

*revista***música**

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP

Vol. 22, No. 2 – dezembro de 2022

ISSN 2238 - 7625 (Online)

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

*revista***música**

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP

Vol. 22, No. 2 – dezembro de 2022

ISSN 2238 - 7625 (Online)

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Apoio: Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais (ABCD-USP)



REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

The **REVISTA MÚSICA** is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:
revistappgmus@usp.br

Fundada en 1990, la **REVISTA MÚSICA** es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminhados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

revista música

EDITOR-RESPONSÁVEL

Fernando Iazzetta

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnio Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Mário Rodrigues Videira Junior
Monica Isabel Lucas
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

*revista*música

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:

Correspondence and articles for publications should be addressed to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

E-Mail: revistappgmus@usp.br

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

*As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira
responsabilidade de seus autores.*

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-
NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.



Editorial

É com muito prazer que assumo o papel de Editor da **REVISTA MÚSICA** a partir deste número. Este periódico surgiu em 1990, num momento em que a pesquisa em música no Brasil passava por um processo de formalização e amadurecimento acadêmico e institucional. Naquele contexto, esta revista contribuiu para consolidação da investigação acadêmica no campo da música, proporcionando, ao lado de periódicos similares, a formação, registro e difusão da rica produção de conhecimento realizada por nossos pesquisadores, particularmente no âmbito das universidades brasileiras.

Em épocas recentes a revista ganhou novo folego com o processo de reestruturação promovido pelo meu colega, o professor Mario Videira, que atuou como editor entre 2012 e 2017, consolidando o papel da **REVISTA MÚSICA** no circuito acadêmico, reformulando seus critérios de avaliação e editoração, e trazendo-a para outro patamar de qualidade. Não menos importante foi o papel do professor Paulo de Tarso Salles, que nos anos subsequentes realizou um trabalho significativo para garantir a regularidade e sistematização da Revista Música, produzindo diversos números temáticos que constituem uma contribuição singular para a pesquisa musical no Brasil. A atuação destes dois editores que me antecederam permitiu o reconhecimento do periódico pela comunidade de pesquisadores e uma avaliação institucional bastante positiva, inclusive pelo Qualis Periódicos da CAPES.

Ao suceder estes dois colegas, assumo a tarefa de dar continuidade ao projeto da revista, oferecendo espaço ágil, consistente e qualificado para a difusão de conhecimento no campo da música e de áreas correlatas. Neste primeiro número em que atuo como editor, as leitoras e leitores poderão tomar contato com uma variedade de temas e abordagens que vão da educação musical às práticas de arte sonora, da música produzida na Inglaterra elisabetana ao processo composicional de uma jovem e atuante compositora brasileira. São artigos que refletem o amadurecimento acadêmico que a pesquisa no campo das artes tem experimentado nas últimas décadas e que contribuem, cada um a seu modo, com a consolidação da investigação no campo da música. Boa leitura!

Fernando Iazzetta,
Editor

Índice

EDITORIAL	I
Fernando Iazzetta	
A FLAUTA DOCE EM PORTINARI: UMA MIRADA COMPLEXA	1
Luciana Gifoni	
CARDINALIDADE E COGNIÇÃO: EDMOND COSTÈRE EM PERSPECTIVA	31
Vinicius Siqueira Baldaia	
J. OCTAVIANO E A MÚSICA PSÍQUICA: <i>SERÁ QUE O ONTEM PODE SER MELHOR?</i>	43
Humberto Amori; Paulo Martelli	
ANÁLISE TONAL E ESTATÍSTICO-DESCRIPTIVA DOS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DE TAVINHO MOURA	81
Marcio Giachetta Paulilo; Silvio Ferraz	
QUALIDADE DE VIDA DOS ESTUDANTES E PROFISSIONAIS DE MUSICOTERAPIA EM TEMPOS DE PANDEMIA DA COVID-19 SUAS INFLUÊNCIAS E ADAPTAÇÕES	115
Mariana Oliveira da Cruz Soares; Cybelle Maria Veiga Loureiro; Verônica M. Rosário	
INTERTEXTUALIDADE NA FORMA MUSICAL EM TRÊS OBRAS DE TATIANA CATANZARO	139
Jorge Luiz de Lima Santos	
A RETÓRICA DOCUMENTAL EM GRAVAÇÕES DE CAMPO	155
Gustavo Branco Germano	
MÚSICA BRASILEIRA PARA DUO DE CLARINETE E VIOLÃO	171
Jonathan Augusto Ramires Coelho; Pedro Robatto	
O CASO DE “BLOW, BLOW THOU WINTER WINDE” – UMA CANÇÃO DE WILLIAM SHAKESPEARE PARA AS YOU LIKE IT	189
Carin Zwilling; Leonel Maciel Filho	
CARGA COGNITIVA DE TRABALHO NA PERFORMANCE ORQUESTRAL: UMA REVISÃO INTEGRATIVA DE LITERATURA	203
Adeline Stervinou; Kariny Kelvia P. Barbosa; Henrique P. Lima; Lucas Lima Chaves	

A flauta doce em Portinari: uma mirada complexa

Luciana Gifoni

Universidade de São Paulo / Universidade Estadual do Ceará

luciana.gifoni@usp.br

Resumo: O olhar acerca da temática musical representada nas artes visuais pode contribuir com novas abordagens para se pensar a música e suas práticas culturais. Este artigo resalta a problemática da flauta doce no século XX enquanto um objeto histórico, simbólico e cultural, a partir da análise de sua representação no *Retrato de João Candido*, obra de 1943 do pintor Candido Portinari (1903-1962) em que ele retrata seu filho de 04 anos soprando uma flauta doce, com trajes de arlequim. Que sentidos são construídos com a presença deste instrumento musical na obra? Como compreender a flauta doce representada nas mãos da criança frente ao contexto da ausência de sua prática no Brasil na primeira metade do século XX? A discussão dessas questões busca tecer uma aproximação entre os estudos musicológicos sobre o ressurgimento da prática de flauta doce no século XX e uma investigação sobre as características intrínsecas do retrato de Portinari à luz dos contextos profissional e pessoal do artista. As hipóteses são elaboradas e confrontadas a partir de dois caminhos: da existência ou não do instrumento na vida familiar dos Portinari. Como referências principais, a pesquisa se baseia em Josep Català (2005) e Roland Barthes (1984) para a análise da imagem; Patrícia Aguilar (2017) e Robert Ehrlich (2021) para a contextualização da flauta doce; Annateresa Fabris (1990) para a obra de Portinari. As fontes documentais foram obtidas através do acervo do Projeto Portinari (2018).

Palavras-chave: Flauta doce, Representação, Candido Portinari, Retrato de João Candido, Musicologia e Estudos Visuais.

The recorder in Portinari: a complex view

Abstract: Taking a look on musical themes represented in the visual arts can contribute to new approaches into thinking about music and its cultural practices. This article reinforces the problematic of the recorder in the 20th century as a historical, symbolic and cultural object, by analysing its representation in *Portrait of João Candido*, a 1943 painting by Cândido Portinari (1903-1962) in which he depicts his four-year-old son blowing a recorder, in harlequin costumes. What meanings are constructed with the presence of this musical instrument in the work? How to understand the recorder represented in the child's hands in the context of the absence of its practice in Brazil in the first half of the 20th century? The discussion about issues brings together musicological studies on the revival of recorder practice in the 20th century, and an investigation into the intrinsic characteristics of the work in the light of the artist's professional and personal contexts. The hypotheses are elaborated and confronted considering two possibilities: the real existence of the musical instrument in Portinari's family life, or not. As main references, the research is based on Josep Català (2005) and Roland Barthes (1984) for image analysis; Patrícia Aguilar (2017) and Robert Ehrlich (2021) for the context of the recorder; Annateresa Fabris (1990) for Portinari's work. The documentary sources were obtained through the Portinari Project collection (2018).

Keywords: Recorder, Representation, Candido Portinari, Portrait of João Candido, Musicology and Visual Studies.

Introdução

A aproximação dos estudos musicológicos com os estudos visuais permite ao pesquisador construir novos modelos interpretativos acerca dos fenômenos musicais, ampliar a visão sobre antigas temáticas e propor questões sobre assuntos ainda pouco abordados. É o caso do pintor Candido Portinari (1903-1962) e sua relação com a música, seja no âmbito interpessoal de amizades e afetos familiares, seja por seu proeminente legado artístico, cujo catálogo se compõe de mais de cinco mil obras.

As pesquisas sobre Portinari e a temática musical são bastante tímidas frente ao potencial imagético presente em sua obra. Na área da Música, a pesquisa de Sheila Franceschini (2010) figura praticamente isolada no contexto brasileiro. Ela aborda a relação entre experiência multissensorial e interpretação musical, por meio da análise do *Ciclo Portinari* do compositor João Guilherme Ripper. No campo da Antropologia Social, o artigo de Luis Felipe Hirano (2009) traz uma análise interpretativa da série *Os Músicos*, encomendada a Portinari pela rádio Tupi, em 1942. No campo da História da Arte, encontra-se uma breve incursão acerca da temática da música popular em Portinari, no artigo de Marcelo Téó (2005), com análise das obras *Flautista* (1934), *Favela com músicos* (1961) e *Chorinho* (1942).

Nesta pesquisa, o primeiro contato com uma pequena mostra do universo portinariano deu-se a partir de um levantamento iconográfico da flauta doce para uma investigação sobre as imagens e representações deste instrumento nas artes visuais (GIFONI, 2017). Ao buscar imagens do século XX pela base de dados do RIDIM Brasil¹, chegou-se à pintura *Retrato de João Candido*, de 1943, em que Portinari retratou seu filho aos 04 anos de idade, soprando uma flauta doce, vestido de arlequim. Desde então, instalou-se uma inquietação no sentido de aprofundar os estudos acerca desta obra, tendo como norte a problemática das representações da flauta doce no século XX, enquanto um objeto simbólico, histórico e cultural. Assim, neste artigo, busca-se evidenciar tais aspectos do instrumento, tomando como objeto de estudo a referida obra de Portinari.

A questão nuclear consiste em compreender a escolha da flauta doce no referido retrato de seu filho e analisar sua presença na criação e na expressão do artista. Para desenlaçar esse objetivo, perfaz-se um caminho de análise interpretativa que ressalta o diálogo entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos da obra, com o contexto histórico-cultural da flauta doce

¹ Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, um projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil. Disponível em: < <http://www.ridim-br.mus.ufba.br/#:~:text=Projeto%20nacional%20de%20indexa%C3%A7%C3%A3o%2C%20cataloga%C3%A7%C3%A3o%2C%20pesquisa%20e%20divulga%C3%A7%C3%A3o> >

até início dos anos 1940. O ponto instigante se refere, justamente, à ausência de informações sobre a prática – e até mesmo, sobre a presença - do instrumento neste período, no Brasil.

Desta forma, a combinação dessas esferas de conhecimento – a arte de Portinari e a prática da flauta doce -, aparentemente tão distintas, abrange a chave de leitura aqui proposta. A problemática se constrói sobre duas frentes de hipóteses para a utilização da flauta doce em *Retrato de João Cândido*: (a) a existência da flauta doce no ambiente familiar do artista; ou (b) o instrumento integra uma invenção criada pelo artista sem a prática real em seu núcleo familiar.

A pesquisa toma como fundamento teórico a proposta de Josep Català para investigar a representação complexa da imagem na realidade contemporânea. Para o autor, não cabe a este tipo de representação o reducionismo ou a simplificação, de modo que a realidade possa ser melhor entendida ao conectar entre si seus diversos níveis de expressão. Ele defende, portanto, que “cada fenômeno, para fazer-se compreensível em toda a sua magnitude, deve ser iluminado a partir de diferentes ângulos e deve mostrar a ramificação em que se projetam todas as suas potencialidades”². (CATALÀ, 2005, p. 57) Assim, explora-se o universo da tela de Portinari, objeto desta análise, buscando trazer suas diversas entradas e conexões, a fim de oferecer algumas chaves de leitura possíveis que vão constituir aquilo que Català denomina de uma *mirada complexa*. Conforme aponta Dulcilia Buitoni (2015, n.p) ao analisar o pensamento de Català, “a complexidade se refere a uma forma de interrogar as imagens”. Trata-se, portanto, não apenas de pensar as imagens, mas de pensar *com* as imagens, expondo a complexidade visual por uma *mirada*³ que leva em conta a combinação entre o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço e o tempo, o subjetivo e o objetivo (CATALÀ, op. cit., grifos nossos)

Em primeiro lugar, apresenta-se uma breve trajetória pessoal e profissional de Portinari, com ênfase para suas realizações artísticas no momento do nascimento de seu filho João Cândido até seus 04 anos de idade, quando o artista pintou o retrato aqui analisado. A relação pai e filho é explorada através da leitura e da cobertura feita pelos jornais na época em que o *Retrato de João Cândido* foi exposto pela primeira vez. Após esta primeira entrada, pelo viés duplo do *artista-pai*, destacam-se as nuances e singularidades de Portinari enquanto

² Livre tradução de: “Cada fenómeno, para hacerse comprensible en toda su magnitud, debe ser iluminado desde diferentes ángulos y debe mostrar la ramificación en la que se proyectan todas sus potencialidades”.

³ Mantém-se o termo em catalão em concordância com Buitoni (ibid.) que observa: “a decisão de não traduzir para o português a palavra *mirada* foi devida a uma não correspondência com olhar ou ver, embora alguns autores façam essa diferença”.

retratista, especialmente nos casos em que não o artista não recebe encomenda e possui vínculo afetivo com a pessoa retratada.

Em seguida, faz-se uma breve contextualização da prática da flauta doce no século XX, com ênfase para sua presença em atividades culturais até a década de 1940. A partir dessa problemática, apontam-se possíveis conexões entre a trajetória familiar e artística de Portinari e alguns pontos de acesso ou conhecimento acerca da flauta doce. Para tanto, incorpora-se à discussão o depoimento do próprio retratado, João Candido Portinari, concedido a esta pesquisadora por mensagens privadas de texto em rede social durante os meses de julho e agosto de 2021, ano em que completara 82 anos de idade.

Por fim, eis que se chega a obra em si, tecendo um caminho analítico que se apropria da noção de *punctum* de Barthes (1984). Mesmo que tenha sido originalmente aplicada em análise de fotografias, considera-se adequado e profícuo para a compreensão desta obra, posto que o retrato se refere a um instante posado, que traz ao observador questões bastante similares à teoria fotográfica de Barthes. Assim, se por um lado, a análise ressalta as características técnicas e os aspectos culturais da obra; por outro, o caráter subjetivo em que se alinha a noção de *punctum* permite ao pesquisador abordar o interesse que lhe *punge* na tela, o detalhe que lhe desperta emoção e lhe estimula a investigar com profundidade todos os contornos dessa produção artística: neste caso, a representação da flauta doce. Parafraseando Barthes (id.), o *punctum* é aquilo que o observador acrescenta à imagem e que, no entanto, já está lá. A partir desta imersão na flauta doce da pintura, a análise vai se aprofundando de modo a destacar singularidades e articulações entre: Portinari em relação a ele mesmo, em suas outras representações de seu filho; e Portinari em relação a outros artistas que pintaram temáticas parecidas.

Arte e paternidade

Filho de imigrantes italianos advindos da região do Vêneto, na grande imigração ocorrida no final do século XIX, Candido Portinari nasceu em 1903, numa pequena fazenda de café chamada Santa Rosa, localizada no noroeste do Estado de São Paulo, e viveu sua infância na pequena cidade de Brodowski. Viveu no Rio de Janeiro quase toda a sua vida, mas esteve em muitos países e, de forma recorrente e contínua, retornava à sua cidade natal em São Paulo. Ele faleceu aos 59 anos, em 1962, por complicações de saúde resultantes do contato com as substâncias tóxicas das tintas que usava, especialmente o chumbo⁴.

⁴ Não é objetivo deste artigo realizar uma descrição minuciosa da vida de Portinari, apenas levantar aspectos que venham a estabelecer conexões com a obra que é objeto desta pesquisa. As informações biográficas

Era o segundo em um grupo de doze filhos e também convivia com seus avós maternos e sua avó paterna e alguns tios em Brodowski. Seu pai era comerciante e tocava tuba na Banda de Música da pequena cidade⁵. Ao perceber sua vocação para a pintura, organizou a ida de Candinho – apelido de infância - para o Rio de Janeiro, em 1918, quando ele tinha 15 anos, para que aprimorasse os estudos de arte. Em 1921, ele ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes e, ao final do curso, recebeu uma bolsa e foi residir em Paris entre 1928 e 1930. Na Europa, ele visitou os principais museus, galerias e centros de arte, viajando para Inglaterra, Itália e Espanha. Fabris (1990, p. 6) ressalta que, nessa jornada, ele “faz duas descobertas fundamentais para sua evolução artística”: os pintores renascentistas italianos – Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico – e os pintores da Moderna Escola de Paris – sobretudo Matisse, Modigliani e Picasso. Nessa viagem, ele também conhece a uruguaia Maria Martinelli, que se tornou sua companheira e esposa.

Nascido em 1939, João Candido é filho único do casal. O período de seu nascimento foi de grande prosperidade também para a carreira artística do pintor, que já possuía renome internacional. O reconhecimento surgira, sobretudo, após a sua tela *Café* (1935), um marco na linguagem e posição intelectual do artista em favor dos ideais modernistas, de engajamento com questões sociais profundas do povo brasileiro⁶. A obra rendeu-lhe a menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos.

Conforme aponta Fabris (id., p. 10), “a crítica norte-americana saúda unânime o sopro renovador da obra de Portinari”. A partir de então, ele recebe convites para exposições individuais em diversas cidades norteamericanas e também para realizar uma série de obras murais. Assim, durante os primeiros anos de vida do menino João Candido, a família viajava constantemente, entre Estados Unidos e Brasil, e seus pais se desdobravam, com uma agenda intensa de compromissos e de produção de obras encomendadas ao pai. Para melhor situar o objeto de pesquisa frente a esta dinâmica pessoal e profissional, apresenta-se (quadro 1) uma breve linha do tempo – entre 1939 e 1943 - com acontecimentos relevantes ao contexto de realização do *Retrato de João Candido* em 1943:

foram levantadas a partir de um cotejamento de estudos e escritos diversos sobre o artista, tais como as pesquisas de: Thais Bovo (2018), Annateresa Fabris (1990), Marília Balbi (2003), Antônio Callado [1956;1978] (2013) e textos de fontes primárias extraídos do site do acervo Portinari (2018).

⁵ Em 1933, Portinari pinta *Praça de Brodowski*, onde a banda de música aparece no canto esquerdo inferior. Em 1956, o artista pinta *A Banda*, em que retrata os músicos da banda de Brodowski com seus instrumentos, dentre eles, seu pai com a tuba.

⁶ Ao retornar da Europa, Portinari inicia um vínculo de amizade com Mario de Andrade forte e duradouro. Além do convívio no ambiente familiar, Mario de Andrade tornou-se “um dos maiores promotores das realizações do pintor”. (FABRIS, id., p. 28) Balbi (2003, p. 63) considera que, por ser dez anos mais velho que o artista, Mario de Andrade “parece ter se colocado no papel de irmão protetor”.

Quadro 1 – Alguns eventos da vida de Portinari entre 1939 e 1943.

- 1939.** • Nasce o filho, João Candido Portinari, em 23 de janeiro.
• Pinta 03 painéis para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque: *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Noite de São João*.
• Inaugura sua maior exposição individual, com 269 obras, no Museu Nacional de Belas Artes (RJ), com apresentação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira.
- 1940.** • Participa, com 35 obras, da *Latin American Exhibition of Fine Arts*, do Museu Riverside de Nova Iorque.
• Inaugura a exposição *Portinari of Brazil*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), com 180 obras, que depois se realiza em outras cidades, como Detroit, Pittsburg, Chicago e San Francisco.
- 1941.** • A Universidade de Chicago publica o álbum *Portinari, his life and art*, de Rockwell Kent.
• Em Brodowski, pinta o *Retrato de Seu Baptista*, seu pai; o *Retrato de Dona Dominga*, sua mãe; e o mural *Capelinha da Nonna*, para sua avó Pellegrina, na parede da casa da família.
• Em Washington, inaugura exposição na Galeria de Arte da Universidade de Howard.
- 1942.** • Finaliza, em janeiro, ciclo de murais – *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese dos Índios*, *Garimpo do Ouro* – para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington (EUA).
• Em Nova Iorque, vê a obra *Guernica* de Pablo Picasso, que terá grande impacto em sua linguagem artística.
• No Rio de Janeiro, inicia a série de painéis *Os Músicos*⁷, para a rádio Tupi, inspirada na música popular brasileira.
- 1943.** • No prédio do Ministério da Educação (RJ), desenha os azulejos para a decoração exterior e pinta o mural *Jogos Infantis* para a sala de espera, e outro com a temática da exploração da carnaúba para a sala dos ciclos econômicos⁸.
• Realiza exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes, com 168 obras, dentre as quais o *Retrato de João Candido*.
• Ilustra o romance *Memórias Posthumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis, edição publicada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Fonte: Elaboração da autora.

Durante este período, em plena Segunda Guerra Mundial, Portinari é recebido com entusiasmo pela crítica norteamericana⁹, que destaca, conforme Fabris (id., p. 14), “a unidade

⁷ Infelizmente, os 06 painéis desta série foram perdidos num incêndio ocorrido em 1949, no prédio da rádio. (HIRANO, 2009)

⁸ Portinari iniciou trabalhos no Ministério da Educação da então capital federal do Rio de Janeiro em 1936. Após a repercussão internacional de sua arte, recebeu encomenda do ministro Gustavo Capanema para fazer uma série de afrescos, tendo como tema os ciclos econômicos brasileiros: pau-brasil, cana-de-açúcar, gado, ouro, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau, ferro, borracha e, por fim, a carnaúba. (FABRIS, op. cit.)

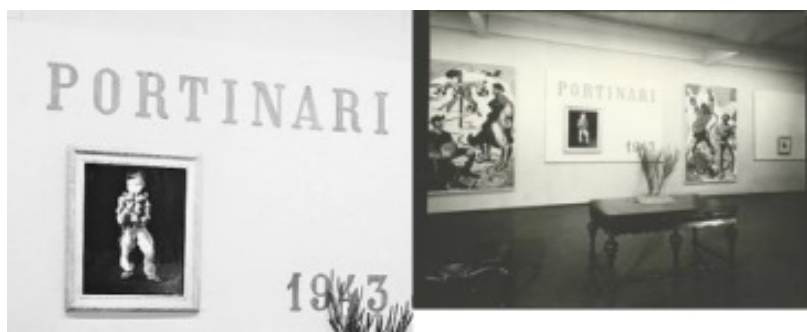
⁹ Depois de ingressar no Partido Comunista em 1945, a relação com o governo norteamericano fica tensa e Portinari tem seu visto negado em diversos momentos. No entanto, continua a receber convites e ser apreciado nos círculos artísticos. Com perseguições políticas também no Brasil, a família acaba se mudando para o Uruguai, onde vivem entre 1947 e 1948.

que o artista consegue através da ‘disparidade’ estilística”. A autora cita o seguinte comentário de John Morse, do Museu de Detroit:

Portinari é um desses raros indivíduos com imaginação e talento. Ele não pode ser classificado como surrealista, primitivo, expressionista ou pertencente a qualquer dos movimentos de arte de hoje. Ele pertence a todos e a nenhum. Seja numa cena direta ou num vôo selvagem da fantasia, há sempre em suas figuras a qualidade de profunda humanidade que tem distinguido outros mestres anteriores, Van Gogh, por exemplo. E também o desenho experimentado que deve haver no fundo de toda boa pintura.

O retrato de João Candido com a flauta doce foi pintado na primeira metade de 1943, e integrou o catálogo da exposição individual de Candido Portinari no Museu Nacional de Belas Artes¹⁰, com ampla repercussão da imprensa. Exibido na entrada da exposição (figura 1), o quadro dava boas-vindas aos visitantes, e sua imagem foi reproduzida em diversas matérias de cobertura do evento pela imprensa. Nos textos, as avaliações não escondiam o entusiasmo diante da obra. Na resenha de C. Walmor (29 jun. 1943) para o jornal Correio da Noite¹¹, ele destaca o impacto de encontrar esta obra, logo na entrada: “(...) Bastava a figura de João Candido, que se vê ao entrar nas galerias do Museu Nacional de Belas Artes, para se consagrar um mestre. Fino de côr [sic], composição admirável, o filho de Portinari vive naquela tela”.

Figura 1 – Detalhes do salão de entrada da exposição individual de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes (RJ, 1943).



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/historico/315/detalhes>. Fotos de Kazys Vosylius.

A crônica de Manuel Bandeira (24 jun. 1943) para o jornal A Manhã, após enumerar uma série de retratos de personalidades políticas e do meio cultural brasileiro, detém-se nos retratos de João Candido:

(...) E toda a ciência, todas as qualidades mais pessoais e ainda ternura, encantamento e ‘sense of humour’, estão presentes nestas três deliciosas obras-primas que são os

¹⁰ No Rio de Janeiro, entre 19 de junho e 11 de julho, a exposição contou com 168 obras, dentre as quais haviam 43 retratos, sendo 07 do seu filho. (Projeto Portinari, 2018)

¹¹ As fontes documentais de jornais aqui citados foram todas retiradas do site do acervo Projeto Portinari (2018), e os respectivos links estão disponibilizados nas referências bibliográficas.

retratos clownescos de João Candido, o da flautinha dando o acorde de cadência mais perfeita por sobre aquele mundo tumultuoso da criação do artista.

De fato, a presença do seu filho nos retratos causou bastante comoção na imprensa, e a utilização do *Retrato de João Candido* na entrada demarca o grau de relevância que o artista desejava afirmar para o seu público, acerca da sua própria vivência da paternidade (figura 2). A matéria *Portinari, pintor bíblico!* do jornal A Noite (18 jun.1943) evidencia esta relação afetuosa entre arte e paternidade em Portinari, com uma seção específica intitulada *João Candido, um modelo especial*: “De seu filho – um lindo garoto de olhos claros e vivos – fez Portinari seis retratos. Não são apenas a figurinha graciosa do filho. São composições bem lançadas, são flagrantes da vida infantil, são instantâneos expressivos de uma criança, que o artista adora sobre todas as coisas”.

Figura 2 - Portinari com seu filho João Candido em seu ateliê. Rio de Janeiro, 1943.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/6420/detalhes>. Foto de Jean Manzon.

Por sua vez, a resenha de Puck (09 jul. 1943) no mesmo jornal (09 jul. 1943), intitulada *Portinari, o humano*, também enfatiza a obra com elogios curiosos que abordam a presença da flauta. Ele parece conectá-la a uma possível musicalidade da raça brasileira, desprovida de recursos financeiros, mas divertida e tranquila:

É difícil conceber maior encanto, maior lirismo, num quadro, que naqueles deliciosos retratos de João Candido, onde o garoto nos aparece em toda a sua meninice, através o [sic] prisma da fantasia e da graça, que acompanham todas as infâncias. O ‘tocador de flauta’ é, contudo, onde o pintor atinge o máximo, transportando para a tela toda a alma musical de uma raça indolente e emotiva, incapaz de grandes esforços materiais, mais inclinada aos prazeres e divertimentos compatíveis com a sua inata tranquilidade.

Enquanto os textos citados enaltecem o trabalho de Portinari em si, a matéria do Diário da Noite (13 jul. 1943) traz uma notícia da cobertura da exposição que indica o prestígio social que a tela alcançara, provocando até disputas entre compradores interessados, chegando a uma soma que, de acordo com o veículo, não teria sido ofertada a nenhuma outra obra até aquele momento. Conforme o jornal, cuja matéria se intitulava *Um quadro brasileiro atinge a quantia de 100 mil cruzeiros*:

Na exposição de Portinari, que acaba de encerrar-se no Museu Nacional de Belas-Artes, centralizou as atenções dos visitantes e a admiração dos mais ilustres colecionadores o quadro no qual, ainda uma vez, o grande artista patricio fixára (sic) o retrato de seu filho João Candido. De imediato, apesar a rubrica de que o quadro não se achava á (sic) venda e pertencia á (sic) família do artista, surgiram numerosos pretendentes, entre os quais o senhor Octales Marcondes, da Empresa Editora Nacional, que pagou setenta mil cruzeiros. Admirando, porém, o notável retrato infantil, a sra. Dulce Martinez de Hoz teria se declarado disposta a cobrir a oferta do diretor da Editora Nacional, lançando a quantia de cem mil cruzeiros, jamais atingida por um quadro brasileiro.

Em breve levantamento realizado por consulta ao acervo do Projeto Portinari, foram encontradas as seguintes matérias que traziam a reprodução da imagem (figura 3) do Retrato de João Candido para a cobertura do evento em meados de 1943, de jornais do Rio de Janeiro e uma da Revista O Cruzeiro: (a) Portinari, pintor bíblico! do jornal A Noite (18 jun.); (b) Inaugura-se hoje a exposição de Portinari, de O Jornal (19 jun.); (c) Portinari, o maior pintor da América do Sul, do Correio da Noite (29 jun.); (d) Um quadro brasileiro atinge a quantia de 100 mil cruzeiros, do Diário da Noite (13 jul.); (e) Na exposição de Candido Portinari: retratos e composições da revista O Cruzeiro (17 jul.); (f) Diabruras de um pintor, do Diário de Notícias (08 ago.).

Figura 3 – Páginas de coberturas jornalísticas com reprodução do *Retrato de João Candido*.



Fonte: da esquerda para a direita, (a)
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1276/detalhes>;
(b) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1282/detalhes>;
(c) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1317/detalhes>;
(d) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1358/detalhes>;
(e) e (f) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1372/detalhes>.

Além da sua estreia nesta exposição, a tela de Portinari também participou de outras mostras de arte importantes, sendo cedida do acervo de Octales Marcondes. Assim, em 1949, a pintura esteve na grande exposição itinerante da Sul America; em 1954, fez parte de uma mostra no Museu de Arte de São Paulo (MASP); e em 1959, integrou a Bienal de São Paulo, ocorrida no Parque Ibirapuera. A imagem do retrato também se perdurou em cartões postais que a família Portinari enviou para alguns amigos como Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 1946, por ocasião do Natal. A imagem também foi reproduzida em matérias e artigos da imprensa em outras ocasiões e outras cidades, após o evento de 1943, tais como: (a) *Portinari o la hora de America*, do jornal La Nacion (03 fev. 1946, Buenos Aires); (b) *Nem dois centímetros, nem cinco metros*, do Diário de notícias, (08 ago. 1948, Salvador); (c) *Vernissage de Portinari*, do jornal Folha da Manhã (14 fev. 1954, São Paulo); (d) *Entrevista com Portinari*, do *Correio Paulistano/ Leitura Crítica e Informação Bibliográfica* (27 dez. 1960, São Paulo).

Portinari, o retratista

No campo da iconografia musical, Richard Leppert (1979) defende a importância de um olhar crítico ao se analisar o significado do instrumento musical no gênero retrato, pois afirma que aqueles que posam para um retrato, seja comissionado ou não, em geral, estão buscando demarcar uma imagem de sucesso, saúde ou refinamento. Ele observa que o resultado da obra, muitas vezes, revela uma negociação entre o artista e o retratado, tolhendo, em parte, a liberdade criativa do primeiro. O autor defende que é preciso, então, levar em conta esta problemática na análise iconográfica de instrumentos musicais presentes neste tipo de produção.

A prolífica produção retratista de Portinari é percebida como um ponto distinto diante de sua obra que, de modo geral, recebe mais atenção pelo engajamento com a justiça social. Além disso, ficou mais reconhecido por seu legado de pinturas monumentais muralistas¹². Fabris (op. cit.) afirma que, nos retratos, ele desenvolve sua expressão seguindo diretrizes clássicas do gênero, sem buscar inovações. A autora acompanha, neste ponto, a avaliação feita por intelectuais como Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Comentando a exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes de 1943 em crônica jornalística, Manuel Bandeira (op. cit.) destaca que “a galeria dos retratos nos revela um Portinari mais acessível, um Portinari que pode emparelhar com os mestres retratistas do Renascimento” e, em seguida, enumera vários exemplos daquela exposição. Na resenha

¹² A exemplo de Guerra e Paz (1953-1956), feito para a sede da ONU em Nova Iorque.

assinada por C. Walmor (op. cit.), por ocasião do mesmo evento, também há a mesma perspectiva: “na coleção de retratos mostra Portinari ser, também, mestre da arte ‘conservadora’ e dá uma verdadeira lição de pintura dos [sic] artistas chamados ‘clássicos’.” Para Mário de Andrade (1963 apud Fabris, op. cit., p. 67):

Como artesão humilde, como um renascentista que não se envergonha falsamente de repetir uma solução justa, evitando os valores lotéricos do expressionismo e os perigosos palpites da interpretação fantasista, o pintor brasileiro policiou a sua concepção do retrato, lhe proibindo os jogos de azar. [...] O retrato é assim reconduzido a um problema exclusivo de plástica. E surgem esses acabamentos de uma sutileza infinita, as carícias, as relações, os equilíbrios, as fantasias de cores, de tons, de esbatidos, de luzes tão múltiplos, tão infinitamente variados. Realmente Cândido Portinari nos reconduz à grande tradição renascentista do retrato.

Tal vertente mais realista ou conservadora, como apontaram os críticos, talvez se justifique pelo aspecto de negociação da natureza deste gênero, como Leppert (op. cit.) evidencia em seu pensamento. Por outro lado, Fabris destaca que a relação de Portinari com o retratado dá-se de duas maneiras: afetuosa ou irônica¹³. O tratamento afetuoso da imagem se verifica nos retratos de familiares e de amigos. Quanto ao irônico, a autora aponta a série de retratos da família do pianista Arthur Rubinstein, “em que Portinari parece evocar alguns traços daquela expressividade que Goya persegue na *Família de Carlos IV*”. (FABRIS, op. cit., p. 66)

Nessa categoria dos afetuosos, além de retratar seu filho, Portinari realizou retratos de diversos familiares, dentre eles: sua esposa, seus pais, avós, tios, irmãos, sobrinhos, e sua neta Denise. Filha de João Candido, nascida em 1960, quando o artista já se encontrava com a doença avançada pelo envenenamento das tintas, deprimido com a proibição médica de pintar, a alegria da presença da netinha ressignificou sua vida naquele momento. Callado faz um paralelo do entusiasmo artístico de Portinari entre a neta e o filho:

Denise, que já anda pela casa, sabe que tem um avô do qual pode fazer o que bem entender. O que só vai saber mais tarde é que esse avô a imortalizou no berço: da grande galeria que Portinari pintou de Denise já há exemplares em coleções particulares. Denise se transformou em grande força na arte portinaresca, como foi outrora grande força João Candido, o filho único, pai da musa Denise. (CALLADO [1956;1978] 2013, p. 177)

É importante destacar que Portinari também pintou retratos de diversos músicos brasileiros de seu tempo, boa parte dos quais ele tecia relações de amizade e convívio social. Como exemplos, são apontados O Violinista (1931) e os retratos de: Camargo Guarnieri (em 1935); Jayme Ovalle (em 1928 e 1931); Joubert de Carvalho (em 1928); Luiz Cosme (em 1932);

¹³ Embora se esteja de acordo com a existência destes dois tratamentos distintos em algumas obras, considera-se que haja também uma série de retratos em que não se possa observar qualquer sentimento de afeto ou ironia em relação ao retratado.

Mário de Andrade (em 1935 e 1940); Radamés Gnattali (em 1933); Vinicius de Moraes (em 1938); Francisco Braga (em 1931); Leonidas Autuori (em 1935); Oscar Lorenzo Fernández (em 1931); Alda Caminha (1931); para citar alguns. Um fato digno de menção é que a obra que se considera o seu primeiro desenho, trata-se de um retrato de Carlos Gomes, que ele fez aos 10 anos de idade, para dedicar ao seu pai e homenagear à banda de Brodowski.

Quanto ao estilo, Fabris classifica a produção retratista de Portinari em três grupos: clássico, moderno e de notação impressionista. No estilo clássico, ela destaca que se sobressai o realismo – “um agudo sentimento realista, não dissociado, entretanto, da busca de tonalidades sutis, de certas luminosidades” (FABRIS, op. cit., p. 67) – e inclui, como exemplos, os retratos da mãe do artista, de 1938, e de Carlos Drummond de Andrade, de 1936. No estilo moderno, ela considera o retrato de sua esposa Maria, de 1932, com influências de Modigliani, e o retrato de Mário de Andrade (s.d) pelo “recurso da deformação expressiva” (ibid.). Na tendência impressionista, a autora destaca “o instantâneo psicológico, a fluidez da execução [que] aproximam alguns retratos mais do esboço que da obra acabada” (ibid.). Nesta vertente, ela cita o retrato de seu pai e de seu filho, ambos de 1939, e também os da família Rubinstein, de 1940.

Embora a autora não aprofunde tais categorias, observando as linhas gerais de cada uma, considera-se a pintura do João Candido, objeto desta pesquisa, inserida predominantemente no estilo moderno, embora também apresente características realistas e impressionistas também. Trata-se de uma imagem complexa, na acepção de Català (op. cit.).

Problemática da flauta doce e hipóteses do caso Portinari

Em paralelo à efervescência da rotina de Portinari durante este início dos anos 1940, há uma tímida presença do instrumento musical que ele representa nas mãos de seu filho. Pode-se inferir que Portinari busca associar a flauta doce a um imaginário lúdico e infantil. Porém, tal alusão não é nada evidente, nem no momento histórico, nem no lugar em que o artista realizou a obra. No Brasil, as atividades de performance e ensino da flauta doce, as quais se tem registros até o momento, iniciaram-se somente a partir da década de 1950. (Aguilar, 2017) Portanto, a escolha do instrumento no retrato de seu filho é, no mínimo, intrigante.

A origem da flauta doce remonta a Idade Média europeia, porém, houve um declínio substancial na sua prática ao longo do século XIX, tendo ressurgido ao final deste século, em alguns ambientes musicais na Bélgica e na Inglaterra, por exemplo. A flauta doce passa a despertar mais interesse como parte do movimento da Música Antiga, que instituiu uma nova

prática no século XX, que busca recuperar e reconstruir repertórios, sonoridades e modos de se pensar e de se fazer música anteriores ao século XIX¹⁴.

No final do século XIX, inauguram-se os primeiros concertos chamados históricos, com exemplares de instrumentos preservados de acervos familiares, antiquários, museus, igrejas, dentre outros espaços. Inicia-se a busca de repertório em manuscritos de arquivos de bibliotecas e centros culturais. Formam-se pequenos grupos camerísticos com flauta doce, viola da gamba, cravo ou espineta, ou alaúde. Nos anos 1920, surgiram as primeiras réplicas de instrumentos, feitas modernamente com ajustes a partir do estudo físico e organológico e com base em anotações de construtores antigos, no caso da flauta doce, o construtor Peter Bressan (1663-1732) recuperado pela família Dolmetsch, na Inglaterra. (EHRlich, 2021)

Na Alemanha, o ressurgimento da flauta doce esteve ligado ao meio universitário, através do movimento Collegium Musicum, iniciado por Hugo Riemann em Leipzig, em 1908, que estimulava a pesquisa e a performance da Música Antiga. Contudo, até o final dos anos 1920, sua utilização foi completamente reinventada como um *instrumento do povo* (*Volksinstrument*). Na terminologia do movimento Juventude¹⁵ (*Jugendbewegung*), no que concernia a suas atividades musicais (*Jugendmusikbewegung*), conforme observa Ehrlich (id., p. 10), a flauta doce passou a ser percebida como o instrumento *orgânico* por excelência, isto é: “livre de tradições de repertório ou práticas de performance, e de conexões com a vida profissional de concerto. Aparentemente simples, fácil de tocar, e feita de forma artesanal, a flauta doce era vista como a antítese de um piano Steinway, por assim dizer”¹⁶.

Em 1929, observa-se nos países de língua alemã uma expansão da flauta doce, sendo apreciada e praticada com entusiasmo nos círculos musicais, nas escolas e no ambiente familiar e amador. Tais práticas ficaram conhecidas como *Hausmusik*. Havia uma disposição

¹⁴ A ideia de redescobrir a música do passado não é prerrogativa do século XX e está presente em diversos momentos históricos. Refere-se, aqui, ao chamado movimento da Música Antiga, que consistiu em um interesse e empenho de descobrir como os instrumentos pré-clássicos europeus eram construídos e tocados, buscando conhecimentos e estudos de forma sistemática, consistente e contínua. Este movimento foi a culminância de um processo de investigação e catalogação de instrumentos antigos ao final do século XIX e a realização de alguns “concertos históricos” utilizando exemplares daqueles instrumentos. Posteriormente, o interesse pela performance historicamente informada da música antiga incorporou também o repertório dos períodos clássico e romântico.

¹⁵ Expandido por toda a Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, o Juventude foi desenvolvido a partir de outro movimento, Wandervogel, iniciado em Berlim, em 1901. Com ideais românticos em relação à vida no campo (escapando dos grandes centros urbanos), incentivava a autonomia dos jovens em relação aos adultos, a crítica a instituições oficiais como a escola, e a abstinência quanto ao consumo de bebidas alcoólicas e cigarro. Para estimular o contato com a natureza, promovia atividades de acampamentos coletivos no interior, exercícios físicos, danças e músicas folclóricas. Ao assumir o poder em 1933, Hitler se apropriou do movimento Juventude para promover os valores nazistas, descaracterizando sua proposta antiautoritária e de crítica social. (ibid.)

¹⁶ Tradução nossa de: “unencumbered by traditions of repertoire or performance practice and by connections to professional concert life. Apparently simple, easy to play, and handmade, the recorder was seen as the antithesis to, say, a Steinway piano”.

crescente, alinhada ao espírito do movimento *Wandervogel*, de valorizar danças e músicas folclóricas e a criação musical. Erlich (ibid.) aponta que essa postura despretensiosa do fazer musical continha, em visão mais ampla, uma forte crítica aos padrões estabelecidos, como a rejeição ao consumo passivo de músicas da chamada alta cultura; às tradições de grandes orquestras e casas de ópera, consideradas “decadentes”; à comercialização de produtos culturais pela nascente indústria fonográfica e do cinema; ao culto do virtuosismo no ensino promovido pelas escolas de arte e de música.

Com a ascensão do nazismo, a flauta doce foi apropriada pelo – também incorporado - movimento Juventude Hitlerista (*Hitlerjugend*), e passou a ser instrumento obrigatório nas escolas primárias. A flauta soprano se sobressaiu, por conta de sua pequena dimensão, mais apropriada para as crianças. Houve uma demanda por instrumentos mais baratos, com confecção simplificada, o que também comprometeu a qualidade do som, da afinação e dos recursos técnico-expressivos como um todo.

Músico e empreendedor com interesses de êxito comercial, o multi-instrumentista e fabricante de instrumentos musicais Peter Harlan (1898-1966) investiu na criação da flauta doce com um dedilhado diferente das referências históricas e facilitado para tocar a escala diatônica maior a partir da nota Dó 3 (no caso da flauta soprano), que recebeu a denominação de *flauta germânica*, em contraposição às flautas que vinham sendo produzidas e tocadas na Inglaterra, chamadas de *flautas barrocas*. O modelo inglês buscava desenvolver instrumentos com dedilhados similares¹⁷ aos contidos em tratados históricos dos séculos XVII e XVIII. Por sua vez, a flauta germânica atendia à prática musical de nível iniciante e básico, assim como à interpretação de repertório de hinos religiosos e canções folclóricas. Com seu acurado tino comercial, Harlan nomeou o instrumento mais barato de seu catálogo de *flauta do povo* (*Volksflöte*), transformando um artigo considerado caro e de luxo, para poucos entendidos em música antiga, num instrumento amplamente acessível, na esteira do exemplo da Volkswagen e seu carro popular. (EHRlich, 2021)

Enquanto o ateliê da família Dolmestch, na Inglaterra, produziu cerca de 1.800 flautas doces entre 1919 e 1945, o total anual de produção na Alemanha, ao final dos anos 1930, já ultrapassava um milhão de instrumentos. Ao longo dos anos 1930, embora as autoridades nazistas também buscassem o controle das atividades musicais no meio amador, a prática da flauta doce no movimento da *Hausmusik* permaneceu, de algum modo, um tanto livre de interferências políticas. Os músicos amadores se encontravam em cursos de fim de semana

¹⁷ Também houve uma pequena adaptação, que ficou conhecida modernamente como dedilhado inglês.

e acampamentos de verão, oportunidades em que também podiam discutir os assuntos censurados daquele momento. (ibid.)

