a partir da sua identificação enquanto nota musical. Um som sem nome fica perdido no universo sonoro e a maneira de incluí-lo no contexto musical ocorre por meio da transformação do som em nota musical. Neste contexto, o solfejo oral torna-se uma ferramenta prática de atribuição de nomes de nota para os sons apresentados. A



capacidade de identificação das notas torna-se uma habilidade importante no processo de significação dos sons dentro de uma proposta musical.

A segunda espiral será a transformação de um agrupamento de notas em uma estrutura significativa. Desta maneira, duas notas passam a representar um intervalo musical e três notas representam um acorde. O intervalo passa a significar um conjunto de duas notas e o acorde pode ser interpretado de diversas maneiras, de acordo com os intervalos que compõe o acorde. Duas notas são transformadas metaforicamente em uma unidade que pode ter um significado musical – o intervalo. Três notas criam várias possibilidades de acordes que são as unidades significativas na estruturação da harmonia.

Vários agrupamentos de notas, intervalos, escalas e acordes necessitam de um contexto para apresentar qualquer sentido musical. A terceira espiral transforma um conjunto de agrupamentos em uma tonalidade ou em um campo harmônico, no qual as relações entre o conjunto de acordes estabelecem uma hierarquia funcional e estrutural. A identificação da tonalidade e compreensão das funções tonais serve de referência para a contextualização das notas, intervalos, acordes e escalas.

A organização das três primeiras espirais segue as mesmas regras seja para um estudante do curso de música popular quanto para o estudante de música erudita. Em ambas as situações torna-se necessário identificar as notas musicais, os intervalos, os acordes, as escalas e o ambiente tonal. No entanto, cada área da música lida com um contexto específico no qual a forma de manipulação dos conteúdos é realizada de acordo com parâmetros diferenciados.

Neste sentido a quarta espiral buscar a compreensão do que é um estilo musical. Nesta espiral os conteúdos passam a ser trabalhados metaforicamente, ou seja, o significado passa a ser atribuído a partir da compreensão do contexto musical e cada contexto poderá apresentar significados específicos. Considerando aqui estilo como uma abordagem específica do material musical, é possível partir do interesse e da motivação dos estudantes para trabalhar o estilo de improvisação de um guitarrista de rock, bandolinista de choro ou saxofonista de jazz. Da mesma maneira, é possível tentar identificar o estilo composicional de Bach, Mozart ou Debussy. Neste caso a maneira de transformação dos elementos musicais dentro de um contexto irá demonstrar um estilo. Esta espiral busca a forma como um indivíduo manipula e transforma metaforicamente os conteúdos musicais das notas, intervalos, acordes, escalas e contextos harmônicos.



A última espiral aborda o compartilhamento coletivo de valores e abordagens dos contextos musicais. Neste caso, uma abordagem compartilhada coletivamente se transforma em um gênero musical que pode o jazz, o choro, o baião, o rock ou o barroco, o classicismo, o romantismo ou o nacionalismo brasileiro. Esta discussão permite o aprofundamento das abordagens estéticas dos diversos gêneros, pois são questionadas as metáforas e transformações aceitas e compartilhadas coletivamente que permitem a identificação de um gênero musical. A partir da compreensão dos valores que estruturam um gênero é possível contextualizar as práticas musicais dos estudantes e valorizar o significado que as notas, intervalos, escalas e acordes podem ser atribuídos em cada gênero musical.

A proposta de Espiral de significação musical apresenta-se como um referencial teórico focado na atribuição de significado para os conteúdos musicais que são apresentados dentro de um contexto musical. A proposta tradicional do estudo puro de notas, intervalos, acordes e escalas torna-se chato e desmotivador para a grande maioria dos estudantes. O processo tradicional de identificação de elementos teóricos não enriquece a experiência musical do estudante, sendo que a transformação do referencial teórico permite a mudança de foco para a compreensão dos conteúdos dentro dos contextos de interesse do estudante de música, seja ela popular ou erudita.

Referências

AZZARA, C. D.; GRUNOW, R. F. *Developing musicianship through improvisation*. Chicago: GIA, 2006.

GERHARDSTEIN, Ronald C. *Edwin E. Gordon: A Biographical and Historical Account of an American Music Educator and Researcher*. Tese de Doutorado, Temple University, 2001.

GORDON, E. *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*. Chicago: G.I.A. Publications, 1997.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Trad. Alda Oliveira; Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.



Uma proposta educacional: produção de arranjos para conjunto de guitarras elétricas

GEKAS, Paulo Demetre (UNIVALI)

paulogekas@gmail.com

CORDEIRO, Josimar José (UNIVALI)

josimaracordeom@gmail.com

RUTH, Julio Cesar (UNIVALI)

julio_ruth@hotmail.com

Resumo: O trabalho aqui apresentado teve por objetivo ampliar o acervo de obras para conjunto de guitarras elétricas, visando atender a demanda por repertório adequado às disciplinas de grupos instrumentais do curso de bacharelado em música da UNIVALI. A metodologia de trabalho previu atividades de arranjo e editoração, tendo por suporte os autores Pereira (2011) e Guest (1996). Como principal resultado foram produzidos três arranjos para conjunto de guitarras elétricas, observando uma escrita idiomática na qual se explorou recursos tradicionalmente empregados para este tipo de formação.

Palavras-chave: arranjo, música instrumental brasileira, repertório para conjunto de guitarras elétricas.

Abstract: The work herein intends to increase the archive of workpapers for electric guitar ensembles aiming to address demands for a repertoire suited to instrumental group disciplines of UNIVALI's School of Music - Bachelor Degree. The working methodology has included arrangement and editing activities based on Pereira (2011) and Guest (1996). As main result, three arrangements for electric guitar ensembles were produced following an idiomatic writing in which resources traditionally applied to such formation were noted.

Keywords: arrangement, Brazilian instrumental music, repertoire to electric guitar ensemble.

1. Introdução

A pesquisa aqui apresentada tratou da elaboração de arranjos em partitura de três obras para conjunto de guitarras elétricas⁵⁴. A problemática da pesquisa se concentrou na questão de como traduzir os principais elementos de obras originais através da produção de arranjos em partitura direcionados à formação de conjunto de guitarras elétricas.

Verifica-se atualmente uma escassez de obras do gênero, no caso, música instrumental brasileira, para conjunto de guitarras elétricas. Outra questão é o fato de que grande parte do repertório empregado no ensino da guitarra elétrica encontra-se

⁵⁴ Neste trabalho fez-se a opção de denominar a formação a qual se destina as obras aqui reelaboradas de: conjunto de guitarras elétricas, ao invés do também empregado quarteto ou quinteto de guitarras por acharmos mais conveniente à instrumentação disponível e por estar de acordo com uma nomenclatura já em uso.



registrada em formato *lead sheet*, que em muitos casos apresentam informações insuficientes para a realização imediata da composição, inviabilizando muitas questões de ordem didática. O formato *lead sheet* ainda é mais limitador em se tratando de um conjunto de guitarras elétricas uma vez que não registra elementos como: padrões de acompanhamento, contracantos e digitações, por exemplo. Desta forma foram produzidos arranjos direcionados para conjunto de guitarras elétricas, observando uma escrita específica, explorando recursos tradicionalmente empregados para este agrupamento.

As ações deste trabalho foram realizadas em duas fases. Na primeira fase foram reelaboradas e formatadas as partituras. As atividades de reelaboração, ou arranjo, contemplaram ações de redução, composição, adaptação e transcrição, tendo por suporte teórico os autores Pereira (2011) e Guest (1996). Os procedimentos de grafia musical observaram os padrões internacionais de escrita musical. Na segunda fase foram realizadas a editoração e revisão final.

2. Práticas de Arranjo

O foco desta pesquisa concentrou-se em atividades de arranjo ou reelaboração musical, envolvendo ações de redução, composição, adaptação e transcrição. Segundo Pereira (2011) constata-se que em muitas definições sobre este assunto verifica-se que estas atividades se encontram entrelaçadas, mas que tanto na teoria quanto na prática podem ser observadas características distintas entre elas, de ordem teórica e prática.

Segundo Guest (1996) a produção de arranjos implica na realização de uma série de procedimentos que podem englobar atividades como criação, adaptação, redução e transcrição de obras.

De maneira mais específica, e para fins deste trabalho entende-se que o conceito de redução define grande parte das atividades de arranjo aqui realizadas. Como o termo sugere, redução consiste na atividade de sintetizar elementos de uma formação musical maior para uma formação menor ou ainda para um único instrumento. Segundo Pereira (2012) encontram-se poucas definições sobre redução na literatura específica, sendo que muitas vezes o termo encontra-se atrelado a conceitos sobre transcrição e arranjo.

Com relação aos principais procedimentos acerca do processo de redução os autores Vieira e Ray (2007) afirmam que o principal é destacar os pontos mais importantes da obra e que antes do trabalho de síntese deve-se proceder ao de análise: “(...) Procura-se na redução dar ênfase aos pontos mais importantes da obra,



necessitando para tal uma análise musical antes do trabalho reducional.” (Vieira; Ray, s/n).

Outro aspecto a ser observado na redução é a fidelidade para com a obra original o que exige do arranjador conhecimentos técnicos dos instrumentos para o qual está se reduzindo, viabilizando assim a execução da obra. Segundo Pereira:

(...) redução é uma prática de reelaboração que busca o desafio de ser o mais fiel possível à partitura original e que demanda conhecimentos técnicos do instrumento ou dos instrumentos com os quais se irá trabalhar, no sentido de que a obra seja executável do ponto de vista técnico quanto interpretativo. (Pereira, 2011, p. 125).

Pereira (2011) acrescenta ainda que: “na medida do possível, as reduções buscam manter os aspectos estruturais como forma, ritmo, melodia, harmonia e altura preservados.” (*Ibidem*, p. 174).

Um outro procedimento de arranjo empregado neste trabalho foi a adaptação. Este, segundo Pereira (2011), pode ser entendido de duas maneiras. A primeira delas envolve mudança de linguagem, consiste em mudanças na obra, como formatos e códigos, passando-se de um formato para outro, como nos exemplos de obras literárias que acabam tendo versões em filmes, peças de teatro e musicais. Segundo Pereira: “Diversos exemplos de adaptações do teatro musical para o cinema podem ser citadas, como: *Hair*, *Chicago*, por exemplo.” (Pereira, 2011, p. 218).

Uma segunda maneira de adaptação se dá em forma de arranjo e apresenta mudanças na parte estrutural, mas não envolvem mudanças de linguagem, são feitas para adequar a obra a determinados instrumentos, determinado público, contexto ou gênero musical. Como por exemplo uma mudança de levada rítmica, timbre ou uma pequena alteração na forma (Pereira, 2011).

3. A importância da Escrita para Conjunto de Guitarras Elétricas

A produção de arranjos serve aos mais variados propósitos, sejam estes educacionais ou artísticos. Para propósitos educacionais a produção de repertório de música de câmara é um dos mais importantes, pois trata do fazer musical em grupo, atividade fundamental para o desenvolvimento de habilidades essenciais ao futuro profissional. Dentre as obras para música de câmara se destacam historicamente os quartetos, peças destinadas, na maioria das vezes, a grupos de instrumentos da mesma família como cordas e sopros. A realização de composições, arranjos e transcrições



envolvendo este repertório auxiliam na adequação e manutenção desta prática secular, relacionadas a procedimentos de ensino-aprendizagem.

Atualmente grande parte do repertório utilizado para o ensino da guitarra elétrica apresenta-se registrado em formato *lead sheet*, formato este que na maioria das vezes não apresenta conteúdo e informações suficientes para uma coerente e aprofundada interpretação das obras musicais. Isso se dá pelo fato de que a escrita simplificada deste formato, que na maioria das vezes representa em partitura apenas as linhas gerais de uma composição como melodia, letras e cifras, omitindo outras informações fundamentais para a execução tais como: digitação, dedilhado, dinâmicas, articulação e padrões de acompanhamento, por exemplo (Domingos; Gekas, 2013).

Outra questão a ser ainda destacada é o fato de que obras para conjunto de guitarras elétricas constituem-se em um dos formatos mais utilizados nas aulas de repertório da disciplina grupos musicais do curso de bacharelado em guitarra da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). Este formato possibilita um trabalho em grupo diferenciado, focado em aspectos fundamentais para o desenvolvimento de habilidades como leitura musical, técnica, interpretação e improvisação.

4. Procedimentos Metodológicos

Definiu-se como amostra de pesquisa o acervo do compositor e orientador desta pesquisa: Paulo Gekas⁵⁵. As atividades aqui realizadas podem ser entendidas como reelaboração de obras através da produção de arranjos direcionados a formação de conjunto de guitarras elétricas. Contemplaram ações de redução, composição, adaptação e transcrição, tendo por suporte teórico os autores Pereira (2011) e Guest (1996). Na primeira etapa da pesquisa foram realizadas atividades de reelaboração e formatação de três obras. Os procedimentos de grafia musical observaram os padrões internacionais de escrita musical. Na segunda etapa procedeu-se a editoração e revisão final. Foi utilizado para esta tarefa o *software* de editoração musical *Sibelius 7.1*.

⁵⁵ As composições do acervo musical que serviram de referência para o desenvolvimento desta pesquisa apresentam características da diversidade musical brasileira e suas interfaces, composto de obras que refletem concepções estilísticas referenciadas em gêneros de música popular como o baião, samba, ijexá, chacarera, *rock* e *jazz*. Este acervo foi objeto de pesquisa realizada pelo mesmo autor desta em anos anteriores e resultou na criação de um livro com obras para variadas formações (Domingos; Gekas, 2013).



5. Desenvolvimento da Pesquisa

A primeira obra a ser reelaborada foi *Pararum*⁵⁶, a partir de sua versão para orquestra em grade composta por: violino, flauta, sax alto, sax tenor, trompete, trombone, guitarra, violão, piano, contrabaixo e bateria. A partir desta grade realizou-se uma redução/adaptação para conjunto de guitarras elétricas.

Pararum tem estrutura: ABCBABCB, em andamento *vivace* e compasso quaternário, apresenta padrões rítmicos característicos do baião, principalmente na célula rítmica notada por duas semínimas pontuadas seguidas de uma semínima, ou de forma reduzida, por duas colcheias pontuadas e uma colcheia.

Em uma primeira redução foram transcritos os principais elementos: melodia principal, contrapontos e acompanhamento, formatando uma nova grade para um conjunto de cinco guitarras elétricas, buscando um equilíbrio entre a manutenção das características originais e as necessárias adaptações.

Na seção A (compasso 3 ao 18) destacam-se os seguintes procedimentos: a) transcrição da flauta (melodia principal) para a guitarra 1, esta melodia foi transposta uma oitava abaixo da original; b) transcrição da guitarra 1 e trompete para a guitarra dois, o contracanto do trompete foi transposto uma oitava abaixo (compasso 13 ao 15); c) criação⁵⁷ de “linha percussiva” para a guitarra 3, basicamente um *ostinato* de semicolcheias, repetindo a mesma nota (fá sustenido) durante quase toda a seção; d) transcrição do violão (acompanhamento) para a guitarra 4; e) transcrição da linha do baixo para a guitarra 5, a melodia foi transposta uma oitava acima em respeito a extensão, alguns elementos foram modificados, buscando uma melhor adequação do contraponto. Na figura a seguir o segmento inicial da grade para conjunto de guitarras:

⁵⁶ Todas as três composições arranjadas neste trabalho são de autoria de Paulo Gekas.

⁵⁷ O emprego do termo “criação” aqui e nas próximas linhas tem o propósito de estabelecer uma diferenciação com a atividade de transcrição uma vez tratou-se da criação de um elemento novo, que não existia na obra original.



Pararum

A Paulo Gekas

Vivace ($\text{♩} = 141$)

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

Guitarra 5

Figura 1: segmento inicial da transcrição para o conjunto de guitarras
Fonte: do autor.

A criação da acima denominada “linha percussiva”, executada pela guitarra 3, buscou sintetizar os elementos da obra original escritos para bateria, caracterizados principalmente por notas curtas e padrões repetitivos. O efeito percussivo foi intensificado com o uso da técnica *palm mute*⁵⁸.

Na repetição da seção A (compasso 19 ao 34) foram alternados entre as guitarras os que aqui denominamos elementos principais: melodia principal, contrapontos e acompanhamento, o que possibilitou agregar ao arranjo diversidade de timbres e recursos interpretativos. Este procedimento, aqui denominado de transições, produziu uma mudança na textura, agregada a redução, uma vez que a obra original não apresenta este recurso. Outro aspecto que justificou o uso destas transições é o aspecto didático resultante, uma vez que em uma única música os intérpretes poderão vivenciar e desenvolver procedimentos interpretativos relacionados a esta diversidade de elementos. A tabela abaixo exemplifica estas transições:

⁵⁸ Recurso técnico aplicado à guitarra elétrica que consiste em pressionar parte da palma da mão direita do guitarrista no limite entre as cordas da guitarra e o cavalete, o que permite amplificar o ruído do atrito resultante do contato entre a palheta e a corda, além de produzir um efeito parecido ao *pizzicato* obtido no violino ou violoncelo.



Instrumentos	Seção A	Repetição da Seção A
Guitarra 1	melodia principal	acompanhamento
Guitarra 2	contracanto	melodia principal
Guitarra 3	linha percussiva	linha percussiva
Guitarra 4	acompanhamento	contracanto
Guitarra 5	linha do baixo	linha do baixo

Tabela 1: Transições dos principais elementos.

Fonte: do autor.

Na seção B (compasso 35 ao 42), assim como nas demais seções da redução, seguiu-se com as transcrições dos principais elementos, reproduzindo-se, de maneira geral, os mesmos procedimentos até aqui descritos. Na seção C (compasso 43 ao 58) destacam-se a criação de um novo padrão de acompanhamento notado na guitarra 1, tendo por referência a levada de afro-cubano notada na pauta da bateria da obra original. Buscou-se mimetizar as relações de graves e agudos desta através da distribuição das vozes do acorde, conforme exemplificado na figura a seguir:



Figura 3: Criação de levada afro-cubana para guitarra. À esquerda levada afro-cubano para a bateria, à direita levada afro-cubano para a guitarra 1.

Fonte: do autor.

Ainda na seção C (compasso 51 ao 58) foi criada uma outra levada, igualmente notada na pauta da guitarra 1. Desta vez a referência foi o padrão rítmico característico do baião.

A última seção antes da repetição integral da peça é a seção de improvisação (compasso 69 ao 85), que tem como base a estrutura harmônica da seção A. Nesta seção há indicações em partitura para que todos improvisem, iniciando com o instrumentista da guitarra 2 e seguindo com os demais a cada *chorus*. O músico que não estiver improvisando a linha melódica executa a linha ou indicação notada em sua pauta: *comp*⁵⁹.

⁵⁹ Abreviação do termo em inglês *accompanying*, que neste caso indica a improvisação do acompanhamento.



O segundo arranjo a ser reelaborado neste trabalho foi a obra para quarteto jazz *Para as meninas*. Trata-se de um samba, registrado em compasso 2/4, em tonalidade de lá menor e estrutura AABCBA. Apresenta em sua formação: flauta, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria. Esta composição valoriza a melodia acompanhada. Na flauta a melodia principal, na guitarra *chord melody* e acompanhamento, baixo e bateria apresentam *grooves* com levadas de samba e ijexá. Na flauta está registrado a melodia principal com a inserção também de uma sessão para improviso.

Dentro dessa realidade buscou-se aproveitar o máximo de conteúdo deste arranjo em uma adaptação para três guitarras. A linha da melodia, originalmente escrita para flauta, foi adaptada para a guitarra 1, uma oitava abaixo observando a tessitura do instrumento. A guitarra 2 alternou entre as levadas de Partido Alto, Samba e Ijexá em substituição a linha original para bateria. A guitarra 3 assumiu a linha do contrabaixo, transportada uma oitava acima. Alguns elementos rítmicos de acompanhamento da bateria foram adaptados nas linhas das guitarras dois e três que se revezam no acompanhamento do arranjo, nas figuras a seguir seguem exemplos de levadas criadas para acompanhamento:



Figura 4. Padrões de acompanhamento de samba e ijexá
Fonte: do autor

O arranjo de *Lefkada*, terceira peça a ser trabalhada, foi originalmente composta para sax, piano, baixo e bateria (quarteto jazz). Trata-se de uma música poli-modal, modos dó (dórico e eólio) em estrutura AABAC e gênero híbrido ijexá-rock. Para esta adaptação para conjunto de quatro guitarras, a melodia ficou com a guitarra 1 e 2, executadas em oitavas. A guitarra 3 fez a parte que anteriormente foi tocada pelo piano com alterações em sua parte rítmica, dando-lhe mais preenchimento. A guitarra quatro reproduziu o contrabaixo uma oitava acima, com a inserção de uma levada diferenciada na primeira seção.



6. Resultados e Considerações Finais

A pesquisa aqui apresentada tratou da produção de repertório adequado à disciplina grupos musicais do bacharelado em música, opção guitarra, da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). No trabalho de reelaboração musical realizado, foram produzidos arranjos de gêneros de fundamental importância para o estudo da música popular brasileira como baião, samba e ijexá, que ainda são raros para a formação de conjunto de guitarras.

Assim sendo, como resultado principal deste trabalho foram produzidos três arranjos: *Pararum*, *Para as meninas* e *Lefkada*, direcionados para conjunto de guitarras elétricas, observando uma escrita específica, que explorou recursos tradicionalmente empregados para este tipo de formação como: padrões de acompanhamento, contracantos e digitações.

Para os trabalhos de redução e adaptação realizou-se uma prévia análise dos elementos mais significativos das obras, buscando manter uma fidelidade com as obras originais. Destacaram-se nestes procedimentos a criação do que aqui denominamos “linha percussiva” e de levadas, em que se buscou traduzir o caráter dos elementos originalmente escritos para a bateria. Outro aspecto em destaque é o procedimento que aqui denominamos “transição dos elementos principais”, o que possibilitou agregar ao arranjo diversidade timbrística e recursos interpretativos. O emprego deste recurso e como resultado final do arranjo, cada parte se constituiu de uma variedade de elementos. Acredita-se que esta configuração contribuiu tanto para o incremento da forma do arranjo como para a um maior contato e interação entre os intérpretes e em suas relações com os conteúdos do arranjo.

A redução da peça *Pararum* produzida durante essa pesquisa já foi experimentada no primeiro semestre de 2014 pelos grupos instrumentais do Bacharelado em Música. Os resultados didáticos obtidos durante o experimento aprovaram positivamente os resultados da pesquisa. Entre os principais destacam-se: otimização de tempo para realização da peça, ampliação de repertório de música instrumental brasileira, que possibilitou uma experiência diferenciada para esta formação, em especial atividades de leitura à primeira vista e discussões sobre sinalizações específicas para o instrumento.

Nesse trabalho observou-se ainda a necessidade de se produzir versões destes arranjos em tablatura, que consideramos uma ferramenta importante para um melhor entendimento do texto musical. Assim sendo pretende-se dar continuidade a este



trabalho, visando a transcrição destas obras para tablatura, a produção de mais dois arranjos e a criação de um livro com essas partituras.

Referências

DOMINGOS, Marcos Venicius; GEKAS, Paulo Demetre. *Criação de um livro de partituras com obras para violão solo, quarteto instrumental e orquestra*. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2048>>. Acesso em: 10 out. 2013.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. ed. 6. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 1. v. e 2. v.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo: 2011. 302 p. Tese (Doutorado em Musicologia). Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes.

VIEIRA, Gabriel; RAY, Sônia. *Ensino coletivo de violão: técnicas de arranjo para o desenvolvimento pedagógico*. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_e/Ensino%20coletivo%20de%20violao%20tecnicas%20de%20arranjo%20Gabriel.pdf>.

Acesso em: 10 out. 2013.



O ensino/aprendizado do Choro através da visão dos chorões de Salvador

GORITZKI, Elisa (UFBA)

elisa.goritzki@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o resumo da pesquisa realizada por mim dentro do Programa de Pós Doutorado Junior junto à Universidade Federal da Bahia, com o apoio do CNPq. A pesquisa seguiu a linha qualitativa, como observação participante, e foi realizada com músicos de Choro de Salvador, buscando a maneira como funciona o ensino/aprendizado do Choro a partir da experiência dos Chorões de Salvador. Foram realizadas 16 entrevistas abertas com Chorões de várias gerações. Nas entrevistas dos músicos pesquisados foi observado um processo bastante claro e similar quanto ao aprendizado e, conseqüentemente, ao ensino do Choro. Fica claro que, apesar de existir um aprendizado individual, o momento alto do aprendizado do Choro acontece no convívio e na prática em conjunto, onde se estabelece a forma de transmissão do Choro: oral e aural.

Palavras-chave: choro, aprendizado, transmissão oral/aural.

Abstract: This paper presents the research from the Junior Post Doctoral Program done by myself in the Federal University of Bahia and the support of CNPq. The research followed the qualitative line, participant observation, researching Choro musicians of Salvador, looking for ways how the teaching / learning of Choro occurs, from the experience of Choro musicians of Salvador. Sixteen open interviews with musicians of various generations were realized. In the interviews a very clear and similar process was observed as learning and hence the teaching of Choro. It is clear that, although there is individual learning, the highlight of the Choro learning happens in the interaction and practice together, which establishes the form of transmission of Choro: oral and aural.

Keywords: choro, learning, oral/aural practice.

1. Apresentação

Este artigo apresenta o resumo da pesquisa realizada por mim dentro do Programa de Pós Doutorado Junior junto à Universidade Federal da Bahia, com o apoio do CNPq. A pesquisa seguiu a linha qualitativa, com observação participante, e foi realizada com músicos de Choro de Salvador, buscando a maneira como funciona o ensino/aprendizado do Choro, a partir da experiência dos Chorões de Salvador.

Pouco foi visto do Choro até agora sob a relação do intérprete com os elementos estruturais de sua linguagem. Grandes músicos de choro criaram seus estilos próprios através de suas maneiras particulares de interpretar. Muito difícil, porém, é ter-se uma ideia de como o Choro deve ser tocado, porque poucos estudos, até agora, têm sido dedicados ao aspecto da interpretação, bem como do ensino/aprendizado do Choro em sua tradição.



Diante destas considerações surge a seguinte questão: como se dão os processos de ensino/aprendizado de um Chorão? A investigação, o estudo e a reflexão formam hoje, ao lado da experiência a ser adquirida entre os portadores da tradição, o complemento imprescindível para uma ação em busca deste conhecimento.

Partindo da análise das entrevistas realizadas durante a pesquisa, três momentos foram detectados no aprendizado do Choro:

- O aprendizado individual
- O aprendizado em conjunto
- Convívio com o meio do Choro.

Apesar de ser possível observar cada momento separadamente, todos estes três momentos coexistem e se complementam.

2. Aprendizado Individual

Sobre o aprendizado individual do Choro, dois processos diferentes foram observados:

- o processo de decodificação/reabilitação da música, tendo como ferramentas a gravação, a memória e a partitura. Nas entrevistas ficou constatado que a gravação é o recurso mais utilizado neste processo.
- o processo da interpretação, ou seja, a elaboração pessoal do texto musical aprendido. Também nesse momento a gravação é a ferramenta principal utilizada pelos músicos.

2.1. Decodificação/Reabilitação

Quando uma música termina de ser executada, ela vive, tão somente, na lembrança de quem a ouviu. É função do intérprete, então, resgatar, reabilitar a obra musical a partir do registro gráfico, fonográfico ou da memória, a fim de dar a ela uma forma concreta, ou seja, a produção sonora.

O processo de reabilitação de uma obra, no caso do Choro, pode acontecer de três formas: a partir de uma partitura, de uma gravação ou da absorção de execuções ao vivo.



O processo mais comum de decodificação observado nesta pesquisa acontece através da escuta. Primeiramente o músico ouve várias vezes o choro a ser aprendido, para tê-lo na mente e poder reproduzi-lo em seu instrumento e, assim, vai aprendendo a música, seja a melodia ou a harmonia.

No processo de aprendizado do texto musical, ocorre também a utilização da partitura por alguns músicos.

2.2. Interpretação

No escopo desta pesquisa, à medida que o músico vai conhecendo o texto musical, ele já busca ideias para sua interpretação. Então ele volta a ouvir tanto a gravação que serviu de base para o aprendizado, como outras gravações da mesma música, com o intuito de buscar referências, ouvir como outras pessoas tocaram, até encontrar o caminho para sua interpretação própria.

De uns tempos para cá surgiram no mercado fonográfico os *playbacks* de choros. Estes *playbacks* são gravações normalmente tocadas por um grupo acompanhador, sem a voz solista, para que se possa tocar junto com a gravação. Os entrevistados nesta pesquisa foram todos a favor da utilização destes *playbacks* como auxílio ao aprendizado do Choro.

Em tempos passados, quando a gravação ainda era um recurso raro, pouco difundido, o aprendizado era feito mesmo nas Rodas de Choro, como informou Cacau, representante da geração mais antiga nesta pesquisa. Hoje em dia, porém, percebe-se que a utilização da gravação no estudo e aprendizado do Choro tornou-se parte do processo. Tanto na presente pesquisa, como observando outros músicos de Choro e na Música Popular de um modo geral, mesmo quando a partitura é utilizada, o escutar, seja uma gravação, ou ao vivo, é o elemento fundamental do aprendizado.

A maneira de estudar dos músicos de Choro é diretamente ligada à música. Não é frequente, na prática, ver-se o estudo técnico do instrumento separado do tocar a música. A maneira mais comum de se estudar acontece tocando algum choro. Nas entrevistas aparecem referências sobre o estudo técnico, o que mostra que os músicos de Choro têm algum acesso ou informação sobre estudos técnicos, mas, frequentemente, são referências que não são praticadas. Mostrar informação sobre estudo técnico dá status ao músico, um certo reconhecimento no meio musical, pelo fato de a educação musical formal ser reconhecida pela academia e no meio social em que vivemos, o que não acontece em relação ao conhecimento informal.



Existem casos de músicos que se iniciaram na música através dos métodos formais de ensino. Estes músicos utilizam, de fato, estudos técnicos em seus exercícios diários no instrumento e, conseqüentemente, no estudo do Choro.

Junto com o processo de audição na busca de referências, outra prática se faz também muito presente: o “copiar”. Faz parte do processo, ao ouvir uma gravação de algum intérprete, aprender a tocar o choro igual à gravação. O “copiar” no aprendizado do Choro faz parte da fase inicial do estudo do gênero.

Músicos do Choro “copiam” a interpretação de músicos renomados no gênero, e vão adequando ao modelo, aos poucos, uma maneira mais particular de tocar. Frequentemente, o ato de “copiar” é ligado ao processo de aprendizagem do iniciante, quando a pessoa ainda está no processo de familiarização com o gênero. Mas é possível constatar com frequência, nas interpretações dos músicos mais experientes de Choro, frases, fraseados, improvisos, ornamentos constantes de gravações conhecidas. Este fenômeno não é visto como plágio entre os músicos de Choro, e é bastante recorrente. Isto acontece também, porque muitas vezes a referência da música não é a partitura editada, e sim, a gravação. Algumas vezes mudar este texto musical, advindo da gravação, quase pode ser comparado como o texto musical de uma partitura dentro do contexto da música erudita.

Apesar dessa prática do “copiar”, a criatividade é, sem dúvida, a característica mais forte da interpretação do Choro, e a busca de uma expressão própria está presente desde o início da prática no gênero, pertencente à essência do aprendizado do Choro, o que ficou constatado entre os Chorões de Salvador, na oportunidade desta pesquisa.

3. Aprendizado em Conjunto

Tocar junto com outros músicos é parte essencial do aprendizado do Choro. O tocar Choro é realizado em sentido pleno quando os músicos tocam juntos, mesmo porque a ideia de estudo individual nesta tradição não é tão viva quanto o tocar em conjunto.

Faz parte do processo de estudo e aprendizagem, os músicos buscarem tocar com os companheiros, seja em encontros informais ou em Rodas de Choro. Ao tocar com os amigos, informalmente ou nas rodas, as ideias vão tomando forma, as dificuldades vão sendo trabalhadas, os arranjos criados, e o conhecimento da tradição se fazendo e se aprofundando.



Por ser um lugar onde os músicos experimentam suas ideias musicais sem ensaio ou preparação, ocorre tudo de maneira bem espontânea, e a Roda de Choro acaba tendo um caráter lúdico, a ponto de ser cognominada de “Brincadeira”, tão significativamente. A ideia de brincadeira vem do espírito brincalhão que ali reina, do gosto pelo desafio que é exercitado com vigor, onde o talento dos Chorões é posto à prova.

Na Roda o músico tem a possibilidade de experimentar novas ideias, treinar novos choros, tocar em conjunto, ouvir outros músicos e, assim, expandir seu pensamento musical e apropriar-se da tradição.

Apesar de não existirem tantas Rodas de Choro hoje em dia como havia em tempos passados, os músicos sempre estão buscando possibilidades de encontro, e novos locais sempre estão surgindo aqui e ali.

4. Convívio

Ao discorrer sobre a Roda de Choro, surge um outro ponto fundamental para o aprendizado do Choro: a convivência com este meio musical.

Este é um tema já bem discutido: quando se quer aprender algo, um ponto de extrema importância é o convívio, a apreensão daquilo que se busca através da experiência prática, viva e direta naquele meio.

Todos os entrevistados falaram da importância que tem o convívio com os músicos de Choro, principalmente com os mais velhos, que carregam há mais tempo o conhecimento sobre a prática deste gênero musical.

Outro fato que torna o convívio com os Chorões muito importante é a oportunidade que tem o músico de vivenciar a função de cada instrumento nesta tradição e as possibilidades de comunicação musical entre eles, ao tocar em conjunto.

Na Roda, principalmente para os instrumentos de acompanhamento, é o momento onde eles têm a chance de tentar acompanhar todos os choros que são tocados. Este é um aprendizado que só pode ser feito na Roda e que completa a formação dos Chorões. É incrível a capacidade que os chorões experientes têm, de acompanhar quase todas as melodias que surgem na Roda.

Na Roda, de tudo se aprende: tanto quando o músico toca como quando ele observa o outro. O conhecimento vai sendo passado através da prática e na convivência, observando. É na Roda que o Choro se alimenta e vive do resultado musical que acontece em cada encontro, através do aprendizado conjunto, da troca de informações e, assim, o gênero vai encontrando seguimento para sua existência.



5. Ensino

Quanto ao ensino, todos os músicos entrevistados mostraram um pensamento semelhante a este respeito. Os três pontos antes mencionados permeiam todas as falas dos entrevistados, como pontos fundamentais para o aprendizado do Choro.

Todos falam que dão aula da mesma maneira que aprenderam, e o ouvir e a observação são muito fortes em todos os processos de ensino apresentados pelos entrevistados.