Com a ascensão do nazismo e o prenúncio da guerra, milhares de refugiados migraram da Alemanha. A diáspora da flauta doce para os outros continentes se deu muito pelos músicos refugiados que traziam seus pertences. Grande parte refugiou-se nos Estados Unidos, na América Latina e na América do Sul. Patrícia Aguilar (2017) aponta que os imigrantes alemães, dentre os quais músicos e professores, foram pioneiros em trazer a flauta doce para o Brasil, possivelmente entre os anos 1920 e 1950. Como vimos, o instrumento era um objeto popular na cultura e educação alemãs, além de ser leve e fácil de transportar, então era bastante plausível que as famílias trouxessem em suas bagagens definitivas para o continente americano. Mesmo assim, pouco se sabe, em registros documentais, da presença de flautas doces pertencentes a acervos familiares deste período.

Conforme destaca a pesquisa de Aguilar, chegou ao Rio de Janeiro, em 1896, juntamente com outros instrumentos antigos, uma flauta doce baixo de modelo do construtor Johann Christoph Denner (1655-1707) ao acervo do recém-fundado Instituto Nacional de Música, adquirida da Europa por seu primeiro diretor, o compositor Leopoldo Miguez. Em sua pesquisa detalhada sobre este instrumento, Aguilar (id., p. 125) avalia que a obtenção dos instrumentos antigos não se dava pelo interesse em ressurgir a prática da música antiga: “a flauta doce e qualquer outro instrumento do passado eram vistos como objetos de museu, sujeitos à dissecação física, à análise da sonoridade, que na maior parte das vezes era considerada curiosa”. Em todo caso, a autora ressalta que “a presença física de uma flauta doce no Rio de Janeiro ao final do séc. XIX é fato único e instigante”.

Minhas hipóteses sobre a flauta doce de Portinari se constituem, assim, a partir desse pano de fundo. Se a flauta tivesse existido, de fato, poderia ter entrado na casa da família de duas maneiras: como uma herança do acervo da família ou como um presente (ou aquisição) direcionado ao filho após o seu nascimento.

Conforme relatado, ao longo do século XIX muitos instrumentos antigos se preservaram em antiquários, museus e também círculos familiares. Sabendo que o pai de Portinari era músico e tocava um instrumento de sopro, não é de todo implausível especular a possibilidade da flauta ser uma herança da família e ter sido trazida com os imigrantes italianos das gerações anteriores. Conforme exposto, seus pais são originários do Vêneto, região que tem uma ligação forte com a prática da flauta doce, a qual remonta o período renascentista. Neste caso, a flauta doce de João Candido seria um instrumento histórico, sobrevivente ao tempo.

De acordo com a pesquisa de Thaís Bovo (2018), o pai de Portinari é natural de Chiampo e a mãe, de Bassano. A autora aponta o trajeto da imigração da família:

Uma parte da família dos Portinaris, que no norte da Itália residia em Chiampo, província de Vicenza, chegou ao Brasil em 1894, tendo desembarcado no Rio de Janeiro, seguindo para Juiz de Fora, e depois para a Fazenda Visconde do Parnaíba, município de Jardinópolis onde esteve um ano em cada lugar. Em 1896, estabeleceram-se, como colonos, na Fazenda Santa Rosa, em Brodowski: Pellegrina, já viúva de Candido Portinari, e seus filhos: Giovan Baptista (1877-1958), Bepe, Angela, Catarina, Rosina e Luiza. (Berardo 1983 apud Bovo 2018, p. 46)

Outra possibilidade seria a flauta ter sido adquirida ou ser um presente para a criança. Como já explanado, a família viajou intensamente entre os Estados Unidos e o Brasil, desde o nascimento de João Candido até seus 04 anos de idade. A divulgação da flauta doce nos Estados Unidos era ainda tímida, a American Recorder Society¹⁸ havia sido fundada em 1939, mas, durante a Grande Guerra, teve pouca atividade. Por outro lado, o país já havia recebido uma grande leva de imigrantes, refugiados da Alemanha. Portinari viajou por muitas cidades e conheceu distintas figuras do mundo artístico, político e intelectual que participavam dos circuitos de arte naquele momento, apesar da situação de guerra. Certamente, ele teceu novos vínculos de amizade.

Na hipótese de João Candido ter recebido a flauta doce como um presente, em uma dessas viagens aos Estados Unidos, o instrumento seria, provavelmente, um modelo de réplica moderna, confeccionado com dedilhado germânico e voltado para este universo musical folclórico e de educação escolar primária. Seria, assim, um dos primeiros modelos de flauta doce produzidos no século XX.

No intuito de vislumbrar os caminhos possíveis para compreender a flauta doce de Portinari, buscou-se, desde o princípio, a saída que parecia ser mais imediata e fundamental, aquela resposta que poderia encerrar o mistério e esclarecer a escolha do instrumento no retrato: uma interlocução com o próprio retratado, João Candido Portinari. O menino João da pintura completou 82 anos no ano de 2021. Doutor com formação na área de Matemática e Engenharia de Telecomunicações, João Candido Portinari tornou-se professor, escritor e pesquisador. Após 17 anos da morte de seu pai, em 1979, ele funda o Projeto Portinari, com o objetivo de preservar e divulgar o legado artístico de seu pai.

¹⁸ Associação civil sem fins lucrativos em atuação há mais de 80 anos, voltada para promover a flauta doce e sua música, e apoiar seus praticantes, tanto no meio amador quanto profissional. (AMERICAN RECORDER SOCIETY, 2022)

Sua resposta, no entanto, foi desanimadora: “Infelizmente não consigo me lembrar dessa flauta, vou pesquisar... Comecei com o violão por volta dos 13 anos”¹⁹. A inesperada manifestação de incerteza da memória, da figura que não apenas teve o convívio de filho, mas que continua, em sua atuação profissional como diretor-geral do Projeto Portinari, em constante contato com tudo o que diz respeito à vida e à obra de seu pai, não deixa de ser surpreendente. Além disso, João Candido manteve uma estreita afinidade com a música ao longo de sua vida, e tocar violão continua sendo uma atividade significativa para ele²⁰. Então, a princípio, sua resposta provocou um sentimento de estagnação na pesquisa, por não poder elucidar, de um modo definitivo, as questões que mais pungem esta pesquisadora em relação ao objeto.

Por outro lado, o trabalho que o próprio filho João Candido e sua equipe vêm desenvolvendo no Projeto Portinari permite a qualquer interessado o garimpo quase completo de tudo o que Portinari realizou e de suas repercussões. Em 2004, o Projeto lançou o Catálogo Raisonné da Obra Completa de Candido Portinari, acessível por meio de página eletrônica. Graças a este trabalho, foi possível aprofundar esta pesquisa, colhendo e analisando fontes primárias, para apontar algumas perspectivas sobre a presença do instrumento.

Há, ainda, uma outra hipótese, a flauta como invenção criativa do autor. Neste caso, é necessário compreender a unicidade dessa representação frente aos outros retratos de seu filho. Além disso, considera-se fundamental promover uma articulação do artista com seu repertório imagético particular, ou seja, com as referências de mundo que ele vivenciou e com as quais pôde dialogar através de sua obra. Neste olhar acerca da obra e seus elementos intrínsecos, buscam-se aproximações com artistas relevantes para seu próprio amadurecimento artístico e seus próprios experimentos. Tal percurso analítico, inclusive, pode contribuir na solidificação de alguma das hipóteses anteriores, como se verá adiante.

Representação da flauta doce no *Retrato de João Candido* (1943)

Pintado na residência familiar dos Portinari no bairro do Leme, no Rio de Janeiro, o *Retrato de João Candido* (figura 4) é o último, numa sequência de 12 retratos que o artista fez de seu

¹⁹ A conversa se deu via mensagem privada de texto pela rede social Instagram, e este seu depoimento foi recebido no dia 22 de julho de 2021.

²⁰ Em continuidade da conversa (em 05 de agosto de 2021), pontuou-se que na biografia *Retrato de Portinari* (1ª edição de 1956), Antonio Callado (op. cit., p. 103) menciona que o adolescente João passava o dia tocando violão na época em que ele frequentava a casa dos Portinari. Callado escreveu: “quando voltava do colégio, João Candido, como sempre, atirava-se ao violão e punha-se a segoviar”. Após provocar essa lembrança, ele respondeu, entusiasmado: “Sim, o violão sempre foi, e ainda é, uma paixão para mim!”

filho desde seu nascimento, em 1939, até os 04 anos de idade. Após essa fase, ele pintaria ainda 02 retratos de seu filho em 1959, quando ele estava com 20 anos de idade²¹. A descrição da obra, conforme o Projeto Portinari (op.cit.), destaca os seguintes elementos:

Composição nos tons terras, ocres, verdes, branco e preto. Textura lisa. Retrato de corpo inteiro de menino, tocando flauta, contra fundo escuro. O retratado está de frente, com a cabeça ligeiramente voltada para a esquerda, cabelos com franja, olhos claros, bem delineados e amendoados, sem traços de nariz e boca levemente representada, o pé direito está de frente e o esquerdo voltado para a direita, com pernas afastadas. Veste fantasia de arlequim, gola sanfonada, blusa estampada de losangos verdes e brancos e calças com risquinhos pretos verticais e calça sapatilhas verdes. Segura com as duas mãos, flauta que está na boca.

Figura 4 - *Retrato de João Candido*. Rio de Janeiro, 1943, óleo sobre tela, 100 x 81 cm.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4085/detalhes>

A partir desta descrição objetiva, com fins de documentação, observa-se a base técnico-expressiva que o artista utiliza. A figura do menino se sobressai do fundo escuro, como se estivesse recebendo um foco de luz. Em sua maneira de retratar, o artista parece buscar um equilíbrio entre dois olhares: um externo à cena, de cuidado, zelo, atenção e afeto de quem convive com ele; e um interno, da subjetividade do menino, de sua espontaneidade e de sua maneira própria de se expressar. Sua franja lisa, por exemplo, está bem penteada para o lado

²¹ Ele também desenhou 04 caricaturas do rosto de João Candido em 1945 e mais outra em 1946.

esquerdo e levemente bagunçada no lado direito. Além do penteado quase controlado, integra-se ao visual a bela fantasia carnavalesca e a flauta doce. Estes dois elementos configuram os objetos que sedimentam no menino João Candido o seu imaginário infantil. Retomando a visão de Leppert (op. cit.), sejam reais ou inventados para a obra, o traje de arlequim e o instrumento musical foram escolhidos – por sua mãe e/ou seu pai, que neste caso, é o próprio artista - para que o menino posasse com eles.

Porém, sua pose está longe de ser estática, ao contrário, a energia do seu corpo inteiro encontra-se a serviço da produção do som. Em cada detalhe corporal (figuras 5 e 6), a criança se apresenta com movimentos espontâneos que se direcionam ao ato de soprar a flauta doce: a forma como suas pernas estão posicionadas alude a uma postura ao mesmo tempo relaxada e ativa; a representação de seus olhos bem abertos e cílios grandes e pronunciados e a ausência de representação de um nariz; as bochechas relaxadas, levemente arredondadas, como se nelas houvesse um pouco de ar e os lábios delineados de modo quase imperceptível; a orelha que se visibiliza ao acompanhar o rosto, que se posiciona discretamente virado para o lado esquerdo; com os ombros relaxados, os braços e as mãos do menino seguram o instrumento com bastante dedicação, quase o abraçando. Seu corpo está a tocar e a ouvir o som, seus olhos parecem fixar alguém que está do outro lado da tela, como se estivesse pedindo aprovação. (GIFONI, 2021)

O traçado de inspiração cubista nas mãos e nos dedos da criança apontam para o esforço do menino em acertar os furinhos, e gesticular um toque junto com o sopro. A mão esquerda segura o corpo da flauta na parte inferior, enquanto a direita se posiciona acima, e os dedos parecem se movimentar mais. Um praticante de flauta doce, ao olhar com atenção para a imagem, logo perceberia que as mãos estão inversas ao posicionamento correto do instrumento. O conjunto de todos estes signos nos conduz a compartilhar um sentimento empático com o menino, na sua brincadeira de explorar o som da flauta.

Figura 5 – Detalhe da cabeça de João Candido na pintura de Portinari.



Fonte: Edição elaborada pela autora a partir da imagem disponível em:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4085/detalhes>

Figura 6 – Detalhe das mãos e da flauta doce de João Candido na pintura de Portinari



Fonte: edição elaborada pela autora a partir da imagem disponível em:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4085/detalhes>

Acerca da flauta doce representada, é possível inferir que se trata de um instrumento soprano fabricado em madeira. Seu formato lembra os modelos renascentistas, pois apresenta um tubo cônico, com o pé bem alargado. Contudo, o bocal é estreitado e, logo abaixo dele, seguem-se os furos, não havendo, portanto, a representação da janela de ar na cabeça da flauta²². (ibid.)

Representações do menino João em Portinari

Os últimos retratos de seu filho que Portinari pintou, nesta fase da infância, entre 02 e 04 anos, possuem uma característica em comum: em todos, a criança está com uma fantasia de arlequim. (figuras 7 e 8)

Afora este importante vínculo entre as obras, percebe-se que as outras quatro possuem características similares entre si, enquanto que o retrato com a flauta doce destoa do conjunto em vários aspectos. Por exemplo, em relação às cores, observa-se nos outros retratos uma predominância dos tons vermelhos, brancos e azuis; na pintura da flauta doce, por outro lado, sobressaem os tons terrosos, verdes e ocre. Além disso, é a única pintura com o fundo escuro e homogêneo; as demais possuem um fundo claro, trazendo formas irregulares, sinuosas ou geométricas. Outra curiosa peculiaridade no retrato com a flauta doce é a ausência de representação do nariz do menino, o que não ocorre nas outras obras. (GIFONI, op. cit.)

²² É digno de menção que esta descrição em torno da verossimilhança da flauta doce tem sua validade apenas para questões de iconografia musical, e não possuem relevância alguma sob a perspectiva expressiva do artista ou de mérito artístico da obra.

Figura 7 - Retratos do filho de Portinari em 1941. À esquerda, *Retrato de João Candido* e à direita, *Retrato de João Candido com cavalo*. Ambas: óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Rio de Janeiro.



Fonte: (a) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2260/detalhes>;
(b) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/19/detalhes>

Dos 05 retratos, apenas o de 1942 (figura 8a) não apresenta o menino de corpo inteiro. O suporte e o tamanho da pintura também são diferentes das demais, visto que a família se encontrava nos Estados Unidos²³. As outras obras (figuras 7 e 8b) foram feitas no ateliê do artista, em sua casa, possuindo suporte técnico e tamanho idênticos. É curioso que, ainda sobre a pintura de 1942, o artista tenha registrado a data exata: primeiro dia daquele ano.

Figura 8 - Retratos do filho de Portinari em 1942 e 1943. À esquerda: *Retrato de João Candido*, 01 de janeiro de 1942, Washington, óleo sobre cartão, 41,5 x 35 cm. À direita: *Retrato de João Candido*, 1943, Rio de Janeiro, óleo sobre tela, 100 x 81 cm.



Fonte: (a) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3401/detalhes>;
(b) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2694/detalhes>

Em todas as pinturas, Portinari busca envolver o menino com objetos que estabelecem um vínculo simbólico com a infância. Em ordem de exibição das figuras 7 e 8, tem-se: a bola, o balão e as pipas; o cavalinho; pipa e peixinhos; máscara. Esses elementos combinam com o imaginário da infância presente em outras obras de Portinari, de uma forma geral, numa perspectiva de valorização da cultura brasileira²⁴. Nestas obras, o artista explora o universo

²³ Entre dezembro de 1941 e janeiro de 1942, Portinari trabalhou na execução dos 04 murais para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington.

²⁴ O artista trabalha com os mesmos objetos em obras de temática infantil como: *Crianças soltando pipas* (1932); *Meninos soltando pipas* (1943); *Espantalho, pipas e balões* (1940); *Meninos com balões* (1951);

de brincadeiras e jogos infantis, a partir de suas próprias lembranças e experiências no interior paulista. Tais representações situam a criança em um espaço de ludicidade, espontaneidade e de brincadeiras ligadas ao ato da criação (SILVESTRE; MARTHA, 2015). Nesse contexto, a flauta doce destoa das outras representações do mundo infantil exploradas no universo portinariano como um todo, aparecendo unicamente neste retrato de 1943.

Os meninos arlequins

Sobre a recorrência da fantasia de arlequim nas representações de João Candido, não podemos deixar de notar uma semelhança temática com o pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973). A fixação de Picasso pela figura do arlequim intensificou-se durante sua fase rosa²⁵ (1904-1906). Porém, ainda em sua fase azul (1901), ele já representara um arlequim de ar melancólico em memória e pela dor da perda prematura de seu grande amigo, o pintor espanhol Carlos Casagemas (1880-1901).

Personagem da Comedia dell'Arte italiana, a figura do arlequim permite aos artistas representarem um indivíduo multifacetado, com uma personalidade complexa. O potencial desse personagem foi explorado, nas artes visuais, por sua ambivalência de humores e estados psicológicos²⁶. (MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS, s.d.)

Em geral, os escritos sobre Portinari apontam esta aproximação com a obra picassiana²⁷ pelo impacto que a visão de *Guernica* (1937) causou na linguagem do artista brasileiro. Ele teve a oportunidade de observá-la, ao vivo, em Nova Iorque, durante o período em que estava trabalhando nos murais da Fundação Hispânica do Congresso americano, entre 1941 e 1942. O impacto se fará notar, fortemente, no ciclo bíblico que realiza para a Rádio Tupi de São Paulo, em 1944. (FABRIS, op. cit.) A representação de seu filho com a flauta doce encontra-se no contexto deste turbilhão artístico.

No entanto, a admiração de Portinari pelo trabalho de Picasso se inicia desde sua primeira viagem para a Europa (1928-1930), com o prêmio que obteve do Salão Nacional de Belas-

Futebol (1935); *Peixes* (1941); *Denise a cavalo* (1960); *Máscara* (1941).

²⁵ A classificação das fases de Picasso dizem respeito à cor do pigmento predominante nas obras daquele período, que possui também uma relação com seu estado de espírito e vivências pessoais. A fase rosa corresponde à mudança de Picasso para Montmartre e ao seu relacionamento amoroso com Fernande Olivier. Nas obras, representa mulheres e figuras de circo de forma recorrente, como saltimbancos, acrobatas e arlequins.

²⁶ Como exemplos, o Musée National Picasso-Paris destaca os arlequins de Paul Cézanne (tela de 1888) e de Joan Miro (em 1924 e 1925).

²⁷ As aproximações artísticas entre Picasso e Portinari merecem ser mais estudadas, por exemplo, seus interesses temáticos como o próprio arlequim, mas também o circo e o imaginário ligado às infâncias de ambos.

Artes, conforme indicado anteriormente. Quando esteve em Paris, Portinari frequentava o Museu do Louvre diariamente, bem como as exposições ligadas ao ciclo de artistas da Moderna Escola de Paris, do qual Picasso era um dos mais significantes expoentes. Nesta ocasião, dentre muitas outras obras, Portinari poderia ter visto *Paul vestido de arlequin* (figura 9).

Figura 9 - *Paul en Arlequin*, de Pablo Picasso, 1924.
Óleo sobre tela, 130 x 975 cm, Museu Nacional Picasso, Paris.



Fonte: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/paul-en-arlequin>

Depois de já ter representado o arlequin em diversas pinturas, em 1924, Picasso faz um retrato de seu filho Paul, aos 03 anos de idade, com a típica fantasia losangular do personagem. Esta obra se insere numa série de retratos de arlequins que Picasso realiza entre 1923 e 1924, na qual ele toma como modelos, pessoas próximas do seu convívio, as quais são representadas com poses muito semelhantes. (MUSÉE NACIONAL PICASSO-PARIS, s.d.)

Além desta similaridade na série de arlequins e nas idades aproximadas de seus filhos retratados, observa-se o predomínio da vertente realista tanto no retrato de Paul quanto de João Candido. Em ambos, também há o fundo homogêneo, sem qualquer ornamento. Enquanto Portinari projeta os movimentos de dedos da criança, Picasso evidencia o movimento das pernas de seu modelo.

No comentário sobre a obra, presente no site do Museu Nacional Picasso-Paris, pondera-se que *Paul en Arlequin* não seja apenas um simples retrato de criança, mas, implicitamente, pode ser considerado um autorretrato do artista, que se encontra tanto na figura do Arlequin, complexa em suas múltiplas facetas, quanto na figura de seu próprio filho. (ibid.)

Os meninos flautistas

Além da referência do arlequim no retrato de Picasso, pontua-se um diálogo do *Retrato de João Candido* com retratos de outros artistas, com o tema da criança tocando flauta, cujas obras Portinari teve acesso²⁸. Conforme mencionado, Portinari visitava o Museu do Louvre, diariamente, quando residiu em Paris ao final dos anos 1920. É plausível que ele tenha conhecido de perto o famoso retrato de Édouard Manet (1832-1883), *Le Fifre* (1866), que ficou exposto no Louvre de 1914 até 1947. (figura 10)

Figura 10 - *Le fifre*, 1866, Paris, óleo sobre tela, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay.



Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-fifre-709>

Conhecida em português como *O Flautista* ou *O Tocado de Pífaro*, a tela retrata um menino anônimo, vestido com um uniforme de banda marcial, tocando uma flauta transversal, típica neste tipo de formação instrumental. Manet fez essa pintura após o forte impacto que sentiu ao conhecer o retrato de Pablo de Valadollid, do pintor espanhol Diego Velasquez (1599-1660), no Museu do Prado²⁹. Manet utiliza princípios similares, tendo como retratado não uma pessoa pública e famosa, mas um simples e desconhecido jovem músico contemporâneo. Conforme o comentário sobre a obra no site do Musée d'Orsay (2021, n. p), com essa

²⁸ Salienta-se que tais aproximações são uma proposta de leitura e de interpretação da obra realizada por esta autora. Não se pretende afirmar que houve uma utilização explícita e calculada de Portinari dessas referências. Apontamos apenas que, ao ter acesso a elas num momento de vida em que estudava intensamente um repertório artístico do qual elas faziam parte, enquanto ainda era um artista em consolidação, é possível se propor uma articulação de suas linguagens e tradições artísticas com o artista mais amadurecido.

²⁹ "É a obra mais surpreendente que já se fez ... o fundo desaparece: é o ar que circunda o sujeito, todo vestido de preto e cheio de vida", escrevera Manet ao amigo Fantin-Latour. Tradução extraída de: <https://www.arteeblog.com/2019/01/a-historia-da-pintura-de-edouard-manet.html>

abordagem “não apenas Manet revoluciona a hierarquia das representações, como ele acompanha igualmente a escolha de uma linguagem audaciosamente simplificada”³⁰.

Em seu estágio europeu, Portinari também foi ao Museu do Prado e conheceu as obras de Velasquez³¹. Entre o flautista de Manet e o retrato de Portinari, pode-se observar uma certa semelhança no tratamento entre a figura e o fundo, em que se distingue apenas uma linha tênue entre o plano horizontal do solo e o plano vertical do fundo, um pouco mais escurecido. Embora haja uma diferença entre os tipos de flauta – transversal e doce -, percebe-se também uma semelhança na pose dos meninos, com os pés levemente abertos e a perna direita voltada para frente³².

Contudo, enquanto a perna direita de João Candido está flexionada, e seu corpo e seu olhar voltados discretamente para a esquerda, o flautista de Manet posa com a perna direita estendida, enquanto seu corpo se apoia sobre a perna esquerda e seu olhar está centralizado. Além disso, ao contrário de Portinari e Picasso, a ideia de Manet não era representar um menino fantasiado, mas o próprio jovem flautista, em trajes formais de músico da banda. Por outro lado, há fortes indícios de que ele tenha usado seu próprio filho Leon Édouard como modelo³³.

Destoante dos padrões acadêmicos de sua época, *Le fifre* foi recusada pelo júri do Salão de Paris de 1866 e ridicularizada por sua suposta falta de técnica. Encantou, porém, o escritor Emile Zola, que passou a considerar em Manet a expressão de um sentimento verdadeiramente moderno. (MUSÉE D'ORSAY, op. cit.) Manet também é apontado, pelos historiadores e críticos de arte, como um precursor do impressionismo.

³⁰ Tradução livre de: “Non seulement, Manet bouleverse les hiérarchies de la représentation, mais il accompagne également ce choix d'un langage audacieusement simplifié”.

³¹ Callado ([1956;1978] 2013, p. 44) relata a seguinte fala de Portinari, ao recapitular sua experiência em Madri: “— Quando vi os Ticianos do Museu do Prado fiquei com vontade de ir para a porta da rua e gritar: ‘Vocês já viram?!’”

³² Utiliza-se a perspectiva do observador da tela para as posições direita e esquerda, assim como foi feito na descrição do Projeto Portinari para o Retrato de João Candido, citada anteriormente.

³³ Nascido em 1852, ele teria 14 anos de idade. Criado como afilhado, o filho nunca foi reconhecido por Manet. Foi registrado como Leon Édouard Koëlla, um sobrenome inventado. A mentira foi sustentada pois a criança nasceu antes do casamento de Manet e sua mãe, Suzanne Leenhoff. Leon era um dos modelos favoritos do pintor e foi retratado 17 vezes por ele. Nunca se confirmou, de fato, a paternidade de Manet sobre Leon. Em todo caso, em 1866, Leon era, oficialmente, seu enteado, e o seu rosto se assemelha muito ao do flautista retratado, o que se pode verificar ao conferir a pintura *As bolhas de sabão* (1867). (MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, 2020)

Considerações finais: o mistério e a mirada

Infelizmente, não é possível confirmar, até o momento, se a flauta doce de Portinari, de fato, existiu e pertenceu ao menino João Candido. Contudo, a resposta obtida do próprio retratado, ao acusar uma ausência de lembrança, possibilitou um avanço em alguns aspectos interpretativos acerca do objeto de pesquisa.

Por um lado, o fato de João Candido Portinari não se lembrar da flauta doce é um indício que diminui bastante a primeira hipótese, do instrumento pertencer ao acervo familiar advindo da Itália. Sendo profundo conhecedor e pesquisador da vida de seu pai, dificilmente, este artefato teria ficado esquecido ou desconhecido de João Candido, no caso de ter alguma relação com seu avô músico ou com seus bisavôs que imigraram. Além do mais, haveria um componente de apego emocional que poderia, mais facilmente, trazer-lhe o reforço da memória. No entanto, a pesquisa ainda não se voltou para as origens da avó materna, advinda de Bassano del Grappa, curiosamente, o mesmo lugar de origem da reconhecida família de músicos e construtores de flautas doces, dentre outros instrumentos, radicada em Veneza, no século XVI: a família Bassano. Em todo o caso, não se pode deixar de acentuar que as origens de Portinari eram de famílias muito humildes, que trabalhavam com agricultura, no meio rural, e que foram se estabelecendo no Brasil de uma maneira muito precária, com trabalho duro e muito esforço. Tais aspectos também contribuem para enfraquecer a hipótese da flauta doce como herança familiar.

Por outro lado, é bastante plausível que Portinari tenha se inspirado nessas obras que viu em seu período formativo, que lhe causaram impacto. É possível que ele fizesse estudos e anotações, e que depois se lembrou delas, motivado pela presença inspiradora do filho. Mesmo com estas influências, se a flauta doce tiver sido um elemento exclusivo de invenção do artista, trata-se de um feito de grande originalidade. O *Retrato de João Candido* é pioneiro neste aspecto, portanto, configura-se de extrema relevância para a iconografia musical brasileira da flauta doce no século XX. Outras artistas brasileiras viriam a trabalhar com representações do instrumento, como Clara Pechansky (1936-) e Sandra Cinto (1968-).

Um outro caminho investigativo aponta para que seja mais plausível a ideia da *não invenção* da flauta doce, ou seja, que ela tenha existido de fato, embora houvesse passado como um brinquedo fortuito pela infância de João Candido. Para aprofundar esta hipótese, aplicou-se o mesmo raciocínio aos outros objetos representados nos outros retratos da criança. Seriam, assim, também brinquedos reais do menino João? Destes objetos, considera-se um dos menos óbvios o cavalinho, da pintura *Retrato de João Candido com cavalo* (1941). Ele destoava dos outros objetos, assim como a flauta doce. O título da tela, inclusive, enfatiza a

presença do cavalo (figura 7), ao contrário dos outros títulos, que se chamam apenas *Retrato de João Candido*. Em uma fase mais avançada da pesquisa, ao observar fotografias da família entre 1939 e 1943, contidas no acervo do Projeto Portinari (op. cit.), a ação deste levantamento se deparou com a imagem de João Candido montado em seu cavquinho de madeira. (figura 11)

Figura 11 - João Candido com seu cavquinho de madeira, em 1943, no Rio de Janeiro.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/21044/detalhes>. Foto sem crédito.

A existência do cavquinho, nesta avaliação, reforça que houvesse, também, a flauta doce. Outra observação bastante curiosa, que pode remeter, de forma indicial, à existência da flauta, consiste na ausência de qualquer estranhamento do instrumento nos textos na imprensa. Na ocasião da cobertura da exposição em que a obra estreou, não houve nenhuma menção no sentido de considerar a flauta exótica ou diferente. Embora não houvesse a nomeação explícita de flauta doce, parecia que o instrumento era habitual ou fazia parte um imaginário compartilhado. De certo modo, tal constatação aponta para outras investigações em torno da prática amadora e informal de flauta doce no Brasil dos anos 1940.

Numa perspectiva simbólico-cultural mais ampla, é importante situar o Retrato de João Candido nas representações da flauta doce nas artes visuais, vinculando esta obra, ao mesmo tempo, a uma tradição retratista de crianças com instrumentos musicais e a outra tradição retratista de filhos de artistas, bem como a um vasto campo simbólico ligado ao afeto, à ludicidade, à teatralidade, ao circo, à infância e à brincadeira.

Portinari exercia um domínio amplo de sua arte, o que lhe conferia uma versatilidade na manipulação de técnicas e suportes distintos, e também uma aplicação extremamente consciente e refletida de sua sensibilidade artística. Antônio Callado escreveu uma biografia de Portinari a partir de conversas com o artista enquanto este fazia o retrato do escritor. Nessas conversas, Callado (op. cit, p. 43) mostra-se surpreso por Portinari ter defendido uma

visão pessimista sobre a arte como atividade humana: “Ele acha que a arte está se extinguindo, que já não tem a importância que teve para o homem. É incrível ouvir-se isto de Portinari, que pinta sem cessar, com fúria, com entusiasmo (...). Ele é um desmentido vivo da sua teoria”. O autor também tece uma comparação entre o fazer artístico do pintor brasileiro com a música de Johann Sebastian Bach:

Aliás, eu gostaria aqui de frisar que nos *retratos*, nas favelas, como não importa em que, a pintura de Portinari tem uma qualidade de música de Bach: podia continuar indefinidamente. Portinari simplifica, aprofunda, complica, volta à tona do seu assunto ou nele se submerge com a pura alegria da criação. Ele acaba os quadros porque está há muito tempo convencido que tais coisas chegam ao fim. Mas é a vida que ele pinta e essa não acaba. (ibid., p. 108, grifo nosso)

Por fim, considera-se que a seguinte reflexão de Català (op. cit., p. 66) serve de inspiração para pensar a obra de Portinari e suas representações musicais como um todo:

O fenômeno da imagem complexa, sua possibilidade, move-se tanto entre uma mirada complexa quanto uma plasmação complexa. A primeira é o resultado de uma hermenêutica aplicada sobre a imagem e sobre o real, ao passo que a segunda é uma resposta sintomática do social e da imagem. Realidade, mirada e representação formam, assim, uma determinada ecologia que produz fenômenos incontrovertidamente complexos³⁴.

Pintor de engajamento com a justiça social, com o pensamento modernista brasileiro e com ideais humanistas, a relação mais ampla de Portinari com a música merece ser melhor investigada. Pondera-se que o campo da musicologia tem muito a ganhar com uma abordagem que evidencie a dimensão da contribuição imagético-musical de sua obra na cultura brasileira. Uma abordagem que interrogue os traços, as obras, os sujeitos e as dinâmicas socioculturais em uma mesma mirada: uma mirada complexa.

Referências

- AGUILAR, Patrícia. *A flauta doce no Brasil*: da chegada dos jesuítas à década de 1970. 257f. Orientadora: Monica Isabel Lucas. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- A HISTÓRIA da pintura de Édouard Manet – Le Fife. *Arteeblog*. 23 jan. 2019. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2019/01/a-historia-da-pintura-de-edouard-manet.html> Acesso em: 09 ago. 2021.

³⁴ Livre tradução de: “El fenómeno de la imagen compleja, su posibilidad, se mueve por tanto entre una mirada compleja y una plasmación compleja. La primera es el resultado de una hermenêutica aplicada sobre la imagen y sobre lo real, en tanto que la segunda es una respuesta sintomática de lo social y de la imagen. Realidad, mirada y representación forman así una determinada ecología que produce fenómenos incontrovertiblemente complejos”.

- AMERICAN Recorder Society. Charlotte, 2022. Disponível em: <https://americanrecorder.org>. Acesso em: dez. 2022.
- BALBI, Marília. *Portinari: o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. Artes plásticas. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1299/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- BARROS, J. Diabruras de um pintor. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1372/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOVO, Thaís. *Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado*. 238f. Orientadora: Daisy Valle Machado Peccinini. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BUITONI, Dulcília. Imagem: uma mirada complexa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5., 2015, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Faculdade Cásper Libero, 2015. Não paginado. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/dulcilia_schroeder_buitoni.pdf. Acesso em: 20 out. 2022. Acesso em: 20 ago. 2021.
- CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. 3. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, 2013.
- CATALÀ, Josep. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- CHEFS d'oeuvre de la collection: Paul em arlequin 1924. *Musée National Picasso-Paris*. Paris, s.d. Disponível em: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/paul-en-arlequin>. Acesso em: 08 ago. 2021.
- ÉDOUARD Manet (1832-1883): Le Fife. *Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing*. Paris, s.d. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-fifre-709>. Acesso em: 08 ago., 2021.
- EHRlich, Robert. *The Great German Recorder Epidemic: Reinventing the Recorder, 1925-1950*. Portland: Instant Harmony, 2021.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FRANCESCHINI, Sheila. *A experiência multissensorial e a interpretação musical: um estudo do Ciclo Portinari* de João Guilherme Ripper. 173f. Orientadora: Martha Herr. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.
- FREITAS, Geraldo de. Na exposição de Candido Portinari: retratos e composições. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/3982/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- GIFONI, Luciana. A flauta doce nas artes visuais: imagens e representações de um instrumento musical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 4., 2017, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017. p. 487-520. Disponível em: http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/viewFile/158/166. Acesso em: ago. 2021.
- GIFONI, Luciana. O mistério de João: a flauta doce de Portinari. *Jornal da USP*. São Paulo, 16 jul. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-misterio-de-joao-a-flauta-doce-de-portinari> Acesso em: 16 jul. 2021.
- HIRANO, Luis Felipe. A cor e o som: Os músicos na pintura de Portinari. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*. Campinas, v. 1, n. 1, p. 120-158, 2009. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2396/1809>. Acesso em: 03 ago. 2021.

- INAUGURA-SE hoje a exposição de Portinari. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1282/detalhes>. Acesso em: mai. 2021
- LEPPERT, Richard. Concert in a House: Musical Iconography and Musical Thought. *Early Music*. London, vol. 7, n. 1, p. 3-17, Jan. 1979. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/3126378.pdf?refreqid=excelsior%3Ab33e131ccc07d010e89dd72eb29bfec1&ab_segments=&origin=&acceptTC=1. Acesso em: 03 ago. 2021.
- LÉON Édouard Koëlla. *Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa, 26 jun. 2020. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-com-historias/leon-edouard-koella/>. Acesso em: 08 ago. 2021.
- MARANCA, Paolo. Entrevista com Portinari. *Correio Paulistano, Leitura Crítica e Informação Bibliográfica*. São Paulo, 27 dez. 1960. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/3151/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- PORTINARI, o maior pintor da América do Sul. *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1317/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- PORTINARI, pintor bíblico! *A Noite*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1276/detalhes>. Acesso em: mai. 2021
- PROJETO Portinari. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>. Acesso em: mai.-ago. 2021.
- PUCK. Portinari, o humano. *A Noite*. Rio de Janeiro, 09 jul. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1348/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- REPERTÓRIO Internacional de Iconografia Musical - Brasil. Salvador, 2008-2019. Disponível em: <http://www.ridim-br.mus.ufba.br>. Acesso em: mai.-jun. 2017.
- SABINO, Fernando. Conversa com Portinari – I: Nem dois centímetros, nem cinco metros. *Diário de notícias*. Salvador, 08 ago. 1948. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1801/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- SAYONS, Alfonso de. Portinari o la hora de America. *La Nacion*. Buenos Aires, 03 fev. 1946. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/4043/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- TÉO, Marcelo. O tocador pelo pincel: imagens da música popular na obra de Cândido Portinari. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 1., Campinas, 2005. *Anais...* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 580-587. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3610/3488>. Acesso em: 17 dez. 2022.
- UM QUADRO brasileiro atinge a quantia de 100 mil cruzeiros. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1358/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- VERNISSAGE de Portinari. *Folha da Manhã*. São Paulo, 14 fev. 1954. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/2254/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- WALMOR, C. Portinari, o maior pintor da América do Sul, *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1317/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.

Cardinalidade e cognição: Edmond Costère em perspectiva

Vinicius Siqueira Baldaia
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
viniciusbaldaia@hotmail.com

Resumo: Neste trabalho, discutiremos a fundamentação de conceitos e mecanismos neurofisiológicos relativos à percepção e processamento do que fora denominado por Edmond Costère “Cardinalidade” e “Estabilidade”. O objetivo de expor e discorrer sobre tais conceitos e mecanismos reside na expectativa de lançar bases teóricas que justifiquem cientificamente a abordagem de organização intervalar com base nos principais pressupostos de Edmond Costère. A bibliografia inclui escritos nas áreas de Psicologia da Música, Neurociência, Psicofísica e Teoria da Informação, além de escritos teóricos de compositores. Concluiremos que as observações empíricas de Costère encontram respaldo na bibliografia científica, incluindo dados experimentais coletados por pesquisadores contemporâneos. Entenderemos, com isso, que sua abordagem possui validade científica e, portanto, merece tanto continuar sendo discutida em âmbito científico quanto ser aplicada à prática artística.

Palavras-chave: Cognição Musical, Edmond Costère, Cardinalidade.

Cardinality and cognition: Edmond Costère in perspective

Abstract: In this work, we will discuss the foundation of neurophysiological concepts and mechanisms related to the perception and processing of what Edmond Costère called “Cardinality” and “Stability”. The objective of exposing and discussing such concepts and mechanisms lies in the expectation of launching theoretical bases that scientifically justify the interval organization approach based on Edmond Costère's main assumptions. The bibliography includes writings in the fields of Psychology of Music, Neuroscience, Psychophysics and Information Theory, as well as theoretical writings by composers. We will conclude that Costère's empirical observations are supported by the scientific literature, including experimental data collected by contemporary researchers. We will understand, therefore, that his approach has scientific validity and, therefore, deserves both to continue being discussed in the scientific field and to be applied to artistic practice.

Keywords: Musical Cognition, Edmond Costère, Cardinality.

Introdução – Afinidade e Estabilidade Harmônica em Costère

Edmond Costère é o pseudônimo de Edouard Coester, teórico musical e jurista francês nascido em 1905. Seus principais trabalhos em Música, incluindo sua tese de Doutorado e os dois livros que publicou – *Lois et Styles des Harmonies Musicales* (1954) e *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie* (1962) – têm o objetivo central de fundamentar na materialidade sonora e no repertório musical uma proposta de interpretação das rotinas harmônicas desse repertório no Ocidente (RAMIRES, 2001, p. 20-23; MENEZES, 2002, p. 101-102).

Costère acreditava que os fundamentos de todo sistema de pensamento harmônico se baseava em propriedades comuns derivadas da própria materialidade sonora – em especial, do fenômeno da ressonância harmônica e, com isso, da série harmônica dos sons tônicos – e de rotinas sintáticas estabelecidas na prática musical – em especial, o movimento de “sensível”, que no temperamento semitonal encarna nos intervalos de segunda menor e sétima maior e em seus desdobramentos (menos recorrentes, contudo) nas oitavas. Assim é que Costère entende os intervalos de 5ªJ, sua inversão, a 4ªJ, a oitava (bem como o uníssono) e o semitom como “cardinais”, remetendo-se estes a sons fundamentais em potencial e, com isso, sendo a eles subordinados (MENEZES, 2002, p. 102-106). Assim, um somônico teria cinco sons “cardinais” (isto é, passíveis de satisfazer a propensão de nossa escuta a ouvir sua “resolução”): o próprio som, uma 5ªJ acima e outra abaixo, um semitom acima e outro abaixo (RAMIRES, 2001, p. 49-50). O teórico admite também “equivalência de oitava”, isto é, os potenciais de “afinidade” ou cardinais valem a despeito dos intervalos serem simples ou compostos (RAMIRES, 2001, p. 36-37).

Costère desenvolve, assim, uma teoria da “estabilidade” e da “instabilidade” de agregados harmônicos, segundo a qual agregados cujos potenciais de afinidade apontem mais para sons intrínsecos daquele agregado do que para sons extrínsecos existentes na gama frequencial de base (por exemplo, a gama cromática no temperamento semitonal) seriam “estáveis”, não evocando à percepção necessidade de “resolução” em sons externos. Por outro lado, agregados “instáveis” suscitariam o ímpeto por resolução nos sons extrínsecos mais dotados de potenciais cardinais dos sons do agregado (RAMIRES, 2001, p. 60-62). Este breve trabalho visa apresentar embasamento científico à proposta de Costère, atestando com isso a relevância de suas observações e ampliando o debate que o autor promoveu.

Por uma perspectiva científica da proposta de Costère

Agrupamento e Fusão Tônica

Em seus estudos relacionados à Teoria da Informação, Isaac Epstein, Abraham Moles e Umberto Eco postulam que, à medida que a complexidade dos sinais recebidos pelos órgãos dos sentidos aumenta – isto é, quanto menor a redundância e, com isso, maior a taxa informativa de cada elemento presente no sinal -, maior dificuldade é imposta ao organismo humano à sua interpretação e maior o gasto energético necessário para tal interpretação. Além disso, há limites de complexidade que, se superados, tornam a interpretação cognitiva impossível (EPSTEIN, 1986, p. 20; MOLES, 1978, p. 71-84; ECO, 1968, p. 129; EDWARDS, 1964, p. 77-78). Por essas razões, Juan Roederer chama a atenção para a tendência do organismo humano de selecionar os elementos mais significativos quando defronte de uma mensagem saturada, “terrivelmente” complexa (ROEDERER, 2002, p. 220). David Temperley menciona que nossa Percepção tende a “agrupar” elementos que compartilhem propriedades comuns em uma espécie de objeto perceptivo agregado, evitando a memorização dos elementos discretos desse agrupamento e facilitando, assim, a memorização do fenômeno com um menor gasto energético ao indivíduo (TEMPERLEY, 2001, p. 56-57, 103).

Diana Deutch elenca uma série de critérios que parecem contribuir ao “agrupamento” e à “segregação” psicológica de fenômenos acústicos (incluindo os musicais). Um desses critérios é a Harmonicidade (*Harmonicity*), isto é, a medida na qual um conjunto de sons de altura definida emula uma série harmônica qualquer. Maior Harmonicidade entre sons, portanto, equivale a uma maior correspondência entre a estrutura intervalar de um conjunto de alturas e uma série harmônica - não necessariamente a série de um somônico presente no conjunto. De acordo com dados experimentais, quanto maior o grau de Harmonicidade do conjunto, maior o grau de “fusão tonal”, isto é, da percepção psicológica da presença de um único fenômeno sonoro (DEUTSCH, 2013, p. 186) – fenômeno similar à fusão que acontece entre sons senoidais em uma série harmônica para compor um único somônico, mas, aqui, aplicado também a contextos musicais em que cada componente já é, ele mesmo, um som complexo. Compositores como Debussy e Ravel se utilizaram dos efeitos da Harmonicidade para compor “acordes-timbres”, e às “massas sonoras” de Varèse esse critério era também fundamental na fusão perceptiva (DEUTSCH, 2013, p. 186-187). Outro exemplo de manipulação da Harmonicidade para fusão tônica é frequentemente encontrado no repertório do chamado Espectralismo da segunda metade do séc. XX (COPINI, 2010, p. 29; ROSSETI, FERRAZ, 2016, p. 64).

O “agrupamento” perceptivo de alturas em relação “harmônica” pode fornecer uma pista à percepção de “Cardinalidade” teorizada por Costère, como veremos abaixo.

Afinidade, Cardinalidade e Estabilidade

Being old-fashioned, I shall continue to use them [the words “consonance” and “dissonance”] in the meanings they had when I was studying Goetschius: (...) what has no need of resolution to a state of lower energy (consonance). As against (...) what demands resolution to a state of repose (dissonance) (SIMS, 1991, p. 249).

No texto *Reflections on This and That (Perhaps a Polemic)*, Ezra Sims fala sobre alturas que possam ser depreendidas da relação frequencial entre outros dois sons tônicos. Embora mencione que esses sons são dificilmente ouvidos de maneira explícita em performances musicais, Sims sugere que talvez possamos perceber essas relações como sons “complementares” em potencial, revelando sentir, ao compor, certo ímpeto por determinadas notas a partir de outras previamente escritas (SIMS, 1991, 249-251). Sua descrição de como chegar a tais sons se baseia no fenômeno de “Sons Resultantes”.

O fenômeno do surgimento de “sons resultantes” da soma e da diferença entre sons de altura definida é conhecido pela Acústica e pela Psicofísica (ROEDERER, 2002, p. 63-65). E, segundo teorias de aprendizagem e de rastreamento de parciais fundamentais, como a “teoria de percepção de consonância” e a “Matriz de Aprendizagem” de Terhardt, bem como o “Casamento de Modelos” de Goldstein, o organismo humano opera por comparação entre modelos harmônicos repertoriados e o estímulo recebido, aceitando em alguns casos até mesmo estímulos incompletos ou ligeiramente distintos do modelo como uma sua versão (ROEDERER, 2002, p. 244, 281-289), o que fora apontado também por Sims quanto à “tolerância” da percepção para pequenos desvios de um sistema de afinação de base (SIMS, 1991, p. 247). O ímpeto por continuidade com certas notas a que se referiu anteriormente é explicada por Umberto Eco em termos de redundância do objeto/fenômeno para com modelos mentais de continuidade fornecidos pelo próprio objeto, a partir dos padrões que se apreende de seu desenvolvimento no tempo (ECO, 1968, p. 145-146). Isso significa que a percepção desses padrões, entre demais prováveis variáveis, aponta para possibilidades de continuidade que pareçam ao observador mais ou menos pertinentes, integradas ou “correlatas”, parecendo mais “corretas” quanto mais replicassem os padrões aprendidos na continuação do fenômeno (MOLES, 1978, p. 133-134). Nesses termos, a explicação de Ezra Sims quanto ao seu ímpeto por determinadas alturas como sequência de um conjunto prévio de outras alturas pode ser considerado um efeito colateral dessa propriedade do processamento neural: o de antecipar o que se seguirá a partir das informações adquiridas previamente, criando uma espécie de expectativa quanto a uma possível “resolução” ou

“continuação”. Esse mecanismo psicológico, inclusive, pode ter contribuído ao estabelecimento das funções tonais de outrora: além das “afinidades naturais” definidas por Costère, através da exposição reiterada de um modelo harmônico (uma mesma sequência de tríades), o repertório pode ter induzido a geração de expectativa nos ouvintes quanto a uma continuação geralmente apresentada (estatisticamente recorrente) como sucessão de determinado material musical (como uma tríade maior com sétima menor).

Mas não apenas o relato de Sims pode encontrar respaldo nesta conjectura, como também a própria ideia de “cardinalidade” em Costère. A afinidade/cardinalidade de determinado campo de alturas em relação a outro campo ou altura poderia ser decorrente da comparação entre modelos harmônicos (como o da série harmônica) aprendidos e a relação entre as fundamentais de sons complexos em uma passagem musical. Talvez por considerar a complexidade de processamento de sons complexos, Costère optou por se limitar aos dois primeiros e mais proeminentes parciais da série harmônica para aquilo que chamou de “Cinética Natural”: a oitava e a quinta justa (COSTÈRE, 1962, p. 66).

Se considerarmos o que disse Sims, à luz de Boécio, a respeito de “Consonâncias” e “Dissonâncias”, e compararmos com a definição de Henry Cowell dos mesmos conceitos, teremos também que o “grau de consonância” está ligado ao grau de “miscibilidade harmônica” entre dois tons ou parciais. Diz Cowell:

The reason why the simultaneous tones result in harmony instead of chaos of sounds is that at regular intervals the vibrations coincide; the smaller the number of units that must be passed over before that coincidence is re-established, the more consonant the interval (COWELL, 1996, p. 47-48).

O que Cowell está explicitando aqui é um princípio segundo o qual quanto mais complexa a relação entre dois sons tônicos ou parciais harmônicos, mais a percebemos como “dissonante”. Usamos acima “miscibilidade harmônica” porque, quanto mais consonante, portanto, menos diferenças espectrais os sons apresentam, e mais parecem “fundir-se” em um único som. Exemplo último dessa miscibilidade seria a fusão entre parciais de um somônico, isto é, a percepção subjetiva humana de se estar apercebendo de um único fenômeno sonoro quando toda uma série de parciais, cada qual com um comportamento dinâmico distinto, está sendo ouvida (COWELL, 1996, p. 4).

A explanação acima pode corroborar com a hipótese de que os registros em que se encontram sons tônicos são relevantes à percepção de seu grau de estabilidade e de consonância, podendo, portanto, ser adicionado como critério à proposta de Costère. Pois a oitava em que um tom se encontra pode proporcionar maior ou menor coincidência de parciais (diminuindo ou aumentando, respectivamente, a complexidade de suas relações) em relação ao espectro

de um segundo tom. Tal hipótese encontra respaldo na proposta de Milne et al., segundo a qual o grau de “Harmonicidade” e do compartilhamento de parciais entre sons tônicos, “similaridade espectral”, é correlato à percepção de estabilidade e “afinidade” (entendendo este último como conceito independente daquele de Costère, mas com diversas similaridades, como veremos abaixo). Importa notar que, por meio de dados experimentais, tal correlação foi verificada por Milne et al.

O estudo desenvolvido por Milne et al. discute dois conceitos como critérios fundamentais à percepção de “afinidade tonal”¹ entre duas ou mais alturas: *similaridade espectral* e *harmonicidade* (MILNE et al., 2016, p. 1-2). O primeiro (similaridade espectral) visa à comparação do conteúdo espectral entre dois (ou mais) sons tônicos, correlacionando o grau de compartilhamento de parciais reais entre eles com o seu grau de “afinidade tonal”. Aqui, são citados por Milne et al. os modelos de Terhardt e Parncutt (entre outros), a quem fizemos alusão mais acima quando mencionamos suas “teoria de percepção de consonância” e “Matriz de Aprendizagem” (ROEDERER, 2002, p. 244, 281-289). Para Terhardt e também Parncutt, não somente o grau de compartilhamento de parciais, mas também o grau de compartilhamento de padrões espectrais harmônicos de “alturas reais”, presentes no conjunto de espectros em interação, e “alturas virtuais”, não fisicamente presentes, mas sugeridos por padrões harmônicos emergentes (como possíveis fundamentais ausentes em padrões suficientemente harmônicos), entram na ponderação quanto ao grau de afinidade resultante, bem como efeitos acústicos de “mascaramento” entre parciais, limiares de percepção e sensibilidades (MILNE et al., 2016, p. 3). Embora admitam serem esses fatores relevantes e possam proporcionar maior precisão ao modelo de afinidade, Milne et al. optam por manter apenas o grau de compartilhamento de parciais “reais” em seu critério de “similaridade espectral” para simplificar seu modelo. O segundo critério (harmonicidade) visa à inclusão do grau de aderência dos espectros dos sons em interação, individualmente, ao modelo harmônico de um somônico do qual mais se aproximem como critério à percepção global de “afinidade” ou “consonância” (não necessariamente como sinônimos, mas como conceitos presentes nos diferentes estudos citados). Esse critério se deve à hipótese de que, além das propriedades que emergem da interação entre os sons complexos (como a “similaridade espectral” citada acima), também aspectos originários dos espectros individuais contribuam à percepção global do fenômeno – note que essa concepção parte da premissa de que o grau

¹ No contexto do artigo citado, a definição de “afinidade tonal” consiste na percepção (subjéti) de quão “apropriado”, “correto” ou “melhor” é um tom após a apresentação de outro tom ou conjunto de tons (sons tônicos) (MILNE et al., 2016, p. 1). Assim sendo, tem-se uma definição análoga à definição supracitada de Ezra Sims quanto à “complementaridade” de um ou mais sons como sequência de outro(s) (SIMS, 1991, 249-250) e possivelmente correlacionada (não necessariamente sinônima) àquela de Costère quanto a “afinidade” e “estabilidade”.

de “inarmonicidade” é inversamente proporcional ao grau de “afinidade tonal” e/ou “consonância” do conjunto (MILNE et al., 2016, p. 4). Tal premissa encontra respaldo na observação de Roederer, segundo a qual um mesmo intervalo pode ser percebido como mais ou como menos dissonante a depender dos instrumentos musicais utilizados, dadas as diferenças espectrais e consequentes interações entre seus parciais. A percepção de “consonância subjetiva” (pois Roederer não se refere aqui a uma classificação embasada na teoria musical, “funcional”, da consonância) poderia então mudar ainda que os mesmos dois instrumentos produzissem o mesmo intervalo, invertendo-se, meramente, o instrumento mais grave com o mais agudo. Isso porque os harmônicos em interação seriam outros, cada qual com seu comportamento dinâmico ao longo de determinado tempo (ROEDERER, 2002, p. 242-245).

Sem que precisemos presumir equivalência plena entre os conceitos de “afinidade” em Costère e em Milne et al., bem como deste para com a “consonância” de Sims e a “consonância subjetiva” presente em Roederer, fica patente, ao menos, sua correlação na medida em que todos esses conceitos partem de uma dinâmica presente na materialidade sonora (espectral) e projetam na percepção (subjetiva) do fenômeno musical hierarquia e cardinalidade entre as alturas. E a proposta de Terhardt é particularmente elucidativa: ela embasa a escolha de Costère pela 5ªJ e pela 8ªJ como intervalos cardinais através do seu modelo de percepção de alturas, corroborando com a tendência destes de projetar a expectativa de e/ou reafirmar fundamentais de sons complexos que compartilhem desses parciais (ROEDERER, 2002, p. 244). No entanto, sugere também a inserção de critérios relacionados à disposição dessas alturas no registro para a sua ponderação. Isso porque, usando as considerações de Terhardt, não seria apenas a presença de intervalos de 4ªJ ou 5ªJ que gerariam afinidade (ou cardinalidade, admitindo um como, senão sinônimo, ao menos correlacionado ao outro), mas sua ordenação de tal modo que replicassem modelos espectrais (de alturas reais ou *virtuais*) de um ou mais sons tônicos. Sugere também a possibilidade de inclusão de outros dos primeiros parciais de um somônico, como a 3ªM composta (5º parcial harmônico) e, conforme feito por Milne et al., também a adoção de critérios de ponderação a cada um dos principais parciais em jogo, de acordo com sua preponderância no espectro em questão (sendo, por exemplo, o terceiro parcial, em geral, mais forte que o quinto ou sétimo parciais) (MILNE et al., 2016, p. 2-3). Este último seria uma expansão do critério de “Reforço” em Costère (COSTÈRE, 1962, p. 98-100), projetado ao nível espectral, onde a intensidade do parcial influenciaria sua computação como potencial elemento “estabilizador” ou “desestabilizador”.

Importa destacar que a proposta de Edmond Costère incorpora, como critério de afinidade análogo ao de “similaridade espectral” enunciado por Milne et al., e incluindo os conceitos de Terhardt e Parncutt, tanto o compartilhamento de parciais “reais” quanto o de alturas “virtuais”. Entretanto, a interpretação que se dá difere: para Terhardt e Parncutt, a emergência de padrões harmônicos de alturas “virtuais” contribui à afinidade recíproca dos espectros em questão; para Costère, as alturas “virtuais” seriam sons “extrínsecos” ao agregado efetivamente ouvido (isto é, ao conjunto de fundamentais dos sons tônicos ouvidos), o que contribuiria à sua “desestabilização”, uma vez que os potenciais de afinidade tenderiam a um estado mais estável que o efetivamente ouvido (COSTÈRE, 1962, p. 94-96).

Note ainda as observações de Gilles Tremblay e Rodrigo Lima quanto às concepções de “estabilidade” e “instabilidade” em Édgard Varèse, e observe sua relação com as concepções de Sims, Costère e Terhardt:

Lembremos também que a escolha desses blocos em Varèse está relacionada com o grau de estabilidade ou instabilidade desejado por ele. O compositor canadense Gilles Tremblay em seu artigo *Acoustique et Forme Chez Varèse* observa que esse jogo de repouso e tensão nos blocos em Varèse se dá de duas maneiras: primeiramente aquele dos sons harmônicos naturais e suas resultantes, provocando entre os sons um reforço recíproco de intensidade, repouso e estabilidade, e o segundo de frequências estranhas engendrando, por suas próprias redes, perturbações, tensões e desestabilizações (TREMBLAY, 1985 p.31). Ou seja, quanto maior for o grau de relação entre os harmônicos maior será a estabilidade do bloco e quanto menor for à correlação maior será o grau de instabilidade do bloco (LIMA, 2007, p. 5).

O excerto acima correlaciona o compartilhamento e o reforço entre parciais de diferentes sons à ideia de “estabilidade” harmônica e “repouso”, e a interação de parciais “estranhos” entre si àquela de “instabilidade” e “tensão”. Aponta, portanto, para uma constatação empírica das pesquisas de Varèse que antecipam e reforçam as considerações de Ezra Sims (SIMS, 1991, 249-251) e alguns dos pressupostos teóricos compartilhados por Milne et al. e Costère quanto às condições ao estabelecimento de algo que denominaram, cada um independentemente, como “estabilidade” entre tons (COSTÈRE, 1962, p. 62-65). Além disso, a ideia de compartilhamento e reforço mútuo de parciais como condição ao estabelecimento de “estabilidade” é apoiada pela definição de Costère, a quem “estabilidade” significa “coerência”, isto é, a percepção de uma continuação ou coexistência harmônica (melódico-horizontal ou vertical) que prolongue um estado inicial (ou final, no caso da cadência), nada tendo a ver com a ideia de “consonância”, por exemplo (COSTÈRE, 1962, p. 96-98). O estabelecimento de equivalência entre “estabilidade” e “coerência” é importante porque aproxima esse conceito em Costère daquele de “pertinência” (*fit*) em estudos de Milne et al., como veremos abaixo, e

permite que estes últimos forneçam importantes evidências experimentais às proposições teóricas do primeiro.

Em estudo anterior, Milne et al. chegaram a aplicar alguns dos conceitos mencionados a sucessões de acordes. Ao correlacionar a ideia de que um agregado de tons com alto grau de “afinidade” mútua possui maior “estabilidade”, os autores propõem que uma progressão de acordes que vão de um menor grau de afinidade mútua para um com alto grau de afinidade proporcionaria uma resolução harmônica forte, capaz de definir mais efetivamente uma “tônica” (MILNE et al., 2015, p. 366). Tal é, precisamente, a mesma definição de Costère quanto ao que chamou de “cadência por diferença de estabilidade” (COSTÈRE, 1962, p. 80-81).

A proposta de *virtual pitch class* de Parncutt também apresenta diversas semelhanças para com a Ressonância Natural proposta por Costère. O trabalho de Parncutt sugere que “alturas virtuais” desempenham um importante papel à percepção de “afinidade” ou “pertinência” (*fit*) de uma altura em determinado contexto harmônico (no escopo do experimento, tonal). Tais “alturas virtuais” consistiriam em alturas não existentes fisicamente em um conjunto de estímulos sonoros (som ou conjunto de sons), mas gerados pelo sistema auditivo humano (MILNE et al., 2015, p. 375). Um exemplo típico é a percepção de uma altura fundamental de um complexo harmônico que sugira tal fundamental e que, no entanto, não contenha essa altura. O modelo de Parncutt utiliza o cálculo de “subharmônicos”, portanto, não por entender que um som tônico produza uma série “harmônica invertida”, já sabida como inexistente, mas como maneira de projetar a quais possíveis “fundamentais ausentes” (“virtuais”) os sons presentes no estímulo físico podem ser relacionados pela percepção subjetiva mediante a interpretação do conjunto de alturas fisicamente presentes no sinal acústica recebido². Em resumo, no modelo denominado “Parncutt 94” por Milne et al., Parncutt atribui a cada um dos primeiros “subharmônicos” de um som tônico um peso diferente - isto é, estabelece um fator de “ponderação” à cardinalidade do som real em relação a cada subharmônico, entendido como potencial de afinidade entre o som presente e possíveis sequências com os quais este tenha alguma “afinidade” natural³. Em seguida, calcula os pesos dos subharmônicos dos demais sons tônicos no contexto musical em jogo (fragmento melódico e/ou progressão de

² A utilização de subharmônicos, no estudo mencionado, como ferramenta teórica se poderia resumir da seguinte maneira: não se tratam de parciais que um som tônico (real) gera fisicamente, mas de sons que seriam interpretados a posteriori como possíveis fundamentais ocultas do espectro harmônico real caso este venha a se configurar de modo a “sugerir” uma série harmônica de tal(is) fundamental(is). Nesse sentido, é similar à cardinalidade de Costère, traduzida como um potencial para revelar maior ou menor relação de afinidade de um contexto musical em relação a um som extrínseco que só será conhecido posteriormente.

³ Cada subharmônico é calculado como $f/1$, $f/2$, $f/3$... f/n , entendendo “f” como a frequência fundamental de um som tônico (MILNE et al., 2015, p. 375).

acordes). Por fim, soma todos os fatores de ponderação do agregado que se repitam, de modo a ter nas maiores somas os sons em potencial com os quais aquele agregado tem maior afinidade. E importa observar que Parncutt admite equivalência de oitava entre as “alturas virtuais”, de modo que, mesmo que uma nota “Dó” se apresente como segundo subharmônico de um som real, tendo um fator de ponderação 10, e outro “Dó”, mas em uma diferente oitava, se apresente como terceiro subharmônico de outro som real (presumivelmente, de fundamental “Sol”), com fator de ponderação 5, os dois “Dó” contribuiriam à “afinidade” dessa díade (Dó-Sol) para com o croma Dó (abstraído o peso das oitavas). Somente assim a soma entre as afinidades entre sons reais e alturas virtuais seria possível (neste caso, resultando no fator 15), permitindo a comparação entre sons virtuais e o estabelecimento daqueles com maior fator de ponderação como sons com maior “potencial de afinidade”, para um usar um termo de Costère (MILNE et al., 2015, p. 375-377; PARNCUTT, 1988, p. 74; COSTÈRE, 1962, p. 66-69). Assim, a abordagem de Parncutt se aproxima daquela de Costère na medida em que atribui potenciais de cardinalidade aos intervalos de oitava, quinta e quarta (como inversão da quinta, por consequência da equivalência de oitavas), mas também a expande por acrescentar a terça maior (quinto harmônico) e mesmo a sétima menor (sétimo harmônico). Também se aproxima ao mesmo tempo em que expande a proposta de Costère na medida em que Parncutt sugere os “pesos” (fatores de ponderação) de cada harmônico de acordo com sua distância na série de subharmônicos, aplicando um fator de intensidade (do parcial em potencial) que tange o conceito de “reforço” em Costère, onde a posição no registro e os dobramentos que uma altura recebe em determinado excerto musical aumentam ou atenuam os potenciais de afinidade que um som ou conjunto de sons acumulam. Milne et al., em seu modelo de afinidade e considerando a “similaridade espectral” entre sons tônicos também ponderam a saliência perceptiva de cada parcial de acordo com sua posição no espectro (MILNE et al., 2015, p. 377). Contudo, como mencionamos anteriormente, as propostas de Terhardt e Parncutt no que tange às alturas virtuais possuem uma diferença de interpretação vital em relação a Costère (também por se proporem responder a questões téóricas diferentes): para os primeiros, a densidade de afinidade acumulada por alturas virtuais é diretamente proporcional ao seu grau de afinidade recíproca; ao último, é inversamente proporcional, pois implica na desestabilização do agregado tônico, em relação ao conjunto mais estável de sons extrínsecos aos quais tendem tal agregado (COSTÈRE, 1962, p. 94-96).

Embora alguns dos preceitos de Parncutt possam ser debatidos, como aquele da equivalência de oitava (como também a mesma premissa em Costère), ou a interpretação do papel das alturas virtuais, como mencionado acima, suas observações corroboram com os modelos de reconhecimento de alturas e rastreamento de fundamentais de Terhardt e fornecem

evidências científicas que, embora não comprovem definitivamente, contribuem a uma fundamentação mais robusta às proposições de Costère, especialmente em conjunto com os conceitos de “similaridade espectral” e “harmonicidade” propostos por Milne et al., já brevemente expostos (MILNE et al., 2016, p. 1-6).

Conclusões

Apesar da multiplicidade de abordagens, que por sua vez leva a múltiplas metodologias de pesquisa e avaliação dos resultados, alguns dos conceitos basilares em Costère – tais como o de “afinidade”, “cardinalidade” e “estabilidade harmônica” – são ainda hoje objeto de pesquisa científica em Música, Psicofísica e áreas correlatas. Assim, acreditamos contribuir à defesa de que sua abordagem possui relevância científica, uma vez que Costère exponha ideias originais sobre o tema que, justamente por não serem unânimes nos seus desdobramentos, oferecem material para a reflexão teórica, apontando para áreas (a ressonância acústica, o repertório musical ocidental, entre outros) de averiguação objetiva de suas premissas e critérios, tornando-os passíveis de análise através do método científico. Além disso, a abrangência das ideias do autor abre margem a discussões ainda atuais, como vimos quando da possibilidade de discutir a adição da distribuição na tessitura dos sons tônicos como critério ao estabelecimento de cardinalidade com base no conceito de *Harmonicidade* e em modelos de aprendizagem como os de Terhardt. A presença de conceitos como os de Costère (ou de conceitos análogos aos seus) em pleno desenvolvimento na bibliografia científica recente contribui à interpretação de sua relevância à discussão atual em Música e na pesquisa científica pertinente.

Referências

- COPINI, Guilherme. *Música Espectral: O Tempo Musical conforme Gérard Grisey*. Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. 2010, 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2010.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- DEUTSCH, Diana. *The Psychology of Music*. Academic Press Elsevier Inc., 2013.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- EDWARDS, Elwyn. *Introdução à Teoria da Informação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- EPSTEIN, Isaac. *Teoria da Informação*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LIMA, Rodrigo. *Edgard Varèse & Pierre Schaeffer: por uma emancipação do som*. São Paulo, ANPPOM – Décimo Sétimo Congresso, 2007.
Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao.html
Acesso em: 30/06/2022.

- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MILNE, Andrew J.; LANEY Robin; SHARP, David B. Testing a Spectral Model of Tonal Affinity with Microtonal Melodies and Inharmonic Spectra. *Musicae Scientiae*, 20, no. 4 (December 2016), p. 465–494, 2016.
- MILNE, A. J., LANEY, R., & SHARP, D. B. A spectral pitch class model of the probe tone data and scalar tonality. *Music Perception*, California: University of California Press, 32, no. 4, p. 364–393, 2015.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- PARNCUTT, Richard. *Revision of Terhardt's psychoacoustical model of the root(s) of a musical chord*. California: University of California Press, *Music Perception*: 6, 65-94, 1988.
- RAMIRES, Marisa. *A Teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform Formulários, 2001.
- ROEDERER, Juan. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SIMS, Ezra. *Reflections on This and That (Perhaps A Polemic)*. Princeton: Perspectives of New Music, v. 29 n.1, p. 239-257, inverno de 1991.
- TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- TREMBLAY, GILLES. *Acoustique et Forme Chez Varèse*. Mâche, François-Bernard (dir). VARÈSE: vingt ans après. *La Revue Musicale*, Editions Richard-Masse. Paris, 1985.

J. Octaviano e a Música Psíquica: *será que o ontem pode ser melhor?*

Humberto Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro
humbertoamorim@musica.ufrj.br

Paulo Martelli
Movimento Violão
movimentoviola@gmail.com

Resumo: Ao levantar e analisar mais de setenta fontes em jornais, periódicos e revistas sobre João Octaviano Gonçalves (1892-1962), além de discorrer mais detidamente sobre um concerto de grandes proporções ocorrido no Rio de Janeiro, em 1926, sob o título de *Música Psíquica*, o artigo objetiva aquilatar a eventual importância de um músico hoje obliterado, mas que, durante décadas seguidas, foi capaz de movimentar amplamente as páginas da imprensa carioca através de suas atividades como compositor, intérprete, professor, regente e articulador cultural. Com uma produção de cerca de 400 obras para diversas formações (de peças solo a grandes sinfonias), nossa hipótese é a de que J. Octaviano possa, talvez, ter o seu atual quadro de invisibilidade reavaliado. No trabalho, os gestos de “recordar” e “escavar” se coadunam à perspectiva benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2013b, p. 13), desterrando um personagem que acabou ficando à margem de nossa historiografia musical, apesar de ter sido um dos mais ativos agentes no campo da música de concerto brasileira durante a primeira metade do século XX.

Palavras-chaves: João Octaviano Gonçalves. J. Octaviano. Música Psíquica. Crítica musical. Historiografia musical brasileira.

J. Octaviano and the Psychic Music: can yesterday be better?

Abstract: By surveying and analyzing over seventy sources in newspapers, periodicals and magazines about João Octaviano Gonçalves (1892-1962), in addition to discussing more closely a major concert that took place in Rio de Janeiro, in 1926, under the title of *Música Psíquica* (Psychic Music), the article aims to assess the importance of a musician currently forgotten, but who for decades moved the pages of the press through his activities as a composer, pianist, teacher, conductor and cultural articulator. With a production of about 400 works for varied musical formations (from solo pieces to great symphonies), our hypothesis is that J. Octaviano may have his historical forgetfulness reassessed. Throughout the text, the gestures of “remembering” and “digging” are related to the perspective of “brushing history against the grain” (BENJAMIN, 2013b, p. 13), in an attempt to reveal a character who ended up on the margins of our musical historiography, despite being one of the most active agents in the field of Brazilian concert music during the first half of the 20th century.

Keywords: João Octaviano Gonçalves. J. Octaviano. Psychic Music. Music critic. Brazilian musical historiography.

Introdução

Desde que, em 1929, os historiadores franceses Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) fundaram a Escola dos Annales, ganhou força o movimento de desconstrução da perspectiva historiográfica que tinha por objetivo a restituição do passado como instância total, perene e globalizante. Ante às ideias predominantes do século XIX - a compreensão da história com ascendência na crônica dos acontecimentos (visão Positivista¹) e a ideia filosófica de que o passado seria uma instância plasticamente moldada através dos eventos dignos de serem lembrados -, Bloch projetou uma imagem da história não como mera ciência do passado, mas antes uma espécie de jogo pautado no constante vai e vem do historiador do presente ao passado e vice-versa. Criava, com isso, as fagulhas para a compreensão da história não como uma estrutura rígida, mas necessariamente em permanente construção e desconstrução: “O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa” (BLOCH, 2001, p. 75).

Poucos anos depois de plantadas as bases da Escola dos Annales, os pensadores alemães da Escola de Frankfurt – Max Horkheimer (1895-1973), Theodor Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1978), dentre outros – projetavam sob as ciências sociais e filosóficas novas articulações, sobretudo a partir de 1937, ano em que Horkheimer publica Teoria Tradicional e Teoria Crítica (HORKHEIMER, 1980), também uma tentativa de oferecer caminhos diversos para a compreensão do mundo, ante o positivismo e cientificismo reinantes do fim do século XIX: “A Teoria Crítica tem a função de mostrar que os homens não são meros resultados do processo histórico, mas são também agentes desse processo” (CARNAÚBA, 2010, p. 204).

Não é nosso propósito, aqui, instilar um aprofundamento conceitual em torno das teorias associadas à Escola dos Annales ou à Escola de Frankfurt, apenas reconhecer que ambas – por diferentes caminhos – opuseram-se ao caráter puramente observacional que ainda impregnava parte significativa do pensamento historiográfico nas primeiras décadas do século

¹ “Os historiadores ‘positivistas’ visados por Marc Bloch são marcados pela filosofia ‘positivista’ do final do século XIX, a escola de Augusto Comte - que era uma filosofia ainda dominante [...] na época em que Marc Bloch era estudante. [Os positivistas] elaboraram um pensamento específico no domínio da história, e esse pensamento, que tinha o mérito, que Marc Bloch não lhe negava, de buscar dar fundamentos objetivos, ‘científicos’, à demarcação histórica, apresentava sobretudo o grande inconveniente, empobrecendo o historicismo alemão do final do século XIX, de limitar a história à ‘estrita observação dos fatos, à ausência de moralização e de ornamento, à pura verdade histórica’ (diagnóstico do americano Adams, desde 1884). O que Marc Bloch não aceitava em seu mestre Charles Seignobos, principal representante desses historiadores ‘positivistas’, era iniciar o trabalho do historiador somente com a coleta dos fatos, ao passo que uma fase anterior essencial exige do historiador a consciência de que o fato histórico não é um fato ‘positivo’, mas o produto de uma construção ativa de sua parte para transformar a fonte em documento e, em seguida, constituir esses documentos, esses fatos históricos, em problema.” (LE GOFF, 2001, p. 19).

XX, objetivando, em via oposta, projetá-lo para fora de estruturas confinadas, rígidas ou hegemônicas. A partir de então, começa a ganhar corpo uma abordagem histórica (e musicológica) que pode nos permitir uma leitura dos objetos de estudo (seus tempos, contextos, transversalidades, etc.) para além de sua imagem aparente, nas ruínas.

Com Walter Benjamin (1892-1940), pensador alemão comumente associado como membro do “círculo de fora” da Escola de Frankfurt, esta tentativa de ler a partir do que está à margem ganha contornos mais nítidos. “Escavar” e “recordar” a história se tornam meios para suscitar, a partir de suas sombras ou escombros, personagens e práticas ainda não dessoterrados². Do cerne deste pensamento é que emerge a perspectiva de “escovar a história a contrapelo”, um de seus conceitos mais difundidos, expresso na sétima de suas teses Sobre o Conceito da História.

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2013b, p. 13).

Ao conceber uma perspectiva histórica sob o ponto de vista dos vencidos e/ou dos invisíveis, Benjamin abre a possibilidade de criarmos fendas sob os enredos oficiais galgados apenas em grandes nomes e lemas positivistas (“ordem e progresso”). Aprofunda, com isso, o problema shakespeariano em torno da existência das coisas³: “para que algo seja, outro algo precisa não ser”. E nos deixa, na potência de uma pergunta, um possível método historiográfico para confrontar as narrativas repletas de barbáries e silenciamentos (por vezes, nada acidentais) que herdamos e reproduzimos: Como “ler o que nunca foi escrito”? (BENJAMIN, 1970, p. 51)

Naturalmente, a proposição consiste mais em manter ativa a potência da pergunta do que em tentar respondê-la, mas é possível sugerir pelo menos três caminhos a partir da provocação de Benjamin: 1) Como ler/reler o que aconteceu; 2) Como ler/reler o que poderia ter acontecido; 3) Como ler/reler o que aconteceu, mas (ainda) não foi contado. Quando investigados, os personagens, objetos e práticas que estão “ao lado” da história, nas ruínas, tornam-se eventuais encontros do inconsciente coletivo com o “não saber” histórico. Ao comentar, por exemplo, as predisposições inculcadas nos indivíduos na seleção de fatos

² “A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [Gedächtnis] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [das Erlebte], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava.” (BENJAMIN, 2013a, p. 101).

³ “Ser ou não ser – Eis a questão” (SHAKESPEARE, 2012, p. 141).

passados, o historiador português Fernando Catroga (1945) comenta como esse processo psicológico é sempre acompanhado “pelo que se olvida, pois, quer se queira quer não, escolher também é esquecer, silenciar e excluir” (CATROGA, 2001, p. 26).

Diante da tensão-oscilação sempre reinante entre memória e esquecimento⁴, o gesto do musicológico pode ser aquele instigado por Benjamin, “escovar a história a contrapelo”, recordando e escavando os seus escombros, criando furos trazidos do passado para a (des)compreensão do presente (e vice-versa), uma proposta metodológica que talvez se aproxime do que fora sugerido pelo historiador francês Michel de Certeau (1925-1986): “A análise dos antecedentes dos quais o discurso não fala permitirá precisar as leis silenciosas que circunscrevem o espaço da operação histórica” (CERTEAU, 2013 [1982], p. 65).

João Octaviano Gonçalves (1892-1962) – cujo nome artístico respondia por J. Octaviano – parece ser um destes casos em que é possível (re)ler o que aconteceu e ainda não foi contado, subsistindo por detrás da história oficial apenas como fala subliminar ou enfaixada, silenciosa. Natural de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, o músico fez carreira no Rio de Janeiro, onde desenvolveu uma intensa e longa atividade como concertista, compositor, professor, arranjador e articulador cultural até morrer.

Até o momento, são parcas ou inexistentes as notícias sobre os seus antecedentes familiares e as vivências de sua infância na cidade natal. Sabe-se, apenas, que J. Octaviano finalizou os estudos secundários no Rio de Janeiro, no Colégio Alfredo Gomes, cujos boletins publicados na imprensa a partir de 1908 nos dão conta de que o artista, então com 16 anos, teve resultados excelentes em álgebra, geometria e desenho (“aprovado com distinção”) e foi também um bom aluno em português, francês, inglês, latim e coreografia (“aprovado plenamente”). (O PAIZ, 1908; O PAIZ, 1909).

Outras notícias cotidianas de suas vivências em terras cariocas foram anotadas em periódicos da época, como a inscrição no processo seletivo (sorteio) para alistamento na organização militar do Brasil (O IMPARCIAL, 1917); a tardia expedição de seu título de eleitor, em 1933, quando J. Octaviano já detinha mais de quarenta anos (CORREIO DA MANHÃ, 1933); além das provas realizadas na Inspetoria de Veículos para obtenção da carteira de motorista (O JORNAL, 1922a; 1922b), dado que sugere como o artista foi antenado e aberto às inovações de seu tempo, uma característica que se refletiria, mais adiante, na relação pioneira que

⁴ “Segundo Fernando Catroga, a relação entre lembrança/esquecimento e historiografia revela disputas por poder dentro de cada cultura. (CATROGA: 2001) Isto se dá porque cada grupo social possui ferramentas e rituais de recordação que têm a função de manter todo um imaginário cultural (valores, mitos, costumes, etc). Pode-se dizer que as culturas são moldadas a partir destes recursos de memorização que estão sempre processando a dinâmica entre memória e esquecimento” (PEREIRA, 2007, p. 51).

estabeleceu entre a música e outras artes, notadamente a dança, a literatura, o teatro e o cinema.

Aliás, a obtenção da habilitação para dirigir, algo ainda raro naquele momento, fez com que Oscar Guanabara (1841-1937), o mais temido crítico musical brasileiro na passagem entre os séculos XIX e XX, o apelidasse jocosamente de *chauffer* (motorista em francês) nas diversas crônicas em que – geralmente de forma ácida – tratou de J. Octaviano, sua produção ou atuação no Instituto Nacional de Música. (JORNAL DO COMMERCIO, 1931, p. 2).

Além da afirmação profissional, também constituiu família no Rio de Janeiro. Em 1921, aos 29 anos, contraiu matrimônio com Isabel Gonçalves Mendes, conforme atestam os editais cíveis (“proclamas”) tornados públicos nos jornais da cidade (O IMPARCIAL, 1921). Ambos ficaram efetivamente casados por quase 13 anos, até meados de 1934, quando o requerimento do “desquite amigável” foi publicado na imprensa carioca pela Quarta Vara Cível (JORNAL DO COMMERCIO, 1934). Aparentemente, o pedido só foi deferido cinco anos depois, quando a mesma Vara toma “por termo o acordo” existente entre as partes (JORNAL DO COMMERCIO, 1939). Não é de hoje, portanto, que a nossa justiça esbanja morosidade.

Não conseguimos reunir maiores informações sobre Isabel Gonçalves Mendes, nem tampouco se guardou algum tipo de relação com o ex-marido após o término do relacionamento. Pelo que se depreende de algumas matérias recolhidas em periódicos, o músico teve apenas um filho, Roberto Octaviano Gonçalves, responsável por publicar as notas de falecimento do pai e único membro da família a comparecer às homenagens póstumas que foram realizadas. Roberto foi também quem doou as peças musicais pertencentes ao acervo do progenitor à Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tal doação ocorreu em junho de 1962, apenas quatro meses após a morte de J. Octaviano, tornando-se um fator decisivo para a preservação de parte de sua produção autoral. (A NOITE, 1962)

Estes dados biográficos iniciais não tem a pretensão de se constituir em um verbete do músico, mas apontar para um primeiro fator decisivo na trajetória musical de J. Octaviano: mais do que a própria cidade do Rio de Janeiro, a sua carreira teve - no início, no desenvolvimento e mesmo após o fim de sua vida - um eixo de ações diversas circunscrito em torno do antigo Instituto Nacional de Música/INM (atual Escola de Música da UFRJ), instituição que participou ativamente da dinâmica da música de concerto no Brasil desde meados do século XIX, o que inclui o seu estabelecimento como polo de referência nacional, a projeção de professores e alunos que acabaram por se tornar nomes reconhecidos historicamente (muitos dos quais conviveram e trocaram experiências diretas com J. Octaviano), além de constantemente oferecer temas e acontecimentos que enredavam as

páginas dos jornais, por vezes através de debates acalorados, o que ocorreu especialmente ao longo da primeira metade do século XX. Por tais razões, a longa relação do músico com o Instituto (mais de meio século de atividades ininterruptas) será esmiuçada em estudo próprio.

Mas a relação musical quase intrínseca com o INM não justifica, isolada, a projeção que J. Octaviano alcançou no cenário musical brasileiro, especialmente entre as décadas de 1910 e 1940. É preciso tomá-lo num contexto sociocultural mais amplo, observando como o músico se abriu às janelas de oportunidades oferecidas por seu tempo (seja na relação com as outras artes ou na própria diversidade de suas atividades dentro da música) e de que modo se articulou entre as personagens e/ou personalidades do período. Não foram poucas as vezes em que, ao lado de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ou Glauco Velasquez (1884-1914), J. Octaviano foi considerado pela crítica musical da época como uma das maiores promessas de sua geração (aquela nascida nas últimas duas décadas dos anos oitocentos). Ainda em 1918, por exemplo, a Revista A.B.C assim o descreveu ao anunciar a finalização de sua primeira ópera:

O maestro Octaviano Gonçalves é uma das maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos. Nas gerações mais recentes, só comparável a Glauco Velasquez, cuja morte prematura roubou à música brasileira um vulto dos mais raros, ele se destaca e cresce como cultor de uma arte austera, sem pretensões, mas original e profunda.

Só os grandes mestres podem hombrar com ele: Oswald, Nepomuceno, Braga e poucos outros que já passaram dos cinquenta annos. Porque, entre os novos, si os há de talento, nenhum estudou a sério, bastando affimar que Octaviano Gonçalves é o único alumno que realizou o 'curso completo' do Instituto N. de Musica. Trabalhador infatigável e idealista, as victorias de sua carreira estimulam-no cada vez mais, muito ao contrario do que commumente se dá. (A.B.C., 1918).

À época desta crítica, o músico contava com 26 anos de idade e tinha ingressado havia pouco tempo como professor do Instituto Nacional de Música, depois de concluir o “curso completo” na casa, o que quer dizer que obteve formação como pianista (em 1913) e compositor (1918). Desde então, e durante quatro décadas (1910, 1920, 1930, 1940), seu nome “ombreou”, para usar uma expressão da matéria, os principais personagens musicais do período. Contudo, a partir de 1950 (e especialmente depois de sua morte, em 1962), sua trajetória e produção artística caíram no limbo da historiografia musical brasileira, sendo uma figura, quando muito, citada em notas breves, incidentalmente em trabalhos sobre outros autores ou na análise pontual de uma ou outra de suas peças. Este último foi o caso, por exemplo, da tese de doutorado de Beltrami (2011, p. 158), que incluiu o *Canto Elegíaco* (1918) de J. Octaviano como uma das peças do repertório brasileiro para trompa e piano passíveis de serem discutidas e aplicadas nos cursos de graduação do instrumento. Até o momento, é o único trabalho acadêmico que pauta, ainda que tangencialmente, uma obra do compositor.

Ao revisar a bibliografia em torno do tema, constatamos que J. Octaviano é mencionado em alguns dos manuais da historiografia musical no Brasil. Dentre as obras do gênero, a pioneira foi *A Música no Brasil* (1908/1ª ed.; 1947/2ª ed.), escrita ainda durante a infância do músico, o que naturalmente impediu a inclusão de qualquer análise sobre a sua carreira musical (ainda inexistente). Renato Almeida, por sua vez, em *História da Música Brasileira* (1926/1ª ed.; 1942/2ª ed.), o inclui na seção dos “compositores contemporâneos” dignos de nota. Ao apresentá-los, o musicólogo afirma que alguns se configuravam em “valores legítimos de nossa música, outros ainda esperanças, mas todas afirmações de nossa sensibilidade musical, qualquer que possa ser a significação verificada ou inicial de suas obras” (ALMEIDA, 1942, p. 478).

A descrição que Almeida faz de J. Octaviano na 2ª edição de seu livro, “correta e aumentada”, aproxima-se do perfil que fora traçado pela Revista A.B.C, em 1918, apontando para o seu valor como compositor, pianista e professor.

João Octaviano Gonçalves, compositor fecundo e pianista de mérito. Consagra-se igualmente ao magistério, sendo professor da Escola Nacional de Música, onde realizou todo o seu curso com muito brilho, conseguindo o prêmio de viagem à Europa, com uma *Cantata*, com coros, da sua autoria, que ele próprio regeu, em 1914. Foi nesse ano que apareceu em público, com o seu primeiro recital, no qual apresentou composição para violino, violoncelo, piano, canto, além de um *Trio* e um *Quarteto de Cordas*.

A sua obra é hoje muito numerosa e variada, através de todos os gêneros musicais, sinfonia, música de câmara, piano, canto, ópera. J. Octaviano Gonçalves possui uma grande autoridade em nossos círculos musicais e, como disse, **o seu nome de compositor se alarga com o de virtuose sempre aplaudido.**

Compôs J. Octaviano Gonçalves as óperas em 1 ato, *Iracema*, sobre o romance de José de Alencar, em libreto de Tapajós Gomes, *Poema da Vida*, *Sonho de uma noite de luar* e, em 3 atos, *Fernão Dias*, evocando a epopeia bandeirante. Entre os seus trabalhos sinfônicos, salientam-se a *1ª Sinfonia* e o poema *A vitória*, ambos de grande efeito. A sua obra é vastíssima, tendo também vários livros sobre teoria musical.

De J. Octaviano Gonçalves **não se pode dizer que tenha a preocupação nacionalista, mas também não lhe sido ela estranha** e em alguns de seus trabalhos, sobretudo pianísticos e de canto, encontramos o aproveitamento de motivos brasileiros, como na 1ª série das *Cenas Brasileiras*, das quais duas estão transcritas para grande orquestra, ou em *Os Sonhos de Bebe*, ambientados dentro do nosso lirismo. Muitas de suas canções têm um sabor popular marcado. (ALMEIDA, 1942, p. 492, grifos nossos).

De fato, entre as décadas de 1910 e 1940, a visão preponderante da crítica sobre a atuação de J. Octaviano ratifica o seu mérito como compositor, pianista e professor. Em *Música, Doce Música* (1933), por exemplo, Mário de Andrade (1893-1945), ao comentar a atuação do músico como solista do concerto para piano de Henrique Oswald (1852-1931), escreveu que

teve “o gosto de verificar que o compositor de valor é também um pianista a valer” (ANDRADE, 1933, p. 213). Ademais, em outras passagens, sempre o posiciona ao lado de personagens icônicos da música de concerto no Rio de Janeiro. Ao discorrer sobre a disputa mercadológica entre as casas editoriais cariocas e paulistas, o musicólogo desabafa: “Eu, que adoto nas minhas classes as admiráveis produções de Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Villa-Lobos, F. [J.] Otaviano, sei bem a dificuldade enorme de encontrar as músicas deles aqui [em São Paulo]” (ANDRADE, 1933, p. 336). Ainda em tom de lamento, expressa como o movimento editorial havia perdido força em meados da década de 1930, mais uma vez posicionando J. Octaviano entre aqueles que considerava os expoentes da música brasileira.

Já se foi aquele período, 1928, 1929, brilhantíssimo na produção musical brasileira, em que as casas editoras do Rio expunham mensalmente obras novas de Luciano Gallet, de Lourenço Fernandez, de Otaviano, em que a Casa Chiarato, de S. Paulo, revelava o talento de Camargo Guarnieri, e de Paris a Casa Max Eschig nos abarrotava a sensação de valor nacional, com importantíssimas obras de Villa-Lobos. Tudo parou. (ANDRADE, 1933, p. 231).