A aula, bem como o estudo dos músicos de Choro, é muito prática e vê-se pouca referência à técnica do instrumento ou estudos complementares. A aula é muito prática e direcionada à prática.

Apesar de, na fala dos entrevistados, o uso da partitura ser frequente como apoio para o processo de reabilitação do choro a ser aprendido, o ouvir é considerado fundamental no aprendizado do Choro. Se existe a possibilidade de utilização da partitura como uma ferramenta no aprendizado, ela é bem vista pelos músicos de Choro, pois é um elemento a mais a ser aproveitado para o aprendizado do gênero.

Contudo, na construção de uma interpretação do Choro, a busca de referência nas interpretações de músicos famosos do Choro é considerada mais importante.

6. Considerações Finais

Na presente pesquisa foi observado nas entrevistas dos músicos um processo bastante claro e similar quanto ao aprendizado e, conseqüentemente, ao ensino do Choro. O ensino/aprendizado do Choro se resume em três pontos:

- Aprendizado Individual
- Aprendizado em Conjunto
- Convivência no meio do Choro

Como todo processo vivo, estes pontos existem concomitantemente, um se define e explica através do outro e, na prática, não é possível dividi-los em compartimentos, nem seria a intenção. Na presente pesquisa estes pontos foram considerados separadamente para fins de estudo e compreensão de cada momento, das diversas dimensões e da dinâmica geral do fenômeno. Inclusive, a retroalimentação é um fato importante que faz com que todo o processo tenha seguimento.



O ouvir permeia todo o processo do aprendizado do Choro. É através do ouvir que toda a construção do conhecimento do Choro se faz. Em todas as entrevistas, como em todas as referências feitas pelos entrevistados, o ouvir mostrou ser a base para o ensino /aprendizado do Choro, desde o início, no aprendizado individual de um novo choro até o momento do aprendizado em conjunto, e no convívio com o meio do Choro.

Fica claro que, apesar de existir o momento do aprendizado individual, o momento alto do aprendizado do Choro acontece no convívio e na prática em conjunto, onde se estabelece a forma de transmissão do Choro: oral e aural. Como disse Victor em sua entrevista: “Se ele for violonista, com certeza (o aprendizado) é ficar numa Roda de Choro”⁶⁰. É, pois, na Roda e nos encontros informais com amigos, convivendo com outras pessoas que vivem o Choro como expressão musical e cultural, que o músico vai exercitando sua compreensão sobre o gênero e, assim, o processo vai se desenvolvendo.

Seria importante para o desenvolvimento da Música no Brasil que as instituições formais de ensino de Música procurassem veicular a prática do Choro entre nossa juventude, incluindo em seus currículos e métodos de ensino, a prática deste gênero musical genuinamente brasileiro. Tal iniciativa poderia contribuir como complemento dos métodos já presentes nas instituições de ensino, pois oferecem uma maneira diferente de aproximação à música em relação aos métodos normalmente utilizados, podendo com isso, inclusive, provocar o surgimento de novas práticas e formas de ensino em nosso país.

Referências

- BITTAR, Iuri Lana. *A Roda é uma Aula: Uma Análise dos Processos de Ensino-Aprendizagem do Violão através da Atividade Didática do Professor Jayme Florence (Meira). I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2010.
- BOGDAN, Robert. *Introduction to qualitative research methods*. New York: John Wiley & Sons, 1975.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 Cordas*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.
- CHAVES, Carlos. *Análise dos processos de ensino-aprendizagem do acompanhamento do choro no violão de seis cordas*. M. M. diss., UNIRIO, 2001.
- ELLIOT, David. J. *Music Matters – A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 1995.

⁶⁰ Victor Sales, entrevista, 2010.



- FREIRE, Ricardo. Na Roda de Choro: Análise de uma Experiência em Brasília. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). *Anais...* Salvador: ANPPOM, 2008.
- GEUS, José Reis de. A performance do choro-jazzístico de K-Ximbinho. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). *Anais...* Brasília: ANPPOM, 2006.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas, 2007.
- GÓMEZ, Gregório Rodriguez; FLORES, Javier Gil; JIMÉNEZ, Eduardo Garcia. *Metodologia de la investigación cualitativa*. Archidona: Aljibe, 1996.
- GORITZKI, Elisa. *Manezinho da flauta no choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. M. M. diss., UFBA, 2002.
- _____. *A Interpretação do Choro – uma visão a partir do discurso dos Chorões de Salvador*. D.M. tese, UFBA, 2008.
- GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn - A Way for Music Education*. Londres: Ashgate, 2002.
- LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, v. 17. Porto Alegre: 2007.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 1991.
- PAES, Anna. *O violão na escola de choro: uma análise dos processos não formais de aprendizagem*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998.
- PHELPS, P. Roger; FERRARA, Lawrence; GOOLSBY, Thomas W. *A Guide to Research in Music Education*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1993.
- PRASS, L. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- ROBATTO, Lucas. *Fundamentos teóricos e conceituais da interpretação musical: desenvolvimento de um modelo teórico*. Manuscrito Impresso, 2006.
- RUBIN, Hebert J.; Irene S. Rubin. *Qualitative interviewing: the art of hearing data*. Thousand Oaks: SAGE, 1995.
- SANDRONI, Carlos. Uma Roda de Choro Concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. IX Encontro Anual da ABEM, p. 19-26. *Anais...* Belém: ABEM, 2000.
- STRAUSS, Anselm L.; CORBIN, Juliet. *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques*. California: Sage Publications, 1990.
- VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação (ANPPOM). *Anais...* Salvador: ANPPOM, 2008.



Rodas de Choro: uma estratégia para a inserção da música popular brasileira na universidade

LINHARES, Leonardo Barreto (UFSJ)

leobarretosax@ufsj.edu.br

MOTA, Pedro (UFSJ/UFBA)

pedrotrumpet@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a divulgação de um projeto de extensão em desenvolvimento no Departamento de Música da Universidade Federal de São João Del-Rei, iniciado em março de 2015. A experiência com as rodas de choro se iniciou informalmente no departamento a partir do mês de março de 2014, surgindo daí a ideia de fortalecer o processo com o apoio da pró-reitoria de extensão. Através da dinâmica das rodas, pretende-se proporcionar aos discentes e membros da comunidade externa a vivência da prática de conjunto através do choro, primeiro gênero de música popular urbana brasileira. Buscar-se-á promover o processo de aprendizagem informal, baseado na tradição oral e socialização presente nesse ambiente (Merriam, 1964; Blacking, 1973). As discussões e reflexões serão fundamentadas nos estudos das práticas de performance (Heaton, 2012; Cook, 2006; Rink, 2002) e da literatura acerca do choro e suas características (Almada, 2002; Sève, 1999; Prince, 2011; Carrilho; Paes, 2003). Espera-se que através do projeto o Departamento de Música consiga atingir um público mais abrangente, formando músicos e educadores musicais mais conscientes de sua própria cultura e difundindo o choro na região.

Palavras-chave: Roda de choro, extensão universitária, performance musical.

Abstract: This article aims at the dissemination of an extension Project in development in the Music Department of São João Del-Rei Federal University, started in March 2015. The experience with the choro music began informally in the department from the month of March 2014, there came the Idea of fortify the process with the support of pro extension rectory. Through the dynamics of choro music is intended to provide students and members of the community the experience in practice assembly through choro, first urban brazilian popular music gender. It will promote the process of informal learning, based on oral tradition and socialization present in this environment (Merriam, 1964; Blacking, 1973). The discussions and reflections will be based on the study of performance practice (Heaton, 2012; Cook, 2006; Rink, 2002) and literature about the choro and their characteristics (Almada, 2002; Sève, 1999; Prince, 2011; Carrilho; Paes, 2003). It is hoped that through the project the Music Department can reach a wider audience, forming musicians and music educators more aware of their own culture and disseminating the choro in the region.

Keywords: Choro music, university extension, musical performance.

1. Introdução

A palavra choro teve várias acepções ao longo da história que até hoje são utilizadas por profissionais da área e leigos. O primeiro significado parece ter sido ligado a um tipo específico de formação instrumental do início do século XIX no Rio de Janeiro, chamado “trio de pau e corda” (violão, cavaquinho e flauta). Logo após passa a definir uma maneira típica de se interpretar as músicas de danças europeias,



principalmente a polca, em voga nos salões da época. Após 1910, principalmente por causa da obra de Pixinguinha, choro começa a significar um gênero musical com forma, elementos melódicos e harmônicos definidos (Cazes, 1998).

Atualmente, cada vez mais, tem-se atribuído ao choro um significado de musicalidade brasileira, uma linguagem, uma maneira de se interpretar. O termo hoje tem grande abrangência, pois engloba um repertório de diversos gêneros musicais que incluem vários ritmos. Percebe-se também atualmente nas rodas, que o repertório não importa tanto, mas sim a "brasilidade" com que se toca.

As rodas de choro possuem uma dinâmica própria onde o conhecimento se encontra na tradição oral passada por muitas gerações. Uma certa ordem implícita é reconhecida pelos músicos que fazem parte desse ambiente, ordem sonora e social (Blacking, 1973). A forma dessa música é aberta e construída no momento da performance, onde os instrumentistas se desafiam ao mesmo tempo que se respeitam e dialogam através de um processo intrínseco, legitimado a muitas décadas.

O aprendizado acontece tanto no momento da performance quanto nas conversas informais sobre a própria prática, histórias, casos ou outros assuntos. Laços de amizade e grupos de estudo e trabalho daí nascem, formados por músicos de diferentes classes sociais, faixas etárias, níveis instrumentais e de experiências e conhecimentos distintos. São oportunidades para os participantes entrarem em contato com a variedade de gêneros que fazem parte da linguagem musical brasileira.

O Brasil se caracteriza por uma grande diversidade musical no que diz respeito a aspectos rítmicos, melódicos e sociais; um reflexo de sua vastidão territorial e das influências e assimilações das diferentes culturas em regiões distintas. O termo música brasileira hoje em dia significa várias formas de pensar e fazer música, influenciadas por várias culturas. Segundo Souza (2007) seria mais adequado falar sobre "músicas brasileiras" que vão além do que é amplamente divulgado pela mídia na atualidade.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é o de que as fronteiras entre as diversas músicas brasileiras estão se dissolvendo cada vez mais. A cultura musical produzida na atualidade se caracteriza pelo produto híbrido tanto em termos rítmicos e melódicos quanto em aspectos relacionados aos seus valores e significados. O desmanche de fronteiras é facilmente identificável hoje em dia nas obras de compositores que misturam em seus trabalhos elementos do regionalismo e da cultura pop. Portanto, é essencial que o músico/educador saiba localizar, pontuar e caracterizar



os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e sociais que compõem essa música híbrida.

Estudos em educação musical têm enfatizado a importância da transmissão da diversidade da música brasileira como um fator essencial para a formação de indivíduos críticos e conscientes de sua própria cultura. Isso faz com que o cidadão possa entender melhor sua relação com o mundo em que vive e formar uma identidade cultural condizente com a realidade de seu próprio país. Esse aspecto é pontuado por Merriam (*apud* Queiroz, 2004):

... é possível perceber que, numa perspectiva etnomusicológica, a música é, ao mesmo tempo, determinada pela cultura e determinante desta. Por essa perspectiva, podemos conceber a educação musical como um universo de formação de valores, que deve não somente se relacionar com a cultura, mas, sobretudo, compor a sua caracterização, ou seja, desenvolver um ensino da música como cultura. (Merriam *apud* Queiroz, 2004, p. 100)

A música ocupa importante espaço de significados e valores em sua relação com a cultura e a sociedade, e conseqüentemente, os educadores musicais têm se preocupado com os diferentes universos musicais que compõem a música brasileira, buscando relacionar aspectos mais abrangentes com as particularidades mais locais, a fim de configurar a identidade dessas músicas.

2. Justificativa

É de suma importância que o discente do curso de Licenciatura em Música tenha a consciência da diversidade que forma a identidade cultural da música brasileira, e mais, ter a oportunidade da vivência desses elementos através da prática de conjunto. Esse processo irá agregar valores essenciais para a formação de um profissional capaz de despertar em seus alunos um processo autêntico de autoconhecimento e conscientização através da educação musical.

O perfil dos alunos do curso de Licenciatura em Música tem demonstrado extrema carência de conhecimento da música brasileira bem como de sua prática (performance musical). Muitos alunos demonstram total desconhecimento dos diferentes gêneros que compõem essa diversidade musical no que diz respeito aos aspectos rítmicos, melódicos, estilísticos ou até mesmo dos principais músicos e compositores que fazem parte da história da música popular brasileira.

Muitos aspectos estilísticos e de performance da música popular são transmitidos oralmente, nos ambientes informais, como nas rodas de choro. A maior parte deles não



são notados em partituras ou sistematizados em métodos ou metodologias, mas são apreendidos pela vivência, pelos processos de prática de conjunto e de socialização. Dessa forma, acontece um processo autêntico de construção e reconstrução dos variados gêneros da música popular. "Independentemente da abordagem e do ponto de vista do [performer] pesquisador, a melhor maneira de entender qualquer música é estando 'dentro' dela." (Lara Filho, 2009, p. 1).

Paradigmas ultrapassados precisam ser rompidos nesse sentido, para que essa troca aconteça tanto no ambiente acadêmico quanto fora dele. É necessário que a comunidade se torne mais presente dentro da universidade, muitas vezes vista como um local inacessível para os "não letrados" em música. Ao mesmo tempo é preciso que aconteça o movimento inverso, que os discentes tenham a oportunidade de vivenciar o processo da prática de performance, de socialização nas rodas e de um aprendizado muitas vezes mais enriquecedor do que aquele que acontece na sala de aula.

Torna-se necessário proporcionar aos alunos do curso de licenciatura a vivência em música popular brasileira através da prática de performance dentro da dinâmica da roda de choro (Moura, 2004). O processo de pesquisa acontecerá concomitante ao da experiência, que através de reflexões e a fundamentação no referencial teórico poderá resultar em produções científicas ou produtos de performance e didáticos.

3. Metodologia

A Metodologia se fundamentará no estudo das práticas de performance dentro da dinâmica das rodas de choro, através da reflexão acerca dos elementos técnicos, interpretativos e sociais presentes nesse contexto (Heaton, 2012; Cook, 2006; Rink, 2002). Com isso, pretende-se reconhecer como os elementos característicos dos diferentes gêneros das músicas europeia, africana e indígena se misturaram acabando por formar a primeira linguagem da música popular urbana genuinamente brasileira: o choro.

As práticas nas rodas de choro serão baseadas em um contexto informal de transmissão da linguagem musical, mesmo quando acontecerem dentro do ambiente acadêmico. Pretende-se através disso propiciar aos participantes uma vivência não muito comum no aprendizado de música na universidade, mas essencial na absorção dos aspectos subjetivos de interpretação e estilística presentes na música popular. Apesar de o principal foco ser a performance, acontecerão momentos de reflexão e discussão,



baseados no estudo das práticas de performance, na caracterização estilística dos gêneros que compõem o choro e no referencial bibliográfico.

Os principais aspectos trabalhados serão a oralidade na transmissão do repertório, formação de repertório, aspectos sociais (troca de experiências, postura e comportamento dentro da dinâmica da roda) e prática de conjunto (caracterização estilística, clichês harmônicos e melódicos, interpretação, variações e improvisações) (Almada, 2002; Sève, 1999; Prince, 2011). A proposta busca evitar o uso de partituras, para se trabalhar o aspecto da percepção e memória auditiva, mas em alguns casos ela poderá ser utilizada de acordo com a necessidade (Dalarossa; Leite, 2008; Carrilho; Paes, 2003). Os aspectos técnicos específicos a cada instrumento serão trabalhados individualmente pelos músicos de acordo com as dificuldades encontradas durante o processo.

Acontecerão em momentos específicos, a apreciação de gravações e vídeos dos principais nomes do choro e a imitação ("tirar de ouvido") das interpretações, variações e improvisações utilizadas. (Carrilho; Rabelo, 2002; Pixinguinha, 1998; Campos, Chiaretti, 2007; Kaurismaki, 2005; Sá, 2009). Os participantes farão discussões acerca dos elementos utilizados, baseados em suas experiências e no referencial bibliográfico, buscando priorizar o estudo das práticas informais em música. As rodas serão abertas para a participação de todos os presentes, mas somente os participantes inscritos, limitados ao número máximo de 20 pessoas (discentes e comunidade externa), receberão certificação.

3.1 Periodicidade e espaço físico

As rodas acontecerão uma vez por semana no Departamento de Música e ao menos duas vezes por mês em ambientes externos à universidade em locais variados, abertas ao público. Dessa forma os participantes poderão vivenciar a dinâmica da roda em seu ambiente natural, onde nasceu e se desenvolveu: nos encontros informais de músicos nos diversos espaços urbanos.

3.2 Processos de registro e relatórios

Estão previstos registros em áudio e vídeo, tanto com o objetivo de criar um acervo do projeto, como para apreciação e discussões, servindo de base para a comparação da evolução dos participantes e prática de conjunto nas rodas. Prevê-se também a produção de comunicações e performances com o objetivo de refletir sobre o



processo de aprendizagem e divulgar o projeto no meio acadêmico e comunidade externa através de publicações em periódicos e apresentações em eventos.

3.3 Rodas didáticas

De acordo com a aquisição de habilidades e conhecimento acerca do universo do choro e das dinâmicas das rodas, o grupo pretende realizar "rodas didáticas" nas instituições, corporações e colégios na região de São João Del-Rei, com o objetivo de divulgar a cultura musical brasileira para um público que talvez tenha pouco acesso aos gêneros musicais que o choro engloba, devido à massificação da música nos meios midiáticos. Esse olhar didático do processo pode resultar na produção de material, com o objetivo de orientar os músicos/educadores na transmissão da cultura musical do choro.

3.4 Participações de convidados

O projeto pretende estabelecer parcerias com instituições e artistas renomados na área do choro, através de convites para oficinas, palestras e *workshops*, bem como apresentações de seus grupos. Essa ação será um incentivo não somente para os músicos participantes das rodas de choro, mas também para a comunidade acadêmica e externa em geral.

3.5 Das atribuições do estagiário

É atribuição do estagiário na fase inicial do projeto zelar pelo processo de divulgação e inscrições, juntamente com os professores orientadores. Iniciadas as rodas de choro o bolsista terá funções diversas, com objetivo de garantir maior eficácia das atividades e manter o bom funcionamento do projeto. Terá como função primária a preparação antecipada do espaço, a organização do arquivo de partituras e do referencial bibliográfico, cópias xerográficas, bem como zelar pelo controle da presença dos participantes inscritos. É também atribuição do estagiário a participação ativa na dinâmica da roda, pois de acordo com a evolução do projeto e aquisição de experiência, também irá exercer a função de liderança dentro do processo.

O bolsista será responsável pelos registros em áudio e vídeo das rodas, bem como sua edição e organização. Produzirá os relatórios (artigos, resumos, *papers*) e o relatório final juntamente com os orientadores, divulgando os resultados do projeto para a comunidade acadêmica e externa. O auxílio na organização dos eventos com a



participação de músicos convidados também será atribuição do estagiário, que fará parte de todo processo de produção.

4. Resultados esperados

Espera-se que através da vivência da prática de conjunto nas rodas de choro, o discente músico/educador e membros da comunidade externa complementem sua formação enquanto profissionais e cidadãos conscientes da cultura musical brasileira. Aspira-se também que aconteça uma troca de experiências entre músicos formais e informais, fazendo com que se movimente o ambiente acadêmico tanto em relação a um maior acesso da comunidade externa à universidade, quanto à saída dos discentes para práticas musicais em ambientes informais.

Referências

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997.
- CARRILHO, Maurício; PAES, Anna (orgs.). *Cadernos de choro: princípios do choro*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *III Festival Nacional de Choro: apostila com partituras e cd com bases instrumentais*. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2007.
- CAZES, Henrique. *Choro, do Quintal ao Municipal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 05-22.
- DALAROSSA, Daniel; LEITE, Isabella Moura. *Clássicos do choro brasileiro: Pixinguinha*. v. I e II. São Paulo: Global Choro Music e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas, 2008.
- _____. *Clássicos do choro brasileiro: Jacob do Bandolim*. v. I e II. São Paulo: Global Choro Music e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas, 2008.
- HEATON, Roger. Contemporary performance practice and tradition. In: *Music Performance Research*. Manchester: Royal Northern College of Music. v. 5, 2012, p. 96-104.
- LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. *O Choro dos Chorões de Brasília*. Brasília: UNB, 2009. (Dissertação de mestrado).
- LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara E.; GARCIA, Thomas G. C. *Choro: a Social*



History of a Brazilian Popular Music. Indianapolis: Indiana University Press, 2005. 254 p.

MERRIAM, Alan. Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”: an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, p. 189-204, may 1977.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

PRINCE, Adamo. *Linguagem Harmônica do choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação Musical e Cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 99-107, mar. 2004.

RINK, John. Analysis and (or?) Performance. In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SOUZA, Jusamara. Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 18, p. 15-20, out. 2007.

Referências em áudio

CARRILHO, Maurício; RABELO, Luciana (orgs.). *Princípios do choro*. São Paulo: Biscoito Fino, 2002.

PIXINGUINHA. *Pixinguinha 100 anos*. Carlos Sion; Tarik de Souza (orgs.). São Paulo: Sony e BMG, 1998.

Referências em vídeo

CAMPOS, Lúcia; CHIARETTI, Marcelo. *Na levada do choro*. Belo Horizonte: Estúdio Casa Antiga, 2007.

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho: grandes encontros do choro*. Rio de Janeiro: Marco Forster Productions, 2005.

SÁ, Milena. *Nas Rodas de choro*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009.



Música Popular e as lutas sociais na modernidade: uma proposta de Curso de Extensão

*MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva (UEA)
bernardopaivamesquita@gmail.com*

Resumo: Esta comunicação relata a experiência vivenciada no curso de extensão Música Popular e as Lutas Sociais na Modernidade (2012-2013), realizado na universidade do Estado do Amazonas, UEA. Neste curso, formulado como um projeto de extensão, argumenta-se que a reflexão sobre variados gêneros da música popular permite o entendimento sobre alguns acirrados processos de luta política na modernidade assim como a compreensão das lutas políticas podem nos oferecer um retrato inusitado, mas certamente bastante lúcido sobre o fenômeno da música em sociedade. Este trabalho pretendeu formular oficinas e cursos em contexto urbanoperiférico da cidade de Manaus, abordando tópicos em música popular como Samba, Maracatu, Forró, Carimbó. A música popular é, sem dúvida, umas das expressões culturais mais significativas no conjunto da história cultural da América Latina. Não seria exagero considerá-la um grande patrimônio cultural dos povos latino-americanos. Neste sentido, assumimos um desafio tão importante quanto raro: contar a história política a partir da música popular. Não se trata apenas de utilizar um compartimento da história para adornar ou ilustrar o outro, mas sim de buscar uma perspectiva relacional entre ambas, de modo que possamos entendê-las dentro de novos ângulos e meandros, enriquecendo, assim, a compreensão da história cultural da América Latina. Pretendemos contribuir para os debates sobre a inserção da música popular nos currículos dos cursos de graduação em música nas universidades brasileiras. Para isso, apresenta-se uma breve contextualização social, identificando o momento atual como bastante propício a esta expansão. Defendemos que as noções elitistas que a intelectualidade brasileira nutria sobre a música popular tornaram-se um grande impedimento para a propagação institucional desta música.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, Lutas Sociais, História Política.

Abstract: This communication reports the experience lived in the course Popular Music and Social Struggles in Modernity (2012-2013), held in Amazonas State University, UEA. In this course, formulated as an extension course, it argues that reflection on different genres of popular music allows the understanding of some political struggle processes in modernity, as well as understanding the political struggles can offer us an unusual picture, but certainly quite lucid about the music phenomenon in society. This Work intended to develop workshops and courses in urban-peripheral context of Manaus city, covering topics in popular music as Samba, Maracatu, Forro, Carimbó. Popular music is undoubtedly one of the most significant cultural expressions throughout the cultural history of Latin America. It is no exaggeration to consider it is a great cultural heritage of Latin American peoples. In this sense, we assume an as important as rare challenge: Tell political history from popular music. It is not just to use a history section to decorate or illustrate the other, but rather to seek a relational perspective between both, so that we can understand them in new angles and intricacies, enriching thus the understanding of cultural history in Latin America. We intend to contribute to discussions on the inclusion of popular music in the curricula of music undergraduate courses in Brazilian universities. For that, it presents a brief social background, identifying the current situation as a fertile ground for expansion. We argue



that elitist notions which Brazilian intelligentsia nurtured on popular music have become a major impediment to the institutional spread of this music.

Keyword: Brazilian Popular Music, Social Struggle, Politic History.

Introdução

Iniciar um debate identificando a contextualização histórica em que se insere é imprescindível para compreender sua relevância social a partir dos atores sociais envolvidos. A presença crescente da música popular nas universidades brasileiras acontece no mesmo momento em que a sociedade vivencia um maior nível de democratização no acesso ao ensino superior. O aumento da população de baixa renda⁶¹ e da população negra⁶² (apesar de ainda contar com um percentual de metade da população branca) nas universidades, a mobilidade social a partir das políticas sociais, assim como o debate sobre o Estado Plurinacional e a construção de um novo constitucionalismo, em contraposição aquele de base europeia/colonizadora (Wolkmer; Fagundes, 2013). Isso tudo pode nos indicar os elementos formadores de um contexto propício à inserção da música popular nas grades curriculares dos cursos de graduação em música. Através da ação do Iphan⁶³ diversas ações de mapeamento, reconhecimento e plano de salvaguarda têm sido desenvolvidas nos últimos anos contemplando inúmeros gêneros populares. Tanto o reconhecimento como patrimônio imaterial mundial do Samba de Roda do recôncavo baiano (2004), e da roda de Capoeira (2014) como o reconhecimento como patrimônio Cultural do Brasil do Jongo do Sudeste (2005), O Frevo, O Tambor de Crioula, As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba-enredo (2007), e mais recentemente o Carimbó (2014), constituem importantes marcos de abertura na legitimação social e institucional da música popular.

⁶¹ O acesso de estudantes de baixa renda nas universidades públicas aumentou significativamente entre 2004 e 2013, de acordo com a Síntese de Indicadores Sociais (SIS) do IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Ver em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaoodevida/indicadoresminimos/sinteseindicis2014/default.shtm>

⁶² Análise dos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostra que o percentual de negros no ensino superior passou de 10,2% em 2001 para 35,8% em 2011, Ver em: www.ibge.gov.br/home/estatistica/.../pnad2012/default_sintese.shtm. Outro ponto importante é a Lei nº 10.639, sancionada em 2003, tornou obrigatório o ensino da História da África e da Cultura Afrobrasileira nas escolas de Educação Básica brasileiras

⁶³ Esta ação esta respaldada pelo decreto 3.551/2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Além da resolução nº 001/2006, que veio regulamentar os procedimentos de abertura e instrução técnica dos processos administrativos de Registro.



Nos anos 60 o interesse pelo estudo e ensino da música popular surgiu pioneiramente no departamento de musicologia de Göteborg, ocorreu sob a plataforma do governo social-democrata de Olof Palme entre 1969 e 1976 (Tagg, 1998). Embora em contextos distintos, chamo atenção para a dimensão político-institucional que aproxima o caso sueco ao brasileiro. No Brasil, embora não exista uma iniciativa de expansão da música popular partindo diretamente do governo, o efeito das políticas sociais dos últimos governos progressistas é um ponto em comum ao caso sueco.

De fato, é preciso salientar que o primeiro curso de música popular a nível de graduação foi fundado em 1989 na universidade campinas, UNICAMP. Desde então, outros cursos tem surgido demonstrando uma tendência histórica de inserção no ambiente universitário. Em seguida outras universidades criaram cursos como na UNIRIO em 1998, Universidade Estadual do Ceará em 2005, Universidade Federal da Bahia e Paraíba, Universidade Federal de Minas Gerais em 2009 e em 2012 e 2013 nas Universidades Federais do Rio Grande do Sul, de Pelotas e de Pernambuco. Essa incipiente expansão ocorre num momento em que novas perspectivas para a universidade são elaboradas por diversos intelectuais. Podemos mencionar Santos (2002) que pensa o caráter multicultural da universidade, Werthein (2002) e Calderón (2004), quando mencionam a abertura da universidade às parcelas mais pobres da população, atenta aos direitos humanos, diversidade cultural e princípios democráticos. Jaya (2001) é mais crítico ao *status quo* e defende a descolonização do conhecimento na educação superior.

Por fim, destaco o surgimento da Associação Brasileira de Etnomusicologia, ABET, em 2002, e da rama latino-americana da IASPM, que surge em 1997 e é seguida pela realização de congressos no Rio de Janeiro em 2004 e Salvador em 2014. A mobilização empreendida pelas atividades de tais associações são fatores relevantes para uma reflexão mais aberta sobre a música popular no ambiente acadêmico brasileiro. É a partir deste quadro conjuntural que observo o surgimento dos cursos em música popular nos últimos anos.

Barreiras e entraves sobre a Música Popular

O musicólogo Phillip Tagg (2003) apontou os principais obstáculos para a institucionalização da música popular. Estes seriam: a) preconceitos estéticos b) modelos preexistentes de conhecimentos institucionais. Em outra reflexão (Tagg, 1998) o musicólogo inglês fala sobre o crescimento do interesse na música popular a partir do



departamento de musicologia de Göteborg e de como foi inevitável o abandono das noções elitistas contidas nos textos de Adorno sobre música popular.

Cabe fazer a mesma indagação sobre a condição da música popular nas instituições brasileiras. Qual a origem da dificuldade enfrentada pela música popular brasileira? O que explica sua inserção tardia na esfera institucional no Brasil? Sem pretender um exaustivo desenvolvimento, para iniciarmos a compreensão desta problemática, trazemos alguns casos na história do ensino de música no Brasil. É de grande importância saber como os compositores, intelectuais e músicos situados no campo institucional visualizavam a música popular. Argumento que os obstáculos enfrentados pela música popular não se explicam apenas pela noção de superioridade da música erudita - noção que certamente foi cultivada pelas elites brasileiras -, mas também se deve a uma determinada visão sobre a música popular cultivada pelas elites intelectuais ligadas ao projeto de construção da cultura nacional.

Neste sentido, é emblemática a atuação do compositor modernista Luciano Gallet, que organizou uma reação a música popular no início da década de 30 lançando a “Campanha Reagir, pela boa música” nas páginas do jornal *Globo*⁶⁴ e da revista *Weco* de março de 1930. Partindo do diagnóstico de uma crise na música brasileira, Gallet se lançava contra a música vinculada pelo que podemos chamar de incipiente indústria fonográfica brasileira, estruturada pelas rádios, editores de discos, editores de partituras, gravadoras. Na *Weco* de junho de 1930, Renato Almeida, folclorista e musicólogo, publicou o artigo intitulado “A traição da música popular”⁶⁵ no qual fica clara a visão de que o estudo da música popular se justificaria apenas como uma ferramenta na construção da música nacional dentro de uma perspectiva folclorizante. Na região amazônica, o projeto de cultura nacional também encontrou porta-vozes nos folcloristas e intelectuais regionais.

Com base no relato de vários ex-alunos, Hirlândia Milon Neves observa a predominância do repertório erudito nas aulas de instrumento. Além disso, no relato de Pedro Sampaio, fica transparente que este repertório era rigidamente imposto. Assim ele diz: “Esse era o problema, nós estudávamos música erudita, e ai daquele que quisesse fazer música popular” (Sampaio *apud* Neves, 2009, p. 71). Este purismo elitista era praticado pelas instituições locais que reproduziam o comportamento tradicionalmente irradiado pelas instituições centrais como o Instituto Nacional de Música. Há um

⁶⁴ Gallet, Luciano. op.cit. e Gallet, Luciano. Reagir. In: O Globo, 22 de março de 1930.

⁶⁵ Almeida, Renato. A traição da música popular. In: *Weco*, ano 2, n. 5 e 6, jun. e jul. 1930. p.6.



paralelo entre a imposição de modelo de repertório em Manaus da década de 60 e o episódio em que Luciano Gallet se opôs veementemente à inclusão de músicas de Ernesto Nazareth em um recital, no Instituto Nacional de Música em 1922 (Kiefer, 1977, p. 123; Neves, 2008, p. 87). No Conservatório Carlos Gomes em Belém do Pará, algo semelhante acontecia. A música popular sempre esteve alheia à grade curricular do conservatório (Vieira, 2001).

A experiência do curso de extensão na UEA

Em agosto de 2012 iniciamos um curso de extensão chamado *Música Popular e as Lutas Sociais da Modernidade*. Abordando a relação da música popular com os processos políticos, o curso apresentava-se com uma proposta nova em relação a questão. O curso foi realizado para o público em geral, mas contou com a presença de grupos heterogêneos, desde músicos, estudantes, curiosos, etc.

A partir do romantismo e da descoberta da cultura popular, a música popular na modernidade adquiriu uma significação política bastante significativa.

Neste curso partimos do pressuposto que a reflexão sobre variados gêneros da música popular permite o entendimento sobre alguns acirrados processos de luta política na modernidade assim como a compreensão das lutas políticas podem nos oferecer um retrato inusitado, mas certamente bastante lúcido sobre o fenômeno da música em sociedade.

Este projeto de extensão pretendeu formular oficinas e cursos em contexto urbano-periférico da cidade de Manaus, abordando tópicos em música popular. A música popular é, sem dúvida, umas das expressões culturais mais significativas no conjunto da história cultural da América Latina. Não seria exagero considerá-la um grande patrimônio cultural dos povos latino-americanos. Neste diapasão, assumimos o desafio de realizar uma tarefa tão importante quanto rara de se encontrar: contar a história política latino-americana a partir da música popular. Não se trata apenas de utilizar um compartimento da história para adornar ou ilustrar o outro, mas sim de buscar uma perspectiva relacional entre ambas, de modo que possamos entendê-las sob novos ângulos e meandros, enriquecendo, assim, a compreensão da história cultural latino-americana e brasileira.

Porém, no decorrer do projeto fomos colocados diante de novas possibilidades, percebendo que a música popular também poderia ser relacionada aos principais eventos políticos do ocidente ao longo do século XX. Tal foi o caso das aulas sobre



reggae jamaicano cuja trajetória permite atravessa fenômenos como o Imperialismo europeu e as lutas anti-coloniais africanas e asiáticas.

Partindo de um viés educacional, o projeto contemplou a música popular e suas problemáticas em variados níveis percorrendo do regional, nacional ao internacional. Desde a música popular praticada na cidade de Manaus até a história da música brasileira; da canção de protesto latino-americana, dos gêneros latinos até a música popular estadunidense. Todos estes elementos estiveram presentes no curso.