Portanto, além de confessar que adotava as obras de J. Octaviano em suas aulas, Mário de Andrade confere a ele um lugar entre os seus contemporâneos de ofício mais ilustres. Não é um indício qualquer de sua relevância naquele período.

Contudo, um primeiro fator parece ter sido decisivo para que, apesar do reconhecimento de suas capacidades, J. Octaviano encontrasse dificuldade de ser enredado com mais profundidade nos manuais da historiografia musical brasileira: a dificuldade de situá-lo ou associá-lo estilisticamente a uma escola. A análise dúbia que Renato Almeida lança sobre sua produção – “não se pode dizer que tenha a preocupação nacionalista, mas também não lhe [tem] sido ela estranha” (ALMEDIA, 1942, p. 492) – ratifica tal perspectiva. O próprio Mário de Andrade, mentor maior das gerações nacionalistas, faz algumas ressalvas quanto à qualidade técnica da parcela de suas obras mais atreladas aos caracteres brasileiros. Em *Aspectos da Música Brasileira*, afirma:

As nove canções de J. Otaviano que examinei, pondo de parte as suas harmonizações de cantigas populares, todas apresentam falhas fortes de não ligação de palavras. Parece mesmo difícil que um compositor não sinta a métrica tão tesa, tão impositiva de Bilac, em ‘Os rios’, e não respeite os ditongos e tritongos que o poeta exige. Ou o compositor não se preocupou com a métrica. Que não se preocupa com fonéticas me parece incontestável pela maneira com que desliga “sorriso-astral”, “eosonho”, “de-onde me vem”, “branquear lividamente-a estrada”, “dorme-em paz”, “surge a-aurora” (ANDRADE, 1965, [s.p.]).

Não era uma crítica isolada a J. Octaviano, mas à geração de compositores brasileiros “que não progrediu sobre a anterior sob o ponto de vista da fonética”. Neste sentido, sobressaltam

críticas a Alberto Nepomuceno (“inçado de falhas quanto à ligação de palavras”), Francisco Braga (“soluciona mal os [ditongos] que derivam de ligações de palavras”), Barroso Neto (“muito irregular”), Luciano Gallet (“malogrado morto” e “absolutamente lastimável”), Lorenzo Fernandez (elogiado, mas com “algumas falhas graves”), Francisco Mignone (“numerosos defeitos”), só para mencionar alguns (ANDRADE, 1965, [s.p.]). Apesar do tom crítico, cumpre notar que, uma vez mais, Mário de Andrade posiciona Octaviano dentre os compositores referenciais de sua época.

É possível que a sua posterior obliteração em comparação a estes nomes possa ter se dado menos por eventuais problemas técnicos na parcela nacionalista de sua obra e mais por essa sinuosa dificuldade que encontraram nossos musicólogos pioneiros para enquadrar estilisticamente a sua produção. Quase que invariavelmente, os manuais de história da música no Brasil concebidos durante a primeira metade do século XX se constroem através de uma periodização linear e evolutiva, galgada nos grandes nomes e na subsequente tentativa de enquadrar seus perfis criativos em escolas ou movimentos. Em maior ou menor grau, foi assim com Guilherme Pereira de MELO (1908), Renato ALMEIDA (1926), Vicente CERNICCHIARO (1926), Ulisses PARANHOS (1940), F. ACQUARONE (1948), Eurico Nogueira FRANÇA (1953) ou Luiz Heitor Côrrea de AZEVEDO (1956).

Embora ainda reverberassem os paradigmas historicistas do século XIX, o pioneirismo de tais trabalhos teve importância capital para o estabelecimento da historiografia musical brasileira como uma disciplina passível de levantamento, organização e difusão. No esteio de tal fato, porém, também se criou uma tradição narrativa positivista que nos acompanhou ativamente ao longo do século XX. Quando Vasco MARIZ (1981, 1ª ed.; 1983, 2ª ed.) e José Maria NEVES (1981) escrevem as suas histórias da música brasileira, por exemplo, a preocupação com a linearidade, a centralidade em alguns nomes ou localidades e a tentativa de definir escolas estilísticas ainda são os fios condutores do pensamento.

Esta hipótese pode ser observada desde o modo como o conteúdo é apresentado no sumário/índice de tais livros. No exemplo seguinte, a linha temporal evolutiva, a delimitação das correntes criativas em escolas e a subsequente escolha de alguns nomes para ilustrá-las são, conjuntamente, os três motes que organizam a estrutura e o enredo da publicação.

Naturalmente, estes são recursos típicos dos manuais historiográficos e que cumprem – através da sistematização do conhecimento – um importante papel didático, degrau sem o qual dificilmente estudos mais aprofundados são factíveis. Portanto, não há demérito algum nos trabalhos de nossos autores pioneiros, seja porque ainda reverberavam os paradigmas de pesquisa predominantes em uma determinada época (e seria injusto medir com os filtros de hoje os resultados ora alcançados sem a devida contextualização), seja porque foi a partir

e através deles que nos foi possibilitado alcançar outros pontos da margem. Quando o cineasta francês Jean-Luc Godard (1930) convoca o brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) a “destruir o cinema”, a resposta do último é sintomática e perfeitamente aplicável ao panorama inóspito encontrado por nossos primevos musicólogos: “meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo” (ROCHA, 2006, p. 313-319). Com isso, Glauber parece sugerir que não há destruição ou reconstrução possível se as primeiras pilastras ainda não estão erigidas.

Fig.1. Sumário da 2ª edição de *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz.

Sumário	
Obras Publicadas pelo Autor	9
Dados Biográficos	11
Prefácio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.	17
Nota do Autor (1.ª Edição)	21
Nota do Autor (2.ª Edição)	23
1. Introdução.	27
2. Música no Tempo da Colônia.	33
3. Música na Corte de D. João VI e D. Pedro I: o Padre José Maurício.	45
4. A Música no Tempo do Império: Francisco Manuel	55
5. Carlos Gomes	63
6. Três Compositores de Formação Européia: Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald	83
7. Precursores do Nacionalismo Musical: Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazaré, Francisco Braga, Barroso Neto e Luciano Gallet	93
8. Primeira Geração Nacionalista: Heitor Villa-Lobos.	111
9. Segunda Geração Nacionalista: Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Jaime Ovalle, Hekel Tavares, Ernani Braga, Furio Franceschini, Souza Lima, Armando Albuquerque e Walter Burle-Marx	161
10. Francisco Mignone.	183
11. Terceira Geração Nacionalista: José Siqueira, Luís Cosme, Radamés Gnattali, Waldemar Henrique, Vieira Brandão e Alencar Pinto	195
12. Camargo Guarnieri.	217
13. Entreato Dodecafônico: O Grupo Música Viva e H. J. Koellreuter	231
14. Primeira Geração Pós-Nacionalista: Guerra-Peixe, Osvaldo Lacerda, Mário Tavares, Alceu Bocchino, Ernest Mahle e Brenno Blauth.	239

Fonte: (MARIZ, 1983).

Isto posto, o sumário de Mariz é ilustrativo: a cronologia é dada em cortes bem pontuais (o “tempo da colônia”, o “tempo do império”, etc.) e há um esforço singular para classificar os autores dentro de escolas delimitadas, como aqueles de “formação europeia” ou as sucessivas gerações de criadores ligados ao nacionalismo (“precursores”, “primeira”, “segunda”, “terceira” gerações, etc.). Quando um compositor se destaca dentre elas, a

solução encontrada é tomá-los como personagens únicos (ainda que dentro de escolas), quase extemporâneos, como acontece com Carlos Gomes, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, todos pautados em tópicos específicos. Reunidos, os outros sustentam as correntes estilísticas escolhidas pelo autor como parâmetros de análise.

O problema, posto por Walter Benjamin, é que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (2013b, p. 13). Esse caráter bárbaro dos manuais oficiais consiste na inevitável tensão entre o que é dito e não dito (ou, no caso, escrito ou não escrito), limbo que decorre não somente de um lugar e do espírito de um tempo, mas também de escolhas deliberadas, tomadas em um campo repleto de lutas práticas e simbólicas, pressões e opressões, privilégios e silenciamentos: “Estas imposições não são acidentais. Elas fazem parte da pesquisa. Longe de representar a inconfessável intromissão de um estranho no santo dos santos da vida intelectual, constituem a textura dos procedimentos científicos.” (CERTEAU, 1982, p. 73).

Por esta razão, o próprio Certeau nos adverte que o trabalho do historiador deve primordialmente se concentrar na “evidenciação dos desvios relativos quanto aos modelos” (2013, p. 76) ou, em outras palavras, em sua capacidade de suscitar a “manifestação complexa dessas diferenças” por vezes ocultas nos modelos herdados (CERTEAU, 1982, p. 87). No caso da musicologia, em particular, esta proposição tem caráter de urgência, uma vez que uma série de personagens e práticas tomadas em seu tempo como significativas extrapolam os limites alcançados por uma tradição historiográfica galgada em compartimentos delimitados.

A produção de J. Octaviano pode ter sido um destes “desvios” que não encontraram abrigo nos modelos narrativos de nossos primeiros trabalhos de historiografia musical, uma vez que o perfil do músico consistia justamente no atravessamento das correntes estilísticas ora tomadas como eixos criativos compartimentados: tinha talento, mas não foi considerado um criador “extemporâneo” como Carlos Gomes (1836-1896) ou Villa-Lobos (1887-1959); nem um precursor de formação europeia como Leopoldo Miguez (1850-1902) ou Alberto Nepomuceno (1864-1920); nem tão inventivo como Glauco Velásquez (1884-1914); nem um nacionalista estrito como Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernández (1897-1948) ou Luciano Gallet (1893-1931); nem um herdeiro destes nas gerações seguintes. Rigorosamente, e de forma genérica, não foi nada disso. Mas, paradoxalmente, em maior ou menor grau, foi também um pouco de tudo isso. Como fazer a leitura de um personagem como esse em um manual de historiografia musical?

Em 1956, quando Luiz Heitor Correa de Azevedo escreve 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950), a tradição narrativa delineada na primeira metade do século XX já havia se

consolidado. E J. Octaviano só coube nela como o mais destacado discípulo de Henrique Oswald (1852-1931) ou Francisco Braga (1868-1945), de “cujas mãos saíram dezenas de compositores, de professores, de regentes de orquestra e de mestres de banda [...] que conquistaram lugar de destaque no cenário da música brasileira contemporânea [de 1956]” (AZEVEDO, 2016, p. 163). Ao descrevê-lo, o musicólogo mais uma vez expressa a dificuldade de “situá-lo” em relação aos mais representativos e característicos personagens musicais de nossa história.

João Octaviano Gonçalves, nascido em Porto Alegre, a 22 de abril de 1892, foi o primeiro de seus alunos a concluir o curso de Composição. Vivendo no Rio de Janeiro desde criança, matriculou-se, em 1911, no Instituto Nacional de Música, sendo aluno de Henrique Oswald e Francisco Braga. Concluiu o curso de Piano em 1913 e o de Composição em 1918, obtendo em 1922 o Prêmio de Viagem, com a cantata *Poema da Vida*. Já nessa época havia escrito a sua primeira ópera, *Iracema*, com libreto de Tapajós Gomes, que foi representada a 6 de abril de 1937, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Pianista concertista de grande atividade, visitou várias cidades do Brasil e Buenos Aires. Docente livre do Instituto Nacional de Música, coube-lhe a honra de suceder ao seu mestre, na cátedra de Composição, quando este se aposentou, em 1938. A bagagem de J. Otaviano é volumosa, incluindo duas óperas inéditas: *Sonho de uma noite de luar*, em um ato, libreto de Tapajós Gomes, e *Fernão Dias*, em três atos, libreto de Albino Esteves; diversos bailados (*A boneca de lixo*, *Bailado geométrico*, *Príncipe de duas máscaras*, *Ondinas*); uma sinfonia, o poema sinfônico *A vitória*, um quarteto, muitas peças para piano (*Cenas brasileiras*, *Estudos*, *Variações sobre um tema de Barroso Neto* etc.), coros e canções. Sua música, entretanto, não consegue ultrapassar os limites da arte honesta, mas pouco significativa. É um compositor que **sabe o seu ofício, mas não pode situar-se entre os que tornaram tão característica e representativa a música brasileira atual**. Como professor, J. Otaviano tem boa reputação e é autor de compêndios de Teoria e Análise Musical. (AZEVEDO, 2016 [1956], p. 163, grifo nosso).

Duas questões merecem ser debulhadas a partir da análise de Luiz Heitor Correa de Azevedo: primeiro, que a crítica musical atuante no Brasil entre as décadas de 1910 e 1940 teve predominantemente uma leitura diversa, posicionando J. Octaviano como “uma das maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos” (A.B.C., 1918) ou “um dos nossos mais inspirados compositores” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1919), uma percepção que encontrou ressonância em quase todos os articulistas musicais brasileiros da primeira metade do século XX; depois, cumpre frisar que este caráter híbrido ou transitivo de sua produção foi observado, pelos críticos, desde os primeiros anos de sua atividade como compositor. A compreensão destes dois fatores é importante para tentar projetar uma possível releitura sobre a importância de sua obra.

Um evento realizado em 1920 exemplifica como essa dupla perspectiva já era premente. Em 30 de agosto daquele ano, o Instituto Nacional de Música promoveu um grande concerto

sinfônico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No programa, prestigiado pelo então presidente da república (Epitácio Pessoa), figuravam três nomes emblemáticos no panorama musical de então: Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos e J. Octaviano. O lugar da apresentação (Theatro Municipal), o promotor do evento (INM), os compositores que o ladeavam (Nepomuceno e Villa-Lobos) e o alarde que o evento ganhou na mídia impressa são indícios peremptórios de que, naquele momento, a posição de Octaviano no campo não era a de coadjuvante.

Na ocasião, a sua obra programada foi a 1ª Sinfonia, com regência do próprio autor. No dia seguinte, o crítico do jornal Correio da Manhã fez duras críticas à execução do hino nacional e da Série Brasileira, de Alberto Nepomuceno (que deixou uma “penosa impressão”). Também fez ressalvas à sinfonia de Villa-Lobos⁵ e algumas objeções a J. Octaviano (sobretudo como regente), mas destacando como o seu trabalho foi “coroadado de sinceras palmas, quanto estimuladoras”. O que mais vale destacar, porém, é a leitura híbrida que o articulista faz da sinfonia: “O trabalho do sr. Octaviano é architectado sobre a craveira clássica, quanto à separação dos ‘tempos’, e quanto à substância, com evidente preocupação, entretanto, de seguir a orientação toda moderna no que diz estrutura de temas e de seu desenvolvimento”. (CORREIO DA MANHÃ, 1920). O compositor é projetado, portanto, no limbo entre a “craveira clássica” e a “orientação toda moderna”.

É possível, portanto, que uma não filiação nítida a quaisquer das escolas estilísticas tomadas como modelo de análise pelos críticos do período e por nossa historiografia musical tradicional (especialmente no que tange às sucessivas gerações de nacionalistas) tenha sido um dos fatores para que a produção de J. Octaviano fosse paulatinamente obliterada. Consciente ou inconscientemente, o músico tentou dar uma resposta efetiva a este olhar híbrido sobre sua produção ainda na década de 1920, mais precisamente em 02 de novembro de 1926, quando realizou um grande concerto sinfônico que viria a provocar enorme burburinho nos jornais e ambientes musicais cariocas. O compositor batizou as sete obras que integraram aquela fatídica apresentação como pertencentes ao que seria um novo gênero musical: a Música Psíquica.

J. Octaviano na imprensa carioca

Antes, porém, de nos debruçarmos especificamente sobre este evento e a subsequente tentativa de J. Octaviano em fundar as bases de um gênero musical de caráter “psíquico”, é

⁵ “Villa-Lobos, atordoado, em meio de tanto caos, com o cérebro em ebulição, desorienta-se, perde a bússola, tomba e resvala pelo abismo” (CORREIO DA MANHÃ, 1920).

necessário se impor o seguinte questionamento: por que pautar um personagem da música brasileira hoje praticamente esquecido? Há uma resposta mais óbvia e imediata: pela chance de conhecer o que se desconhece, máxima que parece particularmente saudável diante de uma historiografia musical brasileira ainda repleta de práticas, grupos e personagens soterrados. Para além disso, dois caminhos nos indicaram a pertinência de buscar mais informações sobre esta figura quase anônima:

- 1) Nos últimos anos, dentro de um projeto institucional aprovado em edital público na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), investigamos mais de 30 acervos brasileiros públicos ou privados em busca de obras desconhecidas, perdidas ou raras de compositores (as) brasileiros (as). Durante o processo, fomos capazes de reunir quase 400 peças de J. Octaviano – dentre autógrafos, manuscritos, cópias ou partituras impressas – das mais variadas dimensões e formações, desde peças para instrumento solo até grandes obras sinfônicas, inexploradas em sua grande maioria.
- 2) A este primeiro impacto, somou-se um segundo não menos significativo, que foi levantar um ingente volume de críticas, entrevistas, análises, crônicas e notas em torno deste personagem e sua produção na imprensa carioca da primeira metade do século XX. Especialmente durante três décadas, de 1911 a 1941, J. Octaviano foi alvo ininterrupto de matérias em diversos jornais, colunas musicais ou resenhas de articulistas que, em maior ou menor grau, respaldaram ou ressalvaram as suas atividades como compositor, pianista ou professor. Diante disso, a primeira questão (por que pautá-lo?) modulou para uma segunda: Teria tido alguma importância para a música brasileira do período um compositor com tamanha produção e que gerou tantas notícias em torno de si durante décadas seguidas? No encalço desta pista (uma dúvida, fundamentalmente), resolvemos aprofundar a investigação.

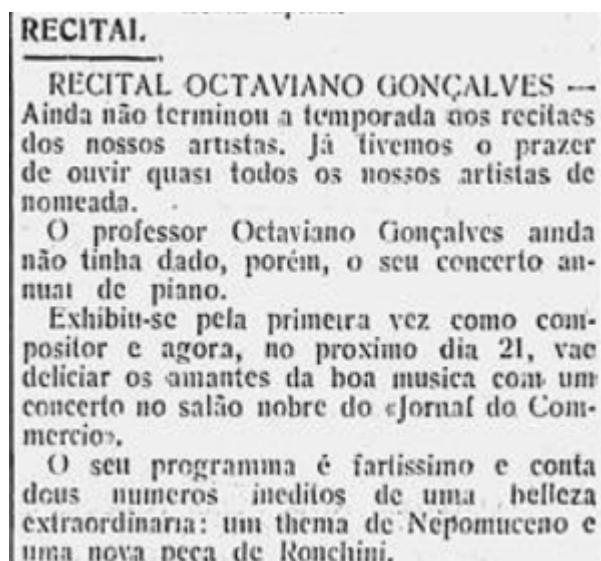
Inicialmente, J. Octaviano ganhou fama ao piano: as primeiras notas públicas de sua atuação como intérprete datam de setembro de 1911 (com 19 anos de idade), quando consta dentre os artistas que protagonizaram um concerto exclusivo com obras de Glauco Velásquez (1884-1914) no Salão Nobre do Jornal do Commercio (JORNAL DO COMMERCIO, 1911, p. 1). Já no ano seguinte, em outubro de 1912, o músico foi tomado nas páginas do jornal O Paiz (1912, p. 3) como “um pianista exímio” e “uma das nossas esperanças musicais mais caras”. Ademais, o artigo destaca que ele estava prestes a completar “um curso brilhantíssimo no Instituto Nacional de Música”.

De fato, após seguir dando recitais e fazendo participações em eventos artísticos, sociais ou filantrópicos variados, o músico se formou no fim de 1913 conquistando os maiores louros no prestigiado concurso que o Instituto Nacional de Música promovia anualmente como forma de

premiar os melhores alunos de cada instrumento. A edição de 1913 foi excepcionalmente realizada no lotado Salão Nobre do Jornal do Commercio (o edifício do INM passava por reformas) e teve na banca sete nomes ilustres da música brasileira, dentre os quais despontavam o diretor Alberto Nepomuceno (presidente), Arthur Napoleão (membro honorário) e Francisco Braga (professor da casa). Por unanimidade, J. Octaviano ganhou o 1º prêmio ao piano e a medalha de ouro geral do certame. (O IMPARCIAL, 1914, p. 6; JORNAL DO COMMERCIO, 1913, p. 2).

Com a láurea, intensificaram-se as apresentações públicas e as notícias nos jornais, quase sempre o referendando como o “primeiro prêmio do Instituto Nacional de Música”⁶. O sucesso rapidamente se ratifica e os concertos de J. Octaviano passam a ser aguardados com expectativa na cena musical carioca.

Fig. 2. Anúncio de recital de J. Octaviano realizado em 21 de outubro de 1915.



Fonte: A Noite (1915a, p. 5).

Ainda em 1914, J. Octaviano – então com 22 anos – passara a integrar o corpo de professores do INM como livre-docente⁷, uma posição profissional prática e simbólica que corroborava a aura em torno de sua meteórica carreira. Assim, estabelecido no ambiente musical carioca como um virtuose do piano, ensinando na prestigiosa instituição em que se formou obtendo

⁶ “O professor J. Octaviano Gonçalves, primeiro prêmio do Instituto Nacional de Música, em 1913, dará, hoje e a 18 do corrente, dois magníficos recitais de piano no salão do Jornal do Commercio, às 16 horas” (O PAIZ, 1914a, p. 3). Na ocasião, além de suas próprias composições, o músico interpretou um repertório canônico exigente que incluía obras de Beethoven, Chopin, Bach, Liszt, Grieg, Rubinstein e também de seu professor, Henrique Oswald.

⁷ Desde 1914, o músico passa a ser referenciado nos jornais cariocas como compositor, algumas das vezes em associação direta com o Instituto: “Realiza-se amanhã, à noite, no salão nobre do ‘Jornal do Commercio’, o concerto de piano do professor Octaviano Gonçalves, livre docente do Instituto Nacional de Musica”. (A NOITE, 1915b, p. 5).

medalha de ouro e já tendo apresentado algumas de suas obras em recitais diversos, o músico decide realizar a sua estreia oficial como compositor.

Novamente ocupando o Salão Nobre do Jornal do Commercio, o debut ocorreu em maio de 1915 e foi amplamente divulgado pela imprensa do Rio de Janeiro, que mais uma vez apostou as suas fichas no êxito de J. Octaviano: “Cremos não errar afirmando que o seu esforço vae lograr um grande successo [...]. A festa de amanhã está sendo tratada com amor e esperada anciedade” (A NOITE, 1915c, p. 4).

Fig. 3. Matéria com foto divulgando o concerto da estreia oficial de J. Octaviano como compositor.



A estréia de um joven compositor

Exhibe-se amanhã ao nosso publico, pela primeira vez, como compositor, o professor Octaviano Gonçalves, primeiro premio e docente do Instituto Nacional de Musica.

É um joven que já provocou admiração pelo enorme progresso, fermano do lado dos nossos maiores pianistas.

Aprofundando-se no estudo de harmonia, adquiriu os meios de passar para a pauta tudo o que sente e não poucas composições, de enorme brilho e alma, têm sido applaudidas em todos os centros onde se aprecia a boa musica.

A sua estréia terá lugar amanhã, ás 21 horas, no salão nobre do "Jornal do Commercio".

O professor Octaviano Gonçalves

Fonte: A Noite (1915c, p. 4).

O programa foi dividido em três partes e nele constavam peças para piano, duos (canto e piano e violoncelo e piano), um trio (piano, violino e violoncelo) e um quarteto de cordas. Para realizá-lo, J. Octaviano reuniu um grupo de escol, incluindo alguns de seus colegas professores no Instituto Nacional de Música, fator que contribuiu para o respaldo e triunfo do evento: “[...] o professor Octaviano soube também escolher um grupo de artistas com grande brilho e arte. São figuras em destaque no nosso meio musical, o que escusa fazer qualquer

elogio.” (A NOITE, 1915c, p. 4). Sua posição de líder e articulador cultural também se prefigurava, portanto.

A resposta da crítica ao “applaudido musicista patricio” foi amplamente favorável (IMPARCIAL, 1915, p. 7) e o semanário Fon Fon chegou a cobrir o evento com fotos:

Fig. 4. Foto de J. Octaviano e seus intérpretes no concerto de estreia como compositor, realizado no Salão Nobre do Jornal do Commercio em 15 de maio de 1915.



Fonte: Fon Fon (1915, p. 43).

A partir de então, e por décadas, o nome de J. Octaviano foi incessantemente presente nas páginas dos jornais cariocas. No auge da vida jovem e adulta, sua agenda impressionava pelo volume de tarefas e realizações, um dado que por muitas vezes foi destacado pela imprensa da época: “O maestro J. Octaviano é uma das maiores actividades do nosso meio artístico. Trabalhador desinteressado, vem desde muito aparecendo constante nos cartazes” (O IMPARCIAL, 1925, p. 6). Em 1927, a Revista A. B. C. destacou que o músico era, “dentre os nossos músicos, o que mais tem se apresentado ao público do Rio de Janeiro”, recolhendo

“aplausos que se dividiam para o mestre do teclado e para o compositor” (A.B.C, 1927, p. 10)⁸.

De forma geral, de meados da década de 1910 até o início dos anos 1940, a crítica musical projetou sobre J. Octaviano a imagem preponderante de um artista que poderia figurar muito bem ao lado dos maiores nomes da música brasileira de concerto. O papel simbólico conferido ao músico é o de quem, já em 1918, ombreava mestres consagrados e mais experientes como Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945); ou o de quem se colocava, na nova geração, como um talento só comparável a Glauco Velásquez (1884-1914), ainda assim um colega oito anos mais velho (A.B.C., 1918, p. 16). Mais de duas décadas depois, em 1940, uma colaboradora do Correio da Manhã (Aurora do Céu A. Lima) defende que seu nome deveria estar gravado “com letras de ouro na página mais preciosa da História da Música em nosso país.” (CORREIO DA MANHÃ, 1940, p. 29). Seriam apostas exageradas?

Este tom visivelmente encomiástico não foi exceção nas análises dedicadas ao músico ou à sua obra no ínterim compreendido entre estas duas décadas (1910-1940). Ano após ano, com maior ou menor intensidade, Octaviano foi continuamente louvado nas páginas dos jornais por seus predicados como compositor, pianista e/ou professor, conforme demonstra a tabela anexada (ANEXO 1), construída a partir de informações recolhidas em 14 periódicos⁹, dos quais transcrevemos uma sequência de matérias anônimas ou assinadas pelos seguintes nomes ou iniciais: Arthur Imbassahy, Arthur Marques, Aurora do Céu A. Lima, A.V., Chrysanthème, Mario Nunes, R.B e Oscar Guanabara (que, coincidentemente ou não, passaria a ser um dos seus mais ferrenhos críticos após o ingresso de J. Octaviano como livre-docente do Instituto Nacional de Música).

São exatamente três décadas de críticas levantadas, aparentemente um período longo demais para sustentar um olhar positivo sobre si e sua obra sem que isso encontrasse algum nível de sustentação na relevância ou qualidade de sua produção. Ainda que relativizemos alguns dos artigos não assinados ou questionemos a pena demasiadamente florida de outros, o músico não parece uma figura inteiramente forjada em contos da carochinha. Tal sugestão responderia à nossa primeira indagação: por que pautar, hoje, um artista esquecido? A quantidade e a continuidade de matérias em torno de seu nome sugerem que J. Octaviano

⁸ Em 1931, o periódico O Jornal ratifica tal perspectiva ao anunciar o significativo número de concertos distintos realizados por J. Octaviano: “Tomou parte durante o ano em 14 concertos diferentes [...]. Pelo que aqui fica narrado, vê-se que o professor J. Octaviano é um artista que sabe dignificar a sua arte com o concurso do seu talento e com a colaboração da sua vontade que é irredutível. R. B.” (O JORNAL, 1931, p. 5)

⁹ Em ordem alfabética, são eles: A.B.C., A Noite, Correio da Manhã, Diário Carioca, Diário da Noite, Diário de Notícias, Fon Fon, Jornal do Brasil, Manhã, O Dia [Curitiba], O Jornal, O Imparcial, O Malho, O Paiz.

não foi um personagem qualquer, mas uma peça ativa e importante no campo da música brasileira de concerto ao longo da primeira metade do século XX.

Paradoxalmente, o que nos projeta esta possibilidade de forma ainda mais nítida são justamente as críticas negativas que o músico recebeu. Naturalmente, nas mais de três décadas em que foi figurinha tarimbada nas páginas dos jornais, aqui ou acolá não faltaram objeções - por vezes contundentes - a J. Octaviano, à sua obra ou às diversas atividades nas quais se envolveu. Em princípio, o caminho mais óbvio para atestar sua eventual importância e justificar uma tentativa de resgate musicológico seria dissecar os escritos que lhe louvaram e paralelamente averiguar em que nível, de fato, eles correspondem à realidade. Nossa perspectiva, porém, será a contrária: um personagem irrelevante seria repetidamente tomado como objeto de análise pelos principais críticos do período?

Além disso, contrapondo a visão encomiástica predominante, as críticas negativas são decisivas para nos oferecer uma percepção mais equilibrada sobre a trajetória de um personagem, expondo de forma menos comprometida a sua posição (e a de seus críticos) no tabuleiro das lutas simbólicas travadas no campo da música brasileira de um determinado período e revelando algumas das ramificações ocultas (ou silenciadas) deste grande rizoma. Na imprensa carioca, o principal algoz de J. Octaviano foi justamente o mais célebre crítico musical daquele período, Oscar Guanabara, em uma relação cheia de nuances e que, por isso, foi analisada mais detidamente em um estudo próprio (AMORIM, 2020, p. 119-172).

Entretanto, não lhe faltaram críticas de outros articulistas. Quando em agosto de 1920, por exemplo, J. Octaviano protagonizou um concerto sinfônico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro ao lado de nomes como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Guiomar Novaes (que solou ao piano o Concerto op. 54, de Robert Schumann, com regência de Francisco Braga), o colaborador do *Correio da Manhã* pontuou que alguns temas do 1º movimento eram demasiadamente longos ou prolixos e que a atuação de Octaviano regendo o concerto comprometeu “a parte expressiva da symphonia, ou melhor, o seu interpretativo”, sugerindo que os resultados musicais seriam melhores se “o autor entregasse a batuta a outro regente” (CORREIO DA MANHÃ, 1920, p. 4)¹⁰. Nesta mesma resenha, Villa-Lobos foi duramente criticado¹¹, o que nos revela que as ressalvas não foram dirigidas exclusivamente a J. Octaviano.

¹⁰ Em outro exemplo, de 1926, a coluna *Correio Musical* (do jornal *Correio da Manhã*) destaca o uso repetido de “pedais” como algo negativo na produção do músico: “Notamos no sr. Octaviano uma tendência para abusar dos pedais, artifício que é interessante por alguns momentos, mas que, pelo emprego contínuo, se torna monótono e sem grande mérito de inventiva, pois, sobre um pedal, no grave ou no agudo, é possível fazer tudo, até diabruras” (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 6).

¹¹ Um trecho a exemplificar: “[...] atordoado, em meio de tanto caos, com o cérebro em ebulição, desorienta-se,

Importante destacar o espaço e os personagens envolvidos neste evento, pautado com grande destaque na mídia escrita da época: o concerto ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e J. Octaviano está ao lado de quatro dos mais consagrados nomes da historiografia musical brasileira (Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Guiomar Novaes e Francisco Braga), o que corrobora a leitura crítica que o posicionara, ainda em 1918, dentre “as maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos”. (A.B.C., 1918, p. 16).

A participação em concertos de grandes dimensões não se limitou a este caso, uma vez que boa parte dos eventos em que J. Octaviano tomou parte como compositor, pianista ou regente foi realizada em espaços “oficiais” e prestigiados da música de concerto¹². Em apresentações coletivas, recorrentemente dividia a cena com intérpretes e/ou compositores consagrados, fossem do passado ou seus contemporâneos. Em alguns destes casos, foi capaz de congrega um número vultoso de colaboradores, prova inequívoca do prestígio e confiança que o seu nome sustentava no ambiente musical do Rio de Janeiro. Foi o que ocorreu, por exemplo, no grandioso acontecimento batizado de Música Psychica, concerto (e conceito) que, de setembro a dezembro de 1926, dominou e dividiu as opiniões dos críticos nas colunas musicais dos jornais cariocas.

A Música Psíquica na imprensa carioca

Como já observado, desde o início de sua carreira como compositor, a obra de J. Octaviano foi quase sempre analisada pela crítica musical como pertencente a uma zona estilística e conceitual cinzenta, cuja ascendência não era facilmente identificável. Ora lida entre a craveira clássica e a inclinação moderna ou entre o cânone europeu e as músicas brasileiras características, o músico transitou entre diversas influências sem maiores amarras, tornando mais difícil a tarefa de classificá-lo em escolas ou alguns dos “ismos” que reinaram durante a *Belle Époque* brasileira.

As duas primeiras décadas do século XX no Brasil foram marcadas por diferentes posições no debate da cultura brasileira diante dos diversos movimentos artísticos, literários e musicais (expressionismo, dadaísmo, futurismo, entre outros). Impunha-se o reexame de tudo com a tomada de novas posições, no caso do movimento Modernista (IGLESIAS, 2007, p. 20). O debate entre os partidários de uma visão estética tradicional e os de uma estética dita modernista (ou futurista) foi empenhado com calor e

perde a bússola, tomba e resvala para o abysmo. Debussy é o seu ídolo. Deu para isso e não há quem o detenha no despenhadeiro. Faz sonatas, Dansas, canticos e symphonias, com um único fito: raspar o ouvido do espectador”. (CORREIO DA MANHÃ, 1920, p. 4).

¹² Alguns deles: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Salão Nobre do Jornal do Commercio, Instituto Nacional de Música, Theatro Lyrico, Studio Nicolas, dentre outros. Foi, sem dúvida, uma figura repetida nos espaços que compunham o circuito oficial da música de concerto carioca.

passionalidade virulenta naquela época e persiste atualmente como tema importante dos estudos brasileiros. (PASSAMAE, 2017, p. 19).

Estritamente, J. Octaviano não foi um conservador, romântico, nacionalista ou modernista, mas antes um cruzamento pouco rígido dentre alguns destes “jogos de força estéticos que ocorriam no Brasil em sua *Belle Époque* musical” (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019, p. 23). Diante disso, ainda durante a década de 1920, procurou dar uma solução própria ao debate conceitual e estilístico que dominava a cena musical brasileira, jactando-se a criação do que seria um novo gênero musical. Em 02 de novembro de 1926, dia de finados, J. Octaviano empreenderia uma das maiores e mais audaciosas realizações musicais de sua carreira: um concerto sinfônico exclusivamente com obras suas, inéditas e intitulado de Música Psychica [Psíquica].

Fig. 5. Anúncio do concerto de Música Psíquica no Theatro Lyrico, ladeando a divulgação da apresentação protagonizada por Antonietta Rudge-Miller (piano) e Heitor Villa-Lobos (regência) no mesmo local.

THEATRO LYRICO - Empresa N. VIGGIANI

Terça-feira, 2 de Novembro, às 15 horas
DIA DE FINADOS
GRANDE CONCERTO SYMPHONICO
 M. J. OCTAVIANO
MUSICAS PSYCHICAS
 com solos, coros e grande orchestra
130 EXECUTANTES 130
 Solistas — Sra. Maria Antonietta Ribeiro, Senhorinha Elzy Alvarenga, Srs. Dr. Chermont de Brito e João Athos.
 GRANDIOSO CORO DE VOZES MIXTAS

Bilhetes na bilheteria do theatro — Frizas, 60\$; camarotes, 50\$; poltronas, 15\$; varandas, 15\$; cadeiras, 10\$; balcões, 8\$; galerias, 5\$ e 4\$000.

Quarta-feira, 3 de Novembro, às 9 horas
UNICO CONCERTO
 DA EMINENTE PIANISTA BRASILEIRA
ANTONIETTA RUDGE-MILLER
 Programma de grande interesse artistico
 PIANO BECHSTEIN, da Casa Stephen

Frizas, 60\$; camarotes, 50\$; poltronas, 12\$; varandas, 12\$; cadeiras, 8\$; balcões, 6\$; galerias, 5\$ e 4\$000.

10 de Novembro — Recital DYL TAVARES JOSETTI.

11 de Novembro — Grande concerto coral e orchestral de musica brasileira, 200 cantores — Grande orchestra — Maestro Villa Lobos.

(6679)

Fonte: Jornal do Commercio (1926a, p. 40).

Desde que fora anunciado pela primeira vez, ainda em setembro daquele ano¹³, a apresentação foi alvo de sucessivas matérias nos jornais, despertando a curiosidade do público e dos críticos especialmente por conta de seu título conceitual, da quantidade de

¹³ “Um grande concerto symphonico – Córos mixtos. [...] O concerto será sob a regência do maestro J. Octaviano com musicas especialmente escriptas por esse compositor patricio. O concerto em questão marcará época, pois, trata-se de assumptos completamente novos, figurando no mesmo concerto o seu novo poema symphonico – ‘Depois da Morte’ – com córos, sendo a letra de Honorio Rivereto. Prestam concurso inestimável a esse concerto diversos cantores de ambos os sexos e dos mais abalizados do nosso meio musical”. (O JORNAL, 1926a, p. 6).

participantes envolvidos e do prestígio que, naquele momento, acompanhava a assinatura de J. Octaviano, então no auge de seu reconhecimento público (décadas de 1920 e 1930).

De finalidade artística e filantrópica, com a renda revertida em benefício da Sociedade de Protecção das Viúvas Necessitadas, o evento foi realizado no majestoso Theatro Lyrico, que tinha lotação de 2.500 lugares e era considerado o “melhor da cidade” antes da edificação do Theatro Municipal¹⁴. A grandiosidade da proposta fez com que, durante três meses ininterruptos, este fosse o assunto musical mais comentado nos jornais cariocas.

Figs. 6 e 7. Fotos da fachada e do interior do Theatro Lyrico lotado.



Fonte: (THAUMATURGO, 1997, p. 73-75).

Para além da imponentia do espaço, a combinação do título, conceito e data (dia dos finados) provocou, desde o princípio, uma onda de controvérsias. Parcialmente instigada por informações do próprio Octaviano, parte da crítica fez a leitura de que as obras anunciadas

¹⁴ “O melhor teatro da cidade é o Lirico, uma ruína dourada, mostrando uma releis entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforrinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes premièeres, luvas brancas com punhos de celuloide” (EDMUNDO, 2009, p. 265).

se tratavam de uma espécie de música espiritual, chegando ao ponto de pautar o evento em colunas que abordavam atividades relacionadas à Religião Espírita ou mesmo correntes classificadas de ocultismo, tais como a Ordem Mística do Pensamento ou Tattwa Luz e Amor.¹⁵ Além disso, o número de executantes – 130 pessoas – repetidamente figurava como algo insólito nas páginas dos jornais.

UM CONCERTO SYMPHONICO COM 130 EXECUTANTES

Continua intensa a expectativa em torno do próximo concerto symphonico do maestro J. Octaviano, em comemoração ao dia dos mortos. Essa grandiosa festa espiritual realizar-se-á na vindoura terça-feira, dia de finados, à tarde, no Theatro Lyrico. O concerto terá o concurso de 130 executantes e será regido pelo próprio maestro J. Octaviano. (O IMPARCIAL, 1926, p. 8).

À data, título, conceito, espaço, qualidade e número centenário de participantes¹⁶, somava-se ainda o prestígio pessoal do músico, fatores que projetaram sobre a apresentação uma atmosfera que transitava entre o aspecto místico e a curiosidade: “Musica psychica [...] tem despertado enorme interesse em todos os círculos cariocas. Há intensa curiosidade em torno desse concerto, devido à capacidade em que é tido o maestro J. Octaviano”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926b, p. 9).

Cerca de duas semanas antes do concerto, informações sobre o repertório começam a circular nos jornais cariocas por meio de notas programáticas. A síntese narrativa dos poemas sinfônicos foi mais um fator a gerar expectativa, apresentando sete números cujos títulos e sequenciamento ofereciam uma ideia do roteiro “espiritual” traçado pelos próprios compositores, J. Octaviano e Honório Rivereto (letrista na maioria das obras).

1) *Saudação aos mortos*, poema sinfônico para orquestra, um prelúdio elegíaco que buscava descrever quando “a alma transborda de saudade”;

2 e 3) *L’Amour au dela du tombeau* e *Canção da Fé*, para piano e orquestra, significando a fé no amor para além do túmulo;

4) *A Prece*, cena “psíquica” para coro interno de sopranos, orquestras e uma solista “em trajes roxos e cabelos soltos”, simbolizando a prece;

5) *Poema da vida*, cena lírica em um ato com música e letra de J. Octaviano, que inicia quando “um pesado mysterio paira sobre as cousas”;

¹⁵ São exemplos: (O JORNAL, 1926a, p. 6); (O JORNAL, 1926b, p. 14); (O BRASIL, 1926, p. 7).

¹⁶ “As figuras componentes dos côros de seu imponente concerto são constituídas exclusivamente de consagrados artistas do nosso meio musical. Os côros compõem-se de trinta vozes femininas (sopranos e meio-sopranos), alumnas da professora D. Celeste Joaguaribe, directora do curso normal de música, e de doze vozes masculinas (tenores e baixos)”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926a, p. 6).

6) *Cânticos do Além*, poema sinfônico para orquestra, solistas, coro interno e fanfarra, finalizado com “um coro misterioso, que exalta a grandeza divina”;

7) *Depois da morte*, poema sinfônico para orquestra, fanfarra e um “grandioso coro interno de vozes mistas”, momento derradeiro no qual o “Espírito vai mergulhar no mysterio profundo onde o Eu se desagrega”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926c, p. 4).

Fig. 8. “Maestro J. Octaviano, que dará na próxima terça-feira, dia de finados, no Theatro Lyrico, às 3 horas da tarde, o seu esperado e sensacional concerto symphonico em ‘Homenagem aos Mortos’, e que toda a população do Rio aguarda com a máxima ansiedade”.



Fonte: CORREIO DA MANHÃ, 1926c, p. 7.

Com a proximidade do concerto, as expectativas se elevam a tal ponto que J. Octaviano e parte da mídia passam a considerá-lo como um divisor de águas e potencial criador do que seria um novo gênero musical: a Música Psíquica.

Pela primeira vez no Brasil e talvez no mundo se faz um concerto d’esse gênero, absolutamente novo em nosso meio musical [...]. O citado concerto será um acontecimento do qual não podemos prever a influencia nem as irradiações. Podemos afirmar que o Brasil, por iniciativa do maestro J. Octaviano, creador da ‘música psyquica’, dará um grande passo, marcando indelevelmente este novo período na arte musical. (A RUA, 1926a, p. 2).

Continua intensa a curiosidade em ser conhecido o concerto symphonico do maestro J. Octaviano, sobre themas psychicos. O nome do maestro J. Octaviano vem se impondo, há muito, no nosso meio musical a golpes de talento, sendo um dos compositores mais acatados entre os novos. Esse concerto marcará uma época na música, pois tudo nele é novo [...] o primeiro que se realiza no mundo. [...] (JORNAL DO BRASIL, 1926a, p. 15)¹⁷

Os ensaios finais foram assistidos por alguns dos articulistas da imprensa carioca, cujos relatos não confrontaram as ambiciosas pretensões do evento: “a julgar-se por elles [os ensaios] podemos afiançar que essa festa artística vae ser uma grande surpresa para o público” (A RUA, 1926b, p. 2). De maneira geral, tal burburinho tomou conta da maioria dos jornais do Rio de Janeiro¹⁸. Em todos os aspectos, a expectativa era alta, embora o conceito de Música Psíquica fosse estranhado aqui ou acolá antes mesmo da apresentação.

O psychismo – do grego psukhé, alma – é um sistema philosophico que supõe a alma formada por um fluido especial. Como o maestro J. Octaviano terá compreendido e applicado essa doutrina à musica não sabemos.

Em todo o caso a sua tentativa é interessante e arrojada. A verdadeira musica psychica seria aquella feita pelos proprios espiritos, se elles nos pudessem communicar as suas composições, como o fazem alguns com escriptos e paginas literarias. [...]

As musicas psychicas do sr. Octaviano Gonçalves o são, portanto, apenas no nome, a menos que o autor possua virtudes extraordinarias de medium.

Não obstante o seu concerto psychico despertará atenção pela originalidade. O dia de finados é um bello dia para meditação e não menos bello para uma das mais puras manifestações da arte, como a música. (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 5).