Sob qualquer ótica adotada é incontornável a percepção de que a música tem toda uma história ligada às questões político-ideológicas, e por que não dizer filosóficas. A partir do descobrimento do ‘popular’ - ou da sabedoria popular, Folklore - pelos intelectuais românticos e folcloristas no início do século XIX (Burke, 2010) temos uma atualização da dimensão política da cultura das camadas subalternas no plano da modernidade. Se já neste momento a cultura e a música popular podem ser entendidas como uma expressão de resistência política através da cultura (resistência aos valores modernos), não deveria nos surpreender com o papel político exercido ao longo dos percalços da história moderna recente (século XX).

A história do século XX possui exatamente a marca desta vinculação entre política e a música. Se começarmos a falar da música popular brasileira observaremos que esta possuía uma forte sintonia com os acontecimentos políticos do país, especialmente nos últimos 50 anos. Desde as canções ufanistas de Ary Barroso símbolo da famosa Era do Rádio até a Bossa Nova e a geração de cancioneiros dos anos 60 que tiveram seu auge na realização dos grandes festivais da canção popular brasileira. Todos estes grandes momentos da história da música popular floresceram em meio um ambiente político muitas vezes tão intenso e significativo quanto foi no campo da música. Até o icônico compositor manauara Cláudio Santoro teve sua obra ligada a questões políticas de sua época.

No que tange a proposta metodológica Partiu-se de um estudo bibliográfico profundo a fim de penetrar nas entranhas da música popular, suas angústias e problemáticas na modernidade. Durante as aulas e oficinas foram utilizados recursos audiovisuais como séries de tv, vídeo clips, documentários, filmes de curta e longa metragem, apresentando e analisando as canções mais significativas de cada período ou gênero em questão. Foi de grande importância contar com os depoimentos e declarações dos principais personagens da música popular brasileira, debatendo a dimensão política, estética e filosófica.



Considerações Finais

Em maio de 2015, a realização do I Encontro de Música Popular na Universidade, consiste certamente em outro importante marco de abertura na direção da proliferação de novos cursos no Brasil. O evento possui o tema “O estado da arte do ensino de Música Popular nas universidades brasileiras: avanços e desafios” e prenuncia uma proveitosa série de debates, relatos de experiência, reflexões, as quais serão de grande importância para uma avaliação mais substancial do patamar até agora alcançado. Além da vivência, a criação de referências é fundamental para diagnósticos, avaliações e projeções mais acuradas dentro da perspectiva de expansão da música popular no ambiente acadêmico.

Portanto, se a canção popular brasileira foi capaz de captar os momentos mais importantes da história política brasileira é no mínimo esperado que o esforço científico em entender a realidade brasileira faça uso desta lente musical. A importância deste trabalho reside exatamente na potencialidade educacional de sua matéria. Na medida de em que música popular esteve marcadamente ligada às angústias, problemáticas e questões mais agudas da sociedade, a inserção da música popular nos currículos dos cursos de graduação consiste um aperfeiçoamento necessário para as instituições que pretendem romper com traços arcaicos e conservadores de sua estrutura, utilizando a compreensão da realidade através deste caminho pavimentado por sons.

Pode parecer contraditório que o empenho em ligar as próprias camadas populares à riqueza e diversidade da cultura popular parta justamente de uma instituição moderna como a universidade, este reduto tradicional de cultivo da cultura erudita. No entanto, acreditamos que um comportamento social responsável da universidade na atualidade, seja o de contribuir elevando a consciência dos setores subalternos sobre as potencialidades emancipatórias da cultura popular na modernidade. Ironicamente, esta extensão pretendeu oferecer, através do esforço institucional, uma visão menos enclausurada e particularista da cultura popular, extraindo de sua dimensão política direções e significados de emancipação mais gerais.

Referências

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.



JAYA, Perumbeva S. Do we really 'know' and 'profess'? Decolonizing management knowledge. *Organization*, v. 8, n. 2, p. 227-33, 2001.

NEVES, Hirlândia Milon. *Implementar uma instituição de Formação Musical: Uma História do Conservatório Musical Joaquim Franco, Manaus/AM*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação e Música, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução geral à coleção In: ____ (org.). *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TAGG, Philip. Original version entitled *Popular Music Studies: Progress or Falsification*, The Rayson Huang Lecture, Music Department, University of Hong Kong, march 2003.

____. The Göteborg connection: Lessons in the history and politics of popular music education and research. *Popular Music*, v. 17, n. 2, p. 219-242, 1998.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001.

WERTHEIN, Jorge. Prefácio. In: CALDERÓN, Adolfo Ignacio; SAMPAIO, Helena (orgs.). *Extensão universitária: ação comunitária em universidades brasileiras*. São Paulo: Olho d'Água, 2002.

WOLKMER, Antonio Carlos; FAGUNDES, Lucas Machado. Para um novo paradigma de estado plurinacional na América Latina. *Revista NEJ - Eletrônica*, v. 18, n. 2, p. 329-342, maio – ago. 2013. Disponível em: <http://www6.univali.br/seer/index.php/nej/article/viewFile/4683/2595>.



Implantação da habilitação em Música Popular na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

RODRIGUES, Mauro (UFMG)

maurorodr@gmail.com

Resumo: O texto apresenta uma visão do ensino institucional de música no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, da criação dos conservatórios aos cursos superiores em universidades. Identifica um padrão que permeou esses processos. Procura delimitar o campo da música popular nessa perspectiva, contrapondo os conservatórios como redutos da música de concerto a outros espaços onde se desenvolveria a música popular urbana. De um lado as salas de concerto e de outro o estúdio de gravação e o rádio. Identifica esse padrão na criação do Conservatório Mineiro, e sua transformação em uma unidade acadêmica da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O texto descreve os processos singulares e regionais que influenciaram e singularizaram esse percurso, com destaque para o Festival de Inverno da UFMG. Apresenta de maneira sucinta o processo de criação da Habilitação em Música Popular na Escola de Música da UFMG até o momento de sua implantação, com ênfase no papel dos programas de professor, artista e pesquisador visitante. Discute alguns parâmetros conceituais que permearam a criação da habilitação, a saber: a necessidade de uma perspectiva que inclua as ciências sociais e a musicologia; a necessidade de entender a performance como ação transformadora e geradora de conhecimento; a compreensão da relação de equilíbrio entre fluência e estrutura na emergência de uma forma; o processo de colaboração como possibilidade de constituir linguagem. Esses conceitos permanecem abertos à discussão com a equipe de docentes que se formou com a implantação do Reuni para a habilitação em Música Popular.

Palavras chave: performance, implantação, música popular.

Abstract: This paper presents an overview of the institutional music teaching in Rio de Janeiro and Belo Horizonte, from the creation of conservatories to higher education in universities, and identifies a pattern that permeated these processes. It aims to delimit the field of popular music from this perspective, contesting conservatories as concert music strongholds to other spaces where popular urban music has developed. On one hand the concert halls and on the other hand recording studio and radio. Identifies this pattern in the creation of the Conservatório Mineiro, and its transformation into an academic unit of the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). The text describes the specific and regional processes that influenced and differentiated this course, especially the UFMG Winter Festival. It briefly describes the process of creating a program of Popular Music in the UFMG Music School until the time of its implementation, with emphasis on the role of visiting professor, artist and researcher programs. Some of the conceptual parameters that permeated the creation of the popular program are discussed, namely: the need for a perspective that includes the social sciences and musicology; the potential linguistic nature of the collaborative process; the understanding of the balanced relationship between fluency and structure in the emergence of a form; understanding performance as transformative action and generator of knowledge. These concepts remain open to discussion within the team of professors that was formed with the Reuni contracts to work on the popular music program.

Keywords: performance, implantation, popular music.



Conservatórios e Bandas

Durante o império, exceto pelas escolas dos jesuítas, o ensino de música no Brasil foi essencialmente desenvolvido por mestres/professores particulares. No Rio de Janeiro, um dos mais reconhecidos foi o compositor Padre José Maurício Nunes Garcia⁶⁶ (Figueiredo, 1942, p. 219). Foi seu aluno, Francisco Manuel da Silva, que fundou o *Conservatório de Música* onde estudou Anacleto de Medeiros. A direção que cada um desses dois personagens, Francisco Manuel da Silva e Anacleto de Medeiros, deu a sua carreira, nos servirá para ilustrar algumas características específicas do que trataremos como música erudita ou de concerto e como música popular.

Pela iniciativa de Francisco Manuel da Silva foi criado por decreto imperial em 27 de novembro de 1841, o *Conservatório de Música*. Ele viria a dar origem a atual *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*. Nos conservatórios, predominava o ensino da chamada “música artística”⁶⁷, englobando sinfonias, óperas e música de câmara, privilegiando os compositores europeus consagrados.

Anacleto de Medeiros destacou-se como compositor de choros, dobrados, polcas e valsas. Dominou diversos instrumentos de sopro, especialmente o saxofone, sendo um precursor na criação de bandas, dando assim início a uma tradição importantíssima na formação de músicos no Brasil. Dentre as bandas que criou figura a tradicional *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*. Anacleto levou para esta banda diversos músicos de um gênero que ajudou a construir, o choro. Dentre outros estava Irineu de Almeida, que se tornaria por sua vez, o professor de Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha (Martins, 2012, p. 36). As bandas eram mais populares admitindo composições e arranjos que iam ficando mais conhecidos em função da divulgação que as primeiras gravações de música e o rádio viabilizaram.

Na década de 20, os modernistas defendiam a ideia de incluir em suas composições a temática da cultura popular, especialmente a de cunho rural, suas festas e rituais. A afirmação nacional era um ponto importante em seu programa⁶⁸. Ao largo desse movimento, na ainda nascente vida urbana é que se desenvolveram diversos

⁶⁶ Padre José Maurício formou-se no Conservatório de Santa Cruz, “iniciativa jesuíta destina aos escravos e negrinhos” (Figueiredo, 1942, p. 218).

⁶⁷ Termo que Figueiredo emprega quando se refere à música de concerto (Figueiredo, 1942, p. 217).

⁶⁸ Naves, 2010; [...] “A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. [...] O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde estas estão? Na música popular” (Andrade, 1972, p. 20). Há que se considerar que quando Andrade se refere à música popular está falando das manifestações populares tradicionais (folclóricas, no bom sentido da palavra).



estilos de música onde o popular estava fortemente presente como matriz geradora, como as de origem ameríndia e as de origem africana, assim como a música popular portuguesa. Nesse universo é que foi tomando forma, por um caminho um pouco diverso daquele da música de concerto, a música popular. Essa manifestação desenvolveu-se, de forma geral, inserida nos centros urbanos, onde havia trabalho musical remunerado, como o teatro de revista musical⁶⁹, as salas de cinema mudo, os chopes e café cantantes, as gravadoras e rádios (Diniz, 2007, p. 36-38), e mais tarde a televisão e o cinema.

No Brasil, a música como ofício, respeitadas as muitas diferenças regionais e particularidades, parece ter seguido geralmente esse padrão. De um lado as salas de concerto conectadas às escolas formais de música, os conservatórios; e de outro a música popular mais afim ao estúdio de gravação e ao rádio. Contudo, é significativo o número de músicos que ao longo dessa história têm transitado entre esses dois territórios.

Em Minas

Decreto estadual datado de 27 de março de 1925 criou o *Conservatório Mineiro de Música*. A ideia de escola que estava sendo implementada era a que privilegiava uma formação musical baseada na música de concerto, nenhuma atenção para a música popular. Em 30 de dezembro de 1962 o *Conservatório Mineiro de Música* passou a integrar a *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG), e em 11 de outubro de 1972 o conservatório passou a se chamar *Escola de Música da UFMG* (Loureiro, 2015, site Conservatório Mineiro, 2015)⁷⁰.

Na década de 70, de uma parceria entre a UFMG, a Fundação de Educação Artística (FEA)⁷¹, foi criado o *Festival de Inverno da UFMG*. O Festival de Inverno foi uma significativa iniciativa artística que teve, em tempos de ditadura militar, relevante significado político. Por conseguinte, na década de 80, viu-se em Belo Horizonte o crescimento do interesse pela composição musical, pela música popular e pela pesquisa de novas técnicas e procedimentos da música do sec. XX. Havia nesse momento uma

⁶⁹ Ver Mencarelli (2003) *A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*.

⁷⁰ Loureiro, Sandra (2015). Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf> . Página do Conservatório Mineiro, Disponível em: https://www.ufmg.br/conservatorio/paginas/quem_somos_historia.html

⁷¹ A FEA, então dirigida por Berenice Menegali, é uma escola de música livre e coordenou a área de música das primeiras edições do festival.



conexão forte entre a FEA e um grupo de compositores latino americanos de música contemporânea⁷². Sob a influência desse grupo se constituiu, entre músicos e estudantes frequentadores do Festival, uma instigante visão do fenômeno sonoro. Essa visão abarcava música eletroacústica, performance, técnicas estendidas e procedimentos de composição, que traziam certa materialidade para o som, assim como uma pergunta sobre a função política e social da música. Além da valorização do trabalho autoral, criaram-se as condições para que surgisse na academia, especialmente a Escola de Música da UFMG, uma nova perspectiva da música popular, no seu aspecto musical, poético, cultural, social e político.

Programas de visitante

Na Escola de Música, durante os anos 80, o programa de professor visitante, trouxe os compositores Guerra Peixe e Hans-Joachim Koellreutter. A presença marcante desses músicos aportou uma nova perspectiva para a escola, abrindo suas portas para a produção musical contemporânea e a pesquisa musicológica, em sintonia com a atmosfera que as edições do Festival de Inverno da UFMG haviam criado. Também nesse período houve significativa renovação no quadro docente e a criação das habilitações de violão, saxofone e percussão.

Nos anos 90 foi criado na UFMG, por proposta da escola de música, o programa de artista visitante. O artista visitante teria o objetivo de trazer, para a vida acadêmica, conteúdos que o currículo não permitiria abordar. Esse programa tem, desde então, apoiado de maneira significativa à área de música popular. Passaram por ele o grupo UAKTI (1993), os músicos Cláudio Daulesberg (1997), Rudi Berger (2006), André Mehmari (2009) e Toninho Horta (2013). Os artistas que passaram pela escola viabilizaram novas práticas atraindo um novo público.

Em 1994, como professor visitante, foi possível conduzir estudos visando a introdução de conteúdos de música popular na Escola de Música. Assim, começou a tomar forma um projeto de expansão do curso de música com a inclusão da música popular. O contrato de professor visitante dava a este projeto mais peso institucional.

Uma questão, de solução complexa, era, e ainda parece ser, a de delimitar o campo da música popular. Ela se parece a um guarda chuva que acolhe grande

⁷² Eduardo Bertola, Dante Grella, Rufo Herrera, Lindemberg Cardoso, Marco Antônio Guimarães, Conrado Silva, José Maria Neves, dentre outros.



diversidade de manifestações. Essa questão foi encaminhada da seguinte maneira no texto da proposta de visitante:

[...] O descobrimento e posterior colonização do Novo Mundo, trouxeram para aqui as culturas de várias partes do mundo, como Europa, África e Oriente, que se encontraram com a cultura local. Desses encontros (e às vezes desencontros), surgiram mais ou menos na mesma época diversas manifestações musicais, que – se têm algumas diferenças – têm também muitas coisas em comum. Na música popular, esses aspectos podem ser identificados, por exemplo, comparando-se o choro e o samba com o jazz e a música caribenha, suas características rítmicas, melódicas e harmônicas. Poderíamos dizer que estas manifestações são parentes, assim como Pixinguinha e Louis Armstrong; Gershwin e Villa Lobos; Hermeto Pascoal e Thelonious Monk; Duke Ellington e Tom Jobim; Egberto Gismonti e Keith Jarrett; Piazzola e Philip Glass; e outros (Projeto Professor Visitante, 1994, coordenação prof. Artur Andrés Ribeiro).⁷³

O texto delimitava assim um escopo. Não se tratava de definir a “verdade” sobre o conceito de música popular, mas delimitar um campo para o projeto. Esse território está atravessado, do ponto de vista de estruturas musicais, por ritmos sincopados, harmonias modais e impressionistas, improvisação, instrumentação híbrida com relevante papel para a seção rítmica. Ele também está definido pelo encontro do diverso; pelas soluções, adaptações e sínteses que daí decorreram.

O projeto de professor visitante tinha duas linhas de atuação. Uma era o trabalho com um grupo de professores com o intuito de desenvolver uma proposta de criação de um currículo de música popular. Outra era o trabalho com os alunos no sentido de pesquisar e desenvolver práticas e conteúdos que deveriam estar nesse currículo. Uma comissão⁷⁴ foi nomeada pela Congregação da Escola de Música e começou a trabalhar na proposta. Concomitantemente, através das oficinas ofertadas, iam sendo definidos conteúdos e metodologias.

O trabalho desenvolvido durante o primeiro ano avançou no conceito e na pesquisa de conteúdos e metodologias que deveriam constituir o currículo de música popular. Evidenciou, também, as resistências na Escola de Música. Algumas vezes nos vimos frente à seguinte pergunta - se a música popular vai tão bem fora da academia, porque trazê-la para dentro? Ou então diante de afirmações mais gerais do tipo – a música é uma só, não se deveriam dividir assim os campos.

⁷³ Projeto de professor visitante 1994 apresentado pelo Departamento de Instrumentos e Canto da Escola de Música à Administração Central da Universidade Federal de Minas Gerais, coordenado pelo prof. Artur Andrés Ribeiro.

⁷⁴ Essa comissão, nomeada pela congregação da escola, era formada pelos professores Artur Andrés Ribeiro, Maurício Alves Loureiro, Mauro Rodrigues, Otiliano José Lanna e Paulo Lacerda.



Para dar continuidade ao trabalho, em 1996 recorreu-se ao programa de pesquisador visitante da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) com o projeto de pesquisa Prática Instrumental de Música Popular Contemporânea, da Linguagem e sua Didática, também coordenado pelo prof. Artur Andrés Ribeiro. Esta pesquisa consistia em dar continuidade ao trabalho de levantar e organizar práticas e conteúdos para o percurso de música popular. Também foi desenvolvida uma atividade de cunho transdisciplinar que tinha a forma de seminários, aberta a alunos de toda universidade. A ideia era colocar os alunos de diversas áreas em contato e confrontar seus paradigmas sobre conceitos que permeassem as respectivas áreas como o de “tempo”, “ritmo”, “harmonia”, por exemplo.

Havia na UFMG, nesse momento, uma intensa discussão sobre flexibilização curricular. As propostas que esse grupo de trabalho havia construído estavam alinhadas com essa discussão. Foi redigido um projeto para a implantação da Habilitação em Música Popular dentro do curso de música. Para se ter uma ideia do que o grupo de trabalho estava propondo, segue uma transcrição dos objetivos daquele projeto.

Objetivo geral

Propiciar ao Bacharel em Música Popular um satisfatório domínio de conhecimentos teóricos práticos de sua área, alicerçados em uma ampla base cultural, que não apenas o capacite para a prática artística, mas também o conscientize de suas consequências e implicações extramusicais para a sociedade como um todo.

Objetivos específicos

A habilitação em música popular objetiva na formação do futuro profissional

- Abordar os vários estilos de música popular através de um repertório básico;
- Desenvolver a técnica e performance musical;
- Capacitar para a música de conjunto em suas diversas formações;
- Desenvolver a improvisação dentro da linguagem de música popular;
- Preparar para atuar em gravações, em estúdio e ao vivo, como instrumentista, arranjador ou produtor musical. Possibilitar o desenvolvimento de um ou vários desses aspectos, de acordo com o seu talento e o interesse;
- Fomentar a pesquisa e a reflexão sobre os aspectos práticos e teóricos dessa atividade musical, abrindo



novos caminhos e possibilidades de criação no terreno da música popular.⁷⁵

O objetivo geral reflete a intenção de que a Habilitação em Música Popular iria, além de capacitação técnica, propiciar reflexão e pesquisa. O modelo do conservatório é de ensino técnico e o projeto buscava parâmetros de um curso superior. Contudo, nos objetivos específicos propostos observa-se ênfase na performance e na adequação ao mercado de trabalho. Havia um foco em reunir e organizar os conteúdos de música popular. Somente o último objetivo específico concerne à pesquisa em música.

Habilitação em Música Popular na UFMG

No final de 1998 o projeto da Habilitação em Música Popular estava construído em sua estrutura e detalhado em algumas práticas e conteúdos. Ele estava em sintonia com a proposta de flexibilização curricular, que ainda não estava normatizada. Por isso decidiu-se esperar sua normatização e reformar todo o currículo da escola de acordo com esses novos parâmetros. Na reforma de 2001, o novo currículo continha praticamente todas as propostas estruturantes e algumas disciplinas do projeto, contudo a habilitação não foi criada. De certa forma foi aceita a resposta dada pelo projeto à pergunta de “porque introduzir práticas e conteúdos de música popular”, por um lado. Por outro, prevaleceu, no círculo responsável pela reforma, a afirmação de que “a música é uma só e não se deveriam dividir assim os campos”. O saldo positivo é que algumas disciplinas da área de música popular foram incluídas⁷⁶, o que gerou algumas contratações docentes de competência híbrida, entre o erudito e o popular e fundamentou a continuidade dos projetos de visitantes⁷⁷, possibilitando o avanço nos conteúdos, metodologias e bibliografias.

Em 23 de outubro 2007 o conselho universitário da UFMG aprovou sua adesão ao Reuni. A Escola de Música tinha estudos avançados para a implantação no bacharelado das Habilitações em Música Popular e Musicoterapia. A congregação da escola nomeou comissões⁷⁸ que deveriam finalizar os projetos adequando-os às condições do Reuni. Em 2009 os novos percursos foram implantados no turno noturno. Na Escola de Música a entrada anual antes do Reuni era de 46 alunos. Com a

⁷⁵ Projeto de pesquisador visitante apresentado pela Escola de Música à FAPEMIG (1996).

⁷⁶ Foram elas: Arranjo, Harmonia ao Teclado, Improvisação, História da Música Popular e Prática de Conjunto.

⁷⁷ Em 2006 foi aprovado o projeto de pesquisador visitante pela FAPEMIG para o prof. Cleber Alves.

⁷⁸ Participaram da comissão de música popular o prof. Mauro Rodrigues, a Prof. Heloisa Feichas e o prof. Fábio Adour.



implantação a entrada passou a ser de 106 alunos, aproximadamente 130% de crescimento.

Parâmetros norteadores

Segue uma descrição geral e sintética de alguns parâmetros norteadores na concepção do projeto. São conceitos que se atravessam uns aos outros e atravessam a grade e as disciplinas. Não significa que estejam implantados, mas que estão sendo colocados em discussão na equipe docente que se formou.

A preocupação com a constituição de uma identidade nacional não tem hoje o mesmo peso que em 1920, porém não se pode desconsiderar a existência dessa identidade, particularmente na música popular. Contudo, em cada região, e em cada comunidade, estas características são tão singulares que às vezes soam como um país dentro de outro. Há, todavia, uma grande interação e trocas, como no caso do jazz que emprestou acordes impressionistas à bossa nova ou dos sons de guitarra abduzidos pelo Clube da Esquina. Mas há também as migrações internas, como por exemplo, o caso do nordestino que trouxe o baião para o sul ou do baiano que levou o candomblé para o Rio. Portanto, faz-se necessário um olhar para esses aspectos pela lente das ciências sociais e da musicologia.

Em música popular, o ofício é recorrentemente permeado pela criação coletiva, para improvisar, para construir um arranjo, ou mesmo uma base rítmica de acompanhamento. Nesses processos, cada músico tem liberdade para propor caminhos, e ao mesmo tempo deve tratar de aceitar e incluir o que o outro propõe (Nachmanovith, 1993, p. 91). A linguagem é compartilhada, emerge da interação. Nessa direção faz muito sentido uma das ideias do prof. Humberto Maturana que se poderia resumir assim: compreender a colaboração como caminho para a criação de linguagem, o que implicaria “aceitar o outro como legítimo outro na convivência” (Maturana, 2006, p. 47). Segundo Maturana, não seria possível a criação de linguagem a não ser na cooperação. Uma vez constituída, a linguagem poderia até ser usada para a agressão, mas não nasceria dela. Os músicos, em sua interação, têm a oportunidade de experimentar na prática essa questão.

Compor, arranjar e improvisar são ações que caracterizam a música popular. Seria preciso compreender a relação entre os elementos que dão vida e equilíbrio a essas ações musicais. Thomas Richards ilustra esse ponto com uma metáfora utilizada por Grotowski (Richards, 2008, p. 73). Nessa metáfora, em um rio, a água representa a



fluência e as margens, a estrutura. São duas forças opostas e complementares, necessárias para a existência de um rio. Uma relação de equilíbrio entre fluência e estrutura é fundamental para que o rio exista. Água sem margens cria pântano, margens sem água também não é rio. O compositor, o improvisador e o arranjador devem construir, com seu ofício, uma estrutura necessária para viabilizar certa fluência e permitir a emergência de uma ação musical.

Entender a performance como ação transformadora que produz conhecimento é um grande desafio para o meio acadêmico. Contudo, pode significar uma real mudança de paradigma para a avaliação da produção acadêmica na área das artes e em particular da música. Este aspecto não é um privilégio da música popular, contudo é fundamental para ela. É no momento ritual da performance que o músico, vendo o funcionamento do conjunto corpo, coração e cabeça; atento a trabalhar sobre a conexão entre essas três partes, poderia acessar um estado de presença não ordinário (Grotowski, 2007, p. 232). Nas artes cênicas, as pesquisas em performance abriram um campo de trabalho sobre as possibilidades de tal conexão orgânica e intencional. A questão da presença tem sido também pesquisada em abordagens antropológicas da performance (Turner, 1982; Schechner, 1988) e dos rituais (Gennep, 1977, 2011). Na música popular é possível sentir, em momentos extraordinários, tal qualidade na performance, em uma roda de choro, uma batucada, uma cantoria ou uma improvisação.

A título de conclusão

A introdução de conteúdos, práticas e metodologias de música popular nas escolas de música de ensino superior representa uma mudança de paradigma para esse ensino. Um aspecto importante seria a sintonia que essa habilitação tem com o mercado de trabalho na área de música, envolvendo a produção musical, a relação com a tecnologia e o desenvolvimento da performance. Espera-se assim que, gradativamente, o mercado tenha profissionais mais bem preparados e que esse preparo se reflita na qualidade das produções. Outro aspecto, que está intimamente ligado a este, seria o avanço da pesquisa na área. Nesse sentido observamos que a até então, grande parte dos trabalhos de pesquisa, com foco na música popular urbana, vêm sendo desenvolvidos em outras áreas como a de letras, sociologia, história e antropologia. Esses enfoques são essenciais para se entender a música popular e sua inserção na cultura, particularmente a nossa. Contudo, falta ainda uma abordagem musical do fenômeno, que contribua para revelar com mais especificidades essa belíssima paisagem. Nossa expectativa é de que



currículos de música popular comecem a aparecer com muita força nessas instituições, o que seria bem justo, levando em conta o altíssimo nível que nossa música popular atingiu, tanto do ponto de vista musical, poético quanto de produção.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

BROOK, Peter. *A Porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Conservatório Mineiro. Disponível em:
https://www.ufmg.br/conservatorio/paginas/quem_somos_historia.html.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros*. A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Miniatura de história da música*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. "Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo". In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

LOUREIRO, Sandra (2015). Disponível em:
<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf>.

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MENCARELLI, Fernando. *A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000294474>.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo*. O poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus Editorial LTDA, 1993.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RICHARDS, Thomas. *Heart of practice*. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. London and New York: Routledge, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London and New York: Routledge, 2003.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. The human seriousness of play. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.



A Implementação do Bacharelado em Música Popular: o caso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SANTOS, Jean Carlos Presser dos (UFRGS)

jeanpresser@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa *Formação de músicos no Bacharelado em Música Popular: um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, desenvolvida como dissertação de mestrado. O trabalho discute a criação do Bacharelado em Música Popular, salientando a elaboração do projeto e seus trâmites, o acesso ao curso, a procura e o interesse dos candidatos e ingressos. Os resultados obtidos revelam as repercussões e os desafios da formação do músico popular no âmbito da Universidade.

Palavras-chave: música popular, bacharelado, implementação de curso.

Abstract: This paper presents some results of the research *Training of musicians in the Bachelor of Popular Music: a case study at the Federal University of Rio Grande do Sul* developed as dissertation. The paper discusses the creation of Popular Music Bachelor's degree, emphasizing the elaboration of the project and its procedures, access to the course, the demand and interest of candidates and effective students. The results show the impact and challenges of graduation of the popular musician within the University.

Keywords: popular music, bachelor degree, new course.

1. Introdução

As discussões sobre a inserção da música popular na academia estão presentes no Brasil pelo menos desde o fim da década de 80 quando, “ousadamente”⁷⁹, a Universidade de Campinas (UNICAMP) tornou-se a primeira a oferecer o curso superior em música popular. Porém, sobre o “pertencimento” da música popular Lucas (1992) lembra que não há consenso universal nas concepções estéticas e pedagógicas sobre o acolhimento e a aceitação da música popular nas escolas e academias. Travassos também ressalta que: “há muito debate [...] em torno do ‘cânone’ musical, dentro e fora dos perímetros acadêmicos, gerando bandeiras que podem ser empunhadas por críticos do elitismo e do eurocentrismo costumeiramente associados à definição de uma música artística” (Travassos, 1999, p. 121). Desde esses debates ocorridos na década de 1990 tem havido um número crescente de proposições para inserir a música popular no ambiente acadêmico procurando dar a ela a mesma atenção para o seu estudo como é dada à música ocidental europeia que compõe o tradicional repertório dos cursos superiores de música.

⁷⁹ Artigo do Jornal da UNICAMP cujo título é: “Curso de Música Popular, uma ousadia”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2006/ju339pag23.html> Acesso em: 30 nov. 2011.



No bojo dessas discussões, no início de 2012, foi implementado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) um Bacharelado com ênfase na música popular. Essa iniciativa revelava a preocupação da Universidade em relação à demanda de um público que não estaria sendo contemplado por ela. Propunha então, uma nova ênfase onde os afazeres profissionais e as demandas desse mercado de trabalho - dos e para os músicos populares - fosse objeto de estudo e considerado na capacitação e formação dos alunos ingressos.

Considerando a possibilidade de acompanhar em tempo real o surgimento da referida ênfase, foi realizada a pesquisa intitulada “*Formação de músicos no Bacharelado em Música Popular: um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul*”. O objetivo geral da pesquisa foi então compreender a dinâmica do encontro de um grupo de alunos com o oferecimento da primeira turma do Bacharelado em Música Popular da UFRGS.

A metodologia adotada foi o estudo de caso proposto por Gil (2009), que se caracteriza pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado. O trabalho de campo realizado durante o ano de 2012 na disciplina de Prática Musical Coletiva proporcionou acompanhar a formação de músicos populares no encontro deste novo público com a universidade. Como marco teórico foram adotados os conceitos de profissionalização de músicos Travassos (1999), o de fazer música juntos a partir de Schutz (1964) e o de a profissão do músico trazido por Morato (2009).

O presente artigo apresenta parte dos resultados dessa pesquisa destacando a criação do Bacharelado em Música Popular, a elaboração do projeto e seus trâmites, o acesso ao curso, a procura e o interesse dos candidatos, bem como as repercussões no âmbito da Universidade.

2. A criação do Bacharelado em Música Popular

2.1 Trâmites iniciais

O Bacharelado em Música Popular foi proposto por uma equipe formada por professores do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. O documento da proposta de criação da ênfase encaminhado à Câmara de Graduação (CAMGRAD) refere-se a dois grupos que foram diretamente responsáveis pela sua elaboração. A Comissão de Graduação em Música, representada pelos professores Lucia Becker



Carpina (Coordenadora), Paulo Renault Inda (Coordenador Substituto), Caroline Soares de Abreu, Luciana Prass, Luciano de Souza Zanatta, e a equipe de Trabalho Pró-Bacharelado em Música Popular, composta pelos professores Caroline Soares de Abreu, Fernando Lewis de Mattos (chefe do Departamento de Música na ocasião da proposta), Lucia Becker Carpena, Luciana Prass, Luciano de Souza Zanatta e Reginaldo Gil Braga.

A ideia da ênfase em música popular surgiu durante o período de chefia do Departamento de Música do Instituto de Artes pela professora Flávia Domingues Alves (2007-2008). A partir de um amplo debate no contexto do Departamento de Música e da Pró-Reitoria de Graduação, foi criado o Bacharelado em Música - Música Popular, a ser oferecido em 2012. Após a proposta da criação da ênfase ter sido aceita, os professores Luciano Zanatta e Luciana Prass começaram ao longo dos anos de 2009 e 2010 a trabalhar no projeto do Bacharelado em Música Popular, “vendo modelos de outros cursos” e discutindo questões como: “O quê que é? Pra quê que serve? O que a gente quer? Que ideia de curso a gente imagina.” (Luciano, Caderno de Campo, p.153). Conforme relembra Luciano:

[...] não seria um curso diferente, seria uma ênfase. Como é legalmente definido hoje em dia, seria um currículo novo dentro do mesmo curso. Então o curso é Música, e assim, seria mais um currículo dentro desse curso de Música. (Caderno de Campo, p. 153).

2.2 Projeto Pedagógico do Curso de Música – Bacharelado em Música Popular

No documento do Projeto Pedagógico (PP) do Curso de Música – Bacharelado em Música Popular é feito inicialmente um breve histórico sobre o Curso de Música da UFRGS. Em seguida o documento apresenta uma justificativa da criação da nova ênfase, baseada em resultados revelados em anos anteriores ao Departamento de Música:

A configuração vigente para o Curso de Música, na modalidade de Bacharelado, em suas habilitações específicas, justifica-se em função das demandas legais (LDB 9394/96; CNE/CES 2/2004), aliadas às demandas artísticas, socioculturais, científicas e tecnológicas da sociedade contemporânea, bem como a necessidades internas ao próprio curso. (Prass *et al.*, 2012, p. 2).

Em 2002, a Comissão de Graduação organizou “um plano de ação”, incluindo “uma *survey* por questionário auto-administrado”, realizado com alunos de graduação, a respeito do curso de Música (Prass *et al.*, 2012, p. 2). Os resultados dessa pesquisa



conjuntamente às reflexões resultantes das discussões entre os professores mostraram que:

existia um consenso entre professores e alunos do Curso de Música, em consonância com a proposta das Diretrizes Curriculares Nacionais (CNE/CES 0146/2002) de que era preciso rever a concepção de formação inicial, buscar uma maior articulação entre teoria e prática no processo inicial da formação profissional e a flexibilização de percursos de formação, além de reconhecer a diversidade de práticas musicais e campos de atuação profissional (Prass *et al.*, 2012, p. 3).

A partir dessas considerações ficou exposta a necessidade de um redimensionamento do currículo dos bacharelados para que estes atendessem às demandas da formação e da atuação profissionais no campo da música na atualidade.

Assim, o Curso de Bacharelado em Música, em suas habilitações específicas, tem como objetivo geral “preparar profissionais aptos à inserção no campo da música bem como ao seu desenvolvimento, em suas dimensões artística, social, cultural, científica e tecnológica”; e, como objetivo específico a “formação do músico, que atuará nos espaços profissionais já constituídos, sendo capaz, também, de identificar e atuar naqueles espaços profissionais emergentes” (Prass *et al.*, 2012, p. 3).

Para a formação desse profissional é proposta “uma organização curricular que propicie aos egressos o desenvolvimento de uma sólida formação básica no campo da música e, ao mesmo tempo, que possa ser abrangente e flexível, contemplando saberes e habilidades musicais inerentes a espaços diversificados de atuação profissional. Esses saberes estão representados pelas disciplinas de caráter obrigatório” (Prass *et al.*, 2012, p. 4).

O caráter flexível e abrangente do projeto pedagógico é contemplado “principalmente, pela possibilidade de o aluno conhecer ou trilhar determinados percursos profissionais, constituídos por meio das disciplinas de caráter eletivo e das atividades complementares” (Prass *et al.*, 2012, p. 4).

A organização deste novo Bacharelado, conforme o desenho da Grade Curricular é o seguinte:



Quadro 1 - Natureza dos créditos do currículo da Música Popular

Bacharelado em Música – Habilitação Música Popular			
Caráter da Disciplina	Número de Créditos	de	Carga horária
Obrigatórios	134		2.010 h
Eletivos	14		210 h
Complementares	14		210 h
Total	162		2.430 h

[...] O Bacharelado em Música - Música Popular, em sua matriz curricular, incorpora tanto (1) a performance e (2) a criação de obras e arranjos de repertório de caráter popular, quanto (3) a formação em pesquisa e (4) em técnicas de produção fonográfica (Grade Curricular do Bacharelado em Música Popular, UFRGS, 2011, p. 3).

3. O acesso ao Curso: a prova específica e o vestibular

O acesso ao Curso de Música segundo o Projeto Pedagógico foi previsto “por meio de aprovação na Prova de Habilitação Específica de Música e no CV (Concurso Vestibular)”. Sobre a prova o documento esclarece:

A Prova Específica precede o Concurso Vestibular e é constituída de duas etapas obrigatórias e subsequentes, a saber: Prova de Instrumento e Teste Teórico-Perceptivo. (Prass *et al.*, 2012, p. 11).

Quanto ao instrumento escolhido, o documento informa que para o Bacharelado em Música–Habilitação em Música Popular deve optar pelos seguintes instrumentos: canto ou instrumento de livre escolha⁸⁰. Esta Prova diz respeito à prática musical do candidato. Para este exame foi solicitada a apresentação musical de duas peças escolhidas pelo candidato perante uma banca. Nas provas dos outros Bacharelados, há um repertório sugerido pelos professores.

A Prova de Instrumento, segundo o documento divulgado no site do departamento de música deve avaliar “o desempenho técnico-interpretativo do candidato”, baseado “nos seguintes critérios: Precisão e fluência rítmica (todos os

⁸⁰ Fonte:

<http://www.ufrgs.br/artes/graduacao/musica/provasespecificas/musica%20popular%20completo%20CV%202013.pdf>. Acesso em: 31 maio 2013.



instrumentos e canto); Habilidade técnica, observando os itens pertinentes à especificidade de cada instrumento”⁸¹.

Na prova específica há ainda “leituras à primeira vista” incluindo:

- a) Uma leitura entoada (solfejo), exigida para cantores e instrumentistas, inclusive os de bateria e percussão.
- b) Leitura no instrumento principal do candidato⁸².

Após a realização da Prova de Instrumento é feito o Teste Teórico Perceptivo em data determinada pelo Departamento de Música. Este teste é feito sem consulta e está dividido em duas partes: Teste de Conhecimentos Musicais e Teste Perceptivo. No Teste de Conhecimentos Musicais, “o candidato será avaliado quanto a conhecimentos sobre conceitos básicos da música e à aplicação desses conceitos”. No Teste Perceptivo “o candidato deverá identificar corretamente quais dos exemplos musicais melódicos, rítmicos e/ou harmônicos, impressos na prova, foram executados e/ou nomeá-los de acordo com os conceitos apresentados⁸³”.

Só os candidatos aprovados em ambos os testes são considerados aptos a realizar o exame de vestibular e, então, depois de aprovados, ingressar no Curso de Música. Assim, os alunos ingressam na Universidade aparentemente nivelados pelas provas específicas. No entanto, mais de perto, revelam experiências distintas entre si como a de um músico com 40 anos de profissão, com vários discos gravados, e àquele que prestou o seu primeiro vestibular aos 17 anos de idade.

4. A procura pelo Curso

A procura pelo Bacharelado em Música Popular superou a expectativa dos seus professores idealizadores. Foram 121 inscritos para a nova ênfase e 116 inscritos para as demais ênfases dos Bacharelados e Licenciaturas já existentes no Instituto de Artes⁸⁴.

⁸¹ Fonte:

<http://www.ufrgs.br/artes/graduacao/musica/provasespecificas/musica%20popular%20completo%20CV%202013.pdf>. Acesso em: 31 maio 2013.

⁸² Fonte:

<http://www.ufrgs.br/artes/graduacao/musica/provasespecificas/musica%20popular%20completo%20CV%202013.pdf>. Acesso em: 31 maio 2013.

⁸³ Fonte:

<http://www.ufrgs.br/artes/graduacao/musica/provasespecificas/musica%20popular%20completo%20CV%202013.pdf>. Acesso em: 31 maio 2013.

⁸⁴ Como mencionado são eles: Licenciatura em Música, Bacharelado em Música - Habilitação em Canto ou Teclado ou Cordas ou Sopros ou Regência Coral ou Composição.



Dos 121 inscritos no Bacharelado em Música Popular, compareceram à primeira etapa das provas 98 candidatos. Destes, 89 realizaram as 2 etapas das Provas Específicas. Foram aprovados nas duas etapas das provas específicas 43 candidatos.

Dos 43 candidatos que prestaram o concurso de vestibular em 2012, 25 foram aprovados. O número de candidatos aprovados no novo Bacharelado em Música Popular representou 40% do total das vagas oferecidas para os alunos do Curso de Música no ano de 2012. Os aprovados ingressaram no Bacharelado em Música Popular prestando prova específica para os seguintes instrumentos:

Quadro 2 - Relação dos instrumentos por candidatos aprovados

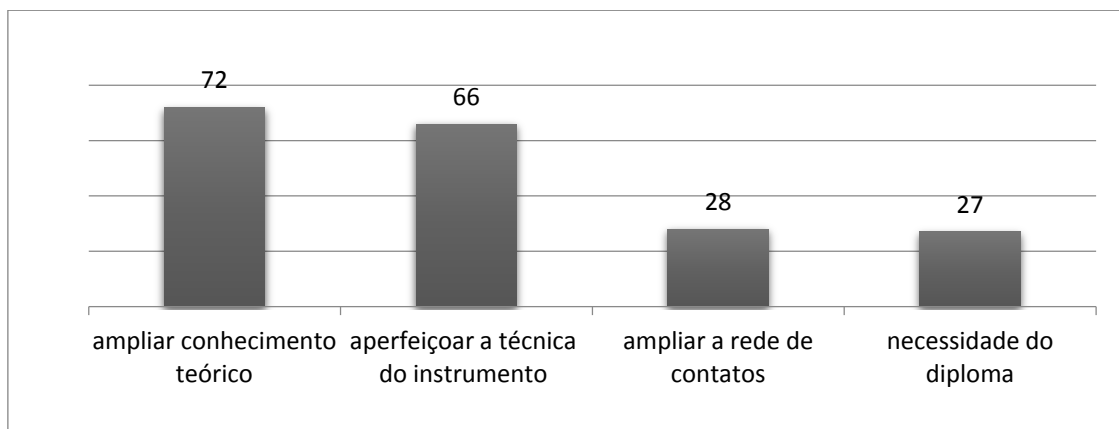
Violão	6
Guitarra elétrica	5
Contrabaixo elétrico	4
Piano	4
Canto	3
Clarinete	1
Trombone de vara	1
Acordeom	1

Além dos dados obtidos com a Coordenação do Curso de Música foi aplicado um questionário (Ver Apêndice A) com os 98 candidatos que realizaram as Provas Específicas da primeira edição do Bacharelado em Música Popular da UFRGS. Noventa e dois candidatos responderam ao questionário, representando aproximadamente 94% do total de candidatos que buscaram pela primeira vez ingressar no Curso de Música Popular da UFRGS.

Os gráficos 1 e 2 revelam, a partir deste questionário, alguns dos motivos e expectativas dos alunos ao ingressar no Bacharelado em Música Popular:

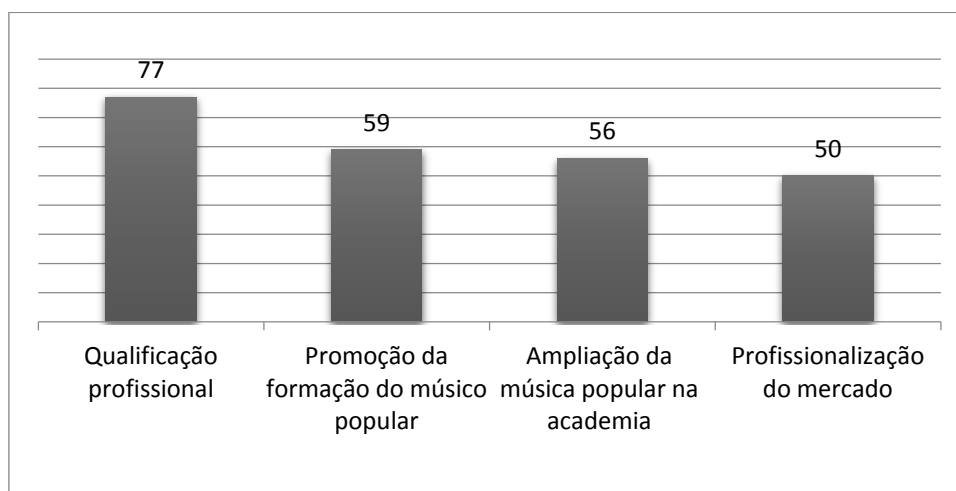


Gráfico 1 – Motivos para ingressar no Curso de Música da UFRGS



Fonte: Questionário aplicado com os candidatos ao Bacharelado de Música Popular

Gráfico 2 - Expectativas em relação ao curso



Fonte: Questionário aplicado com os candidatos ao Bacharelado de Música Popular

5. Os desafios de um novo bacharelado

O Bacharelado em Música Popular da UFRGS teve ampla divulgação nos meios de comunicação como jornal, internet e rádio. De maneira geral, os textos contemplaram o fato de a nova ênfase tratar do conteúdo música popular estando alinhado a uma necessidade atual de demanda pelo público e de mercado, como por exemplo:

Nas últimas décadas, a profissionalização do músico tem demandado uma postura cada vez mais versátil, exigindo sua atuação em várias frentes. Se o intérprete de música erudita pode ainda se dedicar a integrar orquestras, ministrar aulas de instrumento e realizar concertos como solista ou com grupos de câmara, os músicos ligados à área da música popular, por sua vez, vêm cada vez mais sendo desafiados a gravar música para CDs ou para divulgação na internet, a compor trilhas para teatro, vídeo, cinema e TV, a arranjar canções para grupos



com as mais diversas formações (de grupos de rock, jazz, pop e música regional a quarteto de cordas e *big bands*), e a produzir seus próprios trabalhos e de outros músicos. (e-mail recebido de: Extensão em Música UFRGS extmusica@ufrgs.br dia 16 de agosto de 2011, 21:05).

O texto de divulgação do curso explicita a versatilidade e o diálogo com a realidade do campo profissional da música popular, revelada, através de uma “matriz curricular abrangente e multifacetada”. O novo Bacharelado tornaria mais uma opção de formação musical e se somaria aos já existentes Bacharelados do Departamento de Música da UFRGS, que vêm formando músicos de orquestra e solistas.

O desejo de ampliar as vagas para os cursos de Graduação em Música veio ao encontro das políticas públicas federais para as universidades, impulsionadas especialmente pela proposta do REUNI⁸⁵.

Ingressaram no Bacharelado de Música Popular nos últimos três anos: 28 alunos em 2013, 38 em 2014 e 32 em 2015. Esses números revelam uma procura crescente pela ênfase em Música Popular desde a sua primeira edição, em 2012, que contou com 22 ingressos.

Referências

CONTENTE, Alexandre Lucas do Carmo. *Valorização de experiências prévias em Música Popular através de estratégias de estudo de piano: um fomento à discussão sobre a implantação de cursos técnicos em música popular na EMUFPA*. Tese (Doutorado em Educação Musical), Programa de Mestrado Interinstitucional em Música – MINTER. Universidade Federal da Bahia/Universidade Federal do Pará. Salvador, 2010.

GIL, Antônio Carlos. *Estudo de caso*. São Paulo: Atlas, 2009.

JORNAL DA UNICAMP. *Curso de Música Popular, uma ousadia*. Campinas, s.d. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2006/ju339pag23.html>. Acesso em: 5 dez. 2011.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular à porta ou aporta na academia? *Em Pauta*, Porto Alegre: Curso de Pós Graduação em Música/UFRGS, v. 4, n. 6, dez. 1992.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *O que é o REUNI*. Brasília, 25 mar. 2010. Disponível em:

⁸⁵ Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) tem como principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior. Instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, é uma das ações que integram o Plano de Desenvolvimento da Educação. Fonte: http://reuni.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=28. Acesso em: 6 jun. 2013.



http://reuni.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=28. Acesso em: 6 jun. 2013.

MORATO, Cíntia Thais. *Estudar e trabalhar durante a graduação em música: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música*. 2009. 307 f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PRASS, Luciana; ZANATTA, Luciano; ABREU, Caroline Soares de; MATTOS, Fernando Lewis; BRAGA, Reginaldo Gil; CARPENA, Lucia Becker. *Proposta de criação da ênfase Bacharelado em Música: Música Popular*. Porto Alegre: DEMUS/IA/UFRGS, 2010.

SCHUTZ, Alfred. La ejecución musical conjunta: estudio sobre las relaciones sociales. In: _____. *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1964. p. 153-170.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Instituto de Artes. Departamento de Música. *Prova Específica de Música do Concurso Vestibular 2013*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/artes/graduacao/musica/provasespecificas/musica%20popular%20completo%20CV%202013.pdf>. Acesso em: 31 maio 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Instituto de Artes. Extensão em Música. *Divulgação do oferecimento de Bacharelado em Música Popular pelo Instituto de Artes da UFRGS em 2012*. [mensagem pessoal/mala direta]. Mensagem recebida por <extmusica@ufrgs.br> em 16 ago. 2011.



APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO



Você está sendo convidado a responder às perguntas deste questionário anônimo de forma totalmente voluntária. Os dados obtidos através desse questionário **não têm** nenhuma relação com as provas de ingresso no curso pretendido. O objetivo é conhecer o perfil do aluno que busca o Bacharelado em Música com ênfase em Música Popular da UFRGS.

Questionário

Assinale com um X a alternativa que melhor responde as perguntas.

1. Que instrumento você escolheu para a prova específica? _____

1.1. Que outro(s) instrumento(s) você toca? _____

2. Já estudou música? sim não

2.1. Em caso afirmativo, onde/com quem? (*Permite mais de uma resposta*)

com professor particular em projeto social sozinho(a)

em escola especializada em universidade em igreja

outro(s), qual(is)? _____

2.2. Por quanto tempo?

menos de 1 ano de 1 a 2 anos de 2 a 5 anos mais de 5 anos

3. Que tipo de repertório você toca? (*Permite mais de uma resposta*)

popular erudito instrumental MPB religioso

outro(s), qual(is)? _____

4. Já exerceu alguma atividade profissional em música? sim não

4.1. Se sim, onde se deu essa experiência? (*Permite mais de uma resposta*)

banda igreja eventos música ao vivo orquestra

festivais de música outro(s), qual(is)? _____

5. Você lê partitura? sim não

6. Lê cifra? sim não

7. Toca músicas “de ouvido”? sim não

8. Você toca junto com cantores ou outros instrumentistas? sim não

9. Faz transposições? sim não

10. Improvisa? sim não

11. Cria seus próprios arranjos? sim não

12. Compõe suas próprias músicas? sim não

13. Como você ficou sabendo do curso? (*Permite mais de uma resposta*)

jornal e-mail televisão rádio

outro(s), qual(is)? _____

14. Por qual(is) motivo(s) você deseja ingressar no Curso de Música da UFRGS? (*Permite mais de uma resposta*)

ampliar conhecimento teórico aperfeiçoar a técnica do instrumento

necessidade do diploma ampliar a rede de contatos

outro(s), qual(is)? _____

15. Qual(is) a(s) sua(s) expectativa(s) em relação ao curso? (*Permite mais de uma resposta*)

qualificação profissional ampliação da música popular na academia

profissionalização do mercado promoção da formação do músico popular

outro(s), qual(is)? _____

Sugestões

Obrigado pela sua participação!

Jean Presser - Mestrando no PPG-Música da UFRGS
Orientação: Profa. Jusamara Souza



O violão popular na universidade: principais interesses, perfil histórico e expectativas profissionais dos estudantes

THOMAZ, Rafael (UNICAMP)

rafaelthomaz1@gmail.com

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado, cujo intuito é desenvolver uma proposta de curso para o Bacharelado em Violão Popular que esteja próxima à realidade dos alunos, das situações profissionais e das formas de aprendizagem não-formais. No entanto, apresentaremos aqui um breve recorte de resultados parciais no que se refere ao perfil dos estudantes, desenvolvido através de questionários aplicados a alunos, exalunos e vestibulandos do curso de Música Popular com habilitação em violão da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Os resultados mostram que os entrevistados, vindos de um histórico de aprendizagem similar, demonstram interesses múltiplos dentro do curso e planejam sua atividade profissional de maneira múltipla também.

Palavras-chave: Música Popular, Violão, Programa de Curso.

Abstract: This article is part of a PhD research, which aims to develop a course proposal for the Bachelor of Popular Guitar which is close to the reality of students, professional situations and forms of non-formal learning. However, we present here a brief cropping of partial results with regard to the profile of students, developed through questionnaires given to students, alumni and candidates of the course of Popular Music major in guitar at the State University of Campinas, Campinas. The results show that the interviewees, coming from a similar learning history, demonstrate multiple interests within the course and plan their professional activity in multiple ways as well.

Keywords: Popular Music, Guitar, Course Program.

1. Introdução

O ensino da música popular em âmbito universitário ainda não alcançou (e não se sabe se um dia alcançará) uma condição padronizada, como aponta Bollos (2008):

[...] com raríssimas exceções, não há, até agora, um programa de curso que lhe sirva de base, um sistema que englobe uma escolha de repertório, ou pelo menos que tenha alguns métodos que possam ser considerados obrigatórios, uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda sendo elaborada, dado o período relativamente curto que a música popular faz parte dos programas de ensino em geral. Não se pode negar que as raízes da música popular e seu desenvolvimento são relativamente novos, uma vez que os primórdios da música popular datam do final do século XIX e a implantação do primeiro curso acadêmico de música popular no Brasil se deu em 1989, na UNICAMP. (Bollos, 2008, p. 2)

Hamamoto (2012, p. 30-32) faz um breve histórico de como a música popular atingiu prestígio suficiente para ser considerada passível de estudo formal. A



autora destaca o crescimento da produção, nos Estados Unidos, de métodos direcionados ao ensino de jazz e da consolidação das primeiras escolas do gênero. É, portanto, a partir da música popular brasileira de maior refinamento técnico, herdeira da bossa-nova e do jazz, que se formam as primeiras turmas de ensino formal de música popular no Brasil. Porém, apenas em 1989 surge o primeiro curso universitário de bacharelado em música popular no Brasil, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Segundo Hamamoto (2012) “seus objetivos residiam não apenas na formação de profissionais especializados, mas também na produção científica, ou seja, na fomentação crítica acerca da problemática música-linguagem-produção”.

O ensino do violão popular inicia-se dentro desse âmbito através do violonista Ulisses Rocha, professor desde a abertura do curso na UNICAMP em 1989. Atualmente, o Violão Popular é uma das opções dentro do curso de Música Popular desta instituição. Historicamente, o curso é formado por um núcleo de conteúdos comuns a todos os estudantes, mas tenta se ajustar aos seus interesses e necessidades. Em entrevista a essa pesquisa⁸⁶, o professor Ulisses Rocha afirmou que esse núcleo comum seria constituído dos seguintes tópicos: técnica, repertório (tanto da MPB quanto para violão solo), leitura musical, improvisação, harmonia e arranjo.

O ingresso do aluno se dá através do vestibular, que inclui a prova de habilidades específicas em música, na qual são avaliados conhecimentos teóricos e práticos. O candidato deve executar uma peça obrigatória⁸⁷, uma outra de livre escolha, e testes de leitura a primeira vista e improvisação. Em geral, são aceitos alunos de diferentes perfis, sem que haja assim restrições quanto a gêneros musicais, estilos de execução ou escolas de técnica. Quando formado, o Bacharel em Música Popular tem um vasto campo de atuação profissional, no qual se incluem as inúmeras vertentes dentro do Violão Popular Brasileiro e as diferentes funções que este pode assumir no âmbito da música popular, além de atividades de arranjo, composição e produção musical.

A seguir apresentaremos o resultado de um *survey*, realizado com o intuito de traçar um breve perfil dos estudantes de violão, mais especificamente dos vestibulandos, alunos e ex-alunos de violão do curso de Música Popular do Instituto de Artes da UNICAMP. Trata-se de um resultado parcial de nossa investigação que visa,

⁸⁶ Entrevista realizada em 05/08/2014, na UNICAMP

⁸⁷ Nos vestibulares de 2013, 2014 e 2015 a peça de confronto foi *Jorge do Fusa*, de Aníbal Augusto Sardinha “Garoto”.



ao final, oferecer uma proposta de programa de curso para tal modalidade, levando em conta questões da pedagogia do instrumento, os perfis de interesses e a maneira como o violão se apresenta no panorama atual da música popular.

2. Metodologia

Para este levantamento foram pesquisados 14 alunos atuais, 15 ex-alunos e 27 candidatos ao vestibular 2015, todos relacionados ao curso de Música Popular – modalidade violão da UNICAMP. As perguntas do questionário envolvem 3 eixos básicos: principais interesses do estudante ao procurar o curso (e para os alunos e ex-alunos, como o curso atende ou atendeu as suas expectativas), perfil histórico (como e onde estudou, principais referências musicais) e expectativas profissionais ao término do curso (para os ex-alunos, como elas se concretizaram na prática).

Para a análise dos dados foi utilizada a metodologia de *análise de conteúdo* de L. Bardin (2002, p. 38), definida como: “[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens”. Para isso foram seguidas as fases apresentadas pela autora: Pré-análise, Exploração do Material e Tratamento dos Resultados (inferência e interpretação). Otutumi (2008, p. 64) complementa a definição, afirmando que “nesse contexto, é possível entender por comunicação todo meio de significações entre emissor e receptor, seja escrito, falado ou mesmo não linguísticos, e dentre os possíveis domínios de sua aplicação estão as entrevistas com objetivo de estudo”.

3. Análise dos resultados

A análise seguirá os três eixos básicos supracitados: Principais Interesses, Perfil Histórico e Expectativas Profissionais dos estudantes.

3.1. Principais Interesses

Inicialmente os entrevistados foram questionados sobre quais os principais interesses que os levaram a procurar o curso de Música Popular com Habilitação em Violão. Foram oferecidas três opções fechadas – violão popular solista, acompanhamento e improvisação – e um campo aberto denominado “Outro”. Essa questão é ainda caracterizada pela múltipla escolha, ou seja, foi permitida a marcação de mais de uma opção. Complementarmente, na questão seguinte foi solicitado que cada estudante descrevesse seus principais interesses dentro do curso.



Seguem abaixo os dados primários das escolhas apontadas pelos entrevistados na primeira questão:

Principais Interesses	Número de interessados		% em relação ao total de entrevistados (por grupo)	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Violão Popular Solista	18	19	62 %	70,3 %
Acompanhamento	19	9	65,5 %	33 %
Improvisação	13	7	44,8 %	25,9 %
Outro*	13	0	44,8 %	0 %

Quadro 1 – Principais interesses

A opção *outros*, entre alunos e ex-alunos, apontou os seguintes interesses:

*Outros:	Número de interessados
Composição	5
Arranjo para violão	4
Música de uma maneira mais ampla, além do instrumento	3
Violão erudito	1
Canção	1

Quadro 2 – Principais interesses (outros)

O quadro a seguir mostra a *multiplicidade de interesses*, ou seja, quantos entrevistados que citaram mais de um interesse:

Número de interesses	Número de entrevistados		% em relação ao total de entrevistados (por grupo)	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Apenas um interesse	9	21	31 %	77,7 %
Dois interesses	9	4	31 %	14,8 %
Três interesses ou mais	11	2	38 %	7,4 %

Quadro 3 – Multiplicidade de interesses

Do total de alunos e ex-alunos entrevistados, mais de 2/3 demonstraram interesse em mais de um assunto. Dos 31% que demonstraram interesse inicial em apenas um assunto, a proporção é de 25% para violão solista, 25% para



acompanhamento e os 50% restantes para outros assuntos. Os vestibulandos apontaram em sua maioria apenas um interesse, sendo que 76 % apontaram o violão popular solista como principal interesse que conduziu a procura do curso.

Na segunda questão (onde cada entrevistado poderia descrever seus interesses dentro do curso de maneira mais completa), cada participante descreveu suas inclinações e expectativas em relação ao curso. Os alunos e ex-alunos, além de reforçar as respostas dadas (na opção “*Outro*”) na pergunta anterior, levantaram mais alguns assuntos: repertório; interpretação; harmonia e condução de vozes aplicada ao violão; leitura; ritmos populares; técnica; aspectos polifônicos do instrumento; transcrição e percepção; mercado de trabalho e gerenciamento de carreira.

Entre os vestibulandos os assuntos mais citados nesta questão foram: aquisição de um conhecimento musical mais amplo; aperfeiçoamento instrumental; improvisação; harmonia; produção musical; composição/criação e prática coletiva.

Aos alunos e ex-alunos foi perguntado sobre a maneira como deveriam ser abordados os conteúdos. As sugestões obtidas foram:

Abordagens citadas	Número de vezes
a. Abordagem prática e/ou baseada no repertório	9
b. De forma sistemática	3
c. Ênfase na percepção (“tirar de ouvido”)	3
d. Estudo da técnica pura	2
e. Técnica como meio para executar	1
f. Criação	1
g. Atualidades	1

Quadro 4 – Formas de abordagem

Esses resultados, até o momento, demonstram que os alunos que procuraram pelo curso de Música Popular com Habilitação em Violão possuem interesses variados. Por consequência, suas expectativas quanto aos conteúdos e suas abordagens também são múltiplas.

3.2. Perfil histórico

A fim de traçar um perfil mais claro de como os alunos chegam até o vestibular e conseqüentemente ao ensino superior em Música Popular, os entrevistados foram questionados sobre como foram seus estudos prévios e seu processo de formação



musical. Para esta questão foram dadas 4 opções de resposta (*Sozinho, Aulas Particulares, Escolas Particulares, Instituições públicas de ensino*), também em forma de múltipla escolha, além da opção *Outro*. As respostas foram as seguintes:

Forma de estudo	Número de vezes		% em relação ao total de entrevistados (por grupo)	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Aulas Particulares	24	13	82,76 %	48,14 %
Sozinho	12	9	41,38 %	33,3 %
Instituições públicas de ensino	6	3	20,69 %	11,1 %
Escolas Particulares	4	3	13,79 %	11,1 %
Outro – familiares e amigos	1	0	3,44 %	0 %
Outro – curso comunitário	0	1	0 %	3,7 %

Quadro 5 – Formas de estudo até o vestibular

Aparentemente duas das opções chamam a atenção devido ao grande número de vezes que foram indicados: *estudar sozinho e através de aulas particulares*. Porém, entre os alunos e ex-alunos, todos os entrevistados que declararam ter estudado sozinho também assinalaram pelo menos uma das outras opções. Este dado descarta, portanto, a existência de alunos que foram completamente autodidatas até o ingresso no curso neste grupo. Entre os vestibulandos o processo é similar, porém apesar de assinalarem apenas a opção “Sozinho”, grande parte dos entrevistados citou, na questão seguinte, que em algum momento de sua formação teve aulas particulares ou em grupo.

A forma como esses estudantes se prepararam para o vestibular em Música Popular demonstra que a maioria deles teve contato individual e personalizado com um professor particular. Essa relação provavelmente é esperada durante o curso.

Na questão seguinte, os entrevistados relataram brevemente seu processo de aprendizagem precedente ao ingresso na universidade, onde foi possível destacar alguns pontos que marcam diferenças entre estes diferentes processos. Apontamos abaixo alguns perfis diferentes demonstrados nas respostas a essa questão:

- a. Estudou inicialmente de maneira informal e sem acesso a teoria musical.
- b. Influência de pais, familiares e amigos no processo de aprendizagem
- c. Apresentou curiosidade em relação ao aprendizado formal, buscando esse tipo de aprendizado posteriormente.



- d. Relatou importância de aprendizado no contato com outros músicos e na troca de experiências.
- e. Mudou de instrumentos e interesses musicais durante o trajeto de seu aprendizado.
- f. Aprendeu sozinho, por observação e/ou pela internet. Alguns também citaram a atividade “tirar de ouvido”.
- g. Entre os vestibulandos, alguns entrevistados citaram o desenvolvimento da apreciação musical como um “refinamento do gosto”.

Para detalharmos esse perfil, foi perguntado quais músicos representam para os entrevistados suas maiores influências ou referências, pedindo que citassem quais os principais violonistas os influenciaram. Seguem abaixo os principais nomes citados:

Nomes	Número de vezes que foi citado	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
1 Baden Powell	20	8
2 Raphael Rabello	17	5
3 Marco Pereira	16	2
4 Ulisses Rocha	9	1
5 Paulo Bellinati	9	0
6 Yamandu Costa	8	9
7 Dino 7 cordas	7	0
8 Guinga	6	1
9 Lula Galvão	6	0
10 Garoto	5	3

Quadro 6 – Principais influências/referências

No quadro acima estão listados apenas os dez nomes mais citados. Como correção é importante observar que os nomes de Heitor Villa Lobos e Tom Jobim foram bastante citados (seis e cinco vezes cada um, respectivamente) entre os vestibulandos. É possível atribuir esse número grande de citações ao grande alcance da obra de ambos, que apesar de tocarem violão destacaram-se muito mais como compositores. Ademais, os mais citados entre vestibulandos, alunos e ex-alunos coincide, como mostrado no quadro.



Entre os alunos e ex-alunos é possível notar que os três primeiros nomes do quadro acima (*Baden Powell, Raphael Rabello e Marco Pereira*) possuem grande vantagem em número de citações em relação aos outros. Outro fator relevante é o grande número de nomes citados como influência/referência musical apenas uma ou duas vezes (que não constam no quadro), fato que corrobora a afirmação anterior relacionada à multiplicidade de interesses dos alunos. Esta multiplicidade também se demonstra nos artistas tidos como referência.

3.3. Expectativas profissionais

Para auxiliar no entendimento das demandas do curso de violão popular, buscamos entender como os interessados neste curso planejam suas atividades profissionais, ou no caso dos ex-alunos como elas se concretizaram.

As respostas a essa pergunta mostraram compatibilidade entre as expectativas de alunos, ex-alunos e vestibulandos. As principais atividades citadas foram a performance, educação musical, carreira acadêmica e produção musical. Abaixo segue o quadro das atividades profissionais:

Atividades Profissionais	Números de vezes que foi citada			% do total de citações		
	Ex-alunos	Alunos	Vestibulandos	Ex-alunos	Alunos	Vestibulandos
Performance	14	12	14	93,3 %	85,7 %	51,8 %
Educação Musical	10	6	11	66,3 %	42,8 %	40,7 %
Produção Musical / Músico de estúdio	5	5	6	33,3 %	35,7 %	22,2 %
Área Acadêmica	1	7	2	6,6 %	50 %	7,4 %
Não sabem ou não responderam	0	0	2	0 %	0 %	7,4 %

Quadro 7 – Atividades profissionais

O quadro a seguir mostra a *multiplicidade de atividades profissionais*, ou seja, quantos entrevistados citaram exercer (ou planejar atuar em) mais de uma atividade:



Número de atividades profissionais	Número de entrevistados		% do total de citações	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Apenas uma atividade	9	11	31 %	40,7 %
Duas atividades	8	10	27,5 %	37 %
Três atividades ou mais	12	4	41,5 %	14,8 %

Quadro 13 – Multiplicidade de atividades profissionais

Do total de alunos e ex-alunos entrevistados, mais de 2/3 (69%) demonstraram atuar (ou planejar sua atuação) em pelo menos duas atividades profissionais diferentes. Entre os vestibulandos mais da metade apontou para duas ou mais atividades.

4. Considerações finais

Através da análise do conteúdo das respostas e baseado nas principais inferências notadas acima podemos traçar um perfil médio dos alunos, ex-alunos e candidatos ao curso de violão popular. Em linhas gerais, estes entrevistados vêm de um histórico de aprendizado inicialmente informal e voltado à prática, seguido de aulas individuais com professores especializados, tanto em aulas particulares quanto em escolas. Também faz parte deste período que antecede a universidade o caráter autodidata relatado especialmente através da leitura de livros e métodos e do ato de reproduzir músicas tocadas nos discos (e na internet) – “tirar de ouvido”. As principais referências musicais destes entrevistados são os solistas-populares, em especial Baden Powell, Raphael Rabello, Yamandú Costa e Marco Pereira, porém foram citados ainda outros 60 violonistas.

Apesar deste perfil aparentemente unificador, os interesses destes alunos são bastante variados. Os interesses são distribuídos de maneira uniforme entre os três tópicos sugeridos como base no início da pesquisa (*Violão Popular Solista, Improvisação e Acompanhamento*). Além desses interesses foram sugeridos outros, distribuídos também uniformemente. Soma-se a estes dados o fato de que a maior parte dos entrevistados demonstrou interesse em mais de um tópico e mesmo entre os que apontaram apenas um interesse não foi possível notar nenhum consenso. Portanto, apesar de um histórico similar, os interesses apresentam-se de forma múltipla e dispersa entre os alunos, gerando conseqüentemente expectativas também múltiplas em relação ao conteúdo das aulas.