Poucos dias antes da apresentação, uma nota explicativa começou a circular na imprensa com o intuito de elucidar o conceito, embora a abordagem particularmente subjetiva possa ter surtido efeito contrário.

A música psychica é a synthese mais completa da expressão humana, porém, de expressão íntima que se dirige à essência do sentimento, ou seja, a alma. As descrições servem apenas para mostrar o ambiente da acção. Ao contrario das tendências banaes modernas de muitos ruídos da natureza e descrever musicalmente paisagens, a ‘musica psychica’ é a expressão pura sem rasgos de virtuosidade e de exhibição. É a expressão

¹⁷ A matéria é de 16 de outubro de 1926. Três dias depois, um novo artigo do Jornal do Brasil ratifica a expectativa: “Tratando-se, como de facto se trata, de um acontecimento artístico completamente inédito e jamais ouvido no mundo, pois, a musica psychica é criação do maestro Octaviano, certamente o publico carioca accorrerá ao Theatro Lyrico para assistir a esse sensacional concerto, pois o maestro Octaviano é nome por demais conhecido como virtuose e como compositor dos mais afamados entre os novos”. (JORNAL DO BRASIL, 1926b, p. 16).

¹⁸ “O maestro J. Octaviano realizou, hontem, mais um ensaio de conjunto de todas as peças do programma do seu esperado concerto symphonico para o dia de finados no Theatro Lyrico. O programma desse concerto com musicas em 1ª audição [...] tem causado grande impressão aos que têm ouvido os ensaios sob a regência do maestro Octaviano” (O JORNAL, 1926c, p. 12).

do amor universal que empregna esse gênero de musica com o seu suave mysticismo.
(A RUA, 1926a, p. 2).

Seja como for, a data chegou e o concerto ocorreu com toda a pompa e circunstância: teatro absolutamente lotado, figuras ilustres (musicais e extramusicais), presença maciça dos críticos e aplausos entusiásticos ao fim da apresentação. De fato, uma ambiência psíquica, para usar o termo cunhado por J. Octaviano. Entretanto, o dia seguinte trouxe o músico novamente à realidade dos confrontos simbólicos travados na vida material, onde as críticas e opiniões divergentes estão longe do misticismo etéreo pretendido.

A crítica se dividiu. De forma geral, ressaltou a qualidade das obras e o caráter portentoso do evento, mas sem assumir o novo gênero como algo digno de tal. Através de seus articulistas, logo no dia seguinte se manifestaram três dos jornais que haviam se envolvido amplamente na divulgação do concerto (Gazeta de Notícias, Correio da Manhã e O Jornal). A resenha da Gazeta de Notícias não poupa elogios aos/às intérpretes e a todos os números musicais, com destaque para o *Poema da Vida*, cena lírica em um ato que durante quase uma hora havia deixado a plateia “como que em êxtase”.

O Sr. J. Octaviano deve estar satisfeito por ver os seus esforços relativamente compensados, pois o seu grande concerto que vinha sendo anunciado há quase um mês teve uma concorrência fora do commum em concertos desta natureza, notadamente num theatro das proporções do Lyrico. [...]

O jovem maestro foi consagrado pela elite intellectual e artista do Rio [e] pode assim ser incluído, se já não o é, entre os nossos melhores compositores e regentes de grande orchestra, pois o seu Concerto Symphonico de Música Psychica, hontem, no Lyrico, deu-nos disso a prova. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926d, p. 8).

Já no Correio da Manhã, uma longa resenha foi pautada na famosa coluna Correio Musical, que louvou a iniciativa, teceu comentários sobre alguns dos solistas e elogiou a qualidade das obras, especialmente o *Poema da Vida* (mais uma vez), “bello acto symbolico” que “produziu excellente efeito, revelando no maestro J. Octaviano dotes apreciáveis para a scena lyrica”, e também *Cânticos do Além* e *Depois da Morte*, “que agradaram francamente, sobretudo a última, que possui certa grandiosidade advinda do belo efeito de conjunto”. Por outro lado, o artigo critica repetidamente a designação do concerto, defendendo a ideia de que J. Octaviano, em hipótese alguma, havia realizado qualquer espécie de música psíquica.

[...] Não, o sr. Octaviano não fez ‘música psychica’, nem mesmo religiosa, no bom sentido em que a tinham os grandes mestres. Todas as peças de seu programma foram apenas de musica lyrica, romantica e nem sempre sentimental. [...] as composições do jovem compositor, ouvidas hontem no Lyrico, não justificam de forma alguma a denominação que lhes deu o autor, nem sequer pela criação fantasmagórica de um ambiente artificial, que não existia. [...]

Reafirmamos que o concerto não foi de ‘música psychica’ (nem podia ser), mas nem por isso deixou de interessar grandemente o auditório, que aplaudiu com entusiasmo o autor e os seus interpretes, sendo também digna de elogios a orchestra e o regente, o próprio compositor. (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 6)

Ainda no dia seguinte (03/11), as páginas de O Jornal trouxeram uma extensa crônica assinada por R. B. Uma vez mais, as qualidades do artista e das obras são pontuadas, mas o título do concerto, o conceito e a sua aferição como gênero musical são veementemente rechaçados.

[...] Essa classificação, porém, não foi feliz, ao contrário. [...] Houve um erro em pensar numa classificação de musica psychica, como seria erro igualmente falar de musica sceptica, orthodoxa, materialista ou atheista – mas esse erro, felizmente para o sr. professor J. Octaviano, não prejudicou o seu trabalho, considerado este exclusivamente no ponto de vista musical. [...] Todos os números mereceram applausos do auditório que enchia o teatro e, comquanto obedecessem ao mesmo gênero, sempre revestidos do mesmo character sombrio dos mysterios do além, é de justiça affirmar que em todos elles se notava certo equilibrio de proporções e igualmente uma factura de quem conhece os segredos da arte e sabe tratá-la com respeito e probidade. [...]

Não aconselharemos ao sr. J. Octaviano que prossiga no seu proposito de metagnomico, mas estamos convencidos do seu triumpho, se se emancipar de preocupações. R. B. (O JORNAL, 1926d, p. 12).

J. Octaviano – que até então só havia recebido objeções muito pontuais e tivera seu nome e produção quase sempre aclamados – obtém sua primeira saraivada de críticas negativas ao ver o conceito de Música Psíquica ser amplamente questionado nas páginas dos jornais. Nos dias subsequentes, a história se repetiu e o concerto seguiu causando impressões divididas entre os louvores e as ressalvas.

Por um lado, no semanário ilustrado A Rua, o professor do Instituto Benjamin Constant, Luiz Candido de Figueiredo, faz francos elogios à iniciativa, à atuação dos intérpretes, à regência do compositor e aos números do programa, destacando a qualidade da orquestração, na qual Octaviano atuou “manejando facilmente” os instrumentos orquestrais e “equilibrando os timbres admiravelmente, coisa difficilima para se conseguir quando não se tem vivido dentro de conjuntos orchestraes”. O único senão foi, novamente, em relação ao gênero.

[...] todo seu trabalho foi executado irreprehensivelmente completando as belezas do espectáculo: oxalá ouvíssemos sempre uma orchestra assim. Que o maestro Octaviano continue, fosse outro o genero da musica, o successo seria maior: com sua illustração literária-musical, talento que possui e vontade attingirá facilmente o logar que lhe está reservado na carreira lyrica-musical. Luiz Candido de Figueiredo, Professor do Instituto Benjamin Constant (A RUA, 1926c, p. 2).

Por outro, Arthur Imbassahy - articulista do Jornal do Brasil, um dos mais importantes críticos musicais em atividade e que já havia elogiado J. Octaviano em ocasiões anteriores – faz uma série de objeções técnicas às obras, destacando ainda que alguns dos temas careciam de imaginação e vigor emotivo. Aparentemente, o crítico só assistiu ao concerto até o *Poema da Vida*, que classificou como uma “scena lyrica que tem parte de normal e parte de phantastico”. De resto, tira o compositor do Olimpo e o projeta no campo dos que têm talento e o mérito de dominar o seu ofício. Não é pouca coisa, mas trata-se de um nítido rebaixamento da posição simbólica que J. Octaviano até então ocupara.

[...] A intenção do *maestro* J. Octaviano é digna dos mais altos louvores. O seu empreendimento merece ser acatado pelos que sabem medir o esforço dos que honestamente trabalham, e não se deixam marcar no estado das inutilidades esquecidas. A tarefa, porém, pareceu-me acima das suas forças, a despeito do seu preparo artístico, do escrupuloso cuidado com que trata todo o trabalho musical que corre por sua responsabilidade.

O improbo commettimento por sua transcendencia philosophica, pela grande força inspirativa que exige, só podem conseguir della triumphar os pontífices da arca santa, os que fazem parte do circulo dos patriarchas da musica, um Liszt, um Berlioz, um Wagner, e outros vultos da arte do mesmo elevado tópe.

O maior merito da musica que o *maestro* Octaviano fez ouvir antehontem assenta, a meu ver, na habilidade da contextura orchestral. [...]

Não me foi possivel assistir a toda a audição psychica. Do que ouvi ficou-me a convicção de que no *maestro* Octaviano, apesar de tudo, existe um talento de grande merito, e um sabedor de seu officio. – Arthur Imbassahy. (JORNAL DO BRASIL, 1926c, p. 14).

É a crônica mais contundente e a primeira a extrapolar o mero âmbito da temática do concerto, abandonando quase totalmente a discussão sobre qual gênero musical encerraria, afinal, a dita Música Psíquica e direcionando a crítica para o nível de qualidade técnica e/ou musical das composições. Para J. Octaviano, ademais, deve ter sido um banho de água fria constatar que Imbassahy, um dos principais críticos de seu tempo, confessara publicamente o abandono do concerto antes de seu desfecho.

Todavia, ainda restava o balde mais gelado, jogado em sua frente pelo mais polêmico dos críticos em atividade, Oscar Guanabara, a esta altura também convertido no mais ferrenho dentre os avaliadores de J. Octaviano. Após louvar os méritos do músico nos anos iniciais da carreira, o articulista passou a debochar de suas capacidades artísticas, algo que curiosamente encetou depois do ingresso de Octaviano como livre-docente do Instituto Nacional de Música. Em sua famosa coluna no Jornal do Commercio – Pelo Mundo das Artes –, seguidamente o desdenhou, referindo-se a ele não como músico respeitável, mas um chauffer, bibliotecário ou arquivista (alusões ao fato de Octaviano possuir habilitação de

motorista e ao período em que foi bibliotecário do INM). Quando as notas programáticas do concerto de Música Psíquica começaram a veicular na imprensa, o crítico ironizou:

E para rir temos o humorismo psychico do Sr. J. Octaviano, de quem já publicamos uma lenga-lenga que elle próprio não entendeu e muito menos nós.

O archivista do Instituto Nacional de Música preparou uma missa funebre para o dia de Finados e classificou a sua partitura como Musica psychica.

Psychico quer dizer que se refere ou se relaciona com a alma humana. Diga-nos, pois, o Sr. Bibliothecario, qual é a música que está fora dessa condição.

Disseram-nos que a principio o plano era anunciar Musica espirita; mas mudou de plano e tratou de traçar uma especie de legenda explicativa que a gente lê e fica na mesma, pensando que tal escriptura só poderá ser decifrada por algum psychiatra que tenha lidado com o autor que não é nem póde ser o Sr. Octaviano, que não se entrega a esses rudes exercícos de redacção. [...] Essa cousa de musica psychica está-nos parecendo missa de réquiem [...]. Nas artes, Sr. Bibliothecario, deve-se evitar o ridículo. Oscar Guanabarro. (JORNAL DO COMMERCIO, 1926b, p. 2)

Não foi tudo. No dia seguinte ao evento, ainda reservou alguns parágrafos no fim de sua coluna para classificar o concerto de “um bocejo em vários tons”, ratificando o debochado conselho (“evitar o ridículo”) oferecido a J. Octaviano.

[...] Sem tempo para desenvolver uma chronica especial sobre a ‘Musica psychica’, do Sr. Octaviano Gonçalves, executada hontem no Theatro Lyrico, podemos resumir a nossa impressão em poucas palavras: *Um bocejo* em varios tons!

O autor progrediu muito na instrumentação: mas não nasceu artista nem possui cultura artistica. As suas partituras executadas hontem, são monotonas e sem idéas musicaes. A parte orchestral bem feita, bem cuidada: a parte melódica de uma infantilidade sem graça.

Um dos numeros do programma – ‘Poema da Vida’, foi anunciado como ‘Poema e musica de J. Octaviano’: mas se tal poema é em verso – os versos estão errados – e se foi escripto em prosa não o foi em prosa rythmada, de modo que a parodia [prosódia?] musical resentia-se não poucas vezes.

Somos obrigado[s] a repetir a frase de um dos nossos últimos folhetins: nas artes é preciso evitar o ridiculo. Oscar Guanabarro. (JORNAL DO COMMERCIO, 1926c, p. 2)

Mais de dez dias após a apresentação, o roteiro dividido seguia dando as cartas nas publicações que não tinham periodicidade diária (revistas, semanários, periódicos, etc.). Enquanto a Revista Musical (1926, p. 8) louvou a audácia de J. Octaviano em proporcionar “ao público carioca essa maravilha”, o semanário Fon Fon amplificou a falta de emoção nas obras, uma possível lacuna antes mencionada por Imbassahy e Guanabarro.

Simples anotador de impressões e jamais crítico musical – o que não cessamos de repetir nestas chroriquetas – dizemos francamente não nos haverem emocionado as

composições de Musica Psychica do maestro patrício, como esperávamos da natureza do assumpto – a glorificação dos Mortos – e da competência profissional do autor. Requeriam-lhe os poemas musicaes, mais inspiração e mais arte. Entretanto o final da série, o poema Depois da morte, deu-nos relativa emoção: foi o que o publico mais applaudio. É possível mesmo [que] se descubram, em repetidas audições, valores que escapam ouvidos a primeira vez. Como quer que seja, porém, é de louvar-se o esforço do artista e de se lhe augurarem outras e melhores provas dos seus estudos e talentos. (FON FON, 1926, p. 28).

Vale pontuar que o evento dominou de tal modo as páginas dos jornais - antes, durante e depois de sua realização – que até o fim daquele ano, quase dois meses depois de levado a cabo, a imprensa carioca continuava a eventualmente pautá-lo e debatê-lo. A última notícia que recolhemos data de 29 de dezembro, no limiar para o ano-novo, quando o jornal A Manhã apresenta uma síntese das principais realizações musicais de 1926. Para alento de J. Octaviano, finalmente alguém defendera não somente as suas qualidades de compositor, mas também o suposto caráter espiritual das obras.

O professor J. Octaviano realizou no dia consagrado à comemoração dos mortos um concerto que classificou de espiritual. Compoz-se exclusivamente o programma de composições suas, em que estão bem definidas e vigorosamente traçadas as grandes qualidades de compositor do maestro Octaviano. Pela belleza transcendente das obras executadas, - por excelentes colaboradores, é justo que se diga, - razão teve o ilustre professor de considerar espiritual o seu magnífico concerto. (A MANHÃ, 1926, p. 14).

A remissão, todavia, chegara tarde demais. Àquela altura, restava claro que J. Octaviano não havia encontrado êxito na tentativa de apresentar um novo conceito ou gênero musical, uma proposta largamente repelida por parte significativa da imprensa carioca. Reverberando o fato, J. Octaviano jamais voltou a pautar quaisquer de suas apresentações ou obras sob a alcunha de Música Psíquica, finalmente convertida em um capítulo único dentro de sua trajetória artística.

Considerações finais

De forma sintética, pudemos discutir algumas questões a partir deste estudo inicial:

1. Ao levantar e analisar uma substantiva quantidade de fontes em jornais, periódicos e revistas sobre J. Octaviano, além de esmiuçar mais detidamente um concerto de grandes proporções ocorrido no Rio de Janeiro durante a década de 1920, temos a possibilidade de aquilatar a eventual importância de um músico que, embora hoje obliterado, fora capaz de movimentar amplamente as páginas da imprensa carioca durante décadas seguidas, atuando como compositor, pianista, professor e articulador

cultural. Somadas às quase 400 obras localizadas (muitas das quais em manuscritos ou cópias únicas), tais fontes reforçam a hipótese de que talvez o seu atual quadro de invisibilidade possa ser reavaliado. No trabalho, os gestos de “recordar” e “escavar” se coadunam à perspectiva benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2013b, p. 13), desterrando um personagem que acabou ficando à margem de nossa historiografia tradicional, apesar de ter sido um dos mais ativos agentes no campo da música de concerto brasileira durante a primeira metade do século XX.

2. Tangencialmente, também realizamos uma sucinta digressão sobre as formas e enredos através dos quais se concatenaram nossos primeiros manuais de historiografia musical. Importantes como ferramentas capazes de organizar sistematicamente um determinado campo, as publicações do gênero geralmente se ancoram em uma periodização linear e evolutiva, dirimida através da seleção de nomes emblemáticos e no subsequente enquadramento de suas produções em escolas ou movimentos, ratificando a perspectiva de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2013b, p. 13). Deliberadamente ou não, a escrita historiográfica tem uma relação quase intrínseca com o pêndulo que cruelmente se alterna entre os sobreviventes e os silenciados. João Octaviano Gonçalves desenvolveu sua carreira musical justamente no momento em que nossa primeira tradição de narrativas musicológicas se configurou, possivelmente não sendo beneficiado pela leitura crítica que tomou os personagens musicais dentro de compartimentos rígidos. Neste contexto, com uma produção vasta e que articula diversas influências estéticas e estilísticas, J. Octaviano não encontrou abrigo narrativo imediato, projetando-se como um “desvio” que, idealmente, os pesquisadores deveriam ter o cuidado de fazer emergir dos próprios modelos (sejam os de hoje ou os de outrora).

De seus próprios modelos ele [o historiador] obtém a capacidade de fazer aparecer os desvios. Se, durante algum tempo ele esperou uma ‘totalização’, e acreditou poder reconciliar diversos sistemas de interpretação, de modo a cobrir toda a sua informação, agora ele se interessa prioritariamente pelas manifestações complexas destas diferenças. (CERTEAU, 1982, p. 87).

3. Observamos ainda como o próprio J. Octaviano tentou dar uma resposta à leitura híbrida que parte da crítica dedicava à sua produção, ao se jactar a criação de um suposto gênero musical batizado de Música Psíquica. Depois de passar os anos iniciais de sua carreira sendo louvado pela imprensa, o músico viu o conceito ser efusivamente rechaçado e aparentemente não conseguiu dar uma resposta

consistente nem à vagueza que o termo suscitava e tampouco à voz sonante dos articulistas que o questionavam. Teria sido mais um “desvio” que precisa ser reavaliado historicamente ou apenas uma tentativa fracassada de um músico que ainda não havia atingido a maturidade artística? O próprio Octaviano parece não ter pago o preço da busca pela resposta, mas o imbróglio nos recorda que são as lutas de representações que legitimam (ou deslegitimam) um determinado projeto reformador, sempre inserido em um campo de concorrências cujas leis são pautadas pelo desejo de dominação e poder.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p. 17).

4. Paralelamente, a elucidação de tais críticas revela que, já nas décadas iniciais do século XX, delineava-se uma massa de seções musicais e articulistas capazes de oferecer um panorama diverso (e controverso) sobre um artista e sua produção. Por dentre as colunas anônimas ou assinadas apenas por iniciais, começam a despontar críticos que tinham nomes e faces públicas, com presenças assíduas no circuito de concertos ou recitais e que paulatinamente se configuravam como peças importantes no tabuleiro das lutas práticas e simbólicas que ocorriam em torno da música brasileira. Em maior ou menor grau, dependendo das circunstâncias e dos personagens envolvidos, tais críticas (e críticos) tinham a capacidade de influir no meio, conforme testemunha o caso do próprio J. Octaviano, que jamais voltou a denominar quaisquer de seus trabalhos de Música Psíquica, fato ocorrido justamente após receber uma enxurrada de apreciações negativas que deslegitimavam o conceito.
5. Em decorrência disso, podemos sugerir que, na crítica musical carioca da primeira metade do século XX, já havia uma interessante (e intrigante) vida para além de seu personagem mais célebre e polêmico, Oscar Guanabara (1841-1937). Atestando a suposição, a longa relação deste crítico com J. Octaviano foi aqui propositadamente mencionada apenas tangencialmente e foi analisada mais detidamente em estudo específico (AMORIM, 2020, p. 119-172).

6. Finalmente, vale destacar que a realização deste trabalho gerou, por consequência, uma busca exitosa das partituras apresentadas naquela fatídica tarde do dia 02 de novembro de 1926. Ao procurar notícias sobre os obituários de J. Octaviano na imprensa carioca, acabamos por descobrir que o seu único filho, Roberto Octaviano Gonçalves, doou a integralidade do acervo musical do pai à Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), o que ocorreu em junho de 1962, quatro meses após a morte do músico (A NOITE, 1962). Assim, os manuscritos autógrafos do compositor ficaram preservados na biblioteca que ele próprio dirigiu no início da década de 1920 e que, ademais, integra a instituição na qual ele estudou e ensinou por mais de quatro décadas, um dado simbólico significativo.

De posse da informação, empreendemos buscas nos acervos da BAN e, com a preciosa colaboração das bibliotecárias Mariana Saadi e Suelen Dias, conseguimos localizar as sete partituras que integraram o repertório da apresentação. Apenas uma delas estava oficialmente catalogada, o *Poema da Vida*, em uma cópia manuscrita de 61 páginas datada de 1922 (MS G–I–20; MS G–I–22). Todas as outras se encontravam adormecidas no acervo de manuscritos brasileiros ainda não catalogados e sua identificação representa uma potencial contribuição para o alargamento do conhecimento (ainda escasso) sobre o repertório sinfônico brasileiro concebido na primeira metade do século XX. Por razões espaciais e pelo referencial teórico específico que exigem, questões técnicas relativas às obras serão abordadas em um artigo à parte.

Por todos os aspectos envolvidos (grande teatro lotado, prestígio de J. Octaviano, qualidade e número centenário de participantes, extensão do programa, simbolismo conceitual e espiritual atrelado), mas sobretudo pelo volume de anúncios, matérias e opiniões divergentes que suscitou nos jornais, é possível sugerir que o evento de Música Psíquica foi, de fato, um grandioso acontecimento. Contudo, a superexposição na mídia, a proposta conceitual e os caminhos escolhidos para divulgá-la talvez tenham mais atrapalhado do que ajudado o compositor, uma vez que foi gerada não somente uma confusão total na recepção de suas ideias (musicais ou não), mas também uma expectativa “espiritual” em torno das peças difícil de se cumprir.

O propósito de se criar um gênero de Música Psíquica teria sido um passo precipitado ou audacioso demais para um jovem compositor (então com 34 anos) que ainda não tinha efetivamente atravessado o seu batismo de fogo como artista? Independente disso, um músico brasileiro que movimentou a imprensa de seu tempo, atuou em diversas frentes com destaque (compositor, intérprete, professor, articulador) e nos legou quase 400 obras pode eventualmente ter sua posição histórica redimensionada? Quase 100 anos depois, novos

estudos e novas audições de suas obras – muitas das quais agora redescobertas – seriam uma importante contribuição para avaliarmos (ou atualizarmos) a pertinência do debate de outrora.

Após criticar J. Octaviano duramente, o articulista do semanário Fon Fon (1926, p. 28) deixou a ele - e a nós - uma porta entreaberta: “É possível mesmo que se descubram, em repetidas audições, valores que escapam [quando] ouvidos a primeira vez”. Através de seu esquecimento, a trajetória e a produção de J. Octaviano nos lançam uma questão cujo fundamento e a potência independem da resposta: *Será que o ontem pode ser melhor?*

Referências

- ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves; Editora Paulo de Azevedo, [1948].
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- _____. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMORIM, Humberto. J. Octaviano e Oscar Guanabarro: “a verdade é uma aposta de lutas”. *Revista Música*, 20(2), 119-172. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i2.174582>
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda editor, 1933.
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1965.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- BELTRAMI, Waleska Scarme. *O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade*. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/Sobre a haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- _____. *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- _____. A capacidade mimética. In: BENJAMIN, Walter et al. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CARNAÚBA, Maria Érbia Cássia. *Sobre a Distinção entre Teoria Tradicional e Teoria Crítica em Max Horkheimer*. Kínesis, Vol. II, nº 03, abril - 2010, p. 195-204.
- CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. 1ª Ed. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2013 [1982].
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2002.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. V. 1. Brasília: Senado Federal, 2009.

- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.
- GOLDBERG, Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (orgs.). *Transcrições Guanabarinas: antologia crítica – O Paiz* (Vols. 1, 2, 3, 4). Porto Alegre: LiquidBook, 2019.
- HOKHEIMER, M. *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LE GOFF, Jacques. Prefácio para *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*, de Marc Bloch, p. 15-34. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *História da Música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.
- _____. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. [3. ed.]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PARANHOS, Ulysses. *História da música*. v. 1. São Paulo: Mangione, 1940.
- PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabario e sua produção crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2013.
- _____. *Oscar Guanabario: produção crítica de 1922*. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2007.
- ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: *O século do cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. P. 313-319. Originalmente publicado em: Manchete, n. 928, 31 de janeiro de 1970.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- THAUMATURGO, Ivna. *A família de guizos: história e memórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Periódicos

- A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociais, Letras e Artes, Rio de Janeiro, Ed. 179, 10 ago. 1918, p. 16.
- A MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 312, 29 dez. 1926, p. 14.
- A NOITE, Rio de Janeiro, Ed. 1367, 12 out. 1915a, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 1375, 20 out. 1915b, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 1216, 14 mai. 1915c, p. 4.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 6681, 23 jun. 1930, p. 6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 16061, 20 jun. 1962, p. 2.
- A RUA: Semanário Ilustrado, Rio de Janeiro, Ed. 48, 27 out. 1926a, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 52, 1 out. 1926b, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 56, 5 nov. 1926c, p. 2.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 6803, 10 out. 1917, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 7853, 31 ago. 1920, p. 4.

- _____. Rio de Janeiro, Ed. 9751, 3 nov. 1926a, p. 6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 9733, 13 out. 1926b, p. 5.
- _____. Correio Musical, Rio de Janeiro, Ed. 9747, 29 out. 1926c, p. 7.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 9751, 3 nov. 1926d, p. 6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 10400, 30 nov. 1928a, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 10400, 30 nov. 1928b, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 11759, 5 abr. 1933, p. 7.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 13682, 15 jun. 1939, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 14153, 22 dez. 1940, p. 29.
- DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 60, 23 set. 1928, p. 2.
- DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, Ed. 2907, 17 abr. 1937, p. 12.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 716, 7 jun. 1932, p. 8.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 3877, 21 set. 1938, p. 9.
- FON FON, Rio de Janeiro, Ano IX/Ed. 21, 22 mai. 1915, p. 43.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 46, 13 nov. 1926, p. 28.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 41, 12 out. 1935a, p. 30.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 42, 19 out. 1935b, p. 31.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 41, 10 out. 1936, p. 26.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 288, 18 out. 1919, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 117, 28 abr. 1920, p.5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 181, 17 ago. 1923, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 241, 19 out. 1926a, p.6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 236, 13 out. 1926b, p.9.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 244, 22 out. 1926c, p.4.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 22, 25 jan. 1929, p. 3.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, Ed. 247, 16 out. 1926a, p. 15.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 249, 19 out. 1926b, p. 16.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 263, 4 nov. 1926c, p. 14.
- _____. Palcos e Salões, Rio de Janeiro, Ed. 258, 29 out. 1927, p. 13.
- _____. J. Octaviano, Rio de Janeiro, Ed. 153, 30 jun. 1933a, p. 16.
- _____. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, Ed. 153, 30 jun. 1933b, p. 16.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 259, 30 out. 1934, p. 15.
- JORNAL DO COMMERCIO [Edição da Tarde], Ed. 594, 20 set. 1911, p. 1.
- _____. [Edição da Tarde], Ed. 1296, 29 dez. 1913, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 301, 31 out. 1926a, p. 40.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 297, 27 out. 1926b, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 304, 3 nov. 1926c, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 305, 23 dez. 1931, p. 2.

- _____. Rio de Janeiro, Ed. 117, 17 fev. 1934, p. 8.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 265, 10 ago. 1939, p. 9.
- O IMPARCIAL, Arte, Rio de Janeiro, Ed. 400, 8 jan. 1914, p. 6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 857, 8 mai. 1915, p. 7.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 1750, 19 out. 1917, p. 9.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 1250, 19 mai. 1921, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 4257, 16 ago. 1924, p. 4.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 4561, 19 jun. 1925, p. 6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 5715, 30 out. 1926, p. 8.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, Ed. 798, 30 ago. 1921, p. 11.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 2391, 26 set. 1926a, p. 6.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 2394, 30 set. 1926b, p. 14.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 2420, 30 out. 1926c, p. 12.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 2423, 3 nov. 1926d, p. 12.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 3014, 23 set. 1928, p. 9.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 4034, 29 dez. 1931, p. 5.
- O BRASIL, Rio de Janeiro, Ed. 1607, 5 out. 1926, p. 7.
- O DIA, Curitiba, Ed. 2514, 4 abr. 1930, p. 6.
- O MALHO, Rio de Janeiro, Ed. 23, dez. 1941, p. 33.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, Ed. 8619, 9 mai. 1908, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 8961, 17 abr. 1909, p. 3.
- _____. Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10239, 18 out. 1912, p. 3.
- _____. Arte e Artistas, Rio de Janeiro, Ed. 10461, 29 mai. 1913, p. 3.
- _____. Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10824, 27 mai. 1914a, p. 5.
- _____. Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10825, 28 mai. 1914b, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 11616, 27 jul. 1916, p. 5.
- _____. Rio de Janeiro, Ed. 13619, 2 fev. 1922, p. 4.
- REVISTA MUSICAL, Rio de Janeiro, Ed. 79, 15 nov. 1926, p. 8.

Análise tonal e estatístico-descritiva dos procedimentos de criação de Tavinho Moura

Marcio Giachetta Paulilo
Universidade de São Paulo
mgpaulilo@usp.br

Silvio Ferraz
Universidade de São Paulo
silvioferraz@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta resultados de uma iniciação científica concluída em abril de 2022, situada na intersecção entre análise musical tonal, análise estatístico-descritiva, procedimentos composicionais e modelagem computacional. A partir de uma amostra de canções de Tavinho Moura, compositor do Clube da Esquina, buscamos identificar características musicais recorrentes que pudessem definir seu estilo de criação, no âmbito de melodia, harmonia e ritmo, definindo arquétipos composicionais que estabelecessem um sistema composicional do compositor. Foi elaborada uma modelagem computacional, criando um programa emulador de composições no estilo de Moura, utilizando a plataforma MAX/MSP. Empregamos revisão bibliográfica, análise musical e modelagem estatístico-descritiva com suporte computacional. Aqui, nosso foco se concentra nas conclusões sobre o sistema composicional taviniano.

Palavras-chave: Análise musical tonal, Procedimentos composicionais, Modelagem computacional, Canção popular, Clube da Esquina.

Tonal and descriptive statistical analysis of the creational procedures of Tavinho Moura

Abstract: This article presents results of a research concluded in April 2022, situated at the intersection of tonal musical analysis, descriptive statistical analysis, compositional procedures, and computational modeling. Based on a sample of songs by Tavinho Moura, composer of the Clube da Esquina, our intention was to identify recurrent musical characteristics which could define his style of creation, within the scope of melody, harmony, and rhythm, defining compositional archetypes to establish a compositional system for Tavinho. We created a computational modeling, making a program that emulates compositions alike to Moura's, upon MAX/MSP platform. We employed literature review, musical analysis, and descriptive-statistical modeling with computational support. Herein, our focus is concentrated on Moura's compositional system.

Keywords: Tonal musical analysis, Compositional procedures, Computational modeling, Popular song, Clube da Esquina.

Introdução

Este artigo é uma compilação de resultados ao término de 12 meses de pesquisa de iniciação científica, iniciada em maio de 2021 e concluída em abril de 2022, realizada com fomento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O objetivo principal da pesquisa foi definir um sistema composicional para o compositor mineiro Tavinho Moura, compositor participante do movimento intitulado Clube da Esquina, ou seja, identificar características musicais recorrentes no estilo de criação do cantautor, no âmbito de melodia, harmonia e ritmo, a partir das quais fosse possível elaborar uma modelagem computacional e um programa que emulasse composições similares à do compositor estudado.

Nas seguintes sessões do artigo, apresentaremos o que compõe um sistema composicional (no caso específico da criação de canções¹), como construí-lo e parametrizá-lo com auxílio de computador, considerando aspectos metodológicos, amostrais e estilísticos, além de apresentar os resultados alcançados no estudo específico de Tavinho Moura.

Neste artigo, o foco se concentra sobre as análises e o sistema composicional, portanto será apresentada a metodologia de trabalho, serão mostrados exemplos de transcrições das canções, resultados das análises musicais realizadas, formas de parametrização musical a partir de estatísticas descritivas e exemplos de arquétipos composicionais, todos constituintes de atividades-meio necessárias para se atingir os objetivos do projeto. Deixaremos para um próximo artigo o detalhamento dos aspectos de programação computacional, embora exemplifiquemos, ainda neste texto, algumas emulações de canções tavinianas realizadas pelo programa desenvolvido.

O que é um sistema composicional?

Para uma definição inicial, podemos dizer que ‘sistema composicional’ consiste em “um conjunto de diretrizes, formantes de um todo coerente, que coordenam o uso e a interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir trabalhos musicais” (Lima, 2011, p. 63 *apud* Pitombeira, 2020, p. 47). Em outras palavras, trata-se de um modelo matemático, concebido a partir do agrupamento de rotinas decisórias típicas do processo de criação musical, organizadas e parametrizadas a partir de uma amostra real de composições de

¹ Neste texto, estamos considerando “canção” como sendo a definição mais ampla e simples possível (CANÇÃO, 1993): “*canção é uma composição musical para a voz humana, escrita normalmente sobre um texto, e acompanhada por instrumentos musicais*” (nossa tradução).

determinado autor, que permite a criação de novas composições, as quais preservam características das músicas originais perceptíveis pela escuta. Ou de forma mais simples ainda: um conjunto de informações que permitem simular o modo de compor de determinado artista.

Pela definição anterior, nota-se que o estilo musical e a poética específica do autor em estudo interferem significativamente no grau de dificuldade de obtenção de um sistema composicional representativo. Um estilo que se enquadre, por exemplo, em um tonalismo puramente diatônico ou no modalismo, permite mais fácil identificação de materiais melódicos diatônicos, progressões harmônicas restritas ao campo harmônico diatônico, formas simétricas de frases musicais e de métrica estrófica. De maneira análoga, um compositor que tenha uma poética mais restrita, mais repetitiva, que permita imediata identificação poética pela simples escuta de um tema, seguramente oferecerá um conjunto amplo de características composicionais repetidas e claramente identificáveis e parametrizáveis.

Por oposição, se o objeto de estudo tiver um estilo tonal não estritamente diatônico, cujas canções não se atenham apenas ao campo harmônico predominante, que façam uso de empréstimos modais constantes, empreguem cromatismos e/ou uma variedade de materiais melódicos não-diatônicos, ou ainda, cujo compositor se utilize de muitos recursos distintos de criação, pouca repetição na forma e frequente assimetria nas frases musicais, haverá maior dificuldade em se definir um sistema composicional que permita ao ouvinte fácil identificação do autor emulado.

Tavinho Moura pertence a este segundo tipo de compositor, isto é, um estilema mais desafiador para parametrização e programação. Em algumas de suas canções, podemos perceber finais de frase musical com cadências típicas da música tonal. Há melodias construídas integralmente sobre uma única escala diatônica bem definida por um campo harmônico específico. No entanto, a maioria de suas canções tem como característica a criação de melodias que não necessariamente respeitam uma escala diatônica, podendo haver uso de cromatismos ou conjunto de alturas distinto das escalas tonais mais conhecidas. Suas canções apresentam progressões de acordes que não se atêm aos campos harmônicos tonais predominantes. Além disso, a maioria das canções de Moura parecem ser concebidas a partir de um processo de criação que nem sempre é simples de se compreender: às vezes, as frases musicais tem duração distinta a cada verso, o que indica que a música foi ajustada em função da letra; às vezes, nota-se que os contornos melódicos cromáticos parecem induzir a mudança para determinado acorde não pertencente ao campo harmônico predominante; às vezes, parece ser a fôrma da mão, sobre o braço do violão, que conduz as decisões sobre o

próximo acorde e, uma vez escolhido, a melodia passa a se adaptar às características tonais de um novo contexto, distinto do inicial.

Mesmo nesse universo decisório complexo, é importante frisar que as canções de Moura não soam excessivamente dissonantes, aleatórias, ou totalmente desconectadas do estilo que se espera de uma canção de música popular brasileira². E essa é a complexidade que intriga estes pesquisadores para encontrar, apenas a partir da análise musical e estatístico-descritiva, procedimentos composicionais típicos de Tavinho Moura. Como a escolha do compositor já tinha em mente essa complexidade, enfrentamos desafios de análise musical que nos levaram a optar por uma abordagem tonal, porém empregando de forma complementar alguns termos mais comuns no pós-tonalismo, empregando para este fim a terminologia de Kotska (2018).

Para conceber um sistema composicional, empregamos como referencial conceitual e metodológico as experiências descritas por vários pesquisadores atuantes no campo da composição auxiliada por algoritmos computacionais (PITOMBEIRA, 2020; CARVALHO, 2019; ALMADA, 2019; RAMOS et al., 2014; COPE, 2015; FREITAS, 2011).

As referências analisadas tinham como objeto de pesquisa estilos e/ou compositores com características mais bem comportadas, no que se refere à aplicação de recursos tonais predominantemente diatônicos. Portanto, era de se esperar que tais referências nos pudessem auxiliar apenas até certo ponto, a partir do qual deveríamos criar algum desdobramento metodológico inovador.

Forma, andamento e clave rítmica

Considerando a complexidade composicional de Moura, incluímos alguns aspectos de forma, andamento e clave rítmica observados com maior recorrência em seu repertório, e que podem auxiliar na construção de seu sistema composicional.

No que diz respeito à forma, foi importante identificar a quantidade de estruturas estróficas distintas que compõe tipicamente uma canção do compositor estudado (, por exemplo: Introdução instrumental, Parte A, B, C, Refrão, Coda), já que isso confere uma estrutura geral da composição.

² O termo “Música Popular Brasileira” (ou MPB) é definido de inúmeras formas em distintas referências bibliográficas. Para nosso objetivo neste trabalho, optamos por empregar uma definição simples (MÚSICA, 2022): “*Música popular brasileira (MPB) refere-se a um conjunto bastante variado de músicas, em que se destacam o interesse no papel social da canção, o resgate de sonoridades tradicionais e regionais do Brasil e sua mistura com elementos da música contemporânea internacional*”.

Os andamentos das canções, e até mesmo as fórmulas de compasso utilizadas, são também muito perceptíveis e recorrentes com pequena variação – em geral, existe um *tactus* mais empregado pelo compositor em cada canção. O mais comum em canções é manter-se sempre o mesmo andamento ou a mesma fórmula de compasso, mas não raro, entre os compositores do Clube da Esquina, observamos o uso de variações rítmicas significativas. Essa variação é um complicador para a criação do emulador.

Outro elemento que chama muito a atenção do ouvinte em qualquer canção de Moura é a o uso de uma clave rítmica dedilhada, muitas vezes arpejada, que diz respeito a uma célula rítmica subliminar e cíclica do acompanhamento harmônico, também conhecido popularmente como *groove* ou ‘levada’ de acompanhamento.

Estes aspectos contribuem bastante na identificação da poética por sofrerem pequena variação e são de fácil transcrição, a partir dos fonogramas utilizados como referenciais.

Melodia

A melodia é sem dúvida o elemento musical que mais define uma canção – a rigor, podemos ser mais precisos falando em contorno melódico. Basta lembrar que se associarmos uma frase musical, conseguimos identificar a música (desde que a conheçamos previamente, claro, e o contorno melódico entoado seja coerente ao da canção). Os principais aspectos observados no tocante a melodia foram: o ritmo melódico (i.e., os tipos de divisões rítmicas que compõem segmentos melódicos); saltos intervalares entre notas adjacentes (i.e., as frequências de ocorrência de cada intervalo entre notas que compõem a melodia); e contornos melódicos (i.e., perfil indicador das ocorrências e alternâncias de subidas e descidas nas alturas das notas da melodia).

Com estes três parâmetros podemos identificar as frequências de ocorrências de suas variações. Quando determinada nuance é muito recorrente, acaba se transformando em um fator inconsciente de identificação da linguagem típica do compositor.

Harmonia e linha de baixo

Em canções, a harmonia é predominantemente vertical, implicando no uso de progressões de acordes de acompanhamento da melodia comuns ou bastante repetitivos, não apenas para determinado compositor, mas também no que se refere ao estilo musical.

Se o objeto de análise é, por exemplo, o Choro, por exemplo, encontraremos progressões de acordes bastante recorrentes e cadências empregadas de forma similar em uma infinidade de peças musicais. Por exemplo, uma progressão recorrente no Choro e no Samba, é a sequência: I – V7/ii – ii – V7/I – I. Esse tipo de progressão recorrente em um grande número

de peças de um mesmo estilo, muitas vezes chamado por seus praticantes de “clichê harmônico” daquele estilo, deixa de ser uma característica determinante no estilo de um compositor, já que se observa comumente em muitos outros autores. Podemos dizer, portanto, que a diferenciação da poética de um compositor se dá muito menos pelas escolhas de progressões de acordes do que pelas escolhas para definição da melodia. Por oposição, no caso de um estilo de criação que não faça uso recorrente desses chamados “clichês harmônicos”, pode-se mais facilmente associar uma progressão de acordes ao estilo de um compositor específico.

Outro aspecto que também compõe o conceito de harmonia é a chamada “linha de baixo”, que por configurar uma espécie de melodia complementar ou contracanto, pode apoiar a identificação de determinado estilo composicional. Linhas de baixo mais cromáticas, com contornos diatônicos repetidamente ascendentes ou descendentes, ou ainda com saltos intervalares maiores mais frequentes, conferem maior característica estilística do que a própria progressão harmônica em si.

Como modelar e programar um sistema composicional?

Uma vez identificadas as características decisórias composicionais recorrentes numa amostra a ser estudada, precisamos transformá-las em um conjunto de rotinas programáveis, ou seja, reprodutíveis de forma consistente e repetitiva. Para isso, empregamos aspectos de metodologia, de processo de trabalho e de orientações analíticas que permitam traduzir um sistema composicional em um programa computacional.

Considerações metodológicas e do processo de trabalho

A organização do trabalho de identificação e modelagem algorítmica dos processos composicionais de Tavinho Moura foi conduzida através de uma sequência de etapas resultantes da análise de procedimentos adotados em pesquisas similares recentes³, complementadas por ideias novas concebidas neste trabalho.

A sequência resultante de etapas metodológicas do processo de trabalho consiste em:

1. **Coleta de dados:** trata-se do levantamento de informações referentes a diversos elementos estruturais associados a melodia, harmonia e ritmo, a partir de uma amostra

³ Os trabalhos considerados nesta etapa metodológica foram conduzidos sobretudo na UFRJ e na Unicamp, alguns dos quais apresentados nos congressos da ANPOMM e/ou publicadas na revista MusMat, a saber: Almada (2012); Moraes & Pitombeira (2013, p.6); Ramos et al (2014, p.1); Pitombeira (2020, p.47).

de canções de Tavinho Moura. O critério de seleção adotado para definição do recorte de pesquisa baseou-se na escolha de canções que fossem as mais conhecidas de cada álbum em que foram divulgadas pela primeira vez, além de formarem, em seu conjunto, uma amostra variada de forma, fórmula de compasso, duração das estrofes. Uma das características mais patentes deste compositor é a criação musical sem muitas amarras estruturais, de forma, ritmo, material melódico ou harmônico, razão pela qual o critério definido considerou conhecimento da canção e variedade da amostra;

2. **Análise musical das transcrições:** compreende análises de elementos musicais recorrentes e predominantes no que diz respeito ao emprego de tonalidades, progressões e tipos de acordes, relações intervalares, contornos melódicos, fórmulas de compasso, células rítmicas, dentre outras características musicais identificáveis. Considerando que estamos trabalhando com uma amostra relativamente pequena de canções, é preciso auxiliar a análise estatística a partir da observação analítica musical, ainda assim correndo o risco relativamente alto de haver algum viés na amostra selecionada. Para conduzir a análise musical, optamos por fazer a transcrição detalhada das canções a partir dos registros imagéticos publicados pelo próprio compositor, uma vez que não há um *songbook* oficial por ele revisado. Os registros referenciais adotados são considerados pelo próprio Moura como os mais próximos da forma como suas canções foram compostas. São vídeos com o próprio Moura cantando e tocando violão, disponíveis em seu canal no *Instagram*. Moura emprega um misto de elementos tonais e modais em suas canções;
3. **Análise estatístico-descritiva de variáveis musicais:** para complementar as análises musicais, utilizamos análises estatístico-descritivas, uma vez que consideramos os eventos mais recorrentes como sendo preferenciais no processo composicional de Moura e, portanto, passíveis de reincidência em novas composições. Mais adiante neste texto explicaremos o que é a estatística descritiva e por que ela se torna relevante neste estudo. Por enquanto, basta salientar que se trata de uma análise complementar à musical, que permite a aproximação das escolhas automatizadas no programa àquilo que o ouvinte percebe como sendo elemento da poética de Moura;
4. **Definição do Sistema Composicional Taviniano:** na definição de Lima (2011, p. 63 *apud* PITOMBEIRA, 2020, p. 47), um sistema composicional corresponde a “um conjunto de diretrizes, formantes de um todo coerente, que coordenam o uso e a interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir trabalhos

musicais". Parafraseando e aplicando esta definição ao nosso caso, que é específico do compositor em estudo, buscamos identificar o que chamamos de "arquétipos composicionais", isto é, um conjunto de recursos criativos musicais repetitivos, que podem ser automatizados através de rotinas computadorizadas, compondo um todo coerente. O sistema de Tavinho Moura, que neste texto chamaremos de 'sistema taviniano' pode ser entendido como um modelo musical-matemático (ou melhor, musical e estatístico-descritivo), composto de rotinas selecionadas de forma não-aleatória, mas sim ponderada pelo histórico de ocorrência dos arquétipos na amostra de canções estudadas;

5. **Criação de programa computacional gerador de canções:** trata-se da tradução do sistema taviniano em um conjunto de algoritmos e rotinas computacionais geradores de canções similares às do compositor estudado. Quando mencionamos a "geração de canções", estamos nos referindo a um programa que execute melodias e harmonias com coerência musical e estilística entre si, além de consistentes com uma forma simplificada de canção, no tocante a sua estrutura estrófica e frasal. No entanto, o programa não gera letras para estas chamadas 'canções tavinianas'. Trabalhamos com a plataforma de programação MAX/MSP 8.0, elaborando um conjunto de *patches* complementares e interconectados, que executam música a partir de parâmetros estatísticos descritivos fornecidos de forma tabular estruturada.

Considerações sobre a transcrição das canções e a editoração de partituras

Começo transcrevendo um trecho do livro de Saraiva (2018, p.12), que parece explicar de forma clara e incontestável a interferência do violão como instrumento de composição do cantautor dentro da cultura da música popular brasileira:

A história da canção brasileira tem estreita ligação com o violão. Se outros instrumentos melódico-harmônicos – como o piano, a sanfona ou o cavaquinho – figuram como ferramentas de elaboração musical consagradas em determinadas vertentes, o violão se destaca como principal instrumento de manuseio dos elementos musicais de quem faz canção no Brasil. Assim, o formato de uma voz e um violão surge como parâmetro determinante para uma música que apresenta vocação para receber tratamento de canção, mesmo se for composta com a participação ativa de um instrumento que não seja o violão. Esse parâmetro se estabelece através de farta produção de diferentes gerações de cantores-violonistas, que vão, gradualmente, fundando as bases de manuseio musical próprias da canção brasileira (SARAIVA 2018, 12).

Dada a importância do idiomatismo no modo de compor canções, buscamos fazer as transcrições da forma mais fiel possível, para poder capturar ao máximo indícios de qualquer

tipo de procedimento composicional escondido na forma de tocar. Procuramos transcrever as canções capturando ao máximo aspectos de *performance* do próprio compositor fundidos de forma indissociável de suas escolhas de criação.

A partir dos registros fonográficos do *Instagram* do compositor, foram feitas inicialmente o que chamamos de partituras detalhadas das canções⁴, contemplando o máximo de informações sobre voz e acompanhamento ao violão⁵, abrangendo assim melodia, harmonia e ritmo.

As transcrições detalhadas auxiliaram o entendimento da influência de idiomatismos do violão na composição de Tavinho Moura. Por exemplo, quando o acompanhamento é feito através de arpejos no violão, define-se um padrão rítmico básico de 6 semicolcheias em um gesto bastante comum aos violonistas (ciclo: polegar, indicador, médio, anular, médio, indicador), o que acaba sugerindo a fórmula de compasso e as alternativas de divisões rítmicas do *tactus* para as frases melódicas da canção.

As partituras detalhadas também permitem a identificação clara das formas das canções. Por exemplo, pode haver uma introdução com vocalise seguida de uma estrofe única, repetida duas vezes. Ou senão, uma introdução instrumental seguida de dois tipos de estrofe (A e B), com ou sem refrão. Estas características também foram consideradas para definir como o programa escolheria a forma das canções emuladas.

Para ilustrar este tipo de transcrição mais completa, apresentamos a primeira página, de um total de três páginas, da partitura detalhada da canção *Dança de Coco*, mostrando a melodia, o dedilhado do violão, em linha independente, e a interpretação harmônica dos acordes na forma de cifras (Fig. 1).

No entanto, para alguns tipos de análise, nas situações em que se procurava compreender somente características de saltos ou ritmos melódicos, sem aprofundamento do acompanhamento, fizemos também versões abreviadas da partitura, chamadas "partituras simplificadas", dispensando os detalhes violonísticos e normalizando as divisões rítmico-melódicas. Em alguns casos, além das cifras preservamos as linhas de baixo, porque estas podem explicar o uso recorrente de inversões de acordes, além de compreender o fio condutor das progressões não funcionais de acordes. Via de regra, as linhas de baixo das canções tavinianas seguem contorno linear gradual, diatônico ou cromático, sem grandes saltos,

⁴ As transcrições realizadas buscaram registrar com o máximo de precisão o dedilhado e a harmonia do violão, bem como as nuances rítmicas e melódicas da voz cantada (melodia). Por serem feitas sobre as versões tocadas por Moura no *Instagram*, mais próximas da forma como as canções foram criadas, tais transcrições podem diferir das versões fonográficas, que possuem maior vínculo com o álbum e o intérprete em questão.

⁵ Vale lembrar que o processo composicional de Moura é muito vinculado às possibilidades do instrumento: uso recorrente de cordas soltas, reforço da melodia através de uma linha de baixo complementar à harmonia, escolha de tonalidades e modos mais adaptados à *scordatura* do violão.

reforçando o uso recorrente de inversões. Por exemplo, a figura a seguir (Fig. 2) exibe o mesmo trecho da canção apresentada anteriormente, porém contemplando apenas melodia, cifras e linha de baixo, numa linha separada.

Fig. 1: Exemplo de “partitura detalhada” para a canção *Dança de Coco*, de Tavinho Moura, sobre texto de Guimarães Rosa.



Dança de Coco

Tavinho Moura / João Guimarães Rosa (1982)

Atonal

Intro (vocalise)

Lento $\text{♩} = 40$

Melodia
(Tavinho Moura)

Harmonia
(e Baixos)

$\text{B}^{\circ}7$ G^7/B $\text{B}^{\circ}7$ $\text{A}^{\flat 11}(\text{B}^{\flat})/\text{C}$ $\text{E}^{\flat}m^7$ $\text{D}m^7$

$\text{A}^{\flat}(\text{add}=\text{F}^{\flat})/\text{C}$

7

$\text{C}^{\sharp}m^{\flat}7$ $\text{A}m/\text{C}$ $\text{A}/\text{C}^{\sharp}$ D D/A $\text{G}m$

13 Estrofe

Da man-di - o - ca que - ro a mas - sa e o bei - ju,
 que - ro a pa - ca, que - ro o ta - tu, que - ro o mun - dé...

G^7 C $\text{B}^{\flat}6$ $\text{D}^{\flat}$

Fonte: o próprio autor.

Os principais recursos analíticos efetivamente empregados foram:

- Análise de motivos melódicos e suas variações na construção da melodia e da condução rítmica da canção;
- Análise de materiais melódicos (escalas e/ou conjuntos de alturas) e suas figuras de contorno na construção da melodia;
- Análise de progressões de acordes, com ou sem inversões, direcionados pela linha de baixo com poucos saltos e/ou pela condução de vozes internas dos acordes.

Considerações sobre as análises estatístico-descritivas (quantitativas)

A estatística descritiva é o segmento da estatística que utiliza técnicas para descrever e sumarizar um conjunto de dados. Tais técnicas descritivas podem ser gráficas, tabulares ou paramétricas, e se baseiam em medidas de tendência central (média, moda, mediana) e dispersão (desvio padrão, variância, máximo, mínimo, assimetria e curtose).

Aplicando a estatística descritiva ao nosso objeto de estudo, podemos entender que a análise musical de elementos recorrentes permite a criação de estatísticas descritivas individuais para cada aspecto composicional, viabilizando a definição de uma hierarquia de preferências criativas recorrentes, sejam conscientes ou inconscientes, que se verifica repetidamente ao longo do tempo.

Empregamos em particular a análise tabular baseada em médias e modas juntamente com o conceito de “sorteio ponderado”. Por exemplo, se identificamos que quando a melodia está na tônica de determinado acorde e observamos por estatística descritiva uma frequência de 55% de saltos de quintas justas e 25% de saltos de terça menor, a partir da nota anterior, podemos criar uma rotina de sorteio ponderado, que defina as notas subseqüentes com base nos pesos cada tipo de salto (no exemplo, 55% de 5J e 25% de 3m), de forma que a escolha por sorteio das notas siga uma lógica não aleatória, mas sim ponderada pelas preferências tácitas do compositor⁶.

No campo da probabilidade (ou estatística probabilística), o mesmo não se verifica, porque a probabilidade de ocorrência de um novo evento aleatório é independente do seu histórico de ocorrências, logo seria um erro utilizar o histórico como aproximação preditiva.

⁶ Uma forma simples de compreender o conceito de sorteio ponderado é pensar no que acontece quando jogamos cara ou coroa com uma moeda. Se a moeda for simétrica e tiver centro de massa simétrico, sabemos que as chances são de 50% cara e 50% coroa (estatística probabilístico). No entanto, podemos imaginar uma moeda assimétrica ou “viciada”, cujas probabilidades de cara e coroa fossem, por exemplo, 70% e 30%, respectivamente. Nesse caso, se continuarmos fazendo sorteios, observaremos que os sorteios futuros apresentarão resultados consistentes com o histórico do passado. Poderíamos empregar o conceito de sorteio ponderado neste caso, parametrizando nossa rotina de sorteio com 70% cara e 30% coroa, descrevendo de forma mais adequada o comportamento (estatística descritiva).

No nosso caso, no entanto, assumimos como premissa que a *performance* histórica (frequência de ocorrência) de uma variável tende a se manifestar de forma similar no futuro, uma vez que a preferência por determinada escolha composicional, se repetida com muita frequência, é indicadora de uma característica tácita, talvez até inconsciente, do compositor e pode, portanto, ser considerada um aspecto de sua poética em novas composições. Ou seja, não estarmos no âmbito de escolhas aleatórias e sim das escolhas direcionadas por preferências estéticas intrínsecas do compositor, daí a opção pelo uso de estatística descritiva. Estratégia similar foi empregada em diversos estudos com objetivo similar ao deste trabalho – Moraes & Pitombeira (2013, p. 6); Ramos et al. (2014, p. 1-3); Pitombeira (2020, p. 47).

Considerações sobre a programação e simplificação da modelagem

Uma vez que o programa computacional concebido deve definir por conta própria os parâmetros de melodia e harmonia, precisamos criar algoritmos (rotinas funcionais) que consultem tabelas de frequências de ocorrência extraídas das análises de nosso recorte de estudo, de forma a realizar “sorteios ponderados” calibrados de acordo com os dados obtidos.

Para construir um programa com tais características, precisávamos de uma plataforma de programação muito flexível, fácil de programar, executável em tempo real e da forma mais transparente possível, no sentido de ser fácil compreender suas rotinas.

Assim, optamos por utilizar a plataforma MAX/MSP por sua facilidade de programação, teste e correção, tudo feito através de conectores gráficos entre os objetos funcionais, além de ser capaz de gerar sinais de áudio em tempo real sem a necessidade de qualquer tipo de hardware adicional ao computador.

Do ponto de vista algorítmico, algumas simplificações de modelagem foram feitas buscando agilizar a obtenção de resultados, porém sem prejuízo para as conclusões do estudo, a saber:

- *Simplificação da forma da canção*: adotamos sempre uma única estrofe, embora as canções de Moura costumem ter introdução, estrofe e, às vezes, refrão. Entendemos que a criação de duas ou três estrofes diferentes seria apenas a repetição de uma rotina e não um desafio criativo específico;
- *Desconsideração de aspectos de dinâmica e expressividade*: embora sejam fundamentais na *performance* musical, do ponto de vista de programação a definição de variações dinâmicas e emprego de recursos de expressão representariam um acréscimo de análise e programação que parecia desproporcional e desnecessário para o atendimento dos objetivos propostos no estudo;
- *Desconsideração de idiomatismos*: esta seguramente foi a simplificação mais frustrante, considerando nossa forte crença pessoal na hipótese de que Moura faz muitas escolhas criativas motivadas por gestos, movimentos e até mesmo “vícios”

violonísticos na definição de suas melodias e harmonias. No entanto, seria preciso criar algum dispositivo mecânico que permitisse simular esses caminhos automáticos que a mão do violonista toma durante o processo composicional e essa construção de protótipo estaria completamente fora do nosso alcance de execução neste projeto.

Apesar das limitações acima descritas, entendemos que o estudo ainda representou um desafio instigante, interessante e relevante para ampliar os estudos no campo da análise musical e criação musical apoiada por computador (campo de pesquisa da Sonologia).

Apresentação do ‘sistema composicional taviniano’

Algumas características de criação são específicas de Moura, outras parecem transcender ao compositor e enquadrá-lo no âmbito do movimento a que pertencia, o Clube da Esquina. Iniciamos, portanto, a busca pelo sistema taviniano entendendo alguns aspectos relevantes do movimento, além de aspectos da pessoa e do perfil de compositor de Tavinho Moura, para então entrarmos nas análises propriamente ditas.

A partir da análise musical e estatística das transcrições produzidas, pudemos mapear as características gerais do sistema composicional computacional taviniano, empregando técnicas similares à da linguística (criação de alfabeto e vocabulário) e algumas rotinas computacionais essenciais, iniciando a construção de um primeiro protótipo do programa emulador.

Aprendizados sobre o Clube da Esquina

O Clube da Esquina pode ser definido como uma manifestação musical de um grupo de jovens músicos, na maioria mineiros, que se conheceram e interagiram a partir de meados dos anos 1960 e construíram juntos, até os anos 1980, uma produção cultural bastante complexa, sofisticada, significativa e, infelizmente, subestimada, no contexto da música popular brasileira.

O primeiro registro acadêmico conhecido a respeito do Clube da Esquina é atribuído ao pesquisador norte-americano Charles Perrone (PERRONE, 1989). No Brasil, o marco acadêmico é atribuído a Vieira (1998), dez anos depois, com a primeira dissertação sobre o movimento. A partir daí e até o momento presente, uma série de novas pesquisas vêm se desenvolvendo para compreender melhor a importância do Clube, devendo haver algo em torno de 40 documentos acadêmicos, entre dissertações e teses, além de eventuais artigos.

Durante as aulas que tive com o prof. Ivan Vilela, no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, tive oportunidade de ouvir histórias e refazer escutas guiadas

pelo professor para apreciar aspectos não tão difundidos da produção dos membros do Clube, o que deixou em mim a convicção de tratar-se de um movimento cultural, e não apenas musical, cujo impacto criativo em termos de influência e legado para músicos de gerações futuras tem sido desde o início a até hoje subapreciado e subvalorizado.

Para fins de obtenção de contexto para esta pesquisa, recorri mais frequentemente aos textos de Diniz (2017) e Borges (2011), além dos artigos e ensaios de Ivan Vilela (2010; 2016).

O livro de Sheyla Diniz consiste em um importante compêndio da produção acadêmica brasileira, no período de abrangência de sua pesquisa (1998 a 2013), contemplando uma lista ampla de textos, jornalísticos e acadêmicos, entrevistas com membros do Clube e personalidades relevantes da MPB, além de uma revisão crítica de todo o material pesquisado.

Lô Borges, como agente criador e ao mesmo tempo observador interno do movimento, publicou um livro repleto de histórias e citações que só poderiam ter sido testemunhadas por um integrante, o que confere ao livro um sabor especial. Há uma série de depoimentos de outros artistas que questionam a precisão de algumas informações fornecidas pelo compositor, o que, no entanto, acaba não por reduzir sua importância, mas transfigurá-la na forma de um relato dos acontecimentos do Clube da forma como são construídas as memórias – com graus complementares e desconhecidos de veracidade e complemento criativo.

Os artigos de Vilela (2010; 2016) descrevem detalhes da apreciação de um também músico mineiro, conhecedor dos integrantes do grupo e apreciador de sua produção musical. Ivan elenca inúmeros aspectos de ordem musical, literária, comportamental e cultural que demonstram o grau de referência que as canções do Clube representam.

Já que nosso objetivo na presente pesquisa não é conceber texto inédito ou crítico sobre o movimento, mas apenas corroborar sua relevância, faço questão de citar Vilela (2010, p. 20-21), que resume aspectos musicais de destaque e descreve a relevância do Clube da Esquina da seguinte forma:

O Clube da Esquina traçou um caminho singular com harmonias muito próprias e originais, como se tivesse pegado um atalho e chegado na ponta das conquistas adquiridas ao longo das décadas. Olhando para a singularidade e ouvindo as harmonias de Milton Nascimento, Toninho Horta e Tavinho Moura fica-nos fácil perceber essa marca. [...] Do ponto de vista da criação, nenhum movimento na MPB levou tão a sério a utilização e a expansão de elementos composicionais tais como a polirritmia, a utilização de compassos híbridos, a busca por um timbre diferenciado resultante normalmente da mistura de outros timbres, a utilização da voz que canta a canção como um instrumento que deve ser explorado em seus limites. [...] Vimos isso no uso do falsete com o objetivo de se conseguir um efeito vocal, um timbre diferente e não como último recurso para se

alcançar uma nota aguda. O violão ganhou outro caráter ao ser usado como instrumento harmônico-percussivo. A percussão tomou outra dimensão na medida em que passou a ser um evento de vida própria que corria, às vezes, com um volume maior que o dos instrumentos melódicos harmônicos. O caminho harmônico intuitivo, não o da intuição inocente, mas sim o de uma intuição carregada de informações já processadas e expostas de maneira singular. [...] Acreditamos que esses elementos apontados servem para certificar o Clube da Esquina não só como um movimento musical, mas também como um dos mais criativos e musicais movimentos surgidos na música popular brasileira (VILELA, 2010, 20-21).

Aprendizados sobre Tavinho Moura

A principal referência sobre a personalidade e a obra de Tavinho Moura foi a entrevista de Fabrício Marques (2016), realizada há um tempo que podemos considerar relativamente recente, perfazendo todas as nuances criativas do artista que não se limitam à esfera do cancionero popular.

Tavinho Moura, nascido Octávio Augusto Pinto de Moura, na cidade de Juiz de Fora (MG), a 9 de agosto de 1947, mudou-se aos 22 anos para Belo Horizonte, onde conheceu Milton Nascimento e os demais membros do Clube da Esquina. Além de compositor, nosso interesse mais imediato nesta pesquisa, com 17 álbuns gravados, Moura tem várias outras ocupações: compositor de trilhas sonoras para cinema (13 longas, com diversas premiações), fotógrafo ornitólogo (2 livros publicados) e escritor ficcional (desde 2007, com o livro *Maria do Matué: Uma Estória do Rio São Francisco*). Adicionalmente, segundo o professor Ivan Vilela, em conversa particular, Moura é ainda violeiro virtuoso (com 4 álbuns instrumentais) e um habilidoso entalhador de móveis em madeira que ele constrói em sua residência atual.

Nosso interesse, evidentemente, recai sobre a vertente de cancionista, mas a multiplicidade de interesses já demonstra grande inquietação criativa, que acaba se revelando também na sua forma de compor canções.

Um primeiro aspecto a ser destacado diz relação à forte relação entre as métricas rítmico-melódicas e a poesia das canções. Nossa premissa e convicção é de que geralmente Moura compõe a música primeiro, compartilha com o letrista e por fim faz os ajustes necessários para o matrimônio entre letra e música. No entanto, nas próprias palavras do compositor (*apud* MARQUES, 2016, p. 2): “Posso dizer que fui movido pela sua criação [as letras do Fernando Brant] para fazer as músicas. E tem sido assim, fica fácil entender de onde vem a minha música, ela nasce querendo ser palavra [...]”. Talvez Moura se referisse apenas aos álbuns *Conspiração dos Poetas* e *Fogueira do Divino*, que partiam de um livreto escrito por Fernando Brant sobre a Guerra dos Emboabas, no contexto da comemoração dos 500 anos do descobrimento, mas de forma estendida, por se tratar de um parceiro recorrente dele e de

outros cancionistas do Clube da Esquina, de alguma forma ao compor imaginando quem seria o letrista, pode já haver algum tipo de antecipação da palavra que interfira na criação da melodia.

Além da presença da palavra, outro aspecto muito presente em Moura é a tradição popular, das festas do Divino, as procissões e as atividades artísticas populares de Minas, em particular, e do Brasil, no geral. Suas canções são casuais e respeitam sua lírica própria, portanto são fortemente influenciadas pela música que ouve e aprecia. Daí a recorrência de temas populares, do modalismo, das melodias criadas a partir da prosódia das letras.

Outra pista interessante sobre sua forma de compor é mencionada no contexto de uma pergunta relativa a um projeto de gravar canções do Noel Rosa. Moura comenta (ainda em Marques, 2016): “[Para meus arranjos das canções de Noel Rosa] *criei boas introduções e harmonias, que são o grande truque para que as músicas fiquem originais e eu possa cantar como quero [...]*”. Parece existir um método ou processo criativo que parte de uma ideia principal, que é usada na introdução, e um desenvolvimento de uma estrutura harmônica que contemple as variações dos motivos principais da introdução.

Complementarmente à entrevista citada, há o plano de realizar uma entrevista diretamente entre este orientando e o compositor, o que, por razões de agenda, ainda não foi realizado até o momento de finalização deste relatório. Mas o contato inicial já foi estabelecido pelo Ivan Vilela. Caso a entrevista se concretize, o que é nossa franca esperança, buscaremos seu registro através da publicação de entrevista na forma de artigo, em revista acadêmica de perfil adequado para esta finalidade. Acreditamos que seria a forma de melhor registrar e divulgar informações interessantes sobre a vida e a obra de Moura.

Aspectos de forma e duração das frases musicais

A forma das canções estudadas sempre respeita um conjunto de possíveis componentes e uma certa economia em sua aplicação.

Os componentes possíveis de forma são:

- Introdução (I): sempre presente nas canções tavinianas e sempre construída utilizando um segmento de estrofe ou do refrão, cantarolada na forma de um vocalise, sem letra, concluída através de uma clara cadência suspensiva, que será resolvida no início da primeira estrofe cantada;
- Duas Estrofes (A e B): não encontramos nas canções em escopo, nem tão pouco observando cerca de outras 30 canções somente atentando para a forma, nenhuma canção que tivesse mais de duas estrofes, por isso estamos limitando as possibilidades apenas às estrofes A e B. Observamos ainda, que não há canções com três partes relevantes, ou seja, desconsiderando introdução e um possível coda, o compositor costuma ser econômico na quantidade de partes distintas. Essa

característica implica que, em havendo um refrão (R), o que veremos ser opcional, existirá apenas uma estrofe única, com variação da letra, alternadas entre estrofe e refrão. Ou seja, cada canção possui duas partes relevantes: ou duas estrofes (A e B) ou uma estrofe e um refrão com repetição (em geral, organizados como A, R, A', R);

- Refrão (R): o que diferencia o refrão de uma estrofe comum é sua repetição alternadamente às estrofes sempre com a mesma letra. Na maioria dos casos, quando há refrão, o que é opcional, observamos que a introdução é criada a partir de um trecho do refrão. No caso de haver apenas estrofes A e B, sem refrão, o compositor constrói a introdução a partir de um trecho da segunda estrofe, reservando uma alternância harmônico-melódica (I, A, B);
- Coda (C): a existência de um coda para fechar a canção é ainda menos comum do que o refrão. Quando existe, o *coda* recupera o vocalise criado na introdução e é concluído sobre uma cadência autêntica, com característica de resolução.

Afirmamos haver certa economia na aplicação das partes anteriormente descritas. É comum encontramos canções na MPB que possuem introdução instrumental, duas estrofes distintas, refrão, pontos com ou sem solos, concluídas com um *coda* opcional, em geral resgatando a introdução.

No caso de Tavinho, observamos que, via de regra, ele cria apenas duas partes distintas. Uma delas, que possui maior interesse para o compositor, acaba tomando a maior parte da canção e, quando for o caso, desdobra-se em introdução e *coda*. A segunda parte tem como objetivo quebrar uma eventual monotonia, em geral construída com significativa variação em comparação com a primeira: mudança da célula motívica, transformação do campo harmônico (de maior para menor, ou vice-versa), variação dos comprimentos (durações) das frases musicais.

Existe ainda um tipo específico de canção, quando construída sobre um cântico de origem folclórica regional, de autoria desconhecida, que possui apenas uma parte, sem introdução, refrão nem *coda*. Nesse caso, na maioria das vezes o material harmônico-melódico é modal, respeitado o cântico a partir do qual foi concebida.

Na tabela a seguir (Tab. 1), descrevemos as formas das 10 canções em escopo neste estudo, como forma de ilustrar a variedade empregada pelo compositor.

Por fim, vale salientar que do ponto de vista rítmico, melódico e harmônico, principal foco deste estudo, a existência de uma ou mais partes não representa interesse específico, nem desafio do ponto de vista de construção do programa emulador. Assim, como premissa simplificadora, definimos que o programa criará a cada execução uma canção de parte única, sob o ponto de vista da forma.

Tab. 1: Descrição da forma das 10 canções tavinianas no escopo da pesquisa

N.	Título da Canção	Forma (I: introdução; A: 1a estrofe; B: 2a estrofe; R: refrão; C: coda)
1	<i>Paixão e Fé</i>	I (distinta) + A (2 letras) + R + A' (outra letra) + R (2x) + Coda (micro)
2	<i>Nosso Herói</i>	I (distinta) + A + B + A' (outra letra) + Coda (baseado em I)
3	<i>Cadê o Boi?</i>	I (baseada em A) + A (única, várias letras)
4	<i>Dança de Coko</i>	I (baseada em A) + A (única) + A'
5	<i>Serra da Lua</i>	I (distinta) + A (única) + A' (outra letra) + Coda (baseado em I)
6	<i>Cabaret Mineiro</i>	I (baseada em A) + A (única, com letra única) + Coda (igual a I)
7	<i>Noites do Sertão</i>	A (única) + A' (outra letra) + Coda (baseado em A)
8	<i>Noites de Junho</i>	I (baseada em A) + A (letra única, com trechos similares entre si)
9	<i>Cruzada</i>	I (base A) + A (2 letras) + B (2 letras) + A' (outra letra) + Coda (base I)
10	<i>Amormeuzinho</i>	A + A' (outra letra) + B (2 vezes) + Coda (trecho inicial da parte A)

Fonte: o próprio autor.

Aspectos sobre as tonalidades iniciais

Observamos que há uma recorrência bastante frequente de algumas tonalidades iniciais nas canções, enquanto outras tonalidades nunca são verificadas.

Por exemplo, a tonalidade inicial de Mi Menor (Em) entre as canções de Tavinho, assim como a de Ré Maior (D). Há tonalidades possíveis que nunca são identificadas, como todas as tonalidades com bemol e/ou sustenido. A tabela a seguir (Tab. 2) resume as tonalidades iniciais identificadas a partir de uma amostra de 45 canções.

A partir desta tabela, pudemos construir um resumo das frequências de ocorrência dos centros sonoros iniciais mais recorrentes, apresentado na tabela a seguir (Tab. 3), descontando as 8 canções nas quais os centros sonoros não eram claros.

Vale salientar que estamos chamando de tonalidades iniciais, uma vez que o Moura nunca se limita apenas aos campos harmônicos inicialmente definidos. Não raro, a tríade de determinada tonalidade é recorrente, mas se observa o predomínio de algum modo, como acontece em *Cadê o Boi?* claramente construída sobre o modo de Sol Mixolídio. Em algumas canções, observa-se uma progressão inicial tonal em torno de determinada tonalidade, inclusive confirmada por cadências construídas com acordes de dominante de sétima sendo resolvidos na tônica. Em outras canções, observamos que há apenas uma progressão de acordes não restrita ao campo harmônico subjacente, sendo provavelmente apenas uma sequência de acordes aparentemente guiados pelo braço do violão.

Tab. 2: Frequência de ocorrência de tonalidades iniciais, em uma amostra de 45 canções de Tavinho Moura.

Canção	Tonalidade	Canção	Tonalidade
<i>Amor Delicado</i>	A	<i>Serra da Lua</i>	Em
<i>Confidências do Itabirano</i>	A	<i>Duas Meninas</i>	Em
<i>Ah Se Eu Me Apanho em Minas</i>	A	<i>Clara Clara Clara</i>	Em
<i>Cy</i>	Am	<i>Minhas Canções Inacabadas</i>	Em
<i>Dois Rios</i>	C (soa Bb)	<i>Nosso Herói</i>	Em
<i>Mensageiro beira mar</i>	Bm	<i>Aventureiro do São Francisco</i>	Em
<i>A Música e o Circo</i>	Bm	<i>Amormeuzinho</i>	G
<i>Barqueiro</i>	C	<i>Eu e Mais Você</i>	G
<i>A Grande Graça</i>	C	<i>Engenho Trapizonga</i>	G
<i>Meu Jeito Sonhador</i>	C	<i>Noites do Sertão</i>	G
<i>Encontro das Águas</i>	Cm	<i>Paixão e Fé</i>	G
<i>Vila dos Pássaros</i>	Cm	<i>Cadê o Boi</i>	G
<i>As Meninas no Trem de Sabará</i>	D	<i>Cabaret Mineiro</i>	Gm
<i>Cruzada</i>	D	<i>Cilada</i>	Gm
<i>Tesouro da Juventude</i>	D	<i>Findo Amor</i>	Não é claro
<i>Nossa Senhora do Ó</i>	D	<i>Menino Bente Altas</i>	Não é claro
<i>Chaleira do Alto da Poeira</i>	D	<i>Viagem das Mãos</i>	Não é claro
<i>Dança de Coco</i>	D	<i>Noites de Junho</i>	Não é claro
<i>O Trem Tá Feio</i>	D	<i>Bambu</i>	Não é claro
<i>Gente Que Vem de Lisboa</i>	E	<i>Papo de Sapo</i>	Não é claro
<i>O Fruto do Ouro</i>	Em	<i>O Que Será de Nós</i>	Não é claro

Fonte: o próprio autor.

Estas hipóteses todas precisariam ser confirmadas através de uma entrevista com o compositor para saber como é seu processo criativo. Até o momento, o que é certo é que determinados centros sonoros harmônicos triádicos são recorrentes com muita frequência, conforme resumido anteriormente (Tab. 3).

Musicalmente, a explicação para esta concentração sobre determinadas tonalidades ou campos harmônicos está provavelmente associada ao idiomatismo violonístico, ou seja, uma característica composicional herdada por características de construção ou por vícios idiomáticos impostos pelo violão – exemplos: scordatura favorece tonalidades sem sustenidos ou bemóis, repertório violonístico popular favorece o uso de determinados acordes e

progressões em detrimento de outros, repertório estilístico do Clube da Esquina favorece determinado tipo de sonoridade, dentre outros.

Tab. 3: Frequência de ocorrência de cada centro sonoro inicial, numa amostra de 36 canções de Tavinho Moura.

Tonalidade Inicial	Frequência de Ocorrência (em 36 Canções)
Em	22,2% ~ 22%
D	19,4% ~ 20%
G	16,7% ~ 17%
C	11,1% ~ 11%
A	8,3% ~ 8%
Bm	5,6% ~ 5%
Cm	5,6% ~ 5%
Gm	5,6% ~ 5%
Am	2,8% ~ 3%
E	2,8% ~ 3%

Fonte: o próprio autor.

Sob o ponto de vista algorítmico, o primeiro passo do programa deve ser definir a tonalidade inicial, através de sorteio ponderado. A partir da tabela anterior (Tab. 3), uma vez em que cerca de 22% das canções de Tavinho o centro sonoro inicial é Mi Menor (Em), construímos o programa para fazer um sorteio ponderado que gera, a cada 100 execuções, 22 canções com centro sonoro inicial de Mi Menor. Ainda, como não se observa nenhuma tonalidade inicial com acidentes (sustenido ou bemol), estas tonalidades não são geradas pelo programa.

Aspectos da melodia: ‘alfabeto’ e ‘vocabulário’ rítmicos e contornos melódicos

Durante a revisão de referências no campo da construção de sistemas composicionais, encontramos um artigo particularmente útil (ALMADA, 2014, p. 2-4), que tem nos ajudado a resolver o problema de definição do ritmo melódico.

Para o ritmo melódico, inicialmente definimos um alfabeto rítmico no qual cada letra corresponde a uma representação das mais frequentes divisões rítmicas da semínima, gerando o Alfabeto de Ritmo Melódico Taviniano⁷, apresentado na tabela a seguir (Tab. 4), a

⁷ Esse alfabeto rítmico taviniano poderia ser incompleto para representar determinados idiomatismos musicais (jazz, samba, choro, etc.), mas é suficiente para abranger o universo de possibilidades tipicamente empregadas no nosso escopo de análise.

partir de procedimento similar ao realizado por Almada (2014), porém fazendo as adaptações necessárias ao no nosso objeto de análise⁸.

Tab. 4: Alfabeto de ritmo melódico taviniano, criado a partir da análise das 10 canções em escopo nesta pesquisa.

Letra	Divisão Rítmica	Letra	Divisão Rítmica	Letra	Divisão Rítmica	Letra	Divisão Rítmica
a		h		o		v	
b		i		p		w	
c		j		q		x	
d		k		r		y	
e		l		s		z	
f		m		t			
g		n		u			

Fonte: o próprio autor.

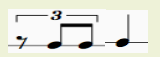
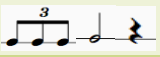
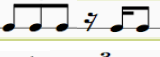
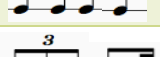
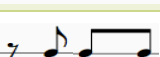
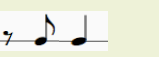
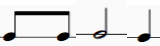
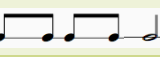
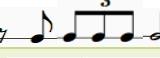
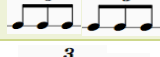
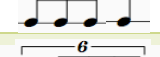
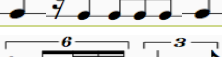
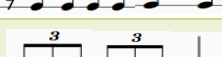
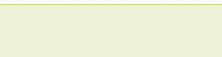
Neste ponto, vale a pena reforçar que existem diferentes possibilidades para se construir o ritmo melódico. Podemos realizar um sorteio ponderado das letras tavinianas, obtendo uma sequência ponderada de subdivisões da semínima. No entanto, a escolha de uma letra decorre não apenas da letra anterior, mas também de características da harmonia, das letras criadas anteriormente, e até mesmo da letra da canção, de forma que a aleatoriedade comprometeria a identificação do estilo de Moura.

Alternativamente, traduzimos cada semínima de cada frase musical das 10 canções, gerando alguns agrupamentos de letras, ou palavras, que preservam as características motívica de Moura. A partir da análise de frequências de ocorrência das 'palavras tavinianas' (Tab. 5), muitas das quais recorrentes, podemos ensinar o programa a realizar o sorteio ponderado de palavras, que comporão o ritmo melódico com as características motívicas observadas nas canções.

Tab. 5: Exemplos de Palavras de Ritmo Melódico Taviniano, criadas pela análise frasal e motívica das canções em escopo.

Palavra	Motivo Correspondente	Freq. de Ocorrência	Palavra	Motivo Correspondente	Freq. de Ocorrência
oy		33%	gy		2%
gg		10%	gx		2%

⁸ Em comparação com o artigo de Almada (2014, 2-4), utilizamos as mesmas definições para as letras de a até n, e também as y e z. As demais letras (o, p, q, r, s, t, u, v e w) foram redefinidas para este estudo, porque, embora funcionassem para o repertório pixinguiniano, não se aplicam ao caso de Moura.

py		7%
yy		4%
oxz		4%
tt		4%
on		2%
fox		2%
hy		2%
oe		2%
rg		2%
kg		2%
go		2%
ky		2%
gxy		2%
ggx		2%
kow		2%
oo		2%
ov		2%
yuy		2%
ur		2%
ooy		2%
tty		2%

Fonte: o próprio autor.

Em resumo, para definir o ritmo melódico da canção, adotamos como estratégia não realizar o sorteio de letras, mas sim realizamos o sorteio de ‘palavras’ recorrentes nas canções de Moura, de forma a preservar características motivicas recorrentes do compositor.

A progressão de acordes, como veremos a seguir em maior detalhe, não segue o que anteriormente citamos como “clichês harmônicos” típicos da MPB. No entanto, o material melódico, a cada mudança de acorde, é adaptado, e em geral respeita a harmonia subjacente, sendo normalmente um material de natureza tonal diatônico ou modal.

Assim, a construção das alturas melódicas tavinianas tende a seguir arpejos, saltos comuns e escalas diatônicas, definidas pela harmonia subjacente, com aproximações cromáticas frequentes nas transições harmônicas mais inusitadas.

Aspectos da harmonia: progressões de acordes não restritos ao campo harmônico adjacente e linhas de baixo contínuas

Através da análise musical das canções, observamos que a harmonia de Moura pode ser modal ou tonal, porém não necessariamente se atendo a campos harmônicos restritos havendo frequentes empréstimos modais.

No caso do uso de campos harmônicos modais, a harmonia é quase sempre estática, sendo comum a manutenção de um acorde único ao longo de toda a canção. Esse recurso é empregado no caso de canções concebidas a partir de fragmentos de cantos folclóricos, adaptados e rearranjamos em uma nova criação.

No caso de emprego de harmonias tonais, verificamos que a progressão de acordes é muitas vezes não diatônica, exceto pelas resoluções de frases que empregam o uso de cadência tonais típicas, do tipo semicadência ou cadência autêntica.

É como se os mecanismos tonais de tensão-relaxamento e campo harmônico fossem respeitados, mas a sucessão de acordes em si não respeitasse os mencionados “clichês harmônicos” de MPB, e sim, uma sequência de acordes definida por uma linha de baixo diatônica ou cromática, ascendente ou descendente. A cada novo acorde, a linha de baixo indica qual será sua fundamental, deixando que as outras notas do acorde sejam definidas ou pelo ouvido ou pelo idiomatismo do violão, do encaixe da mão no braço do instrumento.

Podemos dizer, no limite, que há uma certa condução de vozes, não seguindo regras rígidas de contraponto, mas sim adaptando os acordes gerados, a partir da linha de baixo, ao movimento da mão esquerda no braço do violão.

Arquétipos composicionais: a solução integradora

A solução integradora adotada para consolidar todas características rítmicas, harmônicas e melódicas foi a criação do que chamamos ‘arquétipos composicionais’, que consistem em pequenas frases musicais, definidas a partir de uma nota de referência, construídas a partir de uma progressão harmônica recorrente, conduzidas por uma linha de baixo contínua, empregadoras de material melódico com contornos bem definidos (i.e.: movimento ascendente diatônico, movimento descendente cromático, etc.) e aplicando ritmo melódico definidos por ‘palavras tavinianas’.

Os arquétipos composicionais podem ter variações. Por exemplo, uma variação com melodia ascendente, outra com melodia descendente, ambas diatônicas, respeitando as escalas dos acordes subjacentes da harmonia. Ou, uma das variações termina com salto de terça menor, promovendo uma modulação, enquanto outra termina na mesma nota de referência de entrada, mantendo a tonalidade inicial.

Cada ‘arquétipo composicional taviniano’ definido em nossa modelagem gerou uma rotina específica dentro do programa. A aleatoriedade de escolha da sequência de arquétipos e suas variações, juntamente com o sorteio do andamento e da tonalidade inicial, promovem a geração de melodias acompanhadas sempre distintas entre si, porém todas com uma sonoridade típica do estilo de Moura.

Para explicar esse recurso utilizado como solução integradora, apresentamos a seguir alguns exemplos de arquétipos e variações construídos.

O Arquétipo 1, por exemplo, extraído da canção *Paixão e Fé*, consiste em uma frase musical motívica, de 6 tempos (ou 3 compassos), construída sobre a ‘palavra taviniana’ OYOYOY. Foram geradas 4 variações desse arquétipo. A primeira variação, ilustrada na Figura 3, consiste em:

- Ritmo melódico constante com a palavra OYOYOY;
- Melodia com contorno diatônico descendente e contorno cromático ascendente;
- Harmonia com acordes funcionais, sobre campo maior e uso de cadências autêntica como resolução;
- Linha de baixo diatônica descendente conduzindo a progressão dos acordes, sugerindo inversões frequentes conforme necessário;
- A nota de referência de saída corresponde à nota de entrada.

Figura 3: Arquétipo 1/Variação 1, extraído da canção *Paixão e Fé*.

Fonte: o próprio autor.

Uma variação possível deste mesmo arquétipo, conforme mostra a Figura 4, transforma o contorno melódico, a harmonia subjacente e a linha de baixo, ficando assim:

- Ritmo melódico com a palavra KYOYOY, pequena adaptação da primeira variação;
- Melodia com contorno diatônico ascendente;
- Harmonia com três sequências de cadências autênticas (acorde de dominante secundária seguido de sua resolução);
- Linha de baixo predominantemente ascendente cromática, conduzindo as inversões necessárias.

Figura 4: Arquétipo 1/Variação 3, extraído da canção Paixão e Fé.

palavra rítmico-melódica taviniana:
 | K - Y | O - Y | O - Y | .

Contorno diatônico ascendente, com repetição de notas

Linha de baixo cromática ascendente, série de cadências autênticas

Fonte: o próprio autor.

Note-se que entre estas duas variações (1 e 3) há pequena mudança rítmica, significativa mudança harmônica e mesmo tipo de contorno melódico, porém em sentidos distintos.

Outra variação criada para o mesmo arquétipo, exibida na Figura 5, já oferece mudanças mais significativas em todas as dimensões (ritmo, melodia e harmonia). Esta variação apresenta:

- Ritmo melódico com a palavra KGGOGY;
- Melodia tonal, começa com três notas ascendentes, reforçadas pelo baixo, depois seguem saltos, alternadamente para cima e para baixo, de sexta maior (6M), de segunda maior (2M) ou segunda menor (2m);
- Harmonia com acordes funcionais, havendo modulação por *pivot* cromático, partindo de Lá Maior (A), no primeiro compasso, para Sol Maior (G), nos demais compassos;
- Linha de baixo em predominante descendente diatônica, conduzindo as inversões necessárias dos acordes;
- A nota de referência de saída corresponde à nota de entrada acrescida de uma segunda maior (2M).

Figura 5: Arquétipo 1/Variação 4, extraído da canção Paixão e Fé.

palavra rítmico-melódica taviniana:
 | K - G | G - O | G - Y | .

início diatônico ascendente

saltos de direção alternada, intervalos de 6M ou 2M/2m

Linha de baixo predominante diatônica descendente

Fonte: o próprio autor.

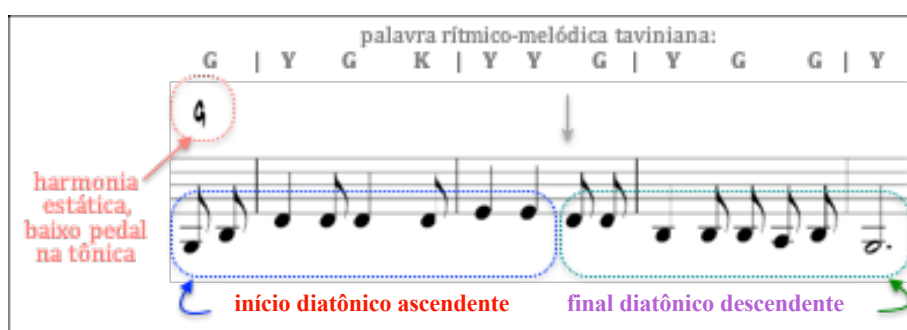
Agora, entre as variações (1 e 4) há mudanças mais radicais, mas que quando colocadas por sorteio uma emendada nas outras, podendo inclusive juntar arquétipos totalmente distintos,

observa-se variação da canção, sempre com uma sensação de se estar ouvindo a poética taviniana. Quantos mais arquétipos e variações forem implementados, mais variada e inesperada ficará a canção gerada pelo programa.