Em relação à atividade profissional, a maioria dos entrevistados afirmou atuar (ou planejar sua atuação) em pelo menos duas atividades diferentes. As principais atividades citadas foram Performance, Educação Musical, Produção Musical e a Pesquisa Acadêmica. A principal atividade foi a performance, porém é possível observar que dentre as outras atividades há um crescente interesse na área acadêmica. Pode-se concluir que a atividade profissional do violonista popular também é múltipla, com ênfase na performance, mas com outras atividades complementares.

Referências

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro. Lisboa: edições 70, 2002.
- BOLLOS, Liliana Harb. Considerações sobre a música popular no ensino superior. XVII Encontro Nacional da ABEM. *Anais...* São Paulo: 2008.
- HAMAMOTO, Priscila Akemi de Azevedo. *Os procedimentos didáticos de Hilton Jorge “Gogô” Valente: o ensino de piano no campo da música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, Campinas/SP, 2012.
- OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. *Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, Campinas/SP, 2008.
- UNICAMP. *Catálogo de graduação*. Campinas/SP, 2014. Disponível em: <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2014/curriculoPleno/cp22.html>.



Vertentes do ensino do acordeon na serra gaúcha

THOMÉ, Jéssica (UCS)

jessicathome.contato@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma pesquisa etnomusicológica sobre as aulas de acordeon ministradas pelo professor Paulo Siqueira, em Caxias do Sul. O acordeon é um instrumento popular no Rio Grande do Sul e por isso é importante refletir sobre as metodologias que são utilizadas para o seu ensino. Paulo Siqueira já atendeu cerca de 300 alunos em aulas particulares, que possuíam diferentes níveis de conhecimento musical e que procuravam aprender o instrumento para diversas finalidades. É importante refletir como o ensino do acordeon está sendo aplicado e como os professores se preparam para exercer esta função. Não existem ainda estudos que exponham o tema e por isso torna-se necessário iniciar um estudo sobre ele, já que o instrumento se tornou popular no Rio Grande do Sul e muitas pessoas procuram aprendê-lo.

Palavras-Chave: ensino de acordeon, educação musical, música popular.

Abstract: This work shows anethnomusicological research about the accordion classes administered by the teacher Paulo Siqueira, in Caxias do Sul city. The accordion is a popular musical instrument in Rio Grande do Sul, therefore there is important to think about the methods used for teaching it. Paulo Siqueira has served about 300 students in particular classes, that had different levels of musical knowledge and that were searching for learn the instrument for several goals. It is important to reflect how the accordion teaching is being applied and how the teachers are preparing themselves for performing this function. There are no studies until now that expound this topic, why becomes necessary to start a study about it, inasmuch as the accordion became popular in Rio Grande do Sul and a lot of people seek to learn it.

Keywords: accordion teaching, music education, popular music.

Vertentes do acordeon na Serra Gaúcha

Cada região tem seus costumes, suas tradições, que passam de geração para geração, mas com o tempo, algo novo é acrescentado e aquela tradição vai incorporando novos moldes, novas formas de realizar algo, mas sem perder a sua essência. Dentro dessa perspectiva, analiso o ensino do acordeon na região serrana do Estado do Rio Grande do Sul, onde o instrumento se tornou popular por meio da imigração italiana. Os instrumentistas passaram a denominar como música serrana a música produzida no local e algumas peculiaridades da maneira de tocar destes músicos formaram um jeito singular de executar este repertório.

A influência da maioria dos acordeonistas gaúchos, especialmente os da região serrana do Estado são Os Irmãos Bertussi – Honeyde e Adelar Bertussi, que foram ospioneiros e tornaram a música serrana popular. Naturais da localidade de Criúva,



atualmente distrito do município de Caxias do Sul (na época pertencente a São Francisco de Paula), a dupla gravou os primeiros discos no Rio de Janeiro, pela gravadora Copacabana e conquistou sucesso nacional na década de 50 do século XX. O primeiro trabalho, intitulado de “Coração Gaúcho” (1955), consolidou a aparição dos Irmãos Bertussi no cenário musical brasileiro. Diversos LPs foram gravados no decorrer do tempo e com isso os Irmãos se tornaram uma referência para a música regional gaúcha. Depois do sucesso da dupla, outros acordeonistas começam a surgir no cenário da música serrana e acabam se destacando.

Honeyde Bertussi era dez anos mais velho do que Adelar, por isso, iniciou seus estudos de acordeon de uma forma bem diferente, buscando conhecimento com professores das cidades vizinhas. Os dois irmãos já eram influenciados pelo pai, Fioravante Bertussi, que tinha uma banda e tocava clarinete. Adelar começou seus estudos musicais com o professor Waldomiro Torres do Valle. Em 1950, chega a Caxias do Sul o maestro Eleonardo Caffi – vindo da Itália – e passa a ser o novo professor de Adelar.

Caffi teve uma grande influência na música dos Irmãos Bertussi, não apenas no aspecto técnico, mas também no gosto e na admiração da música clássica, da qual os dois irmãos seriam exímios executores. Adelar recebia o incentivo do irmão mais velho e repassava o que aprendera para ele. Era uma via de duas mãos, por assim dizer. (Tonet, 2012, p. 63).

No cenário da música regional gaúcha, aparecem outros acordeonistas que também se destacam pela performance, como é o caso de Albino Manique, e, além disso, surgem os que se tornam professores de acordeon, como foi com Paulo Siqueira. É importante analisar como esses artistas, já mencionados no decorrer do texto, contribuíram para o surgimento de outras gerações que continuam estudando acordeon e buscando um aperfeiçoamento maior em relação ao instrumento.

Paulo Siqueira é primo dos Irmãos Bertussi e também foi aluno do maestro Eleonardo Caffi, com quem estudou cerca de cinco anos. Paulo, por muito tempo viveu da música através da performance, tocando bailes e apresentações, primeiramente ao lado de Honeyde, quando instruíram o grupo “Os Bertussi” e depois quando formou o seu grupo “Velha Porteira”. Gravou diversos LPs e CDs e compôs muitas músicas, tanto cantadas como instrumentais. Perto dos seus 50 anos de idade é que começa a dar as primeiras aulas de acordeon.



A pesquisa entomusicológica, apresentada a seguir, tratará sobre as metodologias utilizadas por Paulo Siqueira, para o ensino do acordeon.

Metodologias utilizadas pelo Professor Paulo Siqueira

Este estudo tem como objeto de pesquisa as aulas do professor de acordeon, Paulo Siqueira. O acordeon é um instrumento bastante executado no Rio Grande do Sul e por isso é importante refletir sobre as metodologias que são utilizadas para o seu ensino. Paulo Siqueira, natural de Caxias do Sul, já atendeu cerca de 300 alunos em aulas particulares, que possuíam diferentes níveis de conhecimento musical e que procuravam aprender o instrumento para diversas finalidades.

Para uma melhor compreensão sobre o tema, além da realização de entrevistas com o professor, foi importante ter vivenciado as aulas dele durante minha adolescência. Refletindo a partir das informações obtidas com Paulo, busquei compreender como as suas aulas são estruturadas e o efeito que ela causa aos alunos. Todo o professor carrega características semelhantes, no jeito de dar aula, de quem já foi o seu mestre e lhe ajudou a obter conhecimento. Por isso, torna-se fundamental iniciar esta análise apresentando como Paulo iniciou seus estudos musicais.

Aos oito anos de idade Paulo Siqueira começou a estudar acordeon. Influenciado pela dupla de acordeonistas Irmãos Bertussi, passou a frequentar as aulas do professor Eleonardo Caffi. Paulo conta que prestava muita atenção quando tinha a oportunidade de ver os Irmãos Bertussi tocando. O contato frequente com a dupla era possível porque ambos moravam na comunidade de São Jorge da Mulada – Distrito de Criúva. Depois dessa aproximação com Adelar e Honeyde Bertussi, foi que Paulo passou a frequentar as aulas de Caffi. Foram seis anos de estudo com o professor, focando principalmente na teoria musical.

Paulo iniciou sua carreira muito jovem, sempre incentivado por Honeyde e Adelar Bertussi, pois, além de serem primo irmãos, eram vizinhos, residentes em São Jorge, Criúva. Aos doze anos de idade Paulo foi para Caxias do Sul com o objetivo de estudar música. Estudou com o Maestro e Professor Eleonardo Caffi, onde fez o curso completo e mais aperfeiçoamento. (Revista Gaúcha, 1978, p. 13).

Paulo relata que seu professor, Eleonardo Caffi, utilizava-se de três métodos como referencial para as suas aulas: um para teoria musical, um de divisão rítmica e o Anzaghi, que era um método considerado completo para o acordeon e deveria ser



estudado durante quatro anos. Mais da metade da aula de Caffi era voltada para o estudo da teoria musical e o restante do tempo destinava-se para a prática.

Com 48 anos de idade, Paulo começou a dar aulas de acordeon. Antes o músico vivia da performance musical, tocando bailes e apresentações. O acordeonista conta que, antes disso, possuía um conjunto musical e se tornava quase impossível ter tempo para ministrar aulas, pois seu trabalho estava voltado somente para a prática musical. Mesmo sendo procurado para prestar este serviço, Paulo acreditava que para ser professor precisava ter mais tempo para se dedicar aos alunos.

Segundo Paulo Siqueira, o acordeon é um instrumento que exige muita dedicação e estudo. Também é necessária muita coordenação, principalmente para tocar a mão direita – que faz a melodia no teclado, acompanhada da mão esquerda – responsável pela execução do ritmo e harmonia nos baixos e ainda por movimentar o fole. Essa é a maior dificuldade apresentada pelos alunos, e para ajudar a vencê-la o professor solicita que primeiro o estudante desenvolva com fluência a melodia da música no teclado e depois o ritmo nos baixos. Isso é feito então em partes: primeiro se pratica a mão direita separada da mão esquerda. Depois se pratica a mão esquerda separada da direita e aos poucos é feita a junção das duas. O acompanhamento da melodia, que é feito com os baixos, deve se tornar automático com o tempo.

Atualmente Paulo atende 15 alunos em sua casa, durante três dias, e pretende não aumentar o número, pois reserva os dias finais da semana para suas apresentações e viagens, ou até para ter seu tempo de lazer. O acordeonista conta que atende um público diverso. Alguns procuram as aulas e acabam seguindo na música, mas outros têm a pretensão de apenas tocar e conhecer o instrumento como uma atividade que possam tirá-los da rotina do dia a dia e trazer momentos de descontração.

As aulas de Paulo Siqueira duram aproximadamente uma hora e são divididas em quatro partes: a primeira voltada para teoria musical; a segunda, para solfejo; a terceira, para o estudo do método Anzaghi; e por fim a prática do instrumento. Paulo conta que as suas metodologias praticadas nas aulas vêm ao encontro dos recursos que seu professor, Caffi, utilizava. Destaca também que, além dessas referências, é importante que o professor tente inovar suas aulas e vá aperfeiçoando o seu modo de lidar com a docência. Afirma ainda que o aluno mesmo leva o professor para este caminho, porque ele vai exigindo do docente e perguntando que lhe ensine algo. É uma troca, pois, além de o professor passar seu conhecimento ao aluno, ele vai aprendendo muitas coisas.



A aplicação do “Método Completo e Progressivo para Acordeon Anzaghi” foi influenciada pelo professor Caffi. Paulo acredita que é fundamental aplicar este método, já que ele proporciona a prática de exercícios que possibilitam uma desenvoltura maior em relação à técnica dos acordeonistas. Para o estudo de solfejo e divisão rítmica é utilizado o “Método Completo de Divisão Musical”, de Paulo Bona e, para a teoria, “Lições Elementares de Teoria Musical”, de Samuel Arcanjo. Quando o aluno está em um estágio mais avançado e já completou o método Anzaghi, Paulo traz o método “Hanon”, de Henry Lemoine, que está voltado totalmente para o desenvolvimento da agilidade, dos movimentos rápidos nos dedos, que resultam em uma técnica avançada e na virtuosidade de ambas as mãos.

No momento da aula em que se trabalha com teoria musical, Paulo explica uma das lições do livro de Samuel Arcanjo, e dialoga com os estudantes sobre o assunto. Ao final das lições, um questionário acompanha o método e acaba ficando de tema para o aluno. Para o estudo de solfejo, são lidos alguns exercícios do método de divisão rítmica junto com o professor e o aluno fica responsável de praticá-los durante a semana. Os solfejos sempre são praticados de forma “rezada”, isto é, somente falando o nome da nota, respeitando o tempo de cada figura rítmica. Para o estudo do Anzaghi, o professor mostra como os exercícios devem ser praticados no acordeon. O aluno tenta executá-los em aula e fica com a tarefa de praticá-los durante a semana.

No momento em que é trabalhada a prática musical também se desenvolve repertório. Normalmente o professor escolhe a música que será praticada, mas também dá atenção à solicitação de repertório feita pelos alunos. Se a música sugerida pelo estudante for difícil, o professor fará uma intervenção alertando para o aprendizado de outra música, mais fácil, que possua características em comum e o leve a desenvolver recursos técnicos que se aproximam daquela peça. Posteriormente, o pedido do aluno é atendido. Paulo também utiliza do recurso da imitação, onde ele mostra determinado trecho da música em seu acordeon e o aluno repete. O estudante passa a repetir várias vezes as frases musicais até memorizar.

Vale lembrar que as aulas de Paulo nem sempre seguem da forma como foram apresentadas acima. Isso depende do aluno e do que ele quer seguir. Este emaranhado de metodologias, que devem ser acompanhadas com muita dedicação e persistência pelos alunos, normalmente são aplicadas para o público jovem e que tem intenção de continuar estudando música.



Em relação à idade dos alunos que frequentam as aulas, Paulo acredita que o público jovem tem maior facilidade para compreender as coisas. Os que possuem entre 15 e 16 anos procuram as aulas porque querem ter um desenvolvimento avançado no instrumento.

Um grande problema apontado por Paulo em relação à aprendizagem dos alunos está associado com aqueles que já tentaram tocar em casa, de ouvido, e chegam com a colocação dos dedos errada. O processo para corrigir e fazer com que consiga obter uma digitação adequada se torna difícil, pois o estudante já está com a digitação acostumada.

Paulo considera a importância de incentivar os alunos a tocarem acordeon e mostrar o que o instrumento pode proporcionar a eles. Esse incentivo deve acontecer principalmente quando o aluno está apresentando muitas dificuldades. O professor deve respeitar os limites de cada um e não exigir que o aluno avance mais do que pode. Outro aspecto essencial é mostrar para eles que qualquer músico profissional pode errar no palco, por mais que não demonstre. O erro é uma consequência do desenvolvimento musical. É preciso errar para acertar. Tem alunos que, ao iniciarem seus estudos com Paulo, fazem a seguinte pergunta: “será que eu aprendo?”. O professor sempre diz que se ele procurou as aulas é porque ele tem condições de aprender, basta querer e se dedicar.

Paulo Siqueira não chegou a frequentar um curso que possibilitasse uma formação voltada para a licenciatura e que lhe desse um apoio para a educação musical. O acordeonista relata que isso de alguma forma lhe fez falta, pois poderia ter um embasamento maior para o planejamento de suas aulas, contando com mais recursos e referenciais teóricos para suas metodologias. De qualquer forma, os seus estudos sobre o acordeon em sua adolescência, contribuíram para que ele encontrasse um caminho para atuar como professor. Paulo sempre ministrou aulas individuais, por isso acredita que conseguiu obter domínio sobre a docência. Se estivesse frente a um grupo de alunos, talvez sentisse dificuldades.

A maioria dos alunos de Paulo não fica dependente de partitura. Quase todos não possuem leitura fluente, apenas desenvolvem o necessário para poder contar com um auxílio quando precisam aprender alguma música. Normalmente acabam decorando as músicas e valorizam a performance musical quando se apresentam. Paulo destaca que adotou um “sistema” de não ser muito exigente em relação à leitura, porque principalmente os alunos mais jovens, quando começam estudar acordeon, sentem o



desejo de tocar e se isso não for valorizado o professor contribuirá para que o aluno se sinta desestimulado.

As músicas desenvolvidas como repertório dos alunos geralmente são regionais. Alguns alunos demonstram interesse para aprender músicas diferentes, como peças clássicas, tango, sertanejas, entre outras. Paulo afirma que o estudo do instrumento deve começar pelos ritmos mais fáceis. Trabalha-se primeiro com um ritmo ternário, no caso a valsa. Depois passam a ser praticados os ritmos quaternários, como o contra-passo e o xote. Na sequência, a rancheira – também ternária; a vaneira e o bugio – binário, mas contendo síncope na execução do ritmo nos baixos; milonga e chamamé são trabalhados por último já que a execução destes exige maior domínio do aluno em relação ao instrumento.

Considerações Finais

Com este estudo, foi possível analisar aspectos essenciais que contribuem para o ensino do acordeon. Paulo Siqueira é um dos professores que se destacam na região serrana do Estado do Rio Grande do Sul. As metodologias utilizadas por este professor acabam obtendo bons resultados perante seus alunos, pois a maioria acaba se destacando na música regional.

É importante refletir como o ensino do acordeon está sendo desenvolvido e como os professores se preparam para exercer esta função. Não existem ainda estudos que exponham o tema e torna-se necessário iniciar um estudo sobre ele, já que no Rio Grande do Sul muitas pessoas procuram aprendê-lo. Nem todos os professores possuem formação em Licenciatura ou estão preparados para ministrar aulas de acordeon. Muitos professores não utilizam metodologias que realmente tenham fundamentos e por muitas vezes podem comprometer o ensino. O acordeon é um instrumento que requer muito estudo, persistência e dedicação. Para isso é necessário que os alunos estejam acompanhados de um profissional que conheça, entenda, domine e acima de tudo, saiba como ensinar.

Referências

ANZAGHI, Luis Orestes. *Método Completo Progressivo para Acordeon*. Buenos Aires: Ricordi, 1942.

ARCANJO, Samuel. *Lições Elementares de Teoria Musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1918.



BERTUSSI, Adelar. Paulo Siqueira e seu conjunto Velha Porteira. *Revista Gaúcha*. 1978, n. 5.

BONA, Paulo. *Método Completo de Divisão Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

REIS, Jonas Tarcísio. Aulas de acordeom na terceira idade: uma abordagem reflexiva sobre um caso específico. In: XVIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2009, Londrina. *Anais...* Londrina: ABEM, 2009. p. 320-328.

TONET, Tânia; TONET, Charles. *Irmãos Bertussi – Coração Gaúcho*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012.



As práticas orais na formação do arranjador de música popular no CIGAM – RJ

VELLOSO, Rafael Henrique Soares (UFRGS)

rafavelloso@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar um estudo etnográfico sobre os conceitos musicais abordados na oralidade das práticas musicais de alunos de arranjo do curso CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical) durante as atividades da orquestra “OLA” (Orquestra do Laboratório de Arranjo) realizado na cidade do Rio de Janeiro no segundo semestre de 2009. Procuramos identificar as combinações musicais passadas oralmente durante as práticas musicais entre os alunos do curso e os músicos da orquestra, em comparação com o conteúdo formal dado. Desta forma buscamos observar como é organizada uma prática musical em um laboratório de arranjo de música popular, e como estas práticas se relacionam com as atividades desenvolvidas nas orquestras profissionais, e como, nestes contextos, são organizadas estratégias pedagógicas relacionadas as atividades práticas, conceituais e teóricas do curso.

Palavras-chave: arranjo, orquestra de música popular, oralidade.

Abstract: The purpose of this paper is to present an ethnographic study on the musical concepts discussed by the students of the course CIGAM (Ian Guest Center of Musical Improvement) during the activities of the orchestra "ALO" (Arrangement Lab Orchestra) held in the city of Rio de Janeiro in the second half of 2009. Further we intent to identify the musical combinations passed orally during the performances of musicians and students, comparing to the formal content. We also seek to describe how the musical practice in a professional group of popular music is organized, and how those activities are linked to the musical performances in other professional orchestras, showing how in those contexts are carried out the related pedagogical processes from practical, conceptual and theoretical perspectives.

Keywords: arrangements, popular music, orality.

Introdução

O curso CIGAM, criado há mais de 20 anos, se define como um curso livre voltado para o ensino da música popular. No site oficial do curso encontramos a seguinte definição sobre o seu histórico e objetivo:

O CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical), fundado em 1987 pelo professor, compositor e arranjador Ian Guest, é um curso livre voltado para o ensino da música popular. Criá-lo foi uma saída para atender à enorme demanda de músicos que, por puro prazer ou por exigências profissionais, desejavam se aperfeiçoar. Aos poucos a ideia de poder lidar com a música popular, desde os níveis mais elementares do aprendizado até os mais avançados, atraiu um novo público. Atualmente investimos tanto no aperfeiçoamento como na iniciação de adultos, jovens e adolescentes, amadores ou profissionais. O formato institucional do curso livre foi escolhido por ser o mais próximo da necessidade de leveza e criatividade, pré-requisitos



básicos para um bom trabalho de pesquisa e ensino de música. (O que é o CIGAM? in: www.cigam.mus.br)

Esta definição nos revela uma intenção metodológica que visa atender, de forma não acadêmica, as necessidades técnicas e teóricas dos músicos que procuram o curso. Por não apresentarem um perfil tradicional de ensino,⁸⁸ a instituição permite, em suas atividades didáticas,⁸⁹ a mediação de saberes através de um simples bate-papo que, estimulado pela prática musical, prima pela liberdade de conceitos e a troca de informações entre os alunos e professores.

O curso de arranjo, que fez parte da proposta didática do CIGAM desde sua origem, sofreu inúmeras modificações em seu formato sendo ministrado neste período por diferentes professores. Contudo a proposta original do curso se manteve integrando nas atividades da orquestra OLA, os alunos e os bolsistas do curso, músicos profissionais atuantes nas orquestras da cidade.

Ian Guest teve uma formação musical em seu país de origem, Hungria, com base no método Kodaly. Posteriormente sua especialização abrangeu além de uma formação acadêmica que inclui cursos de composição na Escola de Música da UFRJ e de arranjo na Berklee School of Music, uma longa prática musical como técnico de som, arranjador e diretor musical de gravadoras e projetos musicais que fizeram parte da sua atividade profissional, abrangendo tanto a música erudita como popular.

Ao longo de sua carreira como professor, Guest (2006) elaborou um método prático de arranjo baseado em sua experiência profissional e acadêmica, em três volumes, onde expõe as técnicas de arranjo baseadas nestes conhecimentos teóricos e práticos, servindo assim como um guia teórico metodológico para o curso. O método, que inicialmente foi editado por Almir Chediak, ainda faz parte do catálogo da editora Vitale e tem uma significativa vendagem.

O método apresenta, além das técnicas de arranjo em níveis básico e avançado, a sistematização dos elementos da teoria musical e da harmonia funcional necessários para a atividade a ser desempenhada, demonstrando através dos exemplos musicais diversas técnicas de arranjo. Ilustradas através das gravações que compõe o CD que

⁸⁸ Definimos como ensino tradicional de música aquele que é realizado nos conservatórios de música, e que seguem modelos didáticos que diferem em diversos aspectos das atividades realizadas no curso CIGAM.

⁸⁹ Os espaços didáticos mencionados incluem tanto a aprendizagem formal como não formal, através das interações entre os alunos e professores nos intervalos das aulas nos espaços comuns ao curso, identificado por Tomás Tadeu da Silva (2003) como o currículo oculto. Um exemplo de atividades similares de trocas de informações foi descrito por José Alberto Salgado e Silva (2005) nos jardins do curso de música da UNIRIO, em seu trabalho sobre a formação do músico profissional desta instituição.



acompanha o livro, os exemplos gravados contam com a participação de músicos profissionais de destaque no cenário nacional tais como Cristóvão Bastos, Ricardo Silveira, Adriano Giffoni, Pascoal Meirelles, Carlos Malta, Victor Santos e Paulo Sérgio Santos. Na introdução do primeiro volume, o autor esclarece alguns conceitos importantes acerca dos processos presentes na criação e elaboração de um arranjo musical:

Sendo o arranjo essencialmente um processo com todas as características da própria composição musical, o espírito criativo é indispensável ao executar a maioria dos exercícios. O estudante aproveitará o curso proposto em proporção ao nível de arrojado e desembaraço que já possui em seu instrumento, pois a criatividade é estimulada pelo domínio instrumental. Encontram-se, num arranjo bem-feito, as características “ensinadas” num curso, mas isso não quer dizer que a aplicação, por si, desses conhecimentos, resulte num arranjo bem-feito. O arranjo bem-feito não é “correto”, mas “bonito”. Ele soa tão natural e espontâneo como se fosse improvisado na hora, não obstante o seu preparo extremamente refletido e detalhado e a quantidade de músicos que nele participam. (Guest, 1996, p. 8)

Guest (1996) esclarece que a sua concepção de arranjo não é limitada a uma forma fechada,⁹⁰ revelando se tratar de um processo criativo que envolve o compositor, o arranjador, e o intérprete, colocando a prática musical como seu momento ápice de construção. Para o autor, o ensino teórico teria tanta importância quanto à aprendizagem através da experiência musical prática, porém a sistematização do processo e sua organização pelo arranjador, que para Guest teria um papel central neste processo, seriam fundamentais para a profissionalização dessas práticas.

Como veremos a seguir, o conteúdo e o programa do curso apresentam algumas diferenças em relação ao método, isto porque atualmente seu formato vem se modificado e assumido uma forma mais dinâmica e intensiva, como um *workshop* onde o trabalho individual e a apresentação dos exercícios práticos representam a sua parte mais significativa. Neste formato os alunos ganham liberdade para trabalhar os arranjos que dependem, como propõe Guest (1996), de seu arrojado e criatividade para o maior aproveitamento do curso.

⁹⁰ Para Aragão, que analisa a orquestração na música popular brasileira a partir da prática iniciada por Pixinguinha, a concepção de arranjo “fechado”, difundida no meio da música popular, pode ser definida como “arranjos que determinam *a priori* todos os elementos a serem executados pelos intérpretes”. Tal definição contrastaria com a concepção de arranjo “aberto” que, segundo o autor seriam “arranjos coletivos não escritos e parcialmente pré-definidos pelos próprios músicos ao longo de ensaios” (Aragão, 2001, p. 23)



Procedimentos da Pesquisa

O curso de arranjo, que tem a duração de um ano, é dividido em dois módulos um básico e o outro avançado. O grupo que foi observado, que se encontrava no módulo básico, é formado por 16 alunos dentre pianistas, trompetistas, violonistas e cavaquinistas, instrumentistas profissionais e amadores de diferentes contextos sociais, sendo que alguns destes frequentam também outros cursos e universidades.

As aulas teóricas e práticas foram realizadas em encontros mensais durante o semestre, tendo sido observados dois destes encontros nas semanas do dia 22 de setembro e 20 de outubro de 2009, datas já previamente agendadas para as atividades do curso. Como músico profissional, integrante da orquestra OLA e bolsista do curso de arranjo, pude realizar uma observação participante nos diversos contextos de interação do curso; através do registro em vídeo da prática de arranjo na orquestra OLA, de anotações durante as aulas teóricas e de gravações em um *MP3 Player* das correções dos arranjos, procedimentos normalmente adotados pelos demais alunos do curso.

No formato observado os encontros foram organizados da seguinte forma: às segundas-feiras foram feitas as correções dos arranjos; às terças, a execução dos mesmos pela orquestra; e, às quartas, as aulas teóricas, quando foram passadas as novas técnicas de arranjo e definidas as novas músicas a serem trabalhadas nos encontros seguintes.

As observações de campo foram divididas entre três categorias: conceitual, teórica e prática, referentes aos três contextos de performance acima descritos, a fim de serem analisadas as diferentes propostas de interação entre os alunos, músicos e professor. As observações de natureza conceitual se referem aos elementos estético-musicais utilizados nas diversas atividades do curso tais como levada, andamento e dinâmica. Observamos que muitos destes conceitos foram, por sua vez, reformulados coletivamente principalmente durante a prática da orquestra OLA e nos intervalos das atividades.

Já as observações de natureza teórica se referem ao conteúdo passado no primeiro módulo do curso que trata das técnicas básicas de orquestração em bloco, a uma, duas e três vozes. Tais observações se diferem dos conhecimentos técnicos de ordem prática que também são passados durante as aulas tais como: limites de aplicação e escolha das técnicas, além dos impedimentos acústicos e intervalares que não estão descritas no método.



As demais observações foram realizadas durante a prática com a orquestra OLA, quando foram notadas as indicações tácitas de regência, andamento, notação musical formal e informal e estratégias de demonstração oral dos arranjos. Pôde-se observar neste momento que os alunos tiveram a oportunidade de experimentar determinados conhecimentos tácitos que possibilitam a observação dos efeitos práticos das técnicas de arranjo a partir do contato com o material sonoro e humano da orquestra. É neste dialogo entre os músicos e o arranjador que muitas descobertas foram feitas e as técnicas ganharam, portanto, a sua dimensão real.⁹¹

É importante notar ainda que nas atividades da orquestra OLA os arranjos apresentados pelos estudantes não foram conduzidos exclusivamente pelo arranjador no papel de ‘maestro’.⁹² Além disso, apesar de que todas as informações musicais, segundo Guest (1996), deveriam estar presentes na partitura, a maior parte dos trabalhos foi apresentada de forma incompleta, sendo que muitos símbolos e dinâmicas foram combinados na hora. Além das lacunas apresentadas pelos arranjadores, nem todos os músicos foram capazes de ler com fluência os símbolos da notação musical, passando a adotar ao invés do arranjo escrito, a referência oral de levadas e gravações comerciais, além da adoção da leitura de cifras.

As Correções dos Arranjos

As correções dos arranjos foram realizadas no primeiro dia da semana reservada aos encontros, entre 13h e 17h, quando a turma foi dividida em grupos com horários específicos a fim de corrigir os arranjos preparando-os para a prática de orquestra realizada na manhã do dia seguinte. Durante as correções dos arranjos os alunos procuram acertar as questões de ordem técnica conforme as orientações passadas por Guest de forma coletiva e individualmente. Desta forma a aplicação das técnicas assume uma nova configuração através da reflexão prática por meio da primeira audição da grade de arranjo feita ao piano, quando são feitas algumas considerações e eventuais correções das técnicas passadas.

Um exemplo dos elementos observados nesta etapa recai sobre a escolha das notas de tensão que podem aparecer nas vozes do arranjo. Com base nesse critério, que

⁹¹ O termo “conhecimento tácito”, criado por Michael Polanyi (1967), se caracteriza pela experiência-ação sobre uma determinada capacidade que transcende o conhecimento teórico, operando de forma indireta sobre determinadas sensações tácitas.

⁹² Tal função, segundo Lago (2008), são normalmente adotadas nas práticas musicais em conservatórios e universidades de música que abrangem inúmeros códigos gestuais e orais baseados nas técnicas e métodos de regência vocal e instrumental.



é tratado no método de Guest (1996), os arranjos podem ou não soar de forma satisfatória para o aluno ou professor. A liberdade é novamente ressaltada como um elemento fundamental para o processo criativo, sendo que a escolha das tensões deve ser, portanto, individual e estética. Segundo Guest em um comentário feito durante as correções “a análise não leva a criatividade, a síntese leva a análise, mas a análise não leva a síntese”. Dessa forma Guest defende a ideia de que a criação artística, ou em seus termos a “síntese”, deve ser feita intuitivamente sendo apoiada pelas técnicas de orquestração. Somente após alcançar o resultado estético desejado deve-se fazer a análise para descobrir racionalmente o que foi efetivamente feito.

Percebemos que na atividade técnica de elaboração do arranjo entram outras esferas do conhecimento, como a reflexão estética sobre o estilo e efeitos a serem alcançados. A musicalidade é apontada como uma forma de se alcançar estes elementos não técnicos. Esta definição torna-se mais clara na correção dos contracantos elaborados pelos alunos. O processo adotado no curso deixa ao arranjador a tarefa de criar um contracanto livre, de forma criativa e musical sem a necessidade da racionalização técnica. Somente após a elaboração livre das partes melódicas a serem incorporadas ao arranjos, é que pode ser definida a instrumentação, que deve ser compatível com a tessitura dos instrumentos desejados. O conteúdo a ser arranjado deve vir, portanto, antes da elaboração técnica da orquestração, priorizando neste momento a criatividade e musicalidade do arranjador.

Nesta etapa do processo de elaboração do arranjo ênfase é dada à atividade criativa do arranjador e em sua capacidade de prever os eventuais problemas de sonoridades dos instrumentos e eventuais limitações dos instrumentistas. Tanto a organização do arranjo, como a escrita da grade e das partes finais necessitam, por sua vez de um processo metódico, claramente ligado a capacidade e experiência prática do seu realizador. Neste sentido a boa caligrafia e uma maior capacidade de organização são cobradas como formas de se comunicar as ideias de forma clara aos instrumentistas e não aprisioná-las, limitando a expressão artística pretendida.

A Prática com a Orquestra

Por não terem de apresentar uma transcrição musical detalhada para os músicos da base, os alunos optam por definir a levada a ser executada de forma oral durante a prática da orquestra. Além das cifras e de alguma indicação rítmica presente em suas partes, as demais informações são passadas aos músicos tendo-se como referência a



gravação de instrumentistas já consagrados, como, por exemplo, a “levada” de Bossa Nova feita ao violão na gravação da música “Sampa” por Caetano Veloso. A definição do termo “levada”, discutida de forma informal durante o intervalo de aula entre os músicos e alunos presentes, nos revela um pouco mais sobre o processo de assimilação do conteúdo musical do arranjo pelos músicos da base. Segundo os músicos da base, termo ‘levada’ é empregado originalmente nas práticas violonísticas a fim de definir o ritmo da batida da mão direita. O termo passou, então, a ser utilizado para caracterizar os padrões de acompanhamento da seção rítmico e harmônica formada pelos instrumentos de harmonia e ritmo da orquestra.

Da mesma forma que foi discutida a definição de levada, foi possível observar nos intervalos das práticas da orquestra OLA, que o arranjador no papel de regente deve apenas indicar o andamento, ignorando as entradas e as divisões rítmicas. Tal procedimento se difere essencialmente das práticas normalmente adotados na regência das orquestras sinfônicas, onde o arranjador no papel de regente, caberia através de gestos visíveis garantir a coerência e a unidade de execução e interpretação, como aponta Lago (2008).

Nas práticas observadas as definições das entradas são feitas oralmente durante a execução do arranjo. O andamento é dado ao início da música sendo logo abandonado pelo regente após a constatação de que a indicação não se faz mais necessária, uma vez que os músicos não seguem as demais indicações. Neste caso, o andamento configura-se apenas como uma indicação da velocidade em que a peça musical deve ser tocada, não sendo responsabilidade direta do regente a sua correta execução e sim de toda a orquestra.

A dinâmica é outro aspecto prático do arranjo que é definido oralmente pelo arranjador após a constatação de certas dificuldades ou ênfases que deveriam ser realizadas em um determinado trecho, utilizando-se para isto de termos não necessariamente musicais tais como “um pouco mais suave” ou “mais brilhante”. Tal recurso oral para a demonstração da divisão rítmica da levada ou do arranjo escrito pôde ser observado em dois momentos nas práticas observadas: primeiro através do solfejo das partes melódicas demonstrando a intenção rítmica e melódica do arranjo, e segundo através da percussão vocal quando através da imitação do som da bateria e dos instrumentos harmônicos é demonstrada a “levada” desejada pelo arranjador.

Já a forma do arranjo é reforçada antes da execução através da decodificação das indicações presentes nas partes. As reduções ou mudanças eventualmente adotadas pelo



arranjador seguem o mesmo padrão anteriormente descrito, sendo acordadas oralmente pelo o arranjador e os músicos antes da execução musical.

A parte teórica

A apresentação das técnicas de arranjo em bloco segue como apresentado no método de arranjo de Guest (1996). A aula é essencialmente expositiva com a demonstração passo-a-passo das técnicas mecânicas a serem utilizadas, bem como algumas orientações relacionadas as limitações de seu uso.

Após a apresentação dos aspectos teóricos de tais técnicas, Guest passa a demonstrar no quadro negro de forma coletiva e participativa, um exemplo de aplicação do conteúdo passado. A participação dos alunos é exigida por Guest, que devem indicar a tonalidade e a técnica a ser utilizada em cada trecho melódico segundo a região que a melodia a ser arranjada ocupa no pentagrama. Guest passa então a demonstrar a cada trecho como as escolhas dos alunos ‘soam’ ao piano.

Em seguida como complementação à atividade são tocadas algumas faixas do CD que acompanha o método com outras possibilidades de aplicação das técnicas ensinadas. Ao final da aula são feitas algumas observações sobre o trabalho a ser realizado, apresentando a sugestão de temas e recomendações de ordem prática tais como; a de fazer inicialmente um esboço do arranjo pensando na forma e na tonalidade que será escrito o arranjo a fim de facilitar a execução das técnicas que serão aplicadas em cada trecho.

Conclusão

As atividades do arranjador em uma orquestra de música popular, como pudemos verificar pelas observações trazidas por esta pesquisa, apesar de manterem uma associação direta com os procedimentos adotados pelas orquestras sinfônicas profissionais, se diferem de forma significativa das mesmas por apresentarem o diálogo, mais contundente e democrático, entre os seus agentes. Desta forma constrói-se uma prática plural onde atuam diferentes formas de construção e transmissão do conhecimento musical diluem a primazia da partitura como campo de negociação e a ênfase na legitimidade do conhecimento baseado nas formas escritas. A oralidade presente neste processo diminui a distância entre as hierarquias de poder e as diferentes funções dos participantes, tirando o papel centralizador do compositor, arranjador e regente, que passam a dividir suas responsabilidades durante a performance musical.



Referências

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

GUEST, Ian. *Arranjo Método Prático I*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996.

LAGO, Sylvio. *Arte da Regência: História, Técnica e Maestros*. São Paulo: Algor, 2008.

POLANYI, Michel. *The Tacit Dimension*. Nova York: Doubleday, 1967.

SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a Profissão Musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade: uma introdução às Teorias do Currículo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.



Paulo Casarin: a fusão de estilos de um sideman

WOJCIEKOWSKI, Gleison Juliano (UPF)

gleison_juliano_wojciekowski@hotmail.com

WOJCIEKOWSKI, Monalise Cristina Studzinski (UPF)

monalise_csw@hotmail.com

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo fazer uma análise da carreira do músico, tecladista, produtor musical e compositor Paulo Casarin nascido no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Aratiba, que com esforço e dedicação atuou ao lado de grandes artistas de renome nacional como Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Engenheiros do Hawaii, além de artistas do seu Estado de origem, como Bandalieira, TNT, Garotos da Rua. Primeiramente é traçada a história de Paulo Casarin desde suas origens e influências musicais, e os artistas com quem fez parceria e grande amizade que perduram por décadas. Ali são apresentadas inúmeras dificuldades que o artista, então um jovem do interior consegue romper e fazer parte da elite artística e musical, inclusive canções que fizeram parte de temas de novelas. Em um país como o Brasil, em que existe uma grande centralização estrutural, financeira e de produção, para não falar nos meios de comunicação, no chamado eixo Rio – São Paulo, como um então jovem do interior teve coragem e determinação para tornar real os seus sonhos. Esta pesquisa é baseada em referências bibliográficas e entrevistas com alguns músicos. Para entendermos e avaliarmos a contribuição de Casarin nesse contexto será necessário uma breve contextualização histórica dos grupos em que atuou, com uma pequena descrição da sua obra. Outro ponto em especial a ser questionado, é se de alguma forma o contexto político e cultural afeta a carreira de Casarin.

Palavras-chave: Paulo Casarin, Pepeu Gomes, Engenheiros do Hawaii.

Abstract: This research aims to make a musician's career analysis, keyboardist, record producer and composer Paul Casarin born inside the Rio Grande do Sul, in the city of Aratiba that with effort and dedication he worked alongside great artists of national renown as Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Hawaii Engineers, and artists of their country of origin, as Bandalieira, TNT, Boys Street. First is drawn story of Paul Casarin from its origins and musical influences, and the artists who made partnership and great friendship that last for decades. There are presented many difficulties that the artist, then a young inside can break and be part of the artistic elite and music, including songs that were part of novels themes. In a country like Brazil, where there is a major structural centralization, financial and production, not to mention in the media, the so-called Rio - Sao Paulo, then as a young man inside had the courage and determination to make real your dreams. This research is based on references and interviews with some musicians. To understand and evaluate the Casarin contribution in this context a brief historical background is necessary groups where he worked, with a short description of his work. Another point in particular to be asked is if somehow the political and cultural context affects Casarin career.

Keywords: Paul Casarin, Pepeu Gomes, Hawaii Engineers.

O começo de um sonho

Nascido em 23 de outubro de 1953, na cidade de Aratiba, Paulo César Casarin vai muda-se para a cidade de Erechim com sua família e, já com cinco ou seis anos,



ganha de seu pai um pequeno acordeom de oito baixos e começa a estudar de forma autodidata. Em 1961, ingressou na Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel, onde recebeu uma educação formal de acordeom e teoria musical.

Casarin, como muitos de sua geração foi contagiado pelo rock inglês dos Beatles e Rolling Stones e envolvido pelo movimento da Jovem Guarda. Em 1967 integra sua primeira banda com alguns amigos, adquirindo experiência, e é convidado para tocar em vários grupos. Em dezembro de 1978 muda-se para Porto Alegre, em busca de espaço em sua carreira, quando se encontra com Mauro Kwitko, médico, escritor e compositor, que sugere ir para o Rio de Janeiro para formarem uma banda. Mauro nessa época compunha uma canção que apresentou ao cantor Ney Matogrosso, a qual o próprio Ney batizou com o nome de “Mal Necessário”, a faixa entrou no LP "Feitiço", de 1978, tornando-se um clássico do repertório do cantor.

Com Mauro e Casarin surge a banda Vento Sul, composta por mais um guitarrista sul rio-grandense, sendoos demais cariocas. A banda tinha influência do rock progressivo, porém compunham suas próprias músicas, apresentavam-se em teatros e eventos culturais com cachês irrisórios. A banda então decide mudar-se para Copacabana e consegue um contrato com a Warner e participado Festival Nacional da Canção em 1979 no Teatro Bandeirantes em São Paulo, tendo como vencedor o cantor Fagner.

Ainda em 1979, Casarin além de sua banda Vento Sul, integra a banda Bixo da Seda, na qual permanece até 1980, grava um disco que nunca foi lançado, porém realizou turnês em São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, onde se apresentou várias vezes no saudoso Teatro Leopoldina, que posteriormente passou a sediar o Teatro da OSPA e hoje encontra-se em desuso. Em dezembro de 1980 a banda Bixo da Seda encerra o Show “Adeus Anos Setenta”no Teatro Araújo Vianna em Porto Alegre com a participação de Casarin.

Paralelamente Casarin fez parte da banda de Robertinho do Recife, no histórico *Movimento Guitarra Brasil*, com Pepeu Gomes, Sérgio Dias e Armandino do Recife. Realizou ainda as turnês *MPB Shell 80* e *MPB Shell 81*, esta última já na banda de Lulu Santos com “Areias do Deserto”, e com Lulu seguiu tocando em diversos teatros pelo país.

Casarin, ainda como integrante do Bixo da Seda, participa de um festival na cidade de Curitiba, onde tocaram as bandas Made in Brazil, Tutti Frutti e A Chave do



Sol e conhece Luiz Sérgio Carlini, guitarrista que fez parte da primeira formação da banda Tutti Frutti, (ex-Carneiro Verde e Lisergia). (Dolabela, 1987, p. 158)

A parceria com Pepeu

Na segunda metade de 1981, Casarin muda-se para São Paulo, e integra a banda Tutti-Frutti, de Luiz Carlini, permanecendo por dois anos, e participou inúmeras vezes do Programa do Chacrinha no Teatro Bandeirantes. Em fevereiro 1983, regressa ao Rio de Janeiro, onde recebe uma ligação de Pepeu Gomes, o convidando para um encontro em sua casa na Lagoa Rodrigo de Freitas, onde iniciaria uma parceria que duraria por muitos anos.

Pepeu em 1983 retorna de Los Angeles, onde grava o álbum *Masculino e Feminino*, disco que consagra seu trabalho e o transforma em ícone do rock brasileiro. Foi nesta época que Pepeu reestrutura sua banda e convida Casarin para integrar o grupo, composto por Jorginho Gomes na bateria, Didi Gomes no baixo, três percussionistas que tocaram nos Novos Baianos, além de *backingvocals*. Já em 1985 a banda lança o disco *Energia Positiva* e a primeira faixa “Mil e Uma Noite de Amor” foi um verdadeiro hit nas rádios do país.

Energia Positiva, o último LP que lança pela gravadora CBS, produzido por Mariozinho Rocha, em 1985 - sétimo de sua carreira solo - traz a ampliação de sua música e a radicalização de suas atitudes, em sua fase mais mística. Fecha um ciclo em sua vida. Sua guitarra virou escola. "Ouça mas não seja possuído pelo que está ouvindo" - sempre foi o seu lema (Caraméz, 1998, p. 20).

Com a primeira edição do Rock in Rio em 1985, Pepeu e banda foram convidados a participar deste Festival que foi o marco na música brasileira. Durante a apresentação no Rock in Rio, além das turnês pelo Brasil, Pepeu Gomes e Baby Consuelo (Baby do Brasil), esposa de Pepeu, realizavam shows duplos, onde a mesma banda acompanhava os dois artistas, com exceção do guitarrista de Baby, Heitor Pepê (ex-Ivan Lins), Pepeu fazia o primeiro show e após uma pequena participação ao final do show de Baby.

Neste mesmo ano Pepeu e banda tocaram pela terceira vez do Festival de jazz de Montreux ao lado de grandes artistas da música internacional, com a mesma formação apresentada no Rock in Rio, ou seja, Pepeu na guitarra e vocal, Jorge Gomes na bateria,



Didi Gomes no baixo e pelos percussionistas Charly Negrita, Joãozinho e Baixinho, além dos tecladistas Luciano Alves e Paulo Casarin.



Paulo Casarin com Pepeu Gomes no Festival de Jazz de Montreux

Fonte: Acervo Paulo Casarin

Ainda em 1985 foi lançado O LP *Sem Pecado e Sem Juízo*, também conhecido como “Tudo Azul Adão e Eva no Paraíso”, tema da novela *Roque Santeiro*, onde Casarin era tecladista na música que intitulou o disco, participa ainda das canções “Araruama”, “Desejo Colorido”, “Positiva”, “Rock das Crianças”, “Sabor de MI”, “Que Delícia”, “Delicado” e “Mensageiro Interplanetário”.

Com Baby Consuelo, Casarin gravou três discos, dentre eles *Kryshna Baby*, lançado em abril de 1984, na produção Pepeu Gomes e o americano Ronnie Foster e com a participação dos músicos Larry Williams, Lincoln Olivetti e Airto Moreira. Em 1997, Casarin grava seu terceiro disco com Consuelo, chamado *UM*. Sua atuação se restringe a duas faixas: “Fazendo Charme”, no acordeon; e parceria nesta música; e órgão solo em “Divina Orgia”.

Em 1987, paralelamente ao seu trabalho com Pepeu Gomes, Casarin grava todos os teclados no segundo álbum da banda *Garotos da Rua*, intitulado *DR. Em Rock 'nRoll*, que conta com diversas participações especiais, como Sandra de Sá, Manito (Os Incríveis e Som Nosso de Cada Dia) e Humberto Gessinger. Em 1988, Casarin grava os pianos e órgão Hammond em todas as faixas do terceiro disco da mesma banda, chamado “*Não Basta Dizer Não*”, e assina em parceria com Bebeco e Justino as composições “Satélite do Amor”, “À Noite” e a faixa título.



Ainda em 1988, Pepeu lança o disco *Pedra Não é Gente Ainda* e Casarin divide os teclados com Luciano Alves, além de parcerias nas composições com Pepeu nas canções “Sonhos Marginais” e “Terceiro Mundo”, e na instrumental “Sensual”. No final desta década Pepeu voltou-se para a música instrumental e dedica-se ao seu trabalho como guitarrista e lança o disco *On The Road*, relendo velhos sucessos presentes no início de sua carreira e músicas inéditas. O trabalho foi gravado ao vivo no Rio Jazz Club de 17 a 21 de maio de 1989, agenciado pela Third World Talent Agency, de Nova York.

Na década de 1990 a produção fonográfica de Pepeu diminuiu consideravelmente, constituindo-se de apenas quatro discos. Porém reencontra seu grande amigo Moraes Moreira, com quem compartilhou da primeira geração dos Novos Baianos. No LP *Moraes e Pepeu*, a mistura de reggae, afoxé e merengue foi ao encontro da onda de sucesso da lambada, e era essa conjunção do samba-reggae baiano com o merengue que dava gás ao trabalho da dupla.

Depois de muitas mudanças musicais, em 1990 reencontra seu compadre e parceiro Moraes Moreira. Um tocando violão e o outro, guitarra faz ressurgir a velha química de compor, mesclando o pop e o popular. Gravam juntos "Moraes e Pepeu", um disco de raiz que os recoloca com o pé direito na mídia dos anos 90. "A Lua e o Mar" (Moraes, Pepeu e Fausto Nilo) vira tema da novela "Tieta", da TV Globo - onde trabalham como atores convidados em alguns capítulos e ganham o Prêmio Sharp, de melhor arranjo, gravam três programas para o Fantástico; são capa da revista Veja e fazem muitos shows pelo Brasil e exterior. No Japão, acompanhados de David Moraes (violão) e do percussionista Reppolho, gravam no Club Quatro, em Tóquio, "Moraes e Pepeu ao Vivo", que tem distribuição internacional (Caraméz, 1998, p. 22).

No disco *Moraes e Pepeu*, Gomes realiza o antigo projeto de gravar "Na Baixa do Sapateiro", de Ary Barroso, só com violão acústico, num arranjo memorável. O grand finale da dupla foi a apresentação no Rock in Rio II no Maracanã em 1991. Com Moraes Moreira, Casarin participaria ainda do disco *Cidadão* em parceria na composição com Moraes Moreira e Fausto Nilo, canção chamada “Semente do Amor”, além dos teclados nessa faixa.

Em 1993 Pepeu lançou o álbum intitulado “Pepeu Gomes” pela Warner Music Group, o disco obteve grande sucesso através da música "Sexy Yemanjá", trilha sonora da novela "Mulheres de Areia" da TV Globo. Neste disco Casarin grava os teclados na faixa “Navegador”. A produção ficou a cargo de Pepeu e Carlos Eduardo Caraméz. No



início de 1994 Pepeu vai para a Bahia e reencontra seu antigo parceiro e guitarrista Armandinho e além das turnês realizou diversas apresentações com o guitarrista.

Na Bahia, onde namora a cantora Simone Moreno, reencontra Armandinho, seu amigo e parceiro, companheiro de saudáveis desafios musicais - com solos alucinantes entre as guitarras baianas - nos encontros de trios elétricos, nas madrugadas do carnaval de Salvador. Conversam sobre o fato de nunca terem tocado juntos, apesar de todas as afinidades e raízes comuns (Caraméz, 1998, p. 23).

Nesta época, com a escassez de trabalho com Pepeu, Casarin busca alternativas para sua música e investe na carreira solo, lançando em 1993 o disco intitulado simplesmente *Paolo Casarin*, gravado no estúdio particular de Moraes Moreira e lançado pela FWD Fastforward Records, onde Casarin produz, grava teclados, baixo e canta. Todas as composições do disco são de sua autoria com algum parceiro, porém o álbum não obteve o resultado esperado, sendo este seu primeiro e único disco solo.

A era com Gessinger

No final de 1994, Gessinger convida Casarin para integrar a banda Engenheiros do Hawaii, e parte para Los Angeles onde permanece durante dois meses, para as gravações do disco *Simples de Coração*. Neste álbum Casarin utiliza um piano acústico, um órgão Hammond, além de alguns sintetizadores e um acordeon. A ideia de inserir o acordeon na gravação do disco foi de Humberto, que buscava uma sonoridade regional ao trabalho.

Simples de Coração foi lançado no Brasil em 1995, primeiro e único álbum de estúdio com a banda em sua formação quinteto: Humberto Gessinger (voz e baixo), Carlos Maltz (bateria), Ricardo Horn (guitarra), Fernando Deluqui (ex-[RPM](#), guitarra) e Paulo Casarin (teclados). Os principais sucessos foram as canções “Hora do Mergulho” e “A Promessa”. Nesse disco, Casarin e Humberto compuseram as canções “A Promessa” e “Lado a Lado”, que vendeu em torno de duzentas mil cópias em dois anos, porém Humberto aposta na carreira solo e se despede do grupo.

Quando da dissolução desta formação da banda Engenheiros do Hawaii, Casarin, a convite de Alemão Ronaldo, produz e grava o disco *Quinze Anos*, da banda Bandaliera, e retorna a Porto Alegre. Em 2000, Charles Master está de volta com a banda TNT e Casarin passa a compor a banda e realiza algumas turnês pelo interior de



Santa Catarina, no entanto não gravaram nenhum disco e neste mesmo ano retorna para a banda Bandaliera e produz o disco *Bye Flowers*, atuando nos teclados e vocal.

Em 2002 é lançado pela rede Atlântida através de uma revista o álbum *Bandaliera 20 anos*, gravado ao vivo em um show no Manara Bar, em Porto Alegre, no dia 29 de novembro de 2001. A banda era composta por Alemão Ronaldo (voz), os irmãos Max e Alex Lima (guitarra e vocal), João Guedes (baixo), Roni Martinez (bateria) e Paulo Casarin (teclado e vocal).

Logo após sair da banda Bandaliera, Casarin e alguns colegas remanescentes, criaram a banda Automóvel Verde, gravando um único disco com sua participação. O CD foi produzido pela própria banda e lançado no final de 2004. As composições basicamente são de Alex Lima e Paulo Casarin. Em 2005 Casarin retorna à cidade de Erechim, onde produz desde então trilhas para cinema, mantém seu projeto solo, além de integrar a banda Crazy Boys.

Considerações finais

Paulo Casarin foi um dos favorecidos pela explosão do chamado BRock na década de 1980, onde os meios de comunicação e as gravadoras passaram a investir valores maiores no segmento rock, proporcionando maiores oportunidades de trabalho. Como membro da banda de Pepeu Gomes, participou de momentos importantes da carreira do artista, contribuindo para seu sucesso comercial. Além disso, alguns destes momentos foram também marcos na história da música, como Rock in Rio.

Com Engenheiros do Hawaii, Casarin participa do álbum *Simples de Coração* como membro efetivo da banda, não apenas como sideman, aparecendo nas fotos do disco, nos videoclipes de divulgação e principalmente nos créditos do disco. Com a menor visibilidade comercial do rock em meados da década de 1990 e no início do século XXI, o trabalho para Paulo Casarin vai escasseando, bem como para diversos artistas do gênero.

A diminuição de trabalho de Casarin se deve também a não conseguir se estabelecer como artista solo, mas, apesar disso, sua contribuição ao lado dos diversos artistas com quem tocou foi de grande relevância, não só com seus teclados, mas também como compositor, pois se verificaram quatorze parcerias suas gravadas por músicos como Pepeu Gomes (“Rock in Rio”, “Sonhos Marginais”, “Sensual”, “Terceiro Mundo”), Moraes Moreira (“Semente do amor”), Baby Consuelo/do Brasil (“Grito de Paz”, “Fazendo Charme”), Garotos da Rua (“Não basta dizer não”, “Satélite do amor”,



“À noite”), Engenheiros do Hawaii (“A Promessa”, “Lado a lado”), Bandaliera (“Lero-Lero”, “Slow Motion”).

Referências

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil nos anos 80*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio: a história do maior festival de música do mundo*. 1. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- CASARIN, Paulo César. *Entrevista*, Gleison Wojciekowski, 2013.
- LEE, Rita. In: CLEMENTE, Ana Tereza. *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008.
- DALABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.
- DAPIEVE, Arthur. *O rock brasileiro nos anos 80*. 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- ENCICLOPÉDIA DO ROCK BRASILEIRO. Rio: GSA Entretenimento Editorial, 1994.
- FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: BANCO DE DADOS. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Música_Popular_Brasileira>. Acesso em: 21 nov. 2013.
- GESSINGER, Humberto. *Pra ser Sincero*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009.
- NETO, Affonso Celso de Miranda. *A guitarra Cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*. 2006. Dissertação. (Especialização em Música) Curso de Pós – Graduação em Música e Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.
- PACHECO, Emilio. *Mauro Kwitko*. Blog do Emílio Pacheco. Porto Alegre, 31 de jul. 2006. Disponível em: <<http://emiliopacheco.blogspot.com.br>>. Acesso em: 13 nov. 2013.
- SOUZA, Tárík. In: GOMES, Pepeu. *O Melhor de Pepeu Gomes: melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclado, com tablatura*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.



2. Resumos

2.1 Repertórios e práticas em Música Popular

Uma possível sistematização do “Frevo” a partir de arquétipos de análise pré-concebidos

BERTON, César Gabriel (IFPE/Belo Jardim)

cesar.g.berton@gmail.com

A pesquisa tem por objetivo reconhecer uma possível estrutura identitária no frevo, estabelecendo um diálogo com outros gêneros musicais para, em seguida, discutir sobre as barreiras existentes quanto a tradição e o regionalismo deste gênero. Esse trabalho foi realizado a partir de um estudo de caso, dentro de uma abordagem qualitativa, que utilizou as ferramentas de análise advindas do jazz e da música de concerto europeia aplicadas em quatro peças musicais de frevo. A utilização dos elementos *jazzísticos* justifica-se a partir do contexto histórico, já que no fim do século XIX – na origem destas músicas – o cortejo do frevo era realizado, no Brasil, com características próximas ao cortejo fúnebre que originou a *second line* do jazz, de New Orleans, nos Estados Unidos. Ainda de forma comparativa, no século XX, o frevo “modernizou-se” e herdou a formação instrumental das bandas marciais americanas, remanescentes no Nordeste, durante a primeira guerra. Hoje a formação da orquestra de frevo é idêntica a da *bigband*. Musicalmente, o frevo apresenta uma melodia acompanhada principal, intercalada por contracantos ativos. Essas melodias são compostas e aprendidas de forma que as duas vozes pertençam a um mesmo contorno musical. Edson Rodrigues, um dos principais compositores do estilo, afirmou que: “o frevo é uma música que já nasce vestida”, insinuando que a melodia é composta já com o arranjo em mente. Estruturalmente, o frevo repete alguns padrões: harmonias tonais e cadências simples, forma binária e uma CODA característica. Analisou-se, então, a harmonia através de clichês de expansão tonal, identificando tonalidade, modulações, substituições de acordes e ritmo harmônico. Na forma, partindo da análise motívica, identificou-se períodos/sentenças, fraseologia e textura. Do contorno rítmico, através das “tópicas”, apontou-se para regionalismos ou citações e, na “base”, quando importante, foi indicada dentro do tecido musical: convenções, antecipações, retardos e hemíolas. Na equiparação desse gênero ao jazz também se identificaram modelos comuns: *Barlineshift*, Patterns, generalização harmônica, entre outros. No estudo, que está em processo, pretende-se analisar o “songbook de frevo” inteiro e comparar os resultados obtidos para checar aspectos de identidade e originalidade dessa música.



Maestro Tasso Bangel: uma trajetória do Conjunto Farroupilha (1948-1990) à Camerata Pampeana (2010-)

BORGES, Gabriela Lery (UFRGS)

gabilborges@hotmail.com

Com o suporte teórico da Etnomusicologia – área de conhecimento que tem, historicamente, trabalhado com temáticas relacionadas à música popular –, este trabalho, iniciado no segundo semestre de 2013, propõe-se a realizar um estudo de trajetória sobre o Maestro Tasso Bangel (Taquara, RS, 1931), maestro, arranjador, compositor, cantor e instrumentista gaúcho que vivenciou o desenvolvimento da Música Popular Brasileira durante toda a segunda metade do século XX. Estima-se que o conhecimento e a interpretação da produção musical de Bangel, a partir de uma pesquisa etnográfica e etnomusicológica, conduzirão a uma aproximação da produção e do cenário musical sul rio-grandense e brasileiro, especialmente no período que consiste dos anos 50 a 70 do século XX. O trabalho de campo está sendo desenvolvido, primordialmente, através da realização de entrevistas com o Maestro Tasso e da catalogação e análise de suas partituras. Na continuidade do projeto, as entrevistas serão ampliadas aos atores sociais da sua rede de relações. Anotações em forma de diário de campo e registros em áudio, foto e vídeo permitirão a constituição de um arsenal de dados, o qual, além de se fazer útil para análises e consultas posteriores aos encontros, deverá servir como meio de retorno aos colaboradores. A produção de documentos escritos, redigidos a partir das informações coletadas com esta pesquisa, está sendo acompanhada pela organização, iniciada em 2013, do acervo de partituras disponibilizado pelo Maestro ao Departamento de Música da UFRGS, para futuro processo de digitalização e possível publicação virtual. Documentos audiovisuais produzidos também serão disponibilizados, para registro e compartilhamento do conhecimento construído por meio desta pesquisa.



A trajetória e a música do Quinteto Armorial nos anos 70

CARNEIRO, Francisco Luiz Jeannine Andrade (USP)

francisco.andrade@usp.br

Trata-se da pesquisa de mestrado sobre a música do Quinteto Armorial com foco nos anos de 1974 a 1980, período em que o grupo realizou a produção, gravação e divulgação de seus quatro LP's – “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), “Aralume” (1976), “Quinteto Armorial” (1978) & “Sete Flechas” (1980). O estudo musicológico por meio da escuta sistemática de seus discos aliado à pesquisa sobre a trajetória do grupo, no contexto histórico e cultural do Movimento Armorial liderado pelo escritor Ariano Suassuna, propõe uma interpretação de diálogo interdisciplinar pela narrativa do binômio História & Música. A fase atual da pesquisa consiste na organização metodológica de um organograma dos LP's para levantamento de questões musicológicas a respeito dos aspectos rítmico, harmônico e melódico das composições gravadas pelo grupo, podendo ser demonstrados por meio da interpretação na viola brasileira, aliado ao trabalho de pesquisa de fontes secundárias referente à recepção e circulação das obras e entrevistas realizadas com os compositores das músicas. Temas como *Revoada*, *Improviso*, *Guerreiro*, *Aralume* e *Lancinante* de Antônio José Madureira revelam a transposição de elementos da ‘cultura popular’ para elaboração de uma concepção musical ‘erudita’. Com a presença de recursos musicais usuais à música clássica, como contraponto, modificações de textura, cânones e imitações melódicas. O *Quinteto Armorial* trazia sob essa roupagem ‘erudita’ a ‘sonoridade das ruas’ e dos ‘recônditos’ do nordeste, através dos timbres e temas musicais presentes em sua discografia. A pesquisa sobre a trajetória e a música do *Quinteto* revela, no plano estético, uma ruptura entre a dicotomia – música ‘popular’ versus ‘erudita’, por encontrar no campo da cultura o enraizamento desua proposta.



Arranjo em música popular como revivência (Nacherleben) a partir de Wilhelm Dilthey

CARPENEDO, Amanda (UFRGS)

amanda_carpenedo@hotmail.com

O presente trabalho visa discutir sobre os processos interpretativos envolvidos ao se arranjar música popular. Tomaremos como orientação a teoria da compreensão e interpretação da linguagem, de modo a entender como ocorre a compreensão musical a partir do conceito de revivência de Wilhem Dilthey. Trabalharemos com a tese de que o ato de arranjar música popular passa por um processo interpretativo que envolve o criador da obra e sua época, o contexto histórico e o novo momento da obra arranjada. Do ponto de vista metodológico o trabalho caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica, a ser realizada através de análises e uma reconstrução interpretativa do conceito de revivência (*Nacherleben*), apresentado por Dilthey na obra *A construção do mundo histórico nas ciências humanas* (1910), bem como a partir de diálogos com outras fontes que contribuam para um melhor entendimento dos processos interpretativos envolvidos ao se arranjar música popular. O conceito de revivência, que serviu de motivação para esta pesquisa, é apresentado por Dilthey como o processo que ocorre para que algo seja compreendido, seja o interior de um homem ou uma obra. Desta forma, para que este processo ocorra, diversos fatores devem ser considerados. Esta pesquisa nos ajudará, portanto, a levantarmos questões sobre como estes fatores influenciam o artista/intérprete no momento do arranjo musical. Segundo Dilthey (2010, p. 210), “toda a relação com uma obra musical é interpretação” [e] “aquilo que é psicologicamente efetivo no artista pode ser o passo da música para a vivência ou dessa vivência para a música ou as duas coisas de maneira alternante [...]”. Para exemplificar o conceito de revivência e sua relação como arranjo musical, o trabalho analisará exemplos de diversos arranjos de uma mesma música popular e suas transformações através da performance de artistas de épocas, contextos e gêneros diferentes. Como resultados preliminares, tomou-se como um exercício de investigação de distintas compreensões/interpretações a música “Chega de saudade” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A análise musical permite observar a reexperiência dos diferentes intérpretes ao rearranjar uma obra consagrada dentro de seus contextos históricos e temporais.



Desenvolvimento de arranjos na música popular brasileira

CARPIN, Tamiris Duarte (UFRGS)

tamiris.duarte@gmail.com

O presente trabalho, parte de meu projeto de graduação em andamento, é composto de um caderno de arranjos musicais e de um memorial descritivo dos processos de desenvolvimento e criação dos mesmos. Os arranjos, em sua maioria já finalizados, foram escritos ao longo de três anos para as disciplinas de Prática Musical Coletiva II, III, IV, V e VI e de Arranjos Vocais e Instrumentais I, que fazem parte do Bacharelado em Música – Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para a realização destes arranjos precisei levar em conta formações instrumentais típicas e atípicas em Música Popular, uma vez que estas foram definidas com base em interesses musicais comuns dos estudantes dos grupos que assim se formavam naquelas disciplinas e não com base em uma instrumentação previamente estabelecida. O repertório abrange músicas populares brasileiras, em especial as músicas de tradição afrodiáspórica e tem como objetivo destacar a importância cultural da música tradicional do Brasil. Assim, canções de Clementina de Jesus e Jacinto Silva, por exemplo, historicamente apartadas do contexto musical acadêmico foram estudadas e recriadas em configurações particulares de arranjo. O memorial tem como objetos de análise e reflexão o desenvolvimento dos arranjos nos seguintes aspectos: a escolha do repertório, a orquestração, as opções musicais empregadas, as influências musicais da arranjadora e a importância da bagagem cultural e das particularidades de cada instrumentista que integra o grupo para o qual se escreve. A descrição da trajetória musical da autora desde antes do seu ingresso no curso superior assim como os conhecimentos adquiridos na universidade são partes integrantes do memorial. Pretende-se evidenciar, desta forma, os caminhos percorridos até a composição definitiva dos arranjos. A partir de uma breve apresentação de importantes arranjadores brasileiros como Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Radamés Gnattali, entre outros, suas metodologias e características sonoras, a pesquisa avança em direção às discussões contemporâneas sobre arranjo na música popular.



Diversidade de gêneros e identidades culturais em duas gravações da canção Três Pontas, de Milton Nascimento

CORILLOW, Vinicius Moreira (UNICAMP)

vi_corilow@yahoo.com.br

A canção “Três Pontas”, de Milton Nascimento em parceria com Ronaldo Bastos, foi gravada em *Milton Nascimento*, no ano de 1967, no Brasil e em *Courage*, no ano seguinte, nos EUA. Esses dois primeiros álbuns de Milton resultaram de seu sucesso no II Festival Internacional da Canção. Estas duas gravações de “Três Pontas” apresentam características de diversos gêneros da música popular. Na primeira gravação se destacam a marchinha, o afoxé e a bossa nova. Na segunda, reaparece a marchinha, agora, porém, aliada à música caribenha e ao jazz. Certamente, em cada uma das versões se estabelecem significados e climas distintos, associados à ideia de expectativa e euforia dos moradores de uma cidade pequena com relação àqueles que retornam através do trem, “contando histórias de uma terra tão distante do mar, vem trazendo esperança para quem quer nessa terra se encontrar”. Depois de *Courage*, pode-se dizer que Milton está, como nunca antes, na posição do trespontano que volta carregado de novas histórias de além mar. Para investigarmos as questões que essas gravações nos suscitam, analisamos ambos os fonogramas considerando alguns aspectos melódicos, harmônicos, formais, bem como a variação desses elementos nessa canção, através da metodologia apresentada no livro *Analisis del Estilo Musical* de Jan LaRue, aliada a uma análise da letra e da melodia a partir dos trabalhos de investigação semiótica da canção, de Luiz Tatit. A essas duas perspectivas analíticas, acrescentamos algumas reflexões sobre hibridismo cultural, feitas por Nestor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas* e Peter Burke, em *Hibridismo Cultural*, aprofundando as questões encontradas. Dessa forma, já nesse momento inicial da carreira de Milton, veem-se aspectos importantes acerca da mistura de elementos de diferentes gêneros em uma mesma composição, procedimento recorrente em sua extensa obra. Também se notam algumas relações entre a maneira de realizar essa mistura de gêneros musicais, com temas e símbolos presentes nessa e muitas outras canções, como a relação da identidade do sujeito com a sua cultura regional e com outras culturas, metaforizada pelo trem, mediador dessa relação, apontando algumas possíveis hipóteses sobre a maneira como Milton expressa musicalmente essas questões culturais.