Os tamanhos dos arquétipos são variados. Por exemplo, o Arquétipo 4, apresentado na Figura 6, pode ser definido da seguinte forma:

- Ritmo melódico com a palavra G-YGK-YYG-YGG-Y;
- Melodia com contorno diatônico ascendente e descendente;
- Harmonia estática, no trecho selecionado da canção, sobre tríade maior (na canção, trata-se de Sol Maior);
- Linha de baixo, na canção, reforça a melodia uma vez que a harmonia fica estática. No arquétipo, mantivemos o acorde triádico estático;
- A nota de referência de saída corresponde à nota de entrada acrescida de um semitom.

Figura 6: Arquétipo 4, extraído da canção Noites do Sertão.



Fonte: o próprio autor.

Esse arquétipo, extraído da canção *Noites do Sertão*, apresenta características modais sobre uma harmonia estática. Inúmeras variações podem ser construídas a partir desse modelo, com alterações rítmicas, melódicas e harmônicas (incluindo a linha de baixo), que preservariam o estilema taviniano sem soar exatamente como um trecho de canção.

O programa criado tem 12 variações de arquétipos, mas pode ser expandido facilmente para 30 variações ou até mais, empregando praticamente as mesmas rotinas e o mesmo *layout* criado. Optamos por apresentar aqui apenas 4 variações, que são suficientes para o entendimento de seu funcionamento.

Sorteios ponderados: eliminando a aleatoriedade

Conforme alertado no resumo deste artigo, nosso foco está sobre os aspectos analíticos e não sobre os de programação. No entanto, é preciso chamar a atenção para um aspecto da programação que é bastante responsável por eliminar o caráter aleatório que programas automatizados geradores de música possuem.

Anteriormente, apresentamos o conceito de estatística descritiva que suporta a escolha de alternativas com a mesma frequência observada nas canções de Moura. Em vários momentos, ao invés de deixarmos o computador fazer escolhas aleatórias, optamos por “ensinar” quais são as preferências do compositor estudado e precisamos de uma rotina que faça escolhas com os mesmos vieses que o cancionista.

Ou seja, optamos por calibrar os algoritmos do sistema para que as escolhas não fossem aleatórias, mas sim ponderadas pela recorrência encontrada na amostra. É como se tivéssemos uma moeda em que as probabilidades de cara e coroa não são iguais a 50% e 50%, mas sim, por exemplo, 70% e 30%, respectivamente.

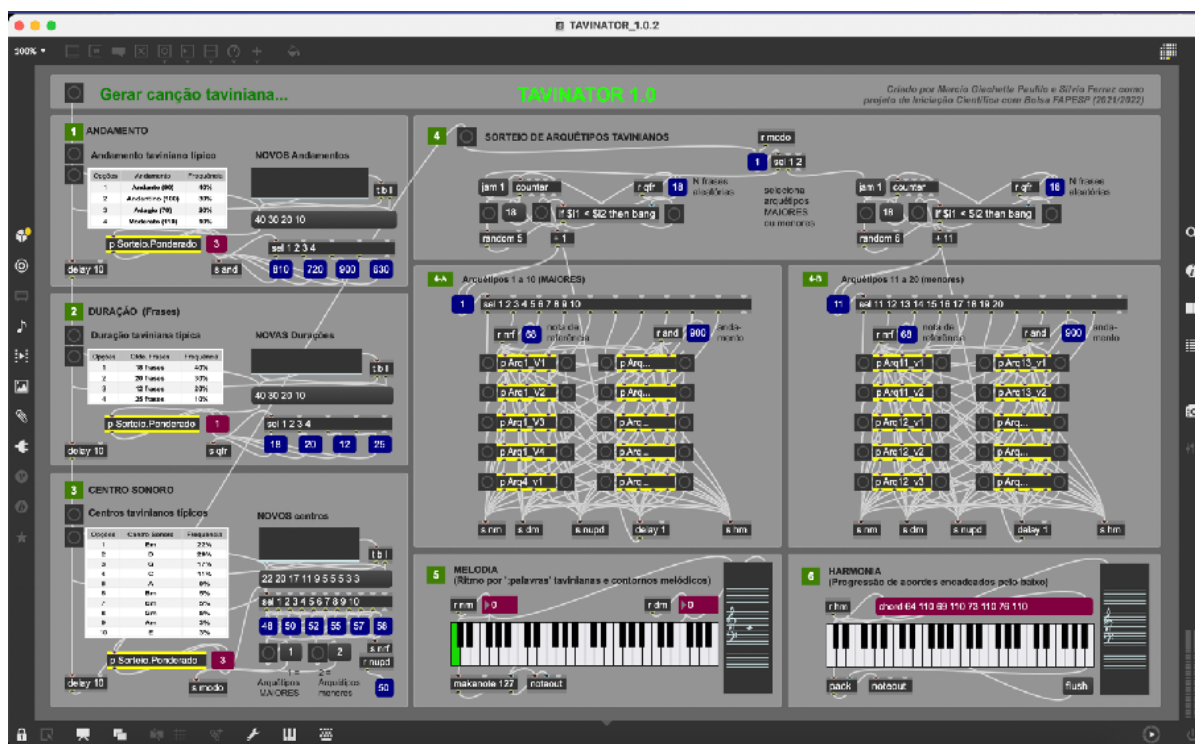
Em outras palavras, considerando o exemplo que citamos anteriormente sobre a escolha da tonalidade inicial da canção, o programa deverá definir, através de sorteio, uma tonalidade conforme o que vimos na Tabela 3, anteriormente apresentada, observando-se que em 70% dos casos a canção será em uma de 4 possíveis tonalidades: Mi menor (Em), Ré Maior (D), Sol Maior (G) ou Do Maior (C).

Para isso, foi criada uma função inexistente na plataforma de programação que batizamos como “sorteio.ponderado”, a qual permite ao usuário/programador/compositor o sorteio norteado pelas frequências históricas de ocorrência de cada evento.

"TAVINATOR 1.0": programa emulador de ‘canções tavinianas’

O *patch* principal do programa (Figura 7), nomeado “TAVINATOR 1.0”, foi organizado de forma a permitir a compreensão do passo a passo executado pelo programa, sendo que cada passo consiste em um procedimento decisório composicional vinculado a escolhas não-aleatórias, mas sim, decorrentes de preferências do compositor.

Figura 7: Patch principal do TAVINATOR 1.0, programado em MAX/MSP.



Fonte: o próprio autor.

O programa executa os seguintes passos:

1. *Andamento*: sorteio ponderado de um dos 4 principais andamentos tavinianos (40% andante; 30% andantino; 20% adágio; e 10% moderato);
2. *Duração*: sorteio ponderado de uma das 4 durações mais recorrentes nas canções analisadas (18, 20, 12 ou 25 frases musicais, para cada parte da canção);
3. *Centro Sonoro*: sorteio ponderado de uma das 10 tonalidades, conforme a Tabela 3, anteriormente apresentada;
4. *Arquétipos*: sorteio aleatório de uma sequência de arquétipos, podendo ser de campo predominantemente maior ou menor, com duração total igual à definida no segundo passo;
5. *Melodia/Harmonia*: execução através de protocolo MIDI da canção, com dois teclados de piano, uma para melodia, outro para harmonia.

A fim de ilustrar o funcionamento do programa, gravamos dois vídeos com execuções do TAVINATOR 1.0, que podem ser visualizados no *YouTube*, como vídeos não-listados, através dos *qr*codes/links apresentados na tabela a seguir (Tab. 6).

Tab. 6: Vídeos de tela ilustrando o funcionamento do Tavinator 1.0.

Vídeo	Link	QRCode ⁹
1: Canção com centro sonoro predominante Maior	https://youtu.be/GYs0WFhOwkA	
2: Canção com centro sonoro predominante menor	https://youtu.be/ofTvz3xDtFQ	

Fonte: o próprio autor.

Considerações finais

Quando tivemos a ideia de realizar um estudo analítico sobre canções populares para parametrizar e reproduzir os arquétipos composicionais de Tavinho Moura já tínhamos em mente que nenhum tipo de programa de computador poderia emular com qualidade uma poética complexa e variada.

O intuito de empregar uma rotina computadorizada decorre de uma escolha pragmática e objetiva: se for possível criar uma rotina automática que reproduza um determinado arquétipo composicional, temos a certeza de tratar-se de um algoritmo consistente e autônomo, independente de influências pessoais de um músico como *performer*, caso tentássemos fazer a emulação sem o auxílio do computador.

Ao analisarmos as canções, encontramos aspectos bastante recorrentes e específicos do Tavinho Moura, além de escolhas estéticas que são absolutamente não parametrizáveis.

Primeiro, observamos que existe um vínculo indissociável entre as escolhas das tonalidades iniciais e alguns recursos específicos do violão, como o uso de cordas soltas nos bordões e nos preenchimentos harmônicos com notas pedal soltas. Por se tratar de instrumento com pouca reverberação e cujas notas têm pequena duração após o ataque, o violão acaba impondo determinados idiomatismo no modo de criar melodias e harmonias do compositor estudado. Baixos com cordas soltas e tonalidades sem acidentes não são apenas mais frequentes como são na prática exclusivos. E dentre os tons mais frequentes, aqueles com

⁹ Se estiver lendo este texto com celular, aponte a câmera para o QRCode e ele abrirá o vídeo correspondente no *YouTube*. Caso esteja lendo uma versão eletrônica deste documento, basta clicar sobre o *link* corresponde e será direcionado ao vídeo no *YouTube*.

fundamentais sobre notas de corda solta são ainda mais recorrentes (Mi menor, Lá menor, Sol maior, Ré menor).

Também pudemos notar que as canções de Moura são predominantemente motivicas, com muitas variações rítmicas enfatizadas pela prosódia das letras. É comum encurtar ou alongar as frases musicais que deveriam ter duração similar entre si, mas cujos versos transformaram sua duração temporal, sua rítmica e até mesmo seus contornos melódicos e sua progressão harmônica.

Os contornos melódicos podem ser entendidos a partir de materiais diversos (escalas modais, escalas maiores/menores, escalas com alterações), empregados de forma livre de restrições a campos harmônicos diatônicos. Via de regra, a progressão de acordes é não necessariamente diatônica, com acordes frequentemente invertidos, tendo como fio condutor a linha de baixo, ascendente ou descendente, guiada tanto por cromatismo como por saltos melódicos. As sequências de acordes quase sempre têm pouca movimentação de vozes intermediárias. O principal conceito para entender as sequências de acordes é perceber que a progressão segue movimentos pequenos das vozes intermediárias, havendo com frequência o uso de cadências tonais para resolução de frases e estrofes.

As formas costumam ser simples, havendo em geral apenas um tipo de estrofe precedido por uma introdução, ou seguido de um refrão. As introduções costumam ser reforçadas por um vocalise sem letra, em uníssono. Passagens melódicas com saltos mais desafiadores do ponto de visto do canto costumam receber acompanhamento na forma de um solo uníssono de violão, normalmente nos bordões (cordas mais graves do violão).

Esse conjunto de características que definem o que chamamos de ‘sistema composicional taviniano’ poderia ser utilizado por um compositor qualquer em seu processo de criação. Ainda assim, haveria um grau de aleatoriedade nas escolhas parametrizadas, que poderia nos levar a não perceber a canção como sendo de Moura. Por conta disso, substituímos os processos aleatórios por “aleatórios ponderados”, empregando as frequências reais de ocorrência de determinadas escolhas como pesos ponderados para as decisões do algoritmo. Os sorteios ponderados nos aproximam da poética, mas ainda assim não explicam todos os recursos.

Diante disso, passamos a criar os ‘arquétipos composicionais’, que permitem em uma só rotina, criar frases musicais inteiras a partir de ideias composicionais observadas no recorte estudado. Por exemplo, uma rotina cria uma melodia diatônica e motivica, acompanhada de uma sequência de acordes, costurada pela linha de baixo descendente cromática.

Ao executar um arquétipo, a partir de uma nota de referência, todo um conjunto de escolhas pré-concebidas é reproduzido, aproximando o resultado da modelização computacional à

nossa expectativa de escuta. Mesmo assim, após algumas audições de canções automáticas, pode-se notar que há certa repetição de padrões, uma vez que o conjunto de arquétipos definido é restrito e relativamente pequeno.

Como aprendizado geral do estudo, reforçamos a ideia já amplamente reconhecida de que há no processo criativo musical elementos inconscientes ou tácitos que não podemos depreender apenas a partir da apreciação de uma poética.

Existem processos cognitivos não transparentes durante o fazer composicional que não poderiam ser emulados, mesmo se utilizássemos recursos computacionais mais avançados dos que efetivamente empregamos, tais como composição genética, ou inteligência artificial.

Há algo de inovador sempre no processo de criação humano que impossibilita a compreensão plena dos critérios e parâmetros envolvidos em suas atividades, o que em última análise nos permitem alentar que esta atividade provavelmente nunca será suplantada ou substituída pelo emprego de computadores.

Por fim, entendemos que o “estado da arte” para um programa emulador seria introduzir uma camada de inteligência artificial que permitisse que o próprio programa, à medida que gera mais canções, pudesse comparar os resultados com as amostras fornecidas e aperfeiçoar seus arquétipos pela retroalimentação de informações e parâmetros. Para o momento, isso fica apenas como uma imaginação computacional para no futuro melhorarmos a capacidade imitativa do programa emulador. Mas para quê mesmo precisaríamos de um programa com esse grau de capacidade imitativa?

Referências

- ALMADA, Carlos de L. *O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal*. In: Revista Brasileira de Música, v. 25, no. 1, Jan-Jun, p. 61-78, 2012.
- ALMADA, Carlos de L. *Correlações entre frequência de ocorrência e idiomatismo na criação de aplicativos computacionais para composição de choros pixinguinianos*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.
- ALMADA, C. de L., et. al. *Composição algorítmica de progressões harmônicas ao estilo de Antônio Carlos Jobim através de cadeias de Markov*. In: Proceedings of the 4th International Congress of Music and Mathematics. Rio de Janeiro, Brasil. Federal University of Rio de Janeiro, 2019.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. histórias do Clube da Esquina. 7. Ed. São Paulo: Geração, 2011.
- CANÇÃO. In: *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993.
- CARVALHO, H. T. de. *An introduction to Markov Chains in Music Composition and Analysis*. In: MusMat Journal, Vol. III, No. 2, December 2019, p. 18-43. 2019.
- COPE, David. *Computer models of musical creativity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

- DINIZ, Sheyla Castro. *De tudo que a gente sonhou*. amigos e canções do Clube da Esquina. 1. Ed. São Paulo: Intermeios, 2017.
- FREITAS, A. R. R. de. *Música Evolutiva*: uma abordagem computacional para composição algorítmica. Dissertação (Mestrado), Instituto de Ciências Exatas e Biológicas. Departamento de Computação, Universidade Federal de Ouro Preto, 128 p., 2011.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of post-tonal music*. 5th ed. New York: Routledge, 2018.
- MARQUES, Fabricio. *Tavinho Moura*: um artista exerce seus alumbramentos (Entrevista). In: Revista Suplemento, n. 1.367, Secretaria de Estado de MG, jul./ago., 2016.
- MORAES, P. M.; PITOMBEIRA, L. *Composição do Ponteio No. 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio No. 15 de Camargo Guarnieri*. Música Hodie, v. 13, p. 8-33, 2013.
- MÚSICA Popular Brasileira (MPB). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3746/musica-popular-brasileira-mpb>. Acesso em: 02 de dezembro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
- PERRONE, Charles A. "Masters of contemporary Brazilian song". University of Texas Press: Austin, Texas, 1989.
- PITOMBEIRA, Liduino. 2020. "Compositional Systems: overview and applications." MusMat Journal, Vol. IV, No. 1, June 2020, 39-62.
- RAMOS, P.; AVELLAR, A.; ALMADA, C. *Modelização de um choro pixinguiniano para composição algorítmica*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.
- SARAIVA, Chico. *Violão-Canção*: diálogos entre o violão solo e a canção popular. Ed. Sesc, São Paulo, 244 p., 2018.
- VIEIRA, F. C. S. F. *Pelas esquinas dos anos 70*: utopia e poesia no Clube da Esquina. Dissertação de mestrado em Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- VILELA, Ivan. *Nada ficou como antes*. Revista USP, Dossiê Música Brasileira, n. 87, São Paulo, USP, p.14-27, set./nov., 2010.
- VILELA, Ivan. *Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira*. In: Revista USP, n. 111, p. 125-134, out./nov./dez., 2016.

Qualidade de vida dos estudantes e profissionais de musicoterapia em tempos de pandemia da COVID-19 suas influências e adaptações

Mariana Oliveira da Cruz Soares
Universidade Federal de Minas Gerais
marioliveira719@gmail.com

Cybelle Maria Veiga Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais
cybelle@musica.ufmg.br

Verônica Magalhães Rosário
Universidade Federal de Minas Gerais
veronica@musica.ufmg.br

Resumo: Em março de 2020, a nova doença causada pelo Coronavírus, a COVID-19, foi classificada como pandêmica pela Organização Mundial da Saúde (OMS), a partir de então uma série de medidas começaram a ser tomadas em diversos países com a intenção de controlar a quantidade de casos da doença. Dentre as medidas tomadas, o isolamento social se destacou como uma delas. Esta pesquisa, fez a junção de dois estudos complementares, que têm como objetivo observar, refletir e questionar sobre como esse momento de pandemia, bem como as adaptações necessárias, têm influenciado a qualidade de vida dos estudantes e profissionais da musicoterapia. O estudo um é uma pesquisa bibliográfica integrativa, que foi feita em 3 portais de busca. O estudo dois é uma pesquisa de campo exploratória sobre a qualidade de vida dos estudantes e profissionais de musicoterapia, feita através da aplicação de entrevista e questionário de auto relato. Os resultados obtidos indicam que de fato a qualidade de vida dos estudantes de musicoterapia e profissionais musicoterapeutas tem sido afetada pela situação de pandemia, sendo que os principais prejuízos que afetaram a auto percepção da qualidade de vida foram: diminuição da energia e aumento da fadiga, sono e repouso e capacidade para o trabalho.

Palavras-chave: Qualidade de vida, Pandemia, COVID-19, Estudantes e profissionais de musicoterapia, Adaptações.

Quality of life of music therapy students and professionals in times of the COVID-19 pandemic, their influences and adaptations

Abstract: In March 2020, the new disease caused by the Coronavirus, COVID-19, was classified as a pandemic by the World Health Organization (WHO) the number of cases of the disease. Among the measures taken, social isolation stood out as one of them. This research combined two complementary studies, which aim to observe, reflect and question how this moment of pandemic, as well as the necessary adaptations, have influenced the quality of life of music therapy students and professionals. Study one is an integrative bibliographic research, which was carried out in 3 search portals. Study two is an exploratory field research on the quality of life of students and music therapy professionals, carried out through the application of an interview and a self-report questionnaire. The results obtained show that in fact, the quality of life of music therapy students and music therapist professionals has been affected by the pandemic situation, and the main damages affected the self-perception of quality of life were decreased energy and increased fatigue, sleep and rest and ability to work.

Keywords: Quality of life, Pandemic, COVID-19, Music therapy students and professionals, Adaptations.

Introdução

Em dezembro de 2019 um novo vírus, denominado Coronavírus, surgia na China. Esse vírus foi se alastrando mundo afora e em março de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou a COVID-19, doença causada pelo novo vírus, como pandemia global (UNA-SUS, 2020). Uma doença é considerada pandêmica quando toma grandes proporções se espalhando por vários países em mais de dois continentes (HENRIQUE, 2020). Desde o início da crise sanitária no Brasil, datada pela OPAS/OMS de 11 de março de 2020, foram registradas 284.775 mortes por covid-19 e 11.693.838 casos. No dia 17 de março de 2021 foram registradas 90.303 novas contaminações e 2648 mortes em apenas 24 horas (BBC NEWS, 2021).

A população brasileira tem sofrido com a atual situação de pandemia, mesmo com a existência de vacinas que amenizam os sintomas, mas que ainda não são suficientes para toda a população devido a uma má administração governamental. Os brasileiros têm exibido elevados níveis de estresse, depressão, sofrimento mental e espiritual (DÍAZ-NARVÁEZ et al., 2020 apud LIMA et al., 2020, p. 52-53). Como diz Vitor Riniz da Uninter Notícias (2020), “As condições do meio ambiente e do sistema de saúde tem grande impacto sobre nossa qualidade de vida” e com a pandemia, o crescente número de casos e óbitos e o isolamento social, diversos aspectos da vida da população brasileira foram afetados.

O termo qualidade de vida abrange o estado físico, a saúde mental, o nível de independência, as relações sociais, o espiritual e até mesmo a relação com o meio ambiente e com o meio em que se vive (COUTO, 2019). A situação da pandemia tem afetado a vida de todos os brasileiros, e em relação a nós estudantes e profissionais musicoterapeutas, não tem sido diferente. A musicoterapia é definida pela World Federation of Music Therapy (2011) como:

A utilização profissional da música e seus elementos (melodia, harmonia e ritmo), para a intervenção em ambientes médicos, educacionais e cotidiano com indivíduos, grupos, famílias ou comunidades que procuram otimizar a sua qualidade de vida e melhorar suas condições físicas, sociais, comunicativas, emocionais, intelectuais, espirituais e de saúde e bem estar”. De acordo com Passarini (2013, p. 22), “a investigação, educação, prática e o ensino clínico em musicoterapia são baseados em padrões profissionais de acordo com contextos culturais, sociais e políticos.

Assim sendo, diversas adaptações precisaram ser feitas para garantir a continuidade do processo educacional por parte dos estudantes e dos atendimentos musicoterapêuticos. Tais medidas tiveram como objetivo minimizar o risco de exposição ao novo coronavírus em

relação aos pacientes, estudantes e profissionais de musicoterapia. Inserida neste momento histórico de pandemia e frente as adaptações consequentes, a presente pesquisa busca investigar a questão: como a pandemia e as adaptações e influências dela decorrentes têm influenciado a qualidade de vida dos estudantes e profissionais de musicoterapia?

Assim como vários outros segmentos da educação e da saúde, as aulas e estágios dos estudantes de musicoterapia precisaram ser adaptados de acordo com a possibilidade e necessidade, e os atendimentos/sessões dos profissionais já formados também precisaram passar por adaptações. As tecnologias da informação e comunicação tem nos auxiliado e nos dado apoio para essa continuidade dos nossos estudos, através do Ensino Remoto Emergencial, e dos atendimentos. A União Brasileira das Associações de Musicoterapia (UBAM) em março de 2020 formulou diretrizes para os atendimentos mediados pelas tecnologias da informação e comunicação (TIC 's). Essas diretrizes nos apontam as direções e como devemos fazer os atendimentos mediados pelas TIC's, seguindo sempre princípios éticos e morais.

Na época em que era discente do curso de Bacharelado em Música com habilitação em Musicoterapia da Universidade Federal de Minas Gerais, em período de finalização do curso, algumas reflexões foram feitas para chegar a um possível tema para este trabalho. Questionamentos vieram à tona a partir de observações pessoais. Como estariam os estudantes e profissionais de musicoterapia neste momento de pandemia? Como estariam enfrentando as dificuldades deste momento? O quanto a qualidade de vida deste público estaria sendo afetada? Visto o quanto a pandemia tem impactado nossas vidas e a importância das adaptações, essa pesquisa busca observar, refletir e questionar sobre como esse momento histórico de pandemia e essas adaptações têm influenciado a qualidade de vida dos estudantes e profissionais da musicoterapia.

Para atingir o objetivo deste trabalho foi feita uma investigação com consulta direta a estudantes de musicoterapia e profissionais musicoterapeutas através de entrevistas e aplicação de instrumento de auto relato sobre a percepção da qualidade de vida. Além disso, antes da entrevista e da aplicação do instrumento, foi realizado um estudo de revisão integrativa da literatura, por tanto esta pesquisa envolve dois estudos, uma revisão bibliográfica integrativa e uma pesquisa de campo com entrevista e com o questionário de auto relato da qualidade de vida.

Estudo 1: Pesquisa Bibliográfica Integrativa

Este primeiro estudo visa encontrar pesquisas relacionadas à qualidade de vida nesse momento de pandemia e o efeito desta em estudantes de musicoterapia e profissionais musicoterapeutas, no contexto brasileiro. A pesquisa bibliográfica integrativa ou revisão integrativa de literatura é uma abordagem metodológica ampla que permite a inclusão tanto de estudos experimentais, quanto de estudos não-experimentais para a compreensão do fenômeno que está sendo analisado. A revisão integrativa combina, também, dados da literatura teórica e empírica e incorpora vários propósitos, como: definições conceituais, revisão de teorias e evidências, além de análises metodológicas sobre um tópico em particular (SOUZA; SILVA; CARVALHO, 2010, p. 103). Para esta pesquisa, serão coletados dados específicos dos artigos selecionados, como: nome do artigo, autor, tipo de estudo, amostra, objetivos, metodologia utilizada, efeitos sobre a qualidade de vida e/ou resultados. Com esta revisão integrativa espera-se encontrar trabalhos que contribuam para o tema desta pesquisa e que tenham utilizado uma metodologia de pesquisa parecida.

Metodologia

A coleta de dados desta pesquisa foi realizada no período de 01 de novembro a 20 de dezembro de 2020, e as bases de dados utilizadas para a coleta foram, Google Acadêmico, Scientific Eletronic Library Online (SCIELO) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para esta revisão de literatura foi definido como critérios de inclusão: artigos publicados no ano de 2020, pois como a proliferação da COVID-19 começou em dezembro de 2019, não constam nos bancos de dados publicações anteriores a 2020.

Outros critérios de inclusão considerados foram artigos em português que tivessem os descritores “qualidade de vida e COVID-19”; “qualidade de vida e pandemia”; “musicoterapia e COVID-19” e “musicoterapia e pandemia” no seu título, e que continham o artigo disponível em formato PDF. A busca com os descritores não foi feita em outro idioma, apenas no português, pois o objetivo desta pesquisa é analisar os reflexos da pandemia na qualidade de vida especificamente no contexto brasileiro.

Para seleção dos artigos foi realizada uma seleção em etapas com a finalidade de eliminar artigos repetidos e que não se enquadravam nos critérios de inclusão. A seleção, seguiu as seguintes etapas: (1ª) leitura dos títulos, (2ª) leitura exploratória dos resumos dos artigos selecionados na primeira etapa e (3ª) leitura integral dos artigos selecionados na etapa anterior para a coleta de dados.

Resultados

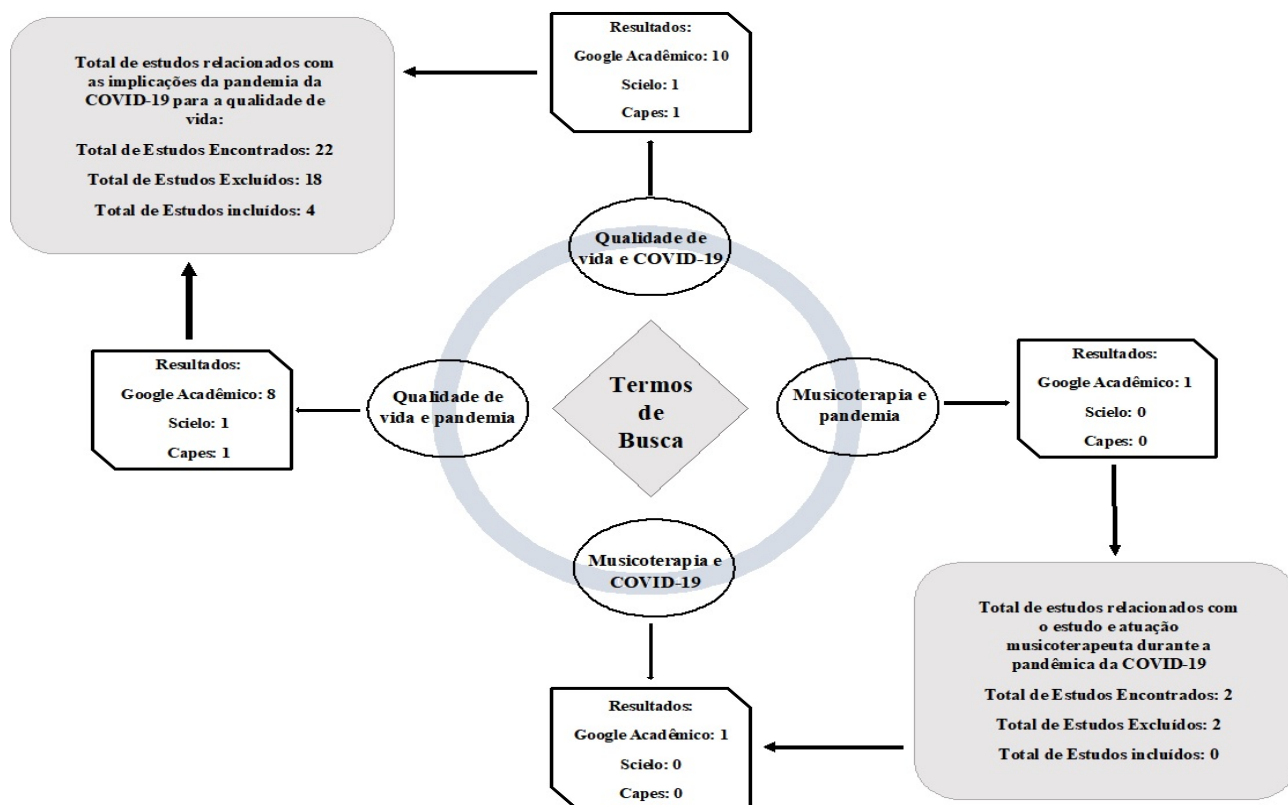
Com a busca nestes bancos de dados obtivemos um total de 24 resultados, sendo 22 deles relacionados aos descritores qualidade de vida e COVID-19 e qualidade de vida e pandemia. Destes 24 resultados, 6 artigos foram encontrados de forma repetida na plataforma Google Acadêmico com os descritores “qualidade de vida e pandemia” e “qualidade de vida e COVID-19” e 1 mesmo artigo foi encontrado em ambas as buscas utilizando os descritores “musicoterapia e COVID-19” e “musicoterapia e pandemia”.

Obedecendo os critérios de inclusão, inicialmente, selecionamos 4 artigos no Google Acadêmico que entraram para leitura exploratória. Sendo que 2 destes artigos foram encontrados pelos descritores “qualidade de vida e COVID-19” e “qualidade de vida e pandemia”, um dos artigos foi encontrado unicamente pelo descritor “qualidade de vida e pandemia” e o quarto apenas com o uso do descritor “qualidade de vida e COVID-19”. Nos portais Scielo e CAPES nenhum artigo se enquadrava nos critérios de inclusão desta pesquisa.

Após a leitura exploratória dos 4 artigos previamente selecionados, todos entraram para leitura integral, verificando que realmente estes artigos selecionados se enquadravam dentro do tema desta pesquisa. Após a leitura integral foi possível observar que três dos estudos selecionados possuíam objetivo de pesquisa semelhantes a esta pesquisa: visavam observar, refletir e questionar sobre como a pandemia da COVID-19 e as adaptações decorrentes da situação tem influenciado a qualidade de vida de um público alvo específico, que no caso destes artigos não eram musicoterapeutas.

Já o quarto estudo é uma revisão de literatura que busca refletir sobre as implicações à saúde e a qualidade de vida decorrentes do nosso atual cenário de pandemia. Vale ressaltar que nenhum dos artigos selecionados abordaram sobre a musicoterapia ou profissionais e estudantes da musicoterapia, eles foram incluídos nesta pesquisa por conterem dados relevantes sobre a observação, reflexão e questionamento de como a qualidade de vida tem sido afetada neste momento de pandemia. A figura 1 mostra uma relação das pesquisas feitas nos bancos de dados e os resultados obtidos.

Figura 1 - Fluxograma contendo os dados obtidos pela busca nos bancos de dados.



Fonte: Elaboração da autora.

Cada um dos quatro artigos selecionados no estudo 1 são apresentados, constando seu título, autores, tipo de estudo, amostra, metodologia e resultados (Tabelas 1 e 2).

Tabela 1 - Apresentação dos dados específicos dos artigos selecionados na revisão integrativa de literatura (Nome do artigo, autor(es), tipo de estudo e amostra).

Nome do Artigo	Autor(es)	Tipo de estudo	Amostra
Qualidade de vida no trabalho em tempos de pandemia de COVID-19: Os desafios e oportunidades dos docentes do ensino superior	Leticia Aparecida Praça e Victor Miranda de Oliveira	Pesquisa exploratória através de entrevista	40 docentes do ensino superior
Percepção da qualidade de vida de professores das redes públicas e privadas frente à pandemia do COVID-19	Robson Alvarenga, et. al.	Pesquisa exploratória através de entrevista	35 participantes, sendo 20 homens e 15 mulheres.
O “novo normal” e a qualidade de vida do trabalhador: Uma análise das mudanças em decorrência da COVID-19	Tatiana Dorneles de Oliveira e Leticia Vilete Tosta	Pesquisa exploratória através de entrevista	9 participantes
Pandemia da COVID-19: Implicações para a saúde e qualidade de vida	Ana Karla Bezerra da Silva Lima, et. al.	Revisão de literatura	—

Tabela 2 - Apresentação dos dados específicos dos artigos selecionados na revisão integrativa de literatura (Objetivos, metodologia e resultados).

Objetivos	Metodologia	Resultados
Investigar os impactos causados pela pandemia do COVID-19 na qualidade de vida no trabalho dos docentes do ensino superior e expor conceitos específicos do tema e analisar as opiniões dos respondentes.	Realização de um estudo bibliográfico e de pesquisa de campo. O levantamento de dados ocorreu por meio da aplicação de um questionário, criado pelos pesquisadores via Google Forms.	Para uma boa qualidade de vida no trabalho é preciso equilíbrio entre trabalho e vida particular, estabilidade financeira, qualidade nos equipamentos e materiais, relacionamento harmônico com liderança e colegas de trabalho. De acordo com pesquisa, antes da pandemia, a maioria dos participantes ainda não havia trabalhado com o ensino online. 40% dos docentes sentiram sintomas de estresse e ansiedade durante a pandemia.
Busca averiguar a percepção da qualidade de vida de professores das redes públicas e privadas do ensino diante da pandemia da COVID-19.	Utilização do questionário WHOQOL-BREVE. Para a coleta de dados foi utilizado o formulário eletrônico do Google Forms. Além disso, foi coletado, também, dados pessoais dos participantes, como idade, estatura, massa corporal e IMC.	Diminuição da percepção da qualidade de vida, com uma pontuação baixa para o domínio das relações sociais, que pode estar ligado ao distanciamento social. Os scores apresentados em todos os domínios, exceto do domínio físico, estão abaixo do esperado para os países subdesenvolvidos.
Analisar as principais mudanças ocorridas na vida dos trabalhadores que foram orientados para atuarem em regime home office neste momento de pandemia e investigar, também, como este cenário afeta a qualidade de vida dos trabalhadores.	Levantamento de dados foi feito por meio de entrevistas abertas realizadas por meio do auxílio de programas de áudio e vídeo. Questionário estruturado em duas partes: 1 - análise do perfil dos entrevistados e 2 - qualidade de vida no trabalho, com base nas 8 dimensões do modelo de Walton.	Ampliação no volume de trabalho, extensão do horário de trabalho, aumento das cobranças. Para uma qualidade de vida efetiva as empresas precisam repensar seus ambientes de trabalho, pois estes precisaram ser adaptados às suas casas, e portanto elas devem fornecer maiores auxílios para que os trabalhadores possam ter ergonomia e mais conforto mesmo fora da empresa.
Refletir criticamente sobre as estratégias de enfrentamento contra o novo coronavírus que promovam o relaxamento.	Busca nas bases de dados, Medline, Scopus, Cinahl, Lilacs e Web of Science.	É preciso utilizar estratégias de enfrentamento que promovam o relaxamento e que trate aspectos dos âmbitos psicológicos e espirituais, isso contribui no nível do impacto causado por situações estressantes. Além destas estratégias auxiliarem na tomada de decisões de forma correta a fim de promover uma otimização na qualidade de vida.

Fonte: Elaboração da autora.

Conforme apresentado nas tabelas 1 e 2, dentre os 4 artigos selecionados, 3 artigos se caracterizavam como pesquisa exploratória com uso de questionários eletrônicos e um artigo se caracterizou como revisão de literatura. Observou-se que apenas um artigo utilizou o questionário WHOQOL-Bref para a coleta de dados.

Dos 4 artigos selecionados, em dois deles o objetivo de pesquisa se aproximou do objetivo desta pesquisa, de investigar os impactos da pandemia da COVID-19 na qualidade de vida e como os estudantes e/ou profissionais de alguma área do conhecimento perceberam esses impactos. Embora o objetivo de pesquisa do quarto artigo não esteja diretamente ligada à investigação de como a qualidade de vida tem sido afetada, ele contribui para este estudo com embasamentos teóricos, ao correlacionar, em um tópico, as estratégias de enfrentamento, voltadas para a espiritualidade, com a qualidade de vida.

Os estudos de campo selecionados obtiveram como resultados que os públicos pesquisados têm exibido um elevado nível de ansiedade e estresse. Além disso, mostram que de fato a qualidade de vida tem sido muito afetada neste momento pelo qual estamos passando.

Estudo 2: Pesquisa de Campo

Este segundo estudo relata uma pesquisa de campo com a utilização de entrevista (questionário discursivo) e de questionário de auto relato da qualidade de vida, com respostas fechadas, realizada com estudantes de musicoterapia e profissionais musicoterapeutas, durante o período de 21 de dezembro de 2020 a 5 de março de 2021. O estudo ou pesquisa de campo permite observar um local e/ou situação, observando uma realidade de um grupo de pessoas e, se necessário, buscando soluções para um determinado problema (SEIXAS, 2011).

Metodologia

O presente estudo é uma pesquisa de campo que se caracteriza como mista, por conter um questionário quantitativo e uma entrevista avaliada de forma qualitativa. Quanto a seus fins, esta pesquisa é classificada como exploratória, visto que até então não se tem muito conhecimento sobre o tema que norteia o estudo. A pesquisa já foi aprovada pelo Comitê de Ética da UFMG (CAAE 43340621.1.0000.5149).

Participantes

O intuito inicial dos pesquisadores era obter 30 respostas em ambos os questionários, sendo 15 de estudantes e 15 de profissionais de musicoterapia. Devido a quantidade específica de respostas que se pretendia obter, como esta pesquisa abrange todo o território brasileiro, foram criadas duas listas de contatos de estudantes e profissionais da área, com o auxílio das plataformas de comunicação (WhatsApp, E-mail e Instagram), para realização de um sorteio.

As listas foram separadas em estudantes e profissionais e os nomes foram agrupados e numerados dentro das listas de acordo com as regiões de pertencimento dos possíveis participantes. Para a criação dessas listas buscou-se grupos de musicoterapia nas redes sociais e perfis das associações de musicoterapia. Os sorteios foram feitos de forma aleatória com o intuito de selecionar 3 estudantes e 3 profissionais participantes de cada região brasileira, totalizando 6 por região (6 da região Norte, 6 da região Nordeste, 6 da região Centro Oeste, 6 da região Sudeste e 6 da região Sul).

Os estudantes e profissionais selecionados foram convidados a participar da pesquisa, recebendo os formulários por meio de E-mail ou WhatsApp. A participação não era obrigatória e existia a possibilidade de responder apenas a um dos questionários. O único dado pessoal do participante coletado para a pesquisa foi a idade.

Materiais

O levantamento de dados foi feito por meio da aplicação de dois questionários de formato online. Os questionários utilizados foram o WHOQOL-Bref que é uma versão abreviada do WHOQOL-100 e o Questionário - Influências e Adaptações na Pandemia (QIAP), pensado e desenvolvido especificamente para este estudo. Ambos os questionários estavam em formato de formulário eletrônico, criados e disponibilizados via Google Forms.

Esta plataforma é uma ferramenta de criação de pesquisas online, via formulário que podem conter questões abertas (de respostas curtas ou longas) e fechadas, podendo conter, também, imagens e vídeos. O Google Forms é uma plataforma 100% gratuita tanto para a criação quanto para a divulgação dos questionários, via compartilhamento por e-mail, Facebook ou Twitter ou via endereço eletrônico.

O questionário de auto relato da qualidade de vida utilizado no estudo foi o WHOQOL-Bref. Este questionário contém 26 questões, sendo que as duas questões iniciais abordam a percepção individual da qualidade de vida geral e as demais representam as 24 facetas que compõem o WHOQOL-100. Cada uma das 24 facetas é avaliada a partir de um domínio (OMS, 1996, p. 6). São quatro os domínios avaliados com as 24 questões restantes do WHOQOL-Bref, sendo eles: domínio físico (I), psicológico (II), relações sociais (III) e meio ambiente (IV).

O WHOQOL-Bref segue a escala de Likert, pesos de 1 a 5 são dados para cada alternativa das questões (Fig. 2) sendo assim, quanto maior a pontuação, ou seja, quanto mais próximo de 5, melhor é a qualidade de vida. Os quatro escores dos domínios denotam uma percepção individual da qualidade de vida em cada domínio em particular.

Figura 2 - Escala de Likert do domínio relações pessoais do WHOQOL-Bref.

DOMÍNIO 3 (relações pessoais)					
Questões	Muito Insatisfeito	Insatisfeito	Nem satisfeito Nem insatisfeito	Satisfeito	Muito satisfeito
Questão 20	1	2	3	4	5
Questão 21	1	2	3	4	5
Questão 22	1	2	3	4	5

Fonte: Elaboração da autora.

Para as questões 3, 4 e 26 do WHOQOL os pesos são invertidos, sendo assim a opção de respostas das questões 3 e 4, “nada” vale 5, “muito pouco” vale 4, “mais ou menos” vale 3, “bastante” vale 2 e “extremamente” vale 1 e as opções de repostas da questão 26, “nunca” vale 5, “algumas vezes” vale 4, “frequentemente” vale 3, “muito frequente” vale 2 e “sempre” vale 1.

A tabela 3 representa os 4 domínios avaliados pelo WHOQOL-Bref, as facetas de cada domínio e quais questões do questionário o domínio engloba.

Tabela 3 – Detalhamento das facetas avaliadas em cada domínio do questionário WHOQOL-Bref.

domínios	FACETAS	questões
Qualidade de Vida Geral	(1) Percepção da qualidade de vida; (2) Satisfação com a saúde.	1 e 2
I - Físico	(1) Dor e desconforto; (2) Energia e fadiga; (3) Sono e repouso; (4) Mobilidade; (5) Atividades da vida cotidiana (AVD) (6) Dependência de medicações ou tratamentos; (7) Capacidade de trabalho.	3, 4, 10, 15, 16, 17 e 18
II - Psicológico	(1) Sentimentos positivos; (2) Pensar, aprender, memória e concentração; (3) Autoestima; (4) Imagem corporal e aparência; (5) Sentimentos negativos; (6) Espiritualidade/religião/ crenças pessoais.	5, 6, 7, 11, 19 e 26
III - Relações Sociais	(1) Relações pessoais; (2) Suporte social; (3) Atividade sexual.	20, 21 e 22
IV - Meio Ambiente	(1) Segurança física e proteção; (2) Moradia; (3) Recursos financeiros; (4) Cuidados de saúde e sociais; (5) Aquisição de informações e habilidades; (6) Oportunidades de lazer; (7) Ambiente físico: poluição do ar e sonora, tráfego e clima; (8) Transporte.	8, 9, 12, 13, 14, 23, 24 e 25

Fonte: Elaboração da autora.

O segundo questionário utilizado para a coleta de dados deste estudo foi o Questionário - Influências e Adaptações na Pandemia (QIAP). O QIAP é um questionário de respostas abertas, no formato de entrevista, que visa avaliar as influências da pandemia no trabalho e estudo dos profissionais e estudantes da musicoterapia e a adaptações necessárias decorrentes do atual cenário. Este instrumento de coleta de dados não passou por um processo de validação em um estudo piloto.

O questionário é composto de 6 questões, no qual, a primeira e segunda questão buscam investigar os maiores desafios acadêmicos e profissionais que os participantes têm passado

neste momento de pandemia. A questão três visa investigar como estes desafios das duas primeiras questões têm influenciado a rotina do público alvo, já as questões 4 e 5 objetiva analisar como os estudantes e profissionais de musicoterapia têm vivenciado a experiência das aulas e atendimentos remotos. E por último, a questão 6, busca investigar se os participantes têm se sentido ansiosos ou incapazes e como eles têm conseguido lidar com estes sentimentos. Para responder aos questionários não era necessário a identificação do participante.