Questões de morfologia e modernização na canção popular: liberdade e anticonvencionalismo em Ana Luiza de Tom Jobim

FERREIRA, Matheus Henrique de Souza (UDESC)

mhsferreira@hotmail.com

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (UDESC)

sergio.freitas@udesc.br

Em 1973, no estúdio da *Columbia* em Nova York, foram finalizadas as faixas de um álbum que contou com um time de músicos notáveis e diversos, entre eles Claus Ogerman, Dori Caymmi, Ron Carter e Airto Moreira. Trata-se do célebre *Matita Perê*, álbum solo de Tom Jobim lançado neste mesmo ano que, conforme o próprio compositor, é “uma homenagem a Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério”. Na matéria “A livre Suíte Mateira de Tom Jobim” publicada no Diário de Notícias em 27/03/1973, percebe-se que o álbum foi valorizado por seu “anticonvencionalismo”: “Jobim resolveu romper com esquemas tradicionais de composição”; “pôde, finalmente, realizar uma coisa inteiramente livre, pessoal, não esquematizada, fora dos padrões da música tonal”; “fora do sistema de oito ou dezesseis compassos a que se obriga a música tonal de dança, mais conhecida como comercial”. O presente trabalho verifica a incidência de traços assim na faixa dois deste álbum: a canção Ana Luiza. Para tanto, procura-se confrontar informações textuais (críticas, depoimentos, etc.) e aspectos técnico musicais, tais como o formato assimétrico da canção e a relativa complexidade desse plano tonal. Com isso, busca-se resposta para duas questões principais: é possível identificar estratégias composicionais que denotam liberdade e anticonvencionalismo em Ana Luiza? Se sim, tais estratégias podem representar modernização no âmbito da canção popular no Brasil dos anos setenta? Neste intuito, foram realizados expedientes de análise musical referenciadas em documentos já públicos (gravações, partituras) considerando, ao fundo, aspectos do modernismo em geral e do modernismo musical internacional nacional. Em conclusão destacam-se interações entre a declarada identidade mateira, a deferência ao folclore e a produção de personagens influentes – tais como os escritores supracitados e também Villa-Lobos, Mário de Andrade, Portinari, Clarice Lispector, etc. – que, em diferentes medidas, mostram afinidades com as aspirações de Jobim neste momento de sua trajetória. Nota-se também que, no contexto da música popular veiculada à época, algumas características musicais de Ana Luiza permitem leve associação com determinadas escolhas modernistas. Por fim, observa-se ainda que, em alguma medida, a imagem que guardamos de Jobim está marcada pela deferência valorativa associada ao artista modernizador.



Bossa Nova: influências composicionais da música erudita no universo da música popular

GASQUES, Gisela de Oliveira (UFU)

giselagasques@yahoo.com.br

A Bossa Nova tornou-se um gênero de grande importância no cenário da música popular brasileira por apresentar inovações melódicas, harmônicas, rítmicas, poéticas, interpretativas e estéticas (Calado, 1990). De acordo com Zan (1997), a influência do jazz é marcante, sobretudo nos traços harmônicos das canções da bossa nova. O movimento pode ainda ser pensado como a fusão do samba e do jazz (Calado, 1990, p. 245). Entretanto, segundo Vilela (2010), poucos estudos tratam da abordagem da música erudita, sobretudo ao se comprovar as influências melódicas e harmônicas nas composições. No enfoque harmônico “podemos pensar em um caminho histórico que parte de Mussorgsky e se consolida em Debussy. Debussy poderia e deve ser considerado o pai das músicas populares no que toca à sua abordagem harmônica” (Vilela, 2010, p. 20). Numa das entrevistas concedidas a Chediak (1994), Tom Jobim afirma que o aspecto harmônico de suas composições estão mais relacionadas a Debussy do que à música norte-americana. Neste aspecto, este trabalho busca a análise de aspectos musicais eruditos presentes em composições da Bossa Nova. Numa primeira etapa procura-se demonstrar os resultados parciais obtidos até o momento em levantamentos bibliográficos. Numa etapa futura, pretende-se analisar algumas obras de Tom Jobim, demonstrando aspectos composicionais semelhantes a obras de compositores eruditos e permeando um aspecto reflexivo quanto à dicotomia música popular e música erudita. Segundo Wolf (2007), a influência da música erudita na obra de Tom Jobim é inegável: “a Bossa Nova tem ‘influências profundas de Villa-Lobos’. Quanto à harmonia, reconhecia a influência de Debussy e Ravel no uso de acordes expandidos” (Wolf, 2007, s.p.). De acordo com Costa e Silva (2014), um dos métodos composicionais encontrados em *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim, é semelhante à Debussy: a estruturação da composição à partir do desdobramento de uma célula mínima a qual projeta uma diversidade harmônica que jamais retorna a si mesma. Suzigan (2011) demonstra um procedimento análogo em *Se todos fossem iguais à você*, além de analisar outras obras em que Tom Jobim utiliza escalas hexafônicas, cromatismos e harmonização em acordes por quartas, presentes em Debussy, exemplificando outras semelhanças do universo erudito.



“Rock Nacional” nos anos 80: proposta de periodização

GIUMBELLI, Emerson Alessandro (UFRGS)

emerson.giumbelli@ufrgs.br

O trabalho propõe uma periodização para a década de 1980 referida àquilo que ficou conhecido como “Rock Nacional” no Brasil. Neste momento, quando a separação entre *mainstream* e *underground* foi muitas vezes rompida, este gênero musical apresenta características distintivas em relação a períodos anteriores e posteriores. A primeira fase foi dominada pelo estilo “new wave”, o que se expressou no nome das bandas e na sonoridade das músicas, marcando a ruptura com a chamada “Música Popular Brasileira”. “Blitz” e “Gang 90 & as Absurdetes” são representantes desse período. A segunda fase, em meados da década, recebeu influência do estilo “punk”, com impactos nas temáticas e na sonoridade da produção artística. Foi o momento em que o “Rock Nacional” procurou se tornar a trilha sonora da sociedade brasileira, então agitada pelo processo de redemocratização. É o momento em que, por exemplo, desponta a banda “Legião Urbana”. A última fase é marcada por uma crise, na medida em que a unidade conquistada nos períodos anteriores é questionada, passando a ocorrer uma fragmentação de estilos. Reggae e rap, entre outros, se afirmam como gêneros com alguma autonomia. Na segunda parte da década de 1980, a marca do “nacional” impõe pressões que impulsionam a busca por alternativas às influências “estrangeiras”, sem que se atinja uma solução que garanta o êxito anterior. A periodização proposta, portanto, não é mero exercício cronológico, mas traz consigo uma interpretação acerca do lugar e das forças que constituíram e sustentaram o “rock nacional”, entendido como fenômeno musical e social. O trabalho efetiva uma interlocução com autores (S. Naves, C. Sandroni, H. Vianna, C. Dunn e outros) que refletem sobre a relação entre música e narrativas de nacionalidade. Os dados que preenchem a periodização tal como proposta nesta apresentação foram reunidos e sistematizados em diálogos com reportagens e trabalhos acadêmicos elaborados sobre o tema.



Cale-se: as músicas censuradas pela ditadura militar

HENRIQUES, Marilia Oliveira (UFRGS)

mariliahrq@yahoo.com.br

OLIVEIRA, Leandro Ramos de (UNISC)

leoliveiraguitar@gmail.com

O espetáculo “Cale-se as músicas censuradas pela ditadura militar” foi concebido para apresentar ao público um repertório de músicas brasileiras cuja veiculação foi parcial ou integralmente censurada durante o governo militar no Brasil, no período de 1964 a 1985. A seleção musical, juntamente com a contextualização histórica realizada nas apresentações, despertou o interesse de professores. Assim, o espetáculo chegou ao meio escolar. Uma destas experiências se deu junto a uma universidade do interior do RS, onde apresentamos o espetáculo para aproximadamente 800 alunos e professores de escolas públicas vinculadas ao programa PIBID, dentro de um projeto chamado “Música e Ensino”. O roteiro incluía, além das canções, textos para guiar a escuta do público, apontando trechos emotivos pelos quais as canções foram censuradas, estratégias usadas pelos compositores para conseguirem veicular sua obra, situando historicamente estes fatos. Após a apresentação, os alunos e professores desenvolveram projetos interdisciplinares em suas escolas e, dois meses após, apresentamos resultados na mesma universidade. Acompanhamos esta devolutiva e foi possível apreciar diferentes produções: teatro, fotografia, música e curta-metragens foram estratégias criativas dos alunos e professores para abordar o tema do espetáculo. Sendo assim, verificamos que a utilização do repertório musical do espetáculo “Cale-se – as músicas censuradas pela ditadura militar” foi de grande validade para os alunos e que a união entre a apreciação e o trabalho realizado pelos professores, possibilitou a compreensão e reflexão sobre o tema abordado, gerando novas produções. Esse fato corrobora o exposto por Correia (2010), que defende a utilização da música em vários momentos do processo de ensino-aprendizagem e o incentivo da criatividade por meio da música, a qual é muito salutar e promissora em ambiente onde se pratica o ensino-aprendizagem.



A abordagem da Canção nos estudos de Música Popular

LIMA, Judson Gonçalves de (UFPR)

jucalima@gmail.com

O lugar que a Música Popular Brasileira ocupa no universo cultural é, em grande medida, fruto do desenvolvimento da Canção. Alguns dos seus melhores momentos foram promovidos pela música cantada: a Época de Ouro, a Bossa Nova, a Tropicália, Clube da Esquina, os Festivais da Canção. Também há, no universo da canção, movimentos que vão desde uma vanguarda própria ao seu campo (como a Vanguarda Paulista), até as manifestações associadas ao consumo de massa, como a “axé music”. Luiz Tatit apresenta seu *O século da canção* afirmando que “se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade” (2004, p. 11). Lorenzo Mammì admite que possivelmente “a partir da bossa nova, elementos importantes da renovação cultural e social brasileira passam a ser veiculados nas canções antes do que nas formas de cultura tradicionalmente mais sofisticadas” (1996, p. 190). A relevância da canção, por outro lado, parece não estar refletida nos estudos de Música Popular que se faz no Brasil. Observando as grades curriculares dos cursos de graduação em música popular, percebemos facilmente que a abordagem geralmente é voltada para elementos “musicais” da música popular – habilidade técnica de performance em instrumento e canto; harmonia; improvisação; contraponto –, além de tecnologias de “produção musical” e temas tratados pelo viés etnomusicológico. Cabem, então, algumas questões: em que medida a *Música Popular* não é, de fato, a *Canção Popular*? E, sendo, essa abordagem musical é apropriada à Canção? Aproveitando o desenvolvimento teórico de Paul Zumthor a respeito das “poéticas da oralidade”, proponho pensar a canção como uma especialidade da poesia oral e que, por isso, seu centro de significação reside nos elementos pela voz transmitidos. Apresento, por fim, o conceito de *voz-melodia*, desenvolvido em estudo de doutorado, no qual tento apontar para o centro de significações da canção, que poderia apontar para uma possibilidade de uma outra abordagem desse objeto.



Formação músico-vocal de cantores de duplas sertanejas

MARQUES, Jaqueline Soares (UFRGS)

jaquemarquescanto@yahoo.com.br

Esta comunicação discorre sobre a formação de cantores de duplas sertanejas, objeto de pesquisa em andamento no doutorado em Música, na subárea de educação musical. Embora outras áreas como a antropologia, a musicologia e a fonoaudiologia tenham significativos estudos nessa temática, ainda são poucas as contribuições da educação musical. O estudo está focado nas seguintes questões: Que experiências com a música fizeram com que cantores se tornassem duplas de música sertaneja? O interesse em cantar música sertaneja está relacionado a que fatores? Que formação músico-vocal possuem e como criam suas identidades vocais? Trata-se de uma pesquisa com abordagem qualitativa e que tem como opção metodológica o estudo de caso. Como técnica de coleta de dados é utilizada a entrevista. Além dos relatos orais serão considerados os documentos audiovisuais produzidos pelas e sobre as duplas. Está prevista a participação de oito duplas sertanejas a serem localizadas pelas redes de contato estabelecidas pela minha atuação profissional como *backing vocal* de duplas sertanejas. Até o momento foram realizadas entrevistas com três duplas, sendo uma feminina e duas masculinas, residentes na cidade de Uberlândia – MG. Acredito que olhar para as diversas experiências de formação e atuação, a partir dos relatos dessas duplas, pode possibilitar a compreensão da formação vocal no campo da música sertaneja. Uma formação que também se dá na atuação em diversos palcos e estúdios de gravação. Esta comunicação poderá contribuir para a área de educação musical bem como incentivar outras produções que busquem refletir sobre o ensino/aprendizagem presentes nas práticas musicais sertanejas.



Improvisação e interpretação: o fazer musical

MONZO, Diogo Souza Vilas (UnB)

diogomonzo@hotmail.com

Este artigo é fruto de uma pesquisa em andamento que tem como foco principal a improvisação musical. Buscou-se uma reflexão sobre a improvisação e interpretação na sua relação com a performance musical. Foi feita uma revisão bibliográfica a partir das pesquisas levantadas sobre improvisação musical e pesquisas relevantes sobre performance musical. O artigo analisa esses resultados de pesquisas da área, buscando de maneira compreensiva interpretar suas tendências ou confrontos entre os autores. A improvisação não é uma interpretação de algo que já existe. Nesse sentido, ela difere da performance como representação, como “a apresentação de uma composição que já existe, que já foi apresentada e está sendo apresentada mais uma vez”. O resultado da improvisação é produzido naquele momento, no pulso daquele momento. Numa relação com o tempo, a improvisação não é o passado, nem o futuro, mas sim o presente. Assim, partindo dessas reflexões, o presente artigo discute que a “improvisação não se encaixa tão perfeitamente no esquema que nós normalmente usamos para pensar sobre o fazer musical, na relação entre composição e performance” (Benson, 2003, p. 25). Uma performance musical pode ser essencialmente uma interpretação de uma composição que já existe, ao passo que a improvisação nos apresenta algo que se forma no momento em que ela é apresentada. A improvisação é o ato de selecionar características musicais particulares no pulso daquele momento, transformando aquele presente em resultado sonoro.



Da musicologia à pesquisa artística: o processo de elaboração do disco Vestígios Violeta

NOGUEIRA, Isabel Porto (UFRGS)

isabel.isabelnogueira@gmail.com

Este trabalho analisa o processo de elaboração do disco *Vestígios Violeta*, resultado das inquietações geradas através das investigações musicológicas em estudos de gênero e identidade artística, e desenvolvido no âmbito da pesquisa artística. Na pesquisa musicológica realizada sobre mulheres intérpretes da música popular e de concerto, identifiquei, por meio da observação de aspectos recorrentes em conjuntos de fotografias do período 1920-1950, uma estreita ligação entre repertório, imagem e identidade. Cook (1998) observa a vinculação entre imagem e identidade considerando os CDs como uma obra de arte total, onde todos os elementos são importantes para o resultado artístico. Da mesma forma, concebo a definição do repertório e do conceito geral do trabalho como determinantes no processo de construção de identidade musical. Motivada pela pesquisa musicológica e a vinculação entre práticas, identidades, visualidade e repertório, elaborei um projeto de pesquisa artística, posto que, segundo Cano e Opazo (2014, p. 141), esta modalidade de trabalho quer incluir a vivência emocional, as preferências estéticas ou o mundo sensível do investigador, apropriados por alguma razão que o interpela profundamente. Assim, para a elaboração do disco, busquei mergulhar em minhas memórias sensíveis, aliando música, poesia e artes visuais em um produto que pudesse ser representativo de meu lugar de escuta (Travassos, 2005, p. 94). Ao escolher aliar canções e poesias, trago duas formas de utilização da palavra, a qual, para Machado, é o elemento fundamental da construção do som e do sentido para o cantor popular (Machado, 2011, p. 26). Aliando algumas canções compostas ou interpretadas por mulheres com outras que evocam para mim sentidos de identidade, elaborei um conceito artístico onde os elementos de pertencimento a um gênero ou território cultural seriam afirmados e ao mesmo tempo desconstruídos, através dos arranjos e das escolhas artísticas. Combinando os idiomas espanhol e português, o disco traz escolhas de repertório e elementos rítmicos que vão além do imediatamente associável à música do sul do Brasil ou a estereótipos de gênero, dialogando com o conceito de originais múltiplos (Gonzalez, 2013, p. 257) e abordando pertencimento e escuta em sua multiplicidade de apropriações.



Investigações sobre a textura no violão brasileiro contemporâneo

PINTO, Bernardo Ramos (UFRJ)

bernardo.ramos.br@gmail.com

A prática violonística e as obras para o instrumento representam uma parte relevante da tradição e do repertório da música popular brasileira. A expressão “violão brasileiro” designa uma complexa tradição, cuja diversidade de caminhos observa-se tanto na sequência dos eventos quanto nas simultaneidades. O presente trabalho descreve a segunda fase de uma pesquisa sobre possibilidades texturais disponíveis no violão (entendendo-se textura como o jogo de convergência e divergência vertical entre elementos de uma obra). Na primeira fase, fez-se um estudo sobre o aspecto textural do idiomatismo do instrumento (entendido como o conjunto de gestos básicos e tradicionais), representados pelos *20 Estudos Sensillos*, de Leo Brouwer (ver Ramos, 2014). No momento é realizada a observação de peças de caráter explorativo (obras que transcendam as possibilidades texturais mais evidentes), encontradas em grande variedade no repertório do violão brasileiro. O ponto de partida foi uma peça representante de uma das vertentes contemporâneas do violão brasileiro, marcada pela obra de Lula Galvão. Trata-se de seu arranjo para violão solo da obra “Carinhoso” de Pixinguinha. Neste trabalho são realizadas a análise da obra e a elaboração de estudos comparativos destes resultados com aqueles coletados na primeira fase. As análises são realizadas a partir do Particionamento Rítmico, técnica extraída da Análise Particional (Gentil-Nunes, 2009). A técnica, que identifica a totalidade dos padrões texturais (partições) contidos nas peças, é realizada pelo aplicativo PARSEMAT a partir de arquivos MIDI, gerando gráficos que expõem os resultados encontrados. Dentre os resultados obtidos destacam-se até o momento a grande variedade de partições ou texturas, ocasionada pela vasta gama de técnicas utilizadas no arranjo, além da utilização corrente de partições pouco idiomáticas. Os resultados são apresentados através de gráficos e tabelas.



Contribuições de atividades de escuta e transcrição musicais para a aprendizagem de interpretações pianísticas no jazz brasileiro

RAMOS, Danilo (UFPR)

danramosnilo@gmail.com

O jazz brasileiro é conhecido no cenário internacional como uma música de caráter instrumental, tendo como característica fundamental tensões conceituais com o jazz estadunidense e a música popular brasileira cantada. O objetivo deste trabalho foi investigar contribuições de atividades relacionadas a escuta e transcrição musicais para o ensino de interpretações pianísticas no repertório do jazz brasileiro. O estudo foi dividido em duas etapas: na primeira, quatro estudantes matriculados no terceiro ano de um curso de piano popular da cidade de Curitiba foram submetidos a 16 aulas gravadas que envolviam atividades práticas de harmonia, execução de repertório e improvisação musical. Além disso, os estudantes desenvolviam em casa tarefas relacionadas a escuta e transcrições de interpretações musicais de artistas renomados, envolvendo o repertório trabalhado em sala de aula. Em uma segunda etapa, 10 profissionais ligados à prática do jazz brasileiro (experts) foram recrutados para a realização de uma tarefa relacionada a avaliação das interpretações das performances musicais gravadas na etapa anterior do estudo. Assim, após a escuta de cada gravação, os experts preenchiam uma escala de diferencial semântico (alcance 0-10) referente ao quanto cada performance apreciada se parecia com a performance de um pianista expert em jazz brasileiro. As gravações foram apresentadas em ordem aleatória entre os participantes. O teste ANOVA mostrou que as médias das avaliações dos experts em relação aos áudios gravados nas últimas aulas do curso foram mais altas do que as médias de julgamento para os áudios gravados nas primeiras aulas. Além disso, questionários aplicados durante a realização da primeira etapa do estudo revelaram que os estudantes se guiaram nas tarefas de escuta e transcrições como tentativa de se expressarem de maneira mais fiel possível às performances musicais apreciadas em casa. Os dados obtidos na presente pesquisa foram discutidos com a literatura científica pertinente à área de cognição musical aplicada à performance.



Reflexões sobre a Estética do Frio: o violão como elemento expressivo na proposta estética de Vitor Ramil

RAYMUNDO, Ana Paula de Lima (UFPel)

analima.musica@gmail.com

Em 2004 Vitor Ramil publicou o ensaio intitulado “A Estética do Frio: conferência de Genebra”, no qual discute a questão identitária de sua carreira como compositor no contexto gaúcho e no brasileiro, e relata como chegou à formulação de uma proposta estética em canção baseada na metáfora do frio como o que aproxima a cultura do Rio Grande do Sul das da Argentina e Uruguai ao passo que afasta da cultura do restante do Brasil. Mais recentemente, em 2013, lançou o “Songbook Vitor Ramil” juntamente com o CD *Foi no mês que vem*, ambos materiais cujo foco está no formato essencial de suas canções: a voz e o violão. Partindo da ideia de que este é parte fundamental em sua concepção artística, esta pesquisa pretende investigar o uso do violão no processo criativo e na performance de Vitor Ramil. Para tanto, serão discutidas as formas em que o instrumento contribui para a expressão de sua proposta estética. Assim, a partir da identificação dos elementos musicais que caracterizam a Estética do Frio e das relações destes com o violão, serão apresentadas análises de canções que ilustrem tais relações. As fontes para análise, com ênfase no violão, serão os fonogramas de *Foi no mês que vem* e as partituras do *songbook*, correspondentes às versões desse CD. Através de observações já realizadas, foi possível identificar três relações entre a expressão da Estética do Frio e o violão. São elas: o caráter individual e pessoal da proposta e a suficiência do formato voz e violão; os aspectos musicais que Ramil associa ao frio atribuídos aos recursos e idiomatismos do instrumento; e o violão como ponto de encontro entre linguagens que espontaneamente dialogam em sua obra como, por exemplo, elementos da milonga e da bossa-nova juntos no padrão de acompanhamento e na harmonia de uma canção.



Diferentes propostas metodológicas para o curso de canto popular – um estudo de caso

RICCI, Gabriela (UNICAMP)

gabricci@hotmail.com

O presente trabalho tem como objetivo observar e analisar diferentes propostas metodológicas para a modalidade Voz Popular do curso de Música da Universidade Estadual de Campinas. Trata-se de um estudo de caso referente ao segundo semestre de 2011, modificado com relação aos semestres anteriores. O estudo objetiva entender como os alunos responderam ao modelo de aulas proposto para o semestre em questão. Para responder a essa pergunta foram feitas observações das aulas dos alunos do primeiro ano ao longo de todo o semestre. Além das observações, a autora realizou entrevistas com os alunos do primeiro ao quarto anos, bem como com a professora responsável. Após a coleta de dados advindos das observações e entrevistas foi feita uma comparação entre estes e as informações obtidas através da dissertação de mestrado de Queiroz (2009), que descreve o curso aqui analisado. O intuito desta comparação é ter uma visão mais amplada diferença trazida pelo segundo semestre de 2011 em relação aos semestres anteriores podendo, dessa maneira, pontuar os aspectos positivos e negativos de cada um dos modelos. O estudo aponta para a conclusão de que o método estabelecido originalmente é de fato eficaz para a formação dos alunos de canto popular e que, em alguns aspectos, o modelo apresentado no semestre observado trouxe dificuldades tanto para os alunos quanto para a professora. Apesar disso, a experiência no semestre analisado por este trabalho mostrou-se importante, sobretudo para o amadurecimento individual dos alunos com relação ao seu próprio estudo.



“Vertente Brega”: um breve olhar sobre suas diversas formas

RUSSOWSKY, Fernando Barreto Vianna (UFRGS)

fernandobvr@gmail.com

Este trabalho, continuidade de uma monografia desenvolvida em disciplina da graduação em Música Popular, consiste em um estudo exploratório sobre as diversas manifestações que compõem a chamada “vertente brega” da música popular no Brasil. O livro *Eu Não Sou Cachorro Não*, de Paulo César de Araújo, fornece a base teórica, por meio da ideia de que os termos “brega” e “cafona” – utilizados sempre entre aspas – trazem de forma intrínseca um juízo de valor, ou seja, ao mesmo tempo em que substantivam uma linha musical caracterizada predominantemente por baladas e boleros, com letras românticas, e que tem como expoentes Waldick Soriano e Odair José, adjetivam várias propostas musicais que não se enquadram na chamada MPB, sigla definida, na obra, não como toda e qualquer música produzida no país, mas como uma vertente da nossa música popular urbana, produzida e consumida principalmente pela parcela do público que a indústria cultural identifica como as classes A e B. Assim, este trabalho propõe o termo “MRPB”, ou “Música Realmente Popular Brasileira”, para abarcar o conjunto da produção consumida predominantemente pelas ditas classes C, D e E. Para melhor compreensão do surgimento do repertório musical tachado inicialmente como “cafona” e posteriormente como “brega”, foi realizada uma breve pesquisa bibliográfica sobre o contexto histórico e musical a partir da década de 50 do século passado, por meio da qual se apurou que a expansão da indústria fonográfica teve papel importante neste processo, visto que uma de suas decorrências foi o aumento e a consequente segmentação do público consumidor de música. Então, com as referências e definições obtidas, parte-se para a etapa descritiva do trabalho. Por meio de coleta de dados como biografias e discografias de artistas da “MRPB”, propõe-se a divisão em subgrupos, levando-se em conta semelhanças e diferenças, com identificação e descrição, visando uma classificação sistemática deste conjunto de estilos, linhas e tendências musicais conhecidas como “vertente brega”.



Os Estilos Norte-americanos de Crooning, Belting, Mix e Legit e a Pedagogia Vocal para o Canto Popular

SILVA, Luciano Simões (UNILA)

brazbaritone@gmail.com

HERR, Martha (UNILA)

marthalousherr@gmail.com

O autor analisou as bases fisiológicas e artísticas do canto contemporâneo que é utilizado na música popular norte-americana em seus vários estilos de produção (*belting, crooning, mix e legit*). O trabalho de vocólogos, fonoaudiólogos e professores de canto norte-americanos, entre eles Ingo Titze, Jeanne Lovetri e Wendy LeBorgne, pesquisadores do canto comercial contemporâneo (CCM, sigla americana) tanto do ponto de vista fisiológico como pedagógico, foi o ponto de partida para a proposta de uma definição clara destes conceitos para o professor e cantor brasileiro. Esta proposta, de aplicação de estilos e técnicas alheias à cultura brasileira, passa pela teoria desenvolvida por Garcia Canclini de hibridismo e da história brasileira de “antropofagia”, desenvolvida primeiro por Oswald de Andrade e depois pelo Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Este hibridismo não é inédito em técnicas vocais e existe, consciente ou não, em grandes centros de canto como os Estados Unidos. A importância de se saber em que medida estas técnicas vocais (ou estilos, pois não existe consenso sobre este ponto) podem ser aplicadas em repertório além do habitual é clara, pois modelos vocais vindos dos EUA são frequentemente usados sem rigor ou treinamento em musicais e espetáculos e na música vocal brasileira, ocasionando inconsistência de timbres, problemas de saúde e perda de qualidade vocal. Através de extensa revisão bibliográfica, entrevistas com pedagogos vocais dos EUA e prática musical e pedagógica, o autor analisou e procurou classificar como e quando aplicar estas técnicas em repertório vocal solo na pedagogia vocal brasileira para o canto popular, e que cuidados tomar com a saúde vocal dos cantores e com os aspectos musicais e estilísticos das obras. Os principais resultados conseguidos na pesquisa foram aplicados diretamente nas aulas de canto e incluem um desenvolvimento de uma proposta de normatização da metodologia de ensino, aumento da capacidade de flexibilização do trato vocal e adaptação para diversos estilos vocais para os alunos de canto brasileiros, além de uma maior preservação da saúde vocal.



Processos de criação sonora em música popular: Projeto Div@s

STEYER, Roberto Faber (UFRGS)

robertosteyer@hotmail.com

STAEVIE, Jamile (UFRGS)

jamile.staevie@hotmail.com

CARLI, Ricardo De (UFRGS)

ricardo_d_carli@hotmail.com

GOTTARDO, Gabriel (UFRGS)

ggr8787@gmail.com

Este trabalho integra as realizações do Projeto Div@s, núcleo de experimentação coletiva e criação sonora, que é fundamentado na investigação através da prática artística e reflexão/análise sobre o fazer musical. Composto por seis integrantes do curso de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, utilizamos a experimentação coletiva e criação de obras originais como objetos de pesquisa visando questionar a normatização de elementos que compõem a música popular contemporânea, tais como timbre, estrutura, textura, (des)formalização de apresentações ao vivo, papel e postura do performer em cena, gênero, entre outros. Estes questionamentos, segundo López-Cano e Opazo (2014), só podem ser sanados através da prática artística, destoando assim dos métodos tradicionais de pesquisa em música. Desta forma, o conceito de Div@, carregado de significações e condicionamentos no meio artístico, norteia o percurso da pesquisa e reflexão do grupo, sendo o principal objeto de identificação de normatividades e territorializações, para que assim seja desconstruído conceitual e musicalmente. Em um primeiro momento, cada integrante trouxe referências musicais que consideravam marcantes para si a serem apresentadas ao grupo. Desde ali houve um indício de dois fatores que permeiam o processo criativo até então: o compartilhamento da intimidade de cada integrante com o repertório musical que mais o representa (tanto em questões performativas, quanto conceituais); e a candura e leveza dos encontros, nos quais, sem exceção até o momento, o foco do trabalho sempre é desviado, o que não é visto como um grande empecilho, mas como um elemento que integra na conjuntura das ideias e desenvolvimento do processo criativo. Após essa primeira fase, foi iniciado o processo de composição coletiva através de improvisação, explorando sonoridades e texturas de instrumentos acústicos, elétricos, meios digitais e objetos do cotidiano. As sessões foram gravadas e utilizadas para análise e estruturação das músicas (sendo por meios digitais ou de planejamento escrito), identificando conceitos sonoros que poderiam compor o repertório. No presente momento, o grupo encontra-se em fase de ensaios, tendo as gravações como referência, lançando mão de reflexões a cada intervalo entre músicas.



Música popular brasileira como objeto de pesquisa para a técnica estendida piano *pizzicato*

VERONEZE, Guilherme Braga (UFJF)

gveroneze@gmail.com

Este texto integra a pesquisa desenvolvida no projeto de iniciação científica Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea que é parte do COMUS – Grupo de pesquisa em composição musical da UFJF (www.ufjf.br/comus), no Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora. O trabalho reúne considerações e resultados obtidos no estudo, ainda em andamento, de dois arranjos de música popular brasileira para piano tocado diretamente nas cordas, aqui denominado piano *pizzicato*. Os arranjos foram feitos para as músicas Luz do Sol, de Caetano Veloso, e Ponta de Areia, de Milton Nascimento. Ademais, apresenta um breve histórico das técnicas estendidas para piano desde o compositor Henry Cowell, passando por John Cage e George Crumb até chegar a músicos brasileiros como o grupo Pianorquestra. O objetivo é registrar a evolução deste estudo e tratar de questões e resoluções coletadas que podem vir a ser úteis para futuros estudantes ou pesquisadores da área. A pesquisa é realizada no curso de música da UFJF por meio de sessões de estudo nas quais são coletadas as informações aqui presentes, além de registros fotográficos e de áudio de todas as etapas do processo. Com o estudo das partituras propostas, algumas dificuldades impostas pela técnica foram identificadas e solucionadas: 1) a ausência da referência do teclado para os nomes das notas, por exemplo, foi resolvida com o uso de marcadores colados nos abafadores do piano; 2) presente no primeiro arranjo, tem-se a execução de notas que passam pelas divisórias da base de ferro de sustentação das cordas, que para tal foram adotadas formas distintas de se tocar cada corda (o segundo arranjo proposto já não utilizou tais notas); 3) a necessidade de se tocar em andamento lento no limite em que a ressonância das cordas não interfira no entendimento do arranjo. Com base nestas informações, foram obtidas as seguintes conclusões até a atual fase: diversos tipos de repertório são possíveis no pianopizzicato, desde que o arranjo esteja adequado às dificuldades impostas pelo instrumento; a sonoridade gerada pelas cordas, com acúmulo de harmônicos, confere um caráter contemporâneo à técnica.



Processo de composição, pesquisa artística e o campo expandido da música popular na criação de Fasksinuc d Fredebico: tipo uma banda, só que não

ZANATTA, Luciano de Souza (UFRGS)

lucianozanatta@terra.com.br

O presente trabalho trata do processo composicional efetivado na criação do disco Fasksinuc d Fredebico da banda Os Relógios de Frederico. A produção do disco é o resultado de um projeto de pesquisa artística em música popular realizado pelo Grupo de Pesquisa em Criação Sonora da UFRGS. São apresentados os principais referenciais teóricos e os procedimentos metodológicos e suas justificativas. Aponta-se a definição dos conceitos de arte sonora não-coclear e campo expandido da música popular e define-se o trabalho como tendo foco nas dimensões material e epistemológica. Ao fim é indicada a situação atual do projeto e os próximos passos do seu desenvolvimento.



2.2 Música Popular, gênero e identidades étnico-musicais

Folhetim, de Chico Buarque: um olhar sobre a construção de identidades de gênero e situações de performance

ABREU, Caroline (UFRGS)

caroline@ufrgs.br

O objetivo deste trabalho é analisar a canção Folhetim, de Chico Buarque, tanto do ponto musical, como da situação real de performance. Em termos metodológicos, proponho uma abordagem holística da canção, conforme apontarei a seguir. Inicialmente, utilizarei aspectos da Análise Semiótica da Canção, desenvolvida por Luiz Tatit (1994), que aborda como a letra e a melodia da canção estão estruturadas e inter-relacionadas. Tatit defende que é nessa interação entre o texto linguístico e o musical que se dá a construção de sentido na canção. Esse modelo analítico propõe um tratamento isotópico dos elementos do plano do conteúdo (letra) e da expressão (melodia). Esse modelo funciona bem para descrever um aspecto no âmbito da canção, que é esta relação entre a letra e a melodia. Entretanto, pesquisadores que têm se detido na análise da canção popular propõem uma abordagem mais holística, inclusive interdisciplinar, como sugere Philip Tagg (2011). Tagg discute métodos de análise musical que envolvam tanto aspectos formais da musicologia quanto uma sistematização das formas de recepção musical. Para isso, apresenta dois conceitos-chave do conhecimento musical: poiético e estésico. O conjunto de características estésicas do canto é denominado por Tagg como “persona vocal”. O foco desta análise é observar a construção da identidade de gênero na canção Folhetim tanto do ponto de vista poiético como estésico. Para as questões de gênero na Musicologia, optei por utilizar os estudos de McClary (2003) sobre voz e corporalidade. Quanto às situações de performance, analiso interpretações das cantoras Gal Costa e Maria Eugênia. A análise mostrou um olhar vanguardista do compositor na representação das identidades de gênero nesta canção, uma vez que desconstrói questões hegemônicas do binarismo tradicional masculino x feminino. A análise das personas vocais reforçou o conceito de que cada performance é única, e o quanto cada escolha que é feita afeta a percepção dos significados que são expressos.



Hibridismo e sexualidade numa dança de salão brasileira: o maxixe e seus passos (1870-1920)

ARAUJO, Luiz Carlos Almeida de (Universidade Nova de Lisboa)

skorpionmus@gmail.com

A presente comunicação tem por objetivo mostrar, analisar e justificar a trajetória, a evolução, os fenômenos artísticos e as repercussões sociais que se derivaram a partir do Maxixe. Partindo de uma fusão da polca com a habanera, a qual os músicos executantes de então adicionaram elementos estéticos que viabilizassem sua fixação e consequentes figurações coreográficas, o referido gênero inicialmente suscitou uma forte censura por parte de vários segmentos da sociedade, vindo posterior e paulatinamente a afirmar-se como um fator caracterizador da brasilidade, conquistando espaços e angariando adeptos pelo mundo afora. A investigação em curso consta fundamentalmente de práticas metodológicas que incluem ampla pesquisa bibliográfica, entrevistas diretas com pesquisadores, historiadores, antropólogos, músicos e professores/praticantes de danças de salão, além de consultas a documentos constantes de arquivos, notadamente os do dançarino Duque (pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim Diniz), leituras de partituras para a compreensão da parte estrutural do gênero em si, audição de material fonográfico e apreciação de material (audio)visual, num estudo comparativo que estabeleça parâmetros musicológicos e etnocoreológicos que possam inclusive resultar numa codificação dos seus passos básicos. Até o presente ponto da investigação, já se pode concluir que o Maxixe, a par sua aparente simplicidade composicional, constituiu-se num elemento imprescindível não só para o estabelecimento de outros estilos, transformando a corporificação sexualizada na nossa (a do brasileiro) “marca registrada”, independente das conotações positivas ou negativas advindas de tal rotulação, de efeito extensivo também a outras manifestações de caráter sociocultural.



Contextualização histórica da música sertaneja/caipira e a trajetória de Pena Branca e Xavantinho

ÁVILA, Fernando Henrique Machado (UFRGS)

fernando_h_avila@hotmail.com

O presente trabalho visa apresentar um pouco da história da música caipira e sertaneja, abordando a trajetória de uma das duplas mais expressivas deste segmento musical brasileiro, Pena Branca e Xavantinho. A música sertaneja ou música caipira surgiu no interior dos estados pertencentes às regiões sudeste e centro-oeste do Brasil e por volta das décadas de 20 e 30 foi sendo disseminada e levada até os centros urbanos graças a Cornélio Pires. Com o passar do tempo, muitas duplas foram surgindo e a música caipira foi ganhando espaço nas rádios, sendo reproduzidas nas ondas das estações AM e, posteriormente, na televisão. Assim como o país ia se industrializando e modernizando, a música também ia sofrendo processos de renovação e mudanças e novos instrumentos e gêneros foram sendo incluídos na instrumentação e repertório. Na década de 50 houve uma forte influência da música mexicana, a qual foi intensificada pelo sucesso no Brasil do cantor Miguel Aceves Mejia, que também popularizou o bolero na música brasileira. Seguindo a linha da música caipira tradicional, tocada, sobretudo, com viola e abordando temáticas em sua maioria retratando vivências campestres apresenta-se um pouco da trajetória de Pena Branca e Xavantinho, que, durante toda a sua carreira, buscaram valorizar e cultuar este modelo de música. A parceria com nomes da MPB como Milton Nascimento foi um diferencial para a carreira de Pena Branca e Xavantinho, pois eles executavam a música caipira dita de raiz em paralelo com canções de compositores que não tinham nenhuma relação com esta vertente musical, mas com a interpretação e linguagem que lhes era própria. Pesquisa bibliográfica e em fontes virtuais, bem como a discografia de Pena Branca e Xavantinho foram realizadas para a execução deste trabalho.



A técnica de canto *belting* e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: quais os desafios no ensino?

CARDOSO, Adriana Barea (UNICAMP)

musical.adriana@gmail.com

FERNANDES, Angelo José (UNICAMP)

angelojfernandes@uol.com.br

A técnica do cantar *belting*, oriunda da escola dos teatros musicais americanos e ingleses, foi sendo introduzida no Brasil no início da década de 1990 devido ao grande número de títulos de musicais da Broadway versionados para o português. A partir dessa nova demanda de cantores e atores *belters*, iniciou-se uma grande procura pelo aprendizado desse estilo, até então ainda não adaptado à fonética da língua portuguesa. Uma de suas características principais é garantir a inteligibilidade do texto, com a introdução de conceitos estéticos como “voz metálica”, “sonoridade com muito brilho” e “boa projeção”. Objetivo: Analisar a técnica do *belting* entre cantores de língua portuguesa, identificando fatores associados a sua utilização nas versões em português do teatro musical brasileiro, bem como as nuances relacionadas à aplicabilidade do *belting* ao ensino da música popular. Métodos: Análise qualitativa dos ajustes vocais utilizados nesta técnica, comparando-se trechos da mesma canção de peças de teatro musical em língua portuguesa (versão) e em língua inglesa (original), ressaltando aspectos fisiológicos e sonoros da performance, além de questionários semi-estruturados com professores e performers da cena do Teatro Musical em São Paulo da última década. Resultados: Muitos fatores influenciam na busca da sonoridade do estilo *belting*, como ajustes laríngeos que não são intrínsecos ao falar e ao cantar da língua portuguesa, por sua emissão predominantemente orofaríngea. Além disso, os ajustes vocais específicos do *belting*, como: timbre, emissão, projeção, registro, articulação, inteligibilidade do texto por vezes são diversos àqueles oriundos das escolas tradicionais. Assim, pela recente adaptabilidade fonética à língua portuguesa, nota-se que o cantar *belting* é mais facilmente executado na língua inglesa, em função da ressonância propiciada pela fonética do inglês, dada sua emissão predominantemente nasofaríngea. Com o conhecimento destes ajustes laríngeos e da ressonância propostos pelo *belting*, e sabendo do equilíbrio sadio entre nível de esforço vocal e o controle muscular, o uso correto da técnica – aliado ao estudo permanente através de exercícios vocais – poderá nos aproximar da sonoridade da Broadway, visando acima de tudo uma emissão saudável, inteligível e adaptada à nossa língua.



A Cartilha do Samba Chula

DÖRING, Katharina (UNEB)

katharina.doring@gmail.com

A *Cartilha do Samba Chula* é um projeto pesquisa e de intervenção pedagógico-musical que visa o ensino do samba chula a partir dos saberes dos mestres da tradição oral, mediante um processo de ensino-aprendizagem, com dois objetivos principais: A elaboração de um material didático que consiste num livro interativo com registros ensinamentos do samba chula de forma ilustrativa e pedagógico-musical, mediante fotos, textos, depoimentos, ilustrações, transcrições musicais, um DVD-didático e um CD-áudio-didático; e a fundamentação teórica das interfaces entre práticas musicais da tradição oral com métodos ativos da educação musical, que priorizam o aprendizado musical integrado: incluindo significados e contextos socioculturais, comportamentos lúdicos e sagrados, corporeidades e expressões em gestos, timbres, poesias, variações rítmicas e melódicas. São apresentados os primeiros resultados práticos dos encontros de ensino-aprendizagem com os cantadores de chula e seus possíveis desdobramentos práticos e teóricos. Em seguida, uma parte da apresentação é dedicada a uma reflexão sobre os fundamentos para uma educação musical com repertórios da tradição oral e matriz afro-brasileira, que incluem as dimensões estéticas, socioculturais e espirituais nas suas expressões cênico-poético-musicais, construindo uma ponte entre os campos da etnomusicologia, educação musical, e o tema da diversidade cultural de forma interdisciplinar, como tem sido debatido, refletido e proposto por autores brasileiros (Arroyo, 2002; Queiroz, 2004, 2008, 2010; Prass, 2012; Lühning, 2013, entre outros) e internacionais (Small, 1996, 1998; Campbell, 2003, 2004; Turino, 2008; Schippers, 2010; Nettle, 2010; Krüger, 2011; Schaffer, 2011; Alge; Krämer, 2013, entre outros).



Timbres vocais e gênero no canto coral teuto-brasileiro católico: uma abordagem etnomusicológica

MATTER, Suelen Scholl (UFRGS)

suelenscholl@hotmail.com

Neste artigo apresento uma abordagem etnomusicológica sobre a construção de timbres vocais. Para isso, abordo a perspectiva histórica dessa dimensão e a construção de timbres vocais no contexto de grupos de canto coral teuto-brasileiros católicos atuantes na região da encosta da serra gaúcha no Rio Grande do Sul. Nesse contexto, gênero e etnicidade são demarcados e descritos através de termos nativos (termos individuais e vocabulário estético) que associam princípios estéticos a formas sociais de valorização do coletivo, de intensa sociabilidade musical e de coesão social. Com esse estudo busco evidenciar a contribuição da etnomusicologia e da escrita etnográfica para os estudos sobre o timbre vocal para além de uma análise da música em si. Considero que há perspectivas do estudo que, embora também envolvam a notação musical, hoje devem transcender essa perspectiva. Concluo que a lógica da sonoridade tímbrica pode ser pensada em nível musical através da descrição dos indivíduos e de grupos sobre a sua própria prática musical. Para isso, o método etnográfico – de uma etnografia da música – fornece ao estudioso da música um terreno teórico-metodológico que sustenta o estudo e a descrição sobre os conhecimentos musicais de diferentes contextos, inclusive de povos e grupos de tradição oral.



Anarcofunk e luta popular autonomista no Rio de Janeiro: impressões iniciais de pesquisa etnomusicológica

MENDONÇA, Pedro Macedo (UNIRIO / UFRJ)

pedrinho_violao@yahoo.com.br

A presente comunicação tem como foco principal a apresentação das impressões iniciais de pesquisa sobre grupos de funk carioca de resistência política e cultural. Dividimos este “cena” da cidade do Rio de Janeiro em dois universos que possuem matrizes estéticas bastante similares, porém diferentes ambientes de atuação e intervenção política. A matriz estética de ambos os universos é a do funk carioca, seja na sua versão mais comum na década de 90 – influenciada pelo *Miami Bass* norte americano – seja na sua versão mais comum na anterior e na presente década deste século – conhecida popularmente como “tamborzão”, com maior influência da música afro-brasileira. A questão divergente estaria – segundo impressões iniciais – no foco da atuação. Enquanto um grupo, organizado principalmente na APAfunk (Associação de profissionais e amigos do funk carioca) se constrói também com apoios institucionais ligados ao pensamento de esquerda, o outro estaria mais dedicado a um ambiente *underground*, privilegiando uma atuação mais cotidiana com eventos organizados em zonas mais pobres da cidade, mas não exclusivamente. O foco então da nossa pesquisa é nomeadamente o segundo grupo, sendo o Anarcofunk, conjunto de formação aberta e livre – como os atuais membros mais ativos relatam (todos negros e de periferias do Rio de Janeiro) – com difusão principalmente através da internet, e atuante nos eventos citados anteriormente, organizados pelos protagonistas deste movimento de (re)apropriação do funk carioca como ferramenta de luta autônoma. O método empregado nesta pesquisa é o método etnográfico de observação participante, porém pretende-se alcançar ao máximo quanto for possível uma metodologia dialógica/colaborativa, ainda por desenvolver-se. Até o momento pudemos perceber um vínculo do Anarcofunk tanto político quanto estético com a linguagem do anarcopunk – estética político/musical com a qual a maior parte dos membros do grupo se identifica – e a inserção do mesmo em um contexto comum a praticamente todo o funk carioca: a música de diáspora negra, perseguida e marginalizada pelo Estado. Segundo dados iniciais seria a partir deste contexto que os membros do Anarcofunk escolhem o funk como linguagem artística/performativa, exatamente por seu intenso diálogo com as populações pobres e negras da cidade.



Vidalas a duo: eixo de um canto profundo

PETRINI, Carina Neder (UNICAMP)

nina_neder_petrini@hotmail.com

Esse trabalho é um projeto de iniciação científica em andamento. Pretende analisar um canto tradicional do noroeste argentino chamado *vidala a duas vozes*, ou *vidala a duo*. A *vidala* é uma ramificação do tronco musical argentino denominado “canto com *caja*” e, segundo Leda Valladares, “*vidalas* são lamentos de amor, expressam desenganos e amores esquecidos” (2000, p. 93). Tal canto foi enquadrado por musicólogos argentinos do início do século XX como herdeiro do canto mais ancestral da região, a *baguala*, mestiçado por primeira vez com as influências espanholas no continente. O objetivo primeiro dessa pesquisa é ampliar a compreensão do gênero *vidala*, investigando as suas origens e suas transformações ao longo do tempo. A forma e o comportamento vocal apresentado bem como os padrões da harmonia implícita que as duas vozes sugerem serão analisados em quatro *vidalas* anônimas, recolhidas e registradas por Leda Valladares na década de 1960.



2.3 Formas de ensinar e aprender em Música Popular

Banda Marcial Novo Milênio: dos desfiles cívicos aos projetos de inclusão social na escola

ADAM, Diego Coelho (UERGS/UFRGS)

diego.adam@bol.com.br

O presente trabalho é um estudo qualitativo realizado com a Banda Marcial Novo Milênio dentro da perspectiva da pesquisa participante. O objetivo foi trazer reflexões sobre a prática docente do regente de banda escolar e seu papel como educador musical a partir das experiências vivenciadas por integrantes do grupo. A coleta de dados foi realizada com três jovens integrantes da Banda Marcial Novo Milênio onde foi investigado, dentro da técnica de entrevista semi-estruturada, quais são suas motivações para participar em e continuarem na banda, por que gostam de aprender música, quais relações afetivas são construídas dentro da banda escolar, quais são suas preferências musicais e o que participar do grupo significa em suas vidas. Os entrevistados foram unânimes em responder que a amizade entre eles é muito forte. A partir dos relatos percebe-se que a banda é vista como uma segunda família, pelo fato de os alunos passarem muitas vezes mais tempo com colegas do grupo do que com familiares. Participar da banda possibilita aprender a tocar um instrumento musical, perder a timidez, ter amigos, além do prazer de fazer música e participar de festivais e campeonatos em outras cidades. Acredito que a realização desse trabalho contribuiu para que, de alguma forma, as bandas escolares sejam mais que um campo de atuação para os educadores musicais. Nesse sentido, penso que o trabalho com bandas marciais escolares possa ser um espaço de inclusão como revelador de questões sociais e afetivas assim como encontradas em Souza (2004) e em todos os aspectos de direcionamento e formação da personalidade e caráter humano, além de trazer reflexões do quanto é importante o regente compreender seu papel como educador conforme traz Kater (2004).



Tensionando o “Sistema Caged”: a estratégia lídio aumentado pelo braço da guitarra

CUNHA, Murilo (UDESC)

contatodomorello@gmail.com

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (UDESC)

sergio.freitas@udesc.br

Em lugar da subdominante Dm7 tocar Ab7M (#11, #5)? Láb lídio aumentado em lugar de Ré dórico? Tocar B7M(#11, #5) em lugar de G7? Si lídio aumentado em lugar de Sol mixolídio? Em lugar de C7M digitar Am6(7M)? A mesma estrutura de intervalos pode expressar diferentes funções tonais? O presente trabalho investiga a hipótese de que tais perguntas e seus termos, ilustrativos de determinadas práticas teóricas da atualidade, são significativos para a formação artística e profissional em música popular. Considerando que este conciso modo de dizer dá voz para uma complexa forma de racionalização que não se separa do domínio dos instrumentos musicais, são abordadas soluções específicas para a elaboração harmônica e melódica no braço da guitarra elétrica, ou mais precisamente, da *Jazz Guitar* e modos de tocar correlacionados. Tensionando o conhecido sistema CAGED, propõem-se um conjunto de cinco redesenhos referenciados basicamente na escala de tipo lídio aumentado, i.e., uma escala diatônica maior modificada pelo acréscimo da décima primeira aumentada e da quinta aumentada (a.k.a. terceiro modo da escala menor melódica). Emprega-se uma metodologia híbrida que concilia revisão bibliográfica em fontes diversas (tais como: livros, teses e artigos de teoria musical, harmonia, análise, improvisação e *jazz theory*; revistas, vídeos aulas, depoimentos disponíveis na internet, etc.); rotinas de audição e transcrição musical de improvisações musicais que empregam este tipo de recurso; vivência informal em ambientes musicais que valorizam este tipo de sonoridade; e rotinas de experimentação empírica no *fingerboard* da guitarra. Em conclusão, o trabalho mostra que estas cinco ilhas de digitação delimitam um versátil conjunto de notas, intervalos, tensões e aberturas de acordes. Um mecanismo de combinação que traz resultados que interferem positivamente na maneira de tocar, ampliando o vocabulário harmônico e melódico, acelerando a fluência no instrumento e em habilidades correlatas, determinantes para a percepção, composição, arranjo e improvisação em certos estilos da música popular. Por fim, espera-se contribuir para que tais codificações não sejam despercebidas ou discriminadas em situações de ensino e aprendizagem formal da música popular, mas sim valorizadas como uma forma de registro, transmissão e crítica associada a uma expressão musical que importa para muitas pessoas.



Processos educacionais: levantamento de atuais concepções teórico/metodológicas acerca do estudo de escalas direcionados a improvisação de gêneros de música popular brasileira na guitarra elétrica

GRACIKI, Micael (UNIVALI)

micaelgraciki@hotmail.com

GEKAS, Paulo Demetre (UNIVALI)

paulogekas@gmail.com

Apresentam-se aqui resultados da pesquisa realizada em 2014 que teve como principal objetivo um levantamento das mais recentes publicações bibliográficas e audiovisuais, em formatos físicos e digitais, direcionadas ao estudo de improvisação por escalas na guitarra elétrica, no contexto da música popular brasileira. O estudo de escalas para improvisação de música popular brasileira em publicações nacionais e métodos é relativamente recente se comparado às publicações norte-americanas direcionadas ao jazz, por exemplo. A necessidade de uma pesquisa como a aqui apresentada teve como justificativa a necessidade de aprofundar questões de ordem teórico/práticas relacionadas ao conteúdo escalas, direcionado para improvisação em gêneros de música popular brasileira, contribuindo para reforçar definições teóricas e ampliar possibilidades de aplicações em um contexto ainda pouco explorado na literatura nacional. Para esta pesquisa foram levantados e categorizados textos e publicações que tratassem de conceitos e aplicações de escalas para improvisação em música popular, relacionadas ou não à guitarra elétrica. Como resultado obteve-se a catalogação e síntese de principais conceitos de oito textos em ambientes virtuais, bem como quatro publicações nacionais localizadas na Biblioteca Central UNIVALI. Foi possível constatar que embora haja materiais relacionados ao tema, seja para o estudo de algum músico ou estilo musical, não foi possível verificar no âmbito desta pesquisa a existência de publicações que direcionem o estudo das escalas musicais às particularidades da guitarra elétrica em música popular brasileira. Levando em consideração que o Jazz, maior expressão da música popular americana no século XX possui uma variedade de livros didáticos, métodos e *play-a-longs* voltados à guitarra elétrica, o contexto bibliográfico do ensino de música brasileira ainda é carente deste tipo de material. Sendo assim, espera-se dar continuidade ao levantamento de dados sobre este assunto, desta vez com o intuito de elaborar um material didático, sintetizando os dados coletados e fornecendo fontes de estudo aos interessados nesse tipo de música e instrumento.



Música e mercado: um estudo de caso etnográfico de dois guitarristas brasilienses

*MOURÃO, Caio Felipe Gonçalves (UnB)
caiomourao@gmail.com*

O presente trabalho se propõe a investigar como dois guitarristas de Brasília se tornaram empresários da música, um da área de bandas de baile, e o outro de escolas de música alternativas. Sebastião Rodrigues é o fundador da banda de baile brasiliense Squema Seis, enquanto Marcelo Barbosa é idealizador e sócio majoritário do GTR Instituto de Música. A escolha de Rodrigues e Barbosa como casos de estudo baseou-se, inicialmente, no sucesso financeiro alcançado por eles, e em como suas escolhas e competências (conhecimentos, habilidades e atitudes) influenciaram no sucesso de suas empresas. A metodologia utilizada foi o estudo de caso etnográfico, e os referenciais teóricos pertencem ao campo da musicologia, educação musical, sociologia das emoções e administração. Através desse estudo percebeu-se que não foram somente competências administrativas e empresariais, desenvolvidas de forma autodidata, que possibilitaram o sucesso de seus empreendimentos. Detectamos que um dos grandes diferenciais foram seus conhecimentos, habilidades e atitudes musicais. Todavia, tal dedicação ao sucesso de seus negócios trouxe três problemas: 1) Enfatizou neles uma personalidade multifacetada e não reconhecida de músico-empresário; 2) Diminuiu drasticamente suas interações familiares, gerando sofrimento; 3) A sobrecarga emocional, causada pelo excesso de obrigações e tarefas, fez com que necessitassem, mesmo que pontualmente, de auxílio médico e/ou psicológico.



Interfaces entre sistemas de análise musical da música popular e de concerto: ferramentas e propostas metodológicas

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima (UNILA)

gabriel.rezende@unila.edu.br

MOREIRA, Gabriel Ferrão (UNILA)

gfmoreira@ymail.com

Dentro das práticas musico-teóricas de um curso de Música que pretende discutir os limites entre música de concerto e música popular na formação de intérpretes e pesquisadores, as ferramentas teóricas são fundamentais para a desconstrução dos pressupostos estético-filosóficos que sempre separaram esses constructos – nem sempre em categorizações relevantes – ao longo da história ocidental. Mais que exercícios de adaptação de ferramentas de análise para repertórios diversos, surge a necessidade de criação de ferramentas que revelem o núcleo musical comum que unifica estruturalmente as diversas poéticas dessas musicalidades diatônicas. Partindo do pressuposto de que houve a circulação dos princípios diatônico-tonais em repertórios tradicionais, populares e eruditos desde a prática comum aos dias de hoje e ainda na antiguidade (onde tal divisão popular/profano-erudito/sacro se fez relevante socialmente e portanto necessária heurísticamente) e dos diferentes conceitos a respeito do que vem a ser “obra musical” em cada espaço simbólico, nesse trabalho apresentamos algumas ferramentas analíticas que propõem abordar com máxima isonomia diferentes repertórios. Tais ferramentas baseiam-se na elaboração de reduções gráficas para a música popular em que as diferentes metanarrativas harmônicas e contrapontísticas observadas possam ser reconhecidas em relação ao comportamento do material harmônico (dimensão imanente) e ao potencial comunicativo que alcança em determinada cultura (dimensões poética e estética). Adicionaremos a essa discussão a preocupação com a representação tópica/local que a utilização de aglomerados harmônicos específicos (acordes) na música popular do século XX e XXI nos permite compreender com menos distanciamento temporal e apresentaremos algumas análises curtas de trechos de música popular e de concerto com o uso dessa ferramenta, problematizando a sua aplicação em contextos educacionais (salas de aula, educação básica, ensino superior).



A trajetória do ensino de Piano Popular, no curso de Música Popular da Universidade Estadual de Campinas, de 1989 até os dias atuais

SANTOS, Antônio Rafael dos (UNICAMP)

rdsantos@unicamp.br

NICODEMO, Thais Lima (UNICAMP)

thaisnicodemo@gmail.com

O artigo propõe uma discussão sobre as experiências e práticas relacionadas ao ensino de Música Popular no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, a partir da vivência do prof. Antônio Rafael Carvalho dos Santos como professor da instituição, desde 1981. O trabalho apresentará uma análise crítica sobre a trajetória e o desenvolvimento do curso tendo como enfoque principal a disciplina de Piano Popular, desde sua idealização até os dias atuais. A Música Popular passou a ganhar espaço no ensino superior entre os anos de 1940 e 1950, com a fundação da Berklee nos EUA – primeiramente, chamada como School of Music e, desde os anos 1970, designada College of Music; a instituição concedeu o primeiro diploma em nível superior apenas em 1966. A UNICAMP foi a primeira universidade brasileira a incorporar a Música Popular como modalidade de estudos, em 1989, sendo este, portanto, um campo de estudos ainda recente, em consolidação e expansão no país. Sob este ponto de vista, o corpo docente assumiu o desafio de partir da estaca zero para criar um curso voltado às particularidades do contexto brasileiro. Os professores Antônio Rafael Carvalho dos Santos e Hilton Jorge Valente, conhecido como Gogô, ajudaram a pavimentar a disciplina de Piano Popular na UNICAMP, desde 1989 até os dias atuais. No início do curso, a disciplina contava com cerca de seis alunos e atualmente ampliou o número para doze. O trabalho abordará, então, questões que permearam a trajetória desta disciplina, tais como referenciais metodológicos utilizados, questões relacionadas à prática, demandas do meio profissional, reflexão sobre a prática e a pesquisa acadêmica. Tais aspectos vistos sob uma perspectiva panorâmica podem ajudar na compreensão das especificidades dos estudos de Piano Popular no Brasil.



A produção e o consumo de música celta no Brasil: um levantamento inicial através de questionário aplicado em comunidades virtuais

SANTOS, Caetano Maschio dos (UFRGS)

caemsantos@gmail.com

Desde o final do século XX, a influência do pensamento pós-moderno nas ciências sociais tem se mostrado fundamental para a reflexão sobre teorias e métodos dentro da etnomusicologia. Uma das mudanças de concepção inerentes a esse processo é a visão das identidades como processos dinâmicos, complexos, frequentemente reinterpretados, geralmente imaginados, e sujeitos a negociações conjunturais. O presente estudo se dirige a investigação do crescente número de brasileiros que estabelece diversos tipos de práticas e relações identitárias ligadas com o que a indústria fonográfica, desde a expansão comercial do gênero *world music*, denomina de “música celta” (*celtic music*). Em levantamento recente, registrei 6 grupos brasileiros ligados a essa temática na rede social *Facebook*, totalizando mais de 5 milhares de pessoas. Intrínseco a um estudo desse fenômeno está, além do conceito de *world music*, o estudo de música folclórica na contemporaneidade. Segundo Bohlman, a música folclórica no mundo moderno não precisa estar ligada a um tempo ou local particular e sua modernização é um processo vital: longe de homogeneizar, a modernização enfatiza diversidade. Em consonância com essas afirmações, o estudo e pautará no conceito de *world music* do etnomusicólogo holandês Huib Schippers: o fenômeno de conceitos musicais, repertórios, gêneros, estilos e instrumentos circulando, se estabelecendo, ou se misturando em novos ambientes culturais. Embora pouco comum na metodologia etnomusicológica, o método adotado para iniciar a pesquisa foi o inquérito por questionário, por se tratar de um universo demograficamente numeroso, geograficamente disperso e pela inexistência de trabalhos anteriores que ajudassem em uma delimitação mais específica. O questionário, de administração direta, possui a vantagem de interrogar um grande número de pessoas, assim possibilitando o conhecimento inicial da população em questão. Em fase inicial de aplicação, as primeiras respostas apontam uma significativa atividade profissional na área, assim como difundida prática amadora ancorada no autodidatismo, e um cenário influenciado pela noção de música celta propagada pela indústria fonográfica, ligada a disseminação do conceito de *world music*.



Música Popular na Universidade Brasileira: interdisciplinaridade

SANTOS FILHO, Juvino Alves dos (UFRB)

juvinoalves@gmail.com

Nesse trabalho abordaremos a formação curricular do 1º Ciclo (seis semestres) da terminalidade de Música Popular-Licenciatura (visto como o primeiro nessa modalidade no Brasil), do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas-BICULT do Campus da UFRB em Santo Amaro-Bahia. A construção curricular dessa terminalidade integra diversas Formas de pedagogias musicais brasileiras, tanto aquelas de tradição oral quanto aquelas escritas. O BICULT conforma uma matriz teórica/prático que engloba no 1º Ciclo conteúdos de diversas áreas, assim organizados: Componentes Curriculares de Formação Básica, subdivididos em Espaços de Interconhecimentos composto pelos componentes: Linguagens e Expressão Artística; Artes do Corpo; Laboratório de ArteMídia; Projetos de Integração; e Experiências e Teorias da Cultura com: Teorias da Cultura; Estado e Política Cultural; Sócio-Antropologia; Cultura, Arte e Educação; Cultura Brasileira e Baiana; Economia da Cultura e Empreendedorismo; além de outros componentes como: Narrativa, Documentação Biográfica e Cultura; Culturas e Linguagens da Cena; Comunicação, Linguagens e Tecnologia; Cultura Digital; Tecnologias da Cena. Componentes Curriculares de Formação Geral: Laboratório de Leitura e Produção de Textos Acadêmicos; Laboratórios de Língua Inglesa; Diversidades, Cultura e Relações Étnico-Raciais; Universidade, Sociedade e Ambiente; Conhecimento, Ciência e Realidade. No 4º semestre do BICULT são ofertados componentes dos Itinerários Formativos que são conteúdos específicos relacionados com a formação específica do 2º Ciclo. No caso de Música Popular-Licenciatura temos: História e Apreciação da Música; História e Apreciação da Música Popular; História e Apreciação da Música Brasileira; Psicologia da Música; Metodologia do Ensino e Aprendizagem em Música; Pesquisa em Música; Músicas de Tradição Oral no Brasil; Canto Coral; Ritmos e Instrumentos Musicais Brasileiros; História e Memória da Música na Bahia; e Crítica Musical. O BICULT compreende uma arquitetura curricular flexível onde o estudante e o professor/tutor podem escolher seu percurso formativo, uma vez que a oferta de componentes nesse modelo não exige pré-requisitos. A concepção de estrutura curricular em “regime de ciclos” que coaduna com as políticas emancipatórias e críticas no campo do currículo, dos estudos epistemológicos e formativos, propõe a adoção de modelos pedagógicos ativos e abertos, inventivo, plural, com adoção de tecnologias no ensino-aprendizagem, e concepções de avaliação que integram o pensamento pedagógico contemporâneo.



Jazz Bebop e alguns de seus guitarristas

SILVA, Armando César da (UFU)

ac_guitar@hotmail.com

Este trabalho busca apresentar características e elementos do Jazz em sua vertente *Bebop*, assim como também busca destacar os músicos responsáveis pela sua “difusão”, tendo como foco alguns guitarristas do estilo e procedentes do mesmo. O objetivo foi mostrar um pouco da vida e obra dos guitarristas que fizeram parte do mundo do jazz, sendo eles pouco abordados dentro da temática em comparação a outros músicos como Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, dentre outros. Foram feitas pesquisas em livros, artigos, sites eletrônicos, escuta e apreciação de músicas, a fim de levantar uma literatura plausível para a realização desta pesquisa. Nos anos de 1930 a 1940 os músicos que o tocavam jazz temiam que sua música caísse em decadência por conta da popularidade do swing. Grupos de jazz de todo o país começaram a buscar uma jazzificação que viesse a alterar o lado comercial do swing, procurando trazer de volta elementos do jazz tradicional. Possivelmente essa foi a raiz do *Bebop*, subgênero que tinha como principais características: tempos rápidos e energéticos, notável dificuldade técnica e temas com harmonias complexas. A banda que inicialmente tocava na Minton’s House – NovaYork e se tornou famosa por marcar o registro do *Bebop*, era formada pelo pianista Thelonious Monk, pelo baixista Nick Fatool, pelo baterista Kenny Clarke e pelo guitarrista Charlie Christian. A princípio, a guitarra no jazz era responsável apenas pela base harmônica, devido a ausência de recursos para amplificação. Por volta da década de 1930, a guitarra ganhou mais recursos expandindo as possibilidades para improvisação no instrumento. De acordo com a literatura, guitarristas como Charlie Christian, Django Reinhardt tornaram-se modelos para os futuros guitarristas de jazz. Nos anos 50 e 60 o trabalho de instrumentistas como Tal Farlow, Herb Ellis, Jimmy Raney e Wes Montgomery foram responsáveis por trazerem a linguagem do *Bebop* para a guitarra. O *Bebop* sofreu críticas e rejeições por parte dos músicos do swing, mas depois explodiu em diferentes lugares trazendo uma luz para o jazz moderno, sendo também o período de destaque dos grandes músicos de jazz.



Música tradicional da infância e Educação Musical

SILVA, Lucilene Ferreira da (UNICAMP)

lucilene-lu@uol.com.br

A Música Tradicional da Infância no Brasil apresenta grande diversidade, seja nos gêneros, estilos, formas, tipos e material sonoro. É ao mesmo tempo tradicional e contemporânea, pois apesar de vir se perpetuando ao longo dos séculos, sendo transmitida de uma geração à outra, sofre transformações se adequando a cada novo tempo. Abrange acalantos, brincos, histórias, adivinhas, trava-línguas, quadrinhas, fórmulas de escolha, rodas, amarelinhas, jogos, pegadores, brincadeiras com bola, corda, elástico, mão, pedra, entre outros. A base do nosso repertório cantado foi herdada dos portugueses e a ele ricamente se agregaram elementos africanos e ameríndios. Recebeu também forte influência estrangeira pelos grandes fluxos imigratórios que aqui ocorreram. Elementos da cultura infantil italiana, alemã, espanhola, francesa, inglesa, norte-americana, japonesa, síria, libanesa, turca, judia, polonesa, holandesa, chilena e mais recentemente, boliviana, se misturaram à nossa, tornando-a ainda mais rica e diversa. Feita pela e para a criança, a embala desde o nascimento e percorre todos os seus passos até que chegue à idade adulta. Essa mesma música carrega os ritmos e molejos da música brasileira; a riqueza da nossa poesia popular; nossa diversidade cultural e os gestos, movimentos e desafios imprescindíveis ao desenvolvimento da criança. O trabalho aqui apresentado trata da pesquisa de campo, da transcrição e da análise de um diverso repertório da música tradicional da infância registrado ao longo dos últimos 16 anos em cerca de 60 municípios de Norte a Sul do Brasil e trata principalmente da utilização do mesmo como fundamento de uma prática de Educação Musical. Além da pesquisa de campo, o aprendizado feito através da atuação direta com a pesquisadora Lydia Hortélio desde 1998 e estudos bibliográficos das obras de Bártok, Câmara Cascudo, Florestan Fernandes, Kodály, Jacqueline Heylen, Lydia Hortélio, Mário de Andrade e Veríssimo de Melo, constituem alicerces para a pesquisa.