A tabela 4 demonstra as seis questões que compõem o questionário QIAP e a relação do que cada questão pretende avaliar.

Tabela 4 – Detalhamento das questões que compõe o questionário QIAP e as facetas avaliadas por cada questão.

PERGUNTAS	FACETAS
1. Descreva quais os maiores desafios que você acadêmico (estudante ou professor) tem enfrentado neste período de pandemia?	Desafios enfrentados como acadêmico
2. Descreva quais os maiores desafios que você tem enfrentado na sua profissão como musicoterapeuta durante o período de pandemia?	Desafios enfrentados como profissional musicoterapeuta
3. Descreva como você percebe que estes desafios têm influenciado a sua rotina?	Percepção individual da influência dos desafios na rotina
4. Como você estudante de musicoterapia tem vivenciado essa experiência de aulas e atendimentos remotos?	Percepção da vivência do formato remoto no meio acadêmico
5. Como você profissional de musicoterapia tem vivenciado essa experiência de aulas e/ou atendimentos remotos?	Percepção da vivência do formato remoto na vida profissional
6. Você tem se sentido ansioso(a) ou incapaz diante deste novo sistema de aulas e atendimentos remotos? Se sim, descreva como você tem conseguido lidar com esses sentimentos?	Lidar com sintomas de ansiedade e sentimento de incapacidade

Fonte: Elaboração da autora.

Procedimentos

Para que os participantes pudessem responder aos questionários, que foram disponibilizados em formato de formulário Google Forms, foram gerados 2 endereços eletrônicos (um para cada questionário) que dava acesso aos formulários e estes foram enviados via E-mail e/ou WhatsApp. Antes da apresentação do link, na mensagem, foi informado aos possíveis participantes o intuito da pesquisa, a não necessidade de identificação e sobre a confidencialidade dos dados.

Para obter estatisticamente os resultados da auto percepção da qualidade de vida, através do WHOQOL-Bref, os cálculos foram feitos via Excel, através de uma planilha já pré-programada criada por Bruno Pedroso et al. (2010, p. 35). A planilha utiliza os pesos de cada questão e a amostra para calcular a média ou escore que vai de 4 a 20 pontos e o escore transformado que vai de 0 a 100 pontos, conforme a proposta de resultados da OMS (1956, p. 8).

Para a avaliação dos resultados estatísticos da percepção da qualidade de vida através dos domínios estudados, foi utilizada uma escala, na qual, os resultados entre 0 e 40 são considerados insatisfatórios, os resultados entre 41 e 69 são razoáveis (zona de indefinição) e os resultados acima de 70 são considerados ótimos ou satisfatórios (GOMES; HAMANN; GUTIERREZ, 2014, p. 501).

A partir do escore final de cada domínio foi possível avaliar qual(is) o(s) domínio(s) que foram mais afetados pelo cenário de pandemia. Além das médias/escores, foi realizado, também, o cálculo da estatística descritiva para o WHOQOL-Bref. A estatística descritiva também foi obtida por meio da planilha pré-programada utilizada para os cálculos das médias.

Já para o levantamento de dados do questionário QIAP o delineamento foi feito de forma qualitativa e a análise dos dados ocorreu por meio da análise de conteúdo qualitativa, que busca analisar as respostas do questionário de maneira sistemática, por meio da categorização, que foram desenvolvidas dentro do tema abordado em cada construto do questionário. Ao final da análise do conteúdo obtivemos uma média de quatro categorias principais, que serão descritas nos resultados, para cada construto abordado.

Resultados

Ao final do período que os questionários ficaram disponíveis para resposta, obtivemos um total de 23 respostas no WHOQOL-Bref e 16 respostas no QIAP. Na tabela 5 estão representadas as estatísticas descritivas do WHOQOL-Bref, com média (4 a 20), desvio

padrão, escore transformado, coeficiente de variação, valor mínimo, valor máximo e amplitude.

Tabela 5 – Estatística descritiva dos resultados do WHOQOL-Bref.

Domínio	Média N = 23	Desvio Padrão	Escore Transformado (0 a 100)	Coeficiente de Variação	Valor Mínimo	Valor Máximo	Amplitude
Físico	13,42	1,05	58,85	7,80	10,86	14,86	4,00
Psicológico	14,70	1,16	68,85	7,91	13,33	17,33	4,00
Relações Sociais	15,71	2,98	73,19	18,97	8,00	20,00	12,00
Meio Ambiente	15,11	2,05	69,43	13,57	10,50	18,00	7,50
Auto-avaliação da QV	14,96	2,40	68,48	16,06	10,00	18,00	8,00

Fonte: Elaboração da autora.

Os resultados obtidos nesta pesquisa nos mostram que em média os participantes estão dentro da classificação regular (zona de indefinição) com pontuação entre 41 e 69 em todos os domínios, exceto no domínio Relações Sociais, que atingiu uma pontuação maior do que 70, sendo considerada uma pontuação satisfatória. O domínio que obteve um escore menor foi o domínio I (físico) de 58,85. Já o domínio com maior escore foi o domínio III (Relações Sociais) com média de 73,19.

A tabela 6 demonstra a média por domínio de acordo com a faixa etária dos participantes. A média de idade dos participantes é de 21 anos (DP = 10,73), variando entre 19 e 58 anos. Das 23 pessoas que responderam ao WHOQOL apenas 21 colocaram sua data de nascimento e dessas 21 pessoas apenas uma na faixa dos 19 anos respondeu ao formulário, na faixa de 20 a 29 anos um total de onze pessoas responderam, de 30 a 39 anos, três pessoas participaram, de 40 a 49 anos, cinco pessoas e na faixa de 58 anos apenas uma pessoa. A pontuação dos domínios variou pouco, ficando entre 65,34 e 71,43 (regular - 41 a 69 - ótimo - acima de 70). A faixa etária que obteve menor pontuação final foi a de 20 a 29 anos, sendo o domínio I (físico) de pontuação menor dentro da faixa etária.

Na tabela 6 é possível observar que na faixa etária de 19 e 58 anos não foram calculados o desvio padrão, pois dentro dessas faixas etárias tivemos uma amostra pequena (de apenas uma pessoa), tornando não possível o cálculo do desvio padrão para a média.

No questionário de Influências e Adaptações na Pandemia (QUIAP) obteve-se um total de 16 respostas e estas foram categorizadas de acordo com o construto (pergunta) e estes foram

apresentados na tabela 7. Cada construto teve em média quatro categorias, sendo que algumas categorias apareceram em mais de um construto por estes se relacionarem.

Tabela 6 – Correlação entre as pontuações e as faixas etárias.

FAIXA ETÁRIA	DOMÍNIO	MÉDIA (DP)	ESCORE TRANSFORMADO
19 anos	(I) Físico (II) Psicológico (III) Relações Sociais (IV) Meio Ambiente Qualidade de Vida Geral Média Final	13,14 15,33 14,67 16,00 18,00 15,43	57,14 70,83 66,67 75,00 87,50 71,43
20 a 29 anos	(I) Físico (II) Psicológico (III) Relações Sociais (IV) Meio Ambiente Qualidade de Vida Geral Média Final	13,35 (1,50) 15,03 (1,47) 15,03 (3,32) 14,32 (2,46) 14,55 (2,38) 14,46	58,44 68,94 68,94 64,49 65,91 65,35
30 a 39 anos	(I) Físico (II) Psicológico (III) Relações Sociais (IV) Meio Ambiente Qualidade de Vida Geral Média Final	14,29 (0,57) 15,33 (1,76) 16,00 (3,53) 15,50 (3,46) 15,33 (3,06) 15,29	64,29 70,83 75,00 71,88 70,83 70,57
40 a 49 anos	(I) Físico (II) Psicológico (III) Relações Sociais (IV) Meio Ambiente Qualidade de Vida Geral Média Final	13,49 (0,77) 14,40 (0,89) 17,33 (3,13) 15,90 (0,65) 15,20 (2,28) 15,26	59,29 65,00 83,33 74,83 70,00 70,49
58 anos	(I) Físico (II) Psicológico (III) Relações Sociais (IV) Meio Ambiente Qualidade de Vida Geral Média Final	12,57 16,00 16,00 16,00 16,00 15,31	53,57 75,00 75,00 75,00 75,00 70,71

Fonte: Elaboração da autora.

Analisando a tabela 7 é possível observar que os tópicos ou categorias “ansiedade”, “dificuldades tecnológicas” e “adaptação à nova rotina” são tópicos comuns entre a primeira e segunda questões. Já nas questões 4 e 5 os tópicos “aprendizagem” e “desafiadora” aparecem em ambas.

Tabela 7 – Categorização das respostas do questionário QIAP.

Questões	Tópicos
Questão 1: Descreva quais os maiores desafios que você acadêmico (estudante ou professor) tem enfrentado neste período de pandemia?	Dificuldade de concentração Ansiedade Dificuldades tecnológicas Conciliação de atividades Adaptação à nova rotina
Questão 2: Descreva quais os maiores desafios que você tem enfrentado na sua profissão como musicoterapeuta durante o período de pandemia?	Ansiedade Dificuldades tecnológicas Adaptação à nova rotina Desafios profissionais atuais
Questão 3: Descreva como você percebe que estes desafios têm influenciado a sua rotina?	Psicológico: estresse, ansiedade, falta de motivação Físico: cansaço, falta de sono, excesso ou falta de apetite Dividir o espaço com outras pessoas Não influenciou ou influencia
Questão 4: Como você estudante de musicoterapia tem vivenciado essa experiência de aulas e atendimentos remotos?	Aprendizagem Frustração Desafiadora
Questão 5: Como você profissional de musicoterapia tem vivenciado essa experiência de aulas e/ou atendimentos remotos?	Inovação Aprendizagem Desafiadora
Questão 6: Você tem se sentido ansioso(a) ou incapaz diante deste novo sistema de aulas e atendimentos remotos? Se sim, descreva como você tem conseguido lidar com esses sentimentos? Quantidade de sims: 8 Quantidade de não: 6	Terapia Compreendendo limites Exercícios físico Contato, informações e vínculo

Fonte: Elaboração da autora.

Discussão Geral

Os achados da presente pesquisa apontam evidências que a atual situação de pandemia tem refletido na diminuição da percepção da qualidade de vida, e em especial na elevação dos níveis de estresse e ansiedade da população brasileira, em específico da amostra coletada de estudantes e profissionais de musicoterapia. Cabe ressaltar que a amostra desta pesquisa é pequena e não caracteriza toda a população de estudantes de musicoterapia e profissionais musicoterapeuta.

Os resultados obtidos através do questionário WHOQOL-Bref demonstram que o Domínio Físico foi o mais afetado, apresentando uma pontuação de 58,85, considerado, dentro da escala, uma pontuação razoável ou mediana, ficando dentro da zona de indefinição. Esta pontuação vai contra os resultados obtidos no estudo de Alvarenga et al. (2020, p. 6), citado na pesquisa bibliográfica integrativa (estudo 1 desta pesquisa) que analisou a percepção da

qualidade de vida de 35 professores das redes públicas e privadas, obtendo uma pontuação de 70,71 para o referido domínio.

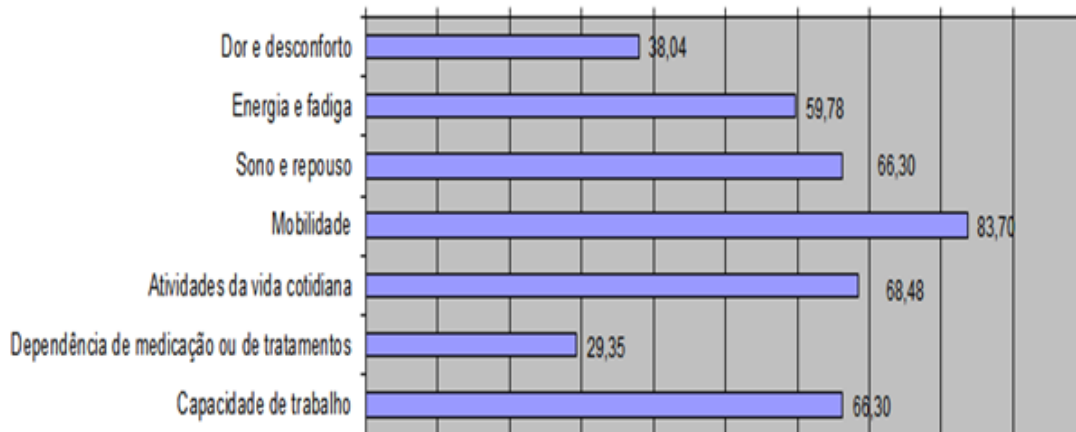
Dentro do Domínio Físico as facetas mais afetadas pela atual situação de pandemia e as adaptações decorrentes dela, foram o aumento da fadiga e a diminuição da energia (pontuação 59,78), influenciando o sono e repouso e diminuindo a capacidade para o trabalho (pontuação 66,30), dos estudantes de musicoterapia e dos profissionais musicoterapeutas, mostrando estes estarem insatisfeitos com o presente domínio (figura 3).

Quando relacionado a idade dos participantes, a faixa etária que obteve menor pontuação no domínio foi a de 58 anos. Esta exibiu pontuações mais baixas nas facetas energia e fadiga e mobilidade, conforme demonstra a figura 4. Uma possível explicação para esta faixa etária ter obtido pontuações mais baixas nestas facetas é que com o avanço da idade diversas perdas ou mudanças ocorrem no corpo. O envelhecimento compreende vários processos que se unem em diferentes níveis, desde o nível biológico, relacionado ao nosso sistema biológico e ao nosso físico, o psicológico, que envolve os sentimentos e emoções, até o nível social, que engloba, comportamentos e ações (SANTOS; JÚNIOR, 2014, p. 35). Por tanto, com o envelhecimento, naturalmente a pessoa vai perdendo a quantidade de energia e disposição, quando comparada com fases anteriores e com a atual situação essa condição pode ter sido piorada e/ou ter tido algumas condições físicas e biológicas características do envelhecimento, adiantadas visto a aproximação com o início da faixa etária brasileira em que a pessoa é considerada idosa.

Outro ponto de importante destaque é com relação a mobilidade que também é uma condição bastante afetada com o envelhecimento e que pode ter sua situação piorada com a pandemia. Ao exibirmos uma vida, de certa forma, mais sedentária, com o isolamento social e a necessidade de nos mantermos em casa, nós automaticamente passamos a nos mantermos mais sentados e/ou deitados podendo ocasionar uma piora na capacidade de locomoção que já poderia estar afetada anteriormente.

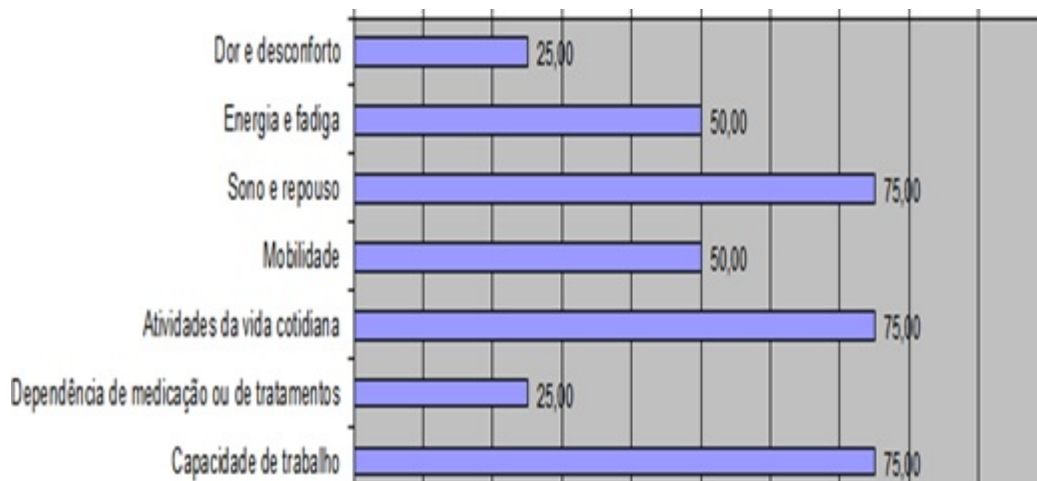
Através dos dados obtidos com o WHOQOL-Bref e o QIAP podemos concluir que os elevados níveis de ansiedade, estresse, dificuldades de concentração e cansaço retratados pelos participantes ao responderem o questionário QIAP, podem estar diretamente relacionado com a baixa pontuação no domínio físico e conseqüentemente na faceta energia e fadiga. Estes resultados do QIAP vão de encontro aos resultados obtidos nos estudos de Praça e Oliveira (2020, p. 14) em que 40% dos participantes, docentes do ensino superior, exibiram elevados níveis de ansiedade e estresse durante este período de pandemia.

Figura 3 – Pontuações das facetas do domínio físico.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 4 – Pontuações das facetas do domínio físico na faixa etária de 58 anos.

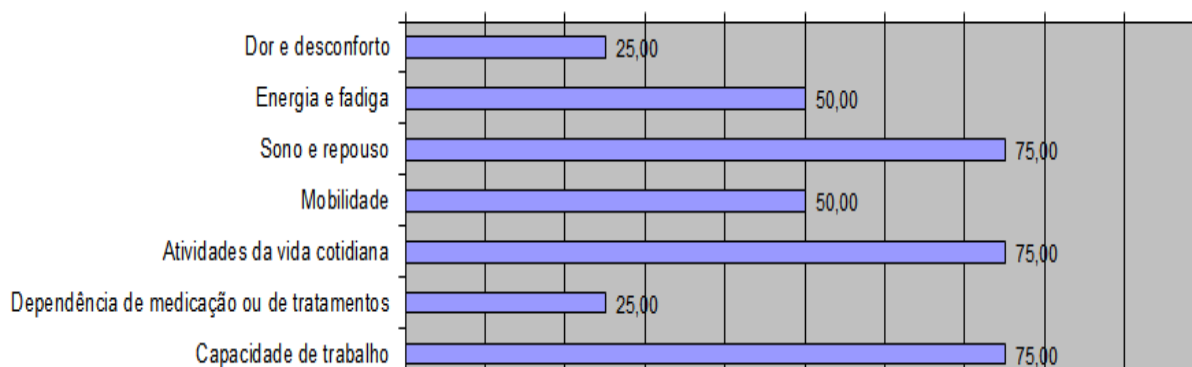


Fonte: Elaboração da autora.

O domínio dois que avalia a saúde mental, o psicológico, obteve uma pontuação de 68,85, este resultado foi de encontro ao estudo de Alvarenga et al. (2020, p. 6), no qual os participantes da pesquisa obtiveram uma pontuação de 68,21 na auto percepção de suas condições psicológicas. Para este domínio, a faceta de menor pontuação foi a que engloba os atos de pensar, aprender, memorizar e concentrar, obtendo 59,78 pontos, conforme demonstra a figura 5.

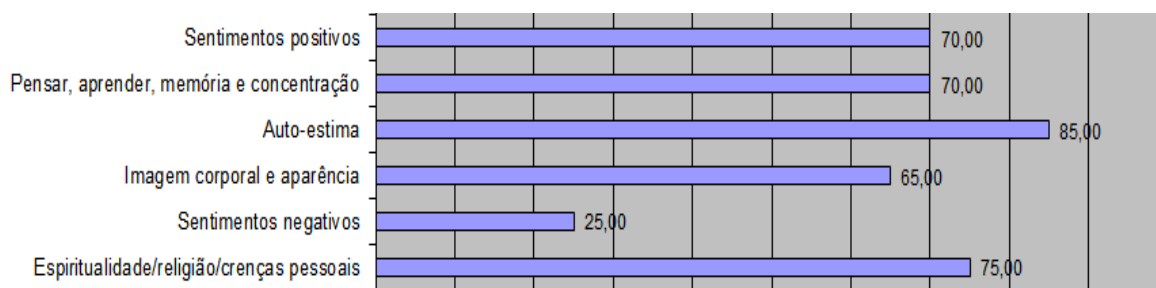
Para o domínio psicológico a faixa etária que foi mais afetada, ou seja, que teve menor pontuação, foi entre os 40 e 49 anos, obtendo 65 pontos e tendo como faceta mais afetada a imagem corporal e aparência (65 pontos), conforme demonstrado na figura 6.

Figura 5 – Pontuações das facetas do domínio psicológico.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 6 – Pontuações das facetas do domínio físico na faixa etária de 40 a 49 anos.



Fonte: Elaboração da autora.

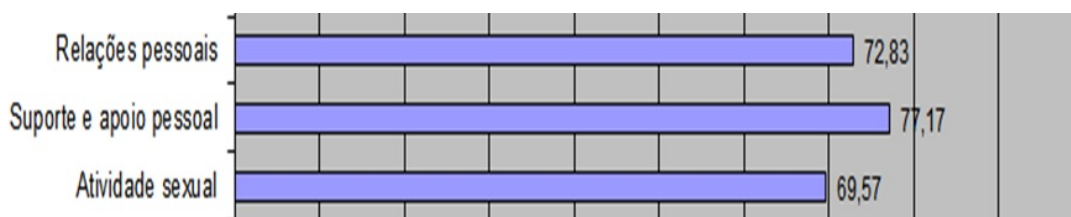
O terceiro domínio, ou o domínio das relações sociais, foi o de maior pontuação entre as faixas etárias (73,19). Esta pontuação vai contra os resultados obtidos na pesquisa de Alvarenga et al. (2020, p. 6), que teve um total de 64,52 pontos no domínio, 8,67 pontos a menos do que os obtidos pelos profissionais e estudantes de musicoterapia desta pesquisa. Segundo Alvarenga et al. a possível explicação para a baixa pontuação dos participantes de sua pesquisa, seria o distanciamento social empregado como umas das políticas para contenção do vírus. Porém, para esta pesquisa, está justificativa não é plausível, uma vez que este foi o domínio que obteve a maior pontuação.

A pontuação do domínio relações sociais obtida nesta pesquisa pode ser justificada pelo elevado escore da faceta suporte e apoio pessoal (77,17). Por mais que o isolamento social restrinja os encontros presenciais, os estudantes de musicoterapia e os profissionais musicoterapeutas têm recebido suporte e apoio pessoal de forma satisfatória de acordo com as respostas obtidas na última faceta do questionário QIAP.

A faixa etária que exibiu menor pontuação no domínio foi a de 19 anos, com pontuação igual a 66,67 e a faceta mais afetada foi a atividade sexual, com 50 pontos. Com o isolamento social é comum, que as pessoas solteiras, apresentem baixa atividade sexual por terem o

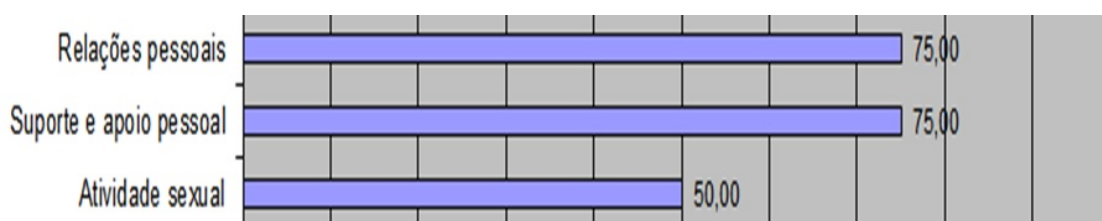
contato pessoal mais restrito. Abaixo, seguem as figuras 7 e 8, que representam as pontuações das facetas do domínio 3 e das facetas dentro da faixa etária de 19 anos, respectivamente.

Figura 7 – Pontuações das facetas do domínio relações sociais.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 8 – Pontuações das facetas do domínio físico na faixa etária de 19 anos.



Fonte: Elaboração da autora.

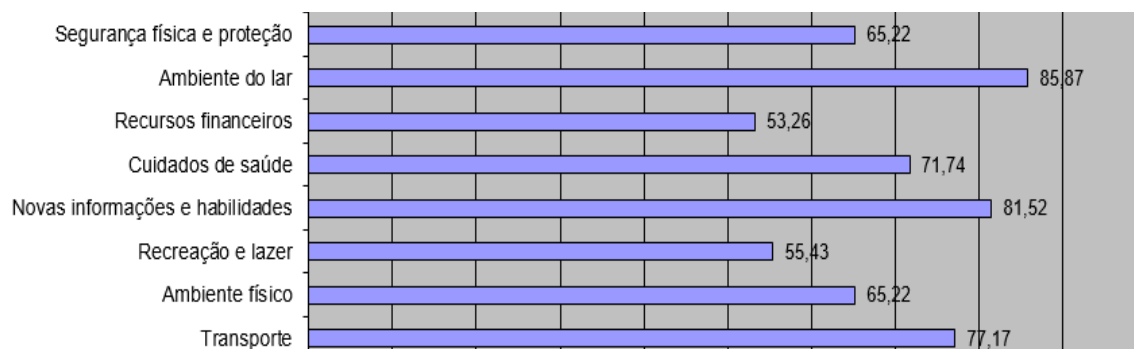
O meio ambiente, que é o quarto e último domínio avaliado pelo WHOQOL-Bref, se refere a tudo que é externo ao ser humano mas que são importantes para a percepção da qualidade de vida. Este domínio teve uma pontuação de 69,43, sendo o segundo domínio com maior pontuação. Fazendo, também, a comparação com os resultados da pesquisa de Alvarenga et al. (2020, p. 6), a percepção dos estudantes e profissionais de musicoterapia acerca do domínio meio ambiente está superior, em 4,49 pontos, a percepção dos professores das redes públicas e privadas (obtiveram 64,91 pontos) que participaram da pesquisa utilizada nesta comparação.

Ao compararmos os resultados do WHOQOL-Bref e do questionário QIAP observamos que os fatores externos que mais podem ter influenciado a percepção dos participantes quanto ao domínio meio ambiente, foram as dificuldades tecnológicas e a divisão do espaço físico com outras pessoas. Com a necessidade de adaptar as aulas e os atendimentos para o formato remoto as dificuldades tecnológicas, como lentidão da internet, som ruim, dificuldades de manuseio de dispositivos e plataformas eletrônicas e o excesso de tela (pontos retratados pelos participantes no QIAP) são fatores que contribuíram para a diminuição da percepção da qualidade de vida dos estudantes de musicoterapia e dos profissionais musicoterapeutas.

Com a necessidade de permanecerem em casa devido ao isolamento social, suas casas se tornaram seus locais de trabalho e estudo. Casas em que residem famílias grandes ou que existe a necessidade de dividir o espaço com outras pessoas, acaba muitas vezes por se tornar um ambiente desarmonioso devido ao excesso de barulho, ao choque de rotinas, dentre outros fatores, que também afetam negativamente a percepção da qualidade de vida.

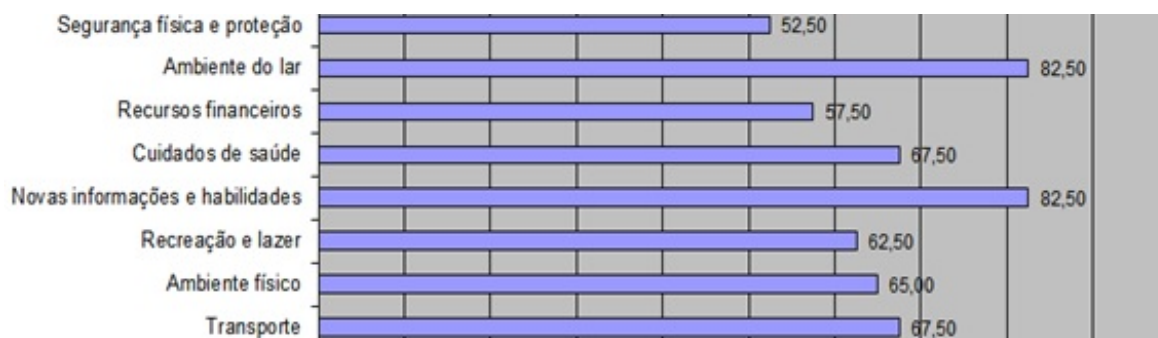
No domínio, a faceta mais afetada foi recursos financeiros (53,26) e a faixa etária que obteve menor pontuação foi a de 20 a 29 anos (64,49), tendo a faceta segurança física e proteção (52,50) com menor pontuação, seguida de recursos financeiros (57,50). No questionário QIAP, apenas uma pessoa relatou estar tendo dificuldades financeiras. Com a pandemia, a necessidade do isolamento social e a crise econômica, inúmeras pessoas perderam seus empregos e/ou começaram a passar dificuldades econômicas devido à redução de salários e aumento dos impostos e do valor dos alimentos e de produtos essenciais à vida humana. O recurso financeiro, também, é um ponto chave para a avaliação da percepção da qualidade de vida e devido às influências da pandemia este ponto refletiu de forma negativa na avaliação.

Figura 9 – Pontuações das facetas do domínio meio ambiente.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 10 – Pontuações das facetas do domínio físico na faixa etária de 20 a 29 anos.



Fonte: Elaboração da autora.

Os resultados desta pesquisa, obtidos através da análise das respostas dos participantes aos questionários WHOQOL-Bref e QIAP, sugerem que de fato a pandemia tem impactado na qualidade de vida dos estudantes e profissionais de musicoterapia, influenciando principalmente a capacidade para o trabalho, o sono e repouso e fadiga e energia. As influências e adaptações decorrentes da pandemia, apesar de serem vistas como uma aprendizagem, têm sido desafiadoras e desencadeadoras de maiores níveis de ansiedade e estresse.

Considerações Finais

A partir das observações e reflexões feitas nesta pesquisa, foi possível analisar e concluir o quanto este momento histórico de pandemia tem refletido sobre a qualidade de vida dos estudantes e profissionais de musicoterapia. Com exceção do domínio relações sociais, todos os demais domínios ficaram abaixo da pontuação classificada como ótima ou satisfatória, ficando estes na zona de indefinição (razoáveis). Os domínios que obtiveram menores pontuações, foram o físico e o psicológico, e dentro das respostas do questionário QIAP, as categorias mais frequentes estão diretamente relacionadas com estes dois domínios. Categorias estas como: falta de motivação, frustração, cansaço, falta de sono e falta ou excesso de apetite.

Diante do objetivo dessa pesquisa, avalia-se que a pandemia da COVID-19 e as influências e adaptações dela decorrentes tem tido impacto significativo no dia a dia de trabalho e/ou estudo dos musicoterapeutas e na qualidade de vida deste grupo que participou da pesquisa. Os participantes de modo geral, de acordo com suas respostas aos questionários, tiveram sua capacidade para o trabalho diminuídas, devido à dificuldade para se concentrar, o aumento da ansiedade e a dificuldade para se adaptar à nova rotina. Além disso, tiveram o tempo de sono e repouso afetados de forma negativa, sua energia para realização das tarefas do dia a dia diminuída e uma maior sensação de fadiga.

Diante dos resultados apresentados, faz-se necessário pensarmos em algumas estratégias de enfrentamento que ajudem a melhorar a qualidade de vida dos estudantes de musicoterapia e dos profissionais musicoterapeutas. Conforme citado no artigo de Oliveira e Tosta (2020, p. 16), apresentado no estudo 1 desta pesquisa, as empresas e instituições precisam melhor se adaptarem, e pensarem em estratégias melhores para que seus funcionários possam ter ergonomia e mais conforto para exercerem suas funções dentro de casa. O mesmo vale para instituições que empregam musicoterapeutas e para os musicoterapeutas que estão trabalhando no particular em formato remoto.

Atualmente, já existem algumas estratégias de enfrentamento de fácil acesso para os estudantes e profissionais de musicoterapia. O “Música na Cabeça” é um projeto de musicoterapia e saúde mental da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), desenvolvido pelo professor Frederico Pedrosa. O projeto foi criado neste ano de 2021 e visa atender estudantes que se sintam à vontade para cantar, tocar e escutar músicas como forma de enfrentamento às dificuldades ocasionadas pelo isolamento social. Os atendimentos do projeto ocorrem em formato remoto, via plataforma Microsoft Teams e acontecem às segundas-feiras de 17 às 17:40 horas.

Desde março de 2020 existe, também, o projeto “Música Para Quem Cuida” (MPQC), voltado para os profissionais da saúde que estão atuando neste momento de pandemia. O MPQC é um braço do projeto de extensão “Musicoterapia Hospitalar: Olhares Empáticos” da UFMG, criado pela professora Mariana Freire e funciona no formato de dedicatórias que são destinadas aos profissionais ou instituições de saúde. A pessoa interessada, pede uma canção e a dedica a um profissional ou instituição, deixando, junto com a música, uma mensagem de alento e carinho. A dedicatória é gravada por estudantes do curso de graduação de musicoterapia da UFMG e em seguida é postada no Instagram e no Facebook e endereçada ao destinatário.

Dentre as estratégias de enfrentamento, podemos citar ainda, o “Grupo Terapêutico Online - TOCA”, que visa acolher emoções e sentimentos e promover o cuidado em saúde mental, através das vivências dos participantes neste momento de pandemia (CARNEIRO, et al., 2020, p. 2). O TOCA é coordenado pelas professoras Fernanda Valentin e Larissa Arbues da Universidade Federal de Goiás (UFG). O grupo atende a estudantes, nas quintas-feiras às 18 horas e a profissionais, nas terças-feiras às 17:30 horas, de qualquer campo de atuação dentro da saúde.

De acordo com a pesquisa de Lima et al. (2020, p. 58), citada no estudo 1, é necessário utilizar de estratégias de enfrentamento, como as citadas acima, que promovam o relaxamento e que trate aspectos dos âmbitos psicológicos e espirituais, contribuindo, assim, no nível do impacto causado por situações estressantes. Consequentemente o uso destas estratégias de enfrentamento podem melhorar a percepção da qualidade de vida dos estudantes de musicoterapia e dos profissionais musicoterapeutas.

Esta pesquisa teve sua amostra limitada e por tanto os resultados obtidos não caracteriza toda a população de estudantes e profissionais da musicoterapia, sendo assim, nos trouxe uma visão limitada do impacto da COVID-19 para este grupo estudado. Entretanto, mesmo com esta limitação, é possível perceber alterações na rotina profissional e de estudo dos musicoterapeutas avaliados e também a observação das diferenças de qualidade de vida

deste público durante o período pandêmico. Além disto, foi possível observar algumas estratégias de enfrentamento desenvolvidas dentro de universidades federais para ajudar profissionais e estudantes de musicoterapia e de outras áreas, principalmente da saúde.

Referências

- ALVARENGA, R. et al. Percepção da qualidade de vida de professores das redes públicas e privadas frente à pandemia do covid-19. **Revista CPAQV**, Campinas, v. 12, n. 3, p. 6, 2020. Disponível em: <<http://www.cpaqv.org/revista/CPAQV/ojs-2.3.7/index.php?journal=CPAQV&page=article&op=view&path%5B%5D=538>>. Acesso em: 11 de fev. 2021.
- ALVARENGA, R. et al. Percepção da qualidade de vida de professores das redes públicas e privadas frente à pandemia do covid-19. **Revista CPAQV**, Campinas, v. 12, n. 3, p. 7, 2020. Disponível em: <<http://www.cpaqv.org/revista/CPAQV/ojs-2.3.7/index.php?journal=CPAQV&page=article&op=view&path%5B%5D=538>>. Acesso em: 11 de fev. 2021.
- Brasil registra 2.648 mortes por covid em 24 horas e média móvel recorde. **BBC NEWS BRASIL**, 17 de mar. de 2021. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51713943>>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- CARNEIRO, L. A. et al. TOCA - Grupo Terapêutico Online: Relato de uma ação de cuidado em saúde mental para estudantes e profissionais da saúde no contexto da pandemia COVID-19. In: Seminário Regional de Extensão da Região Centro Oeste, XI 2020, Cuiabá. **Em defesa da ampliação dos direitos humanos na rede da extensão**. Cuiabá: UFMT, 2020. p. 1-6. Disponível em: <https://evento.ufmt.br/download/sub_53efbbf8b15797aafecb0ae801d1b19.pdf>. Acesso em: 19 de fev. 2021
- COUTO, C. Qualidade de Vida. **SAUDEBEMESTAR.PT**, 15 de set. de 2019. Disponível em: <<https://www.saudebemestar.pt/pt/blog-saude/qualidade-de-vida/>>. Acesso em: 21 set. 2020.
- DINIZ, V. Pandemia expõe a péssima qualidade de vida dos brasileiros. **UNINTER NOTÍCIAS**, Curitiba, 23 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.uninter.com/noticias/pandemia-expoe-a-pessima-qualidade-de-vida-dos-brasileiros/>>. Acesso em: 21 set. 2020.
- GOMES, J. R. de A. A.; HAMANN, E. M.; GUTIERREZ, M. M. U. Aplicação do WHOQOL-BREF em segmento da comunidade como subsídio para ações de promoção da saúde. **Revista Brasileira de Epidemiologia**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 501, 2014. DOI 10.1590/1809-4503201400020016. Disponível em: < <https://www.scielo.org/article/rbepid/2014.v17n2/495-516/pt/>>. Acesso em: 13 de mar. 2021.
- HENRIQUE, E. S. Pandemia, Epidemia e Endemia: Significados e Diferenças. **SANARIMED**, Salvador, 9 de abr. de 2020. Disponível em: <<https://www.sanarmed.com/epidemia-endemia-e-pandemia-seus-significados-e-suas-diferencas-colunistas>>. Acesso em: 21 set. 2020.
- LIMA, A. K. B. da S. et al. Pandemia da COVID-19: Implicações para a Saúde e Qualidade de Vida. Ed especial covid. **Temas em Saúde**, João Pessoa, p. 52-53, 2020. Disponível em: <<https://temasemsaude.com/wp-content/uploads/2020/08/20covid4.pdf>>. Acesso em: 23 de set. de 2020.
- LIMA, A. K. B. da S. et al. Pandemia da COVID-19: Implicações para a Saúde e Qualidade de Vida. Edição Especial COVID-19, **Temas em Saúde**, João Pessoa, p. 58, 2020. DOI 10.29327/224587.1.1-4. Disponível em: <<https://temasemsaude.com/wp-content/uploads/2020/08/20covid4.pdf>>. Acesso em: 23 de set. de 2020.

- OLIVEIRA, P. I. de. Organização Mundial de Saúde declara pandemia do novo Coronavírus. **Agência Brasil**, Brasília, 11 de mar. de 2020. Disponível em: <<https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>>. Acesso em: 21 set. 2020.
- OLIVEIRA, T. D. de; TOSTA, L. V. O “novo normal” e a qualidade de vida do trabalhador: Uma análise das mudanças em decorrência da COVID-19. **Revista GETS**, Sete Lagoas, v. 3, p. 16, 2020. Disponível em: < <https://ojs3x.gets.science/index.php/getts/article/view/55>>. Acesso em: 11 de fev. 2021.
- OMS – Organização Mundial da Saúde. **WHOQOL-BREF**: introduction, administration, scoring and generic version of the assessment: field trial version, December 1996. Geneva: OMS, 1996, p. 8. Disponível em: < <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/63529/WHOQOL-BREF.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 23 set. 2020.
- PASSARINI, L. O que é, afinal, Musicoterapia? Revista no Tom, **editora Som**, São Paulo, ano 6, n. 36, p. 22, jan./fev. 2013. Disponível em: < http://www.escolasdemusica.com.br/_pdf/NoTom/NoTom36.pdf>. Acesso em: 23 de set. de 2020.
- PEDROSO, B. et al. Cálculo dos escores e estatística descritiva do WHOQOL-bref através do Microsoft Excel. **Revista brasileira de qualidade de vida**, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 34-35, 2010. DOI 10.3895/S2175-08582010000100004 Disponível em: < <https://periodicos.utfpr.edu.br/rbqv/article/view/687/505>>. Acesso em: 13 de mar. 2021.
- PRAÇA, L. A.; OLIVEIRA, V. M. de. **Qualidade de vida no trabalho em tempos de pandemia de COVID-19**: os desafios e oportunidades dos docentes do ensino superior. 2020. 27 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração) – Centro Universitário Academia, Juiz de Fora, 2020. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/gestao/article/download/2665/1743>>. Acesso em: 12 de mar. 2021.
- SANTOS, F. da S.; JÚNIOR, J. L. O idoso e o processo de envelhecimento: um estudo sobre a qualidade de vida na terceira idade. **Id on Line**, Jaboaão dos Guararapes, v.8, n.24, p. 35, 2014. Disponível em: <<https://idonline.emnuvens.com.br/id/article/view/300>>. Acesso em: 16 de mar. 2021.
- SEIXAS, C. F. B. Ciências: Estudo de campo. **UOL Planos de Aula**, 2011. Disponível em: <[https://educacao.uol.com.br/planos-de-aula/fundamental/ciencias-estudo-de-campo.htm#:~:text=O%20estudo%20de%20campo%20permite,solu%C3%A7%C3%B5es%20para%20um%20problema%20espec%C3%ADfico](https://educacao.uol.com.br/planos-de-aula/fundamental/ciencias-estudo-de-campo.htm#:~:text=O%20estudo%20de%20campo%20permite,solu%C3%A7%C3%B5es%20para%20um%20problema%20espec%C3%ADfico.)>. Acesso em: 30 de mar. de 2021.
- SOUZA, M. T. de; SILVA, M. D. da; CARVALHO, R. de. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Einstein**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 103, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eins/v8n1/pt_1679-4508-eins-8-1-0102.pdf>. Acesso em: 30 de mar. de 2021.
- UBAM - União Brasileira das Associações de Musicoterapia. **Diretrizes Nacionais de Atendimentos Musicoterapêuticos Mediados por Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's)**. Rio de Janeiro: UBAM, 2020. 15 p. Disponível em: <<http://ubammusicoterapia.com.br/wp-content/uploads/2020/03/Diretrizes-Musicoterapia-e-TICs.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2020.
- WFMT - Word Federation of Music Therapy. **Announcing WFMT's New Definition of Music Therapy**, Gênova: WFMT, 2011. Disponível em: <https://wfmt.info/2011/05/01/announcing-wfm-ts-new-definition-of-music-therapy/#:~:text=%E2%80%9CMusic%20therapy%20is%20the%20professional,%2C%20emotional%2C%20intellectual%2C%20and%20spiritual>>. Acesso em: 23 de set. de 2020.

Intertextualidade na forma musical em três obras de Tatiana Catanzaro

Jorge Luiz de Lima Santos
MRE/Itamaraty
jorgelsantos02@gmail.com

Resumo: O artigo pretende discutir o modo como a compositora brasileira Tatiana Catanzaro pensa a questão da forma por meio da análise de três de suas obras. O interesse do trabalho é entender como a questão da forma se apresenta no processo criativo da compositora. Para esse objetivo, foi realizada entrevista com Catanzaro, aliado a pesquisa bibliográfica e análise de suas obras. Conceitos como intertextualidade e transdução aparecem como possibilidades interpretativas que permitem tanto esboçar uma ideia da microforma, elemento mais fundamental para Catanzaro, quanto da macroforma. Nas três obras aqui analisadas – *A Dream within a Dream* (2012), *Ijahereni* (2009), *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* (2015) – é comum o uso da intertextualidade como ponto de partida para criação das peças. É possível afirmar que a forma no processo criativo de Catanzaro se realiza como forma em processo, resultante da exploração do material sonoro inicial.

Palavras-chave: Forma musical, intertextualidade, transdução, composição, análise musical.

Intertextuality in musical form in three works by Tatiana Catanzaro

Abstract: The article aims to discuss the way in which the Brazilian composer Tatiana Catanzaro thinks about the question of form by the analysis of three of her works. The interest of the work is to understand how the problem of form presents itself in the composer's creative process. For this purpose, an interview was carried out with Catanzaro, combined with bibliographic research and analysis of her works. Concepts such as intertextuality and transduction appear as interpretive possibilities that allow both sketching an idea of microform, the most fundamental element for Catanzaro, and macroform. In the three works analyzed here - *A Dream within a Dream*, *Ijahereni*, *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* - it is common to use intertextuality as a starting point for the creation of the pieces. It is possible to say that form in Catanzaro's creative process takes place as form in process, resulting from the exploration of the initial sound material.

Keywords: Musical form, intertextuality, transduction, composition, musical analysis.

Introdução

A compositora paulista Tatiana Catanzaro, professora de composição e tecnologias musicais na Universidade de Brasília (UNB), possui uma formação acadêmica sólida e uma produção composicional abrangente. Após realizar graduação em composição (1999) e mestrado em Musicologia na Universidade de São Paulo (2003), Catanzaro partiu para um longo período de formação na Europa, mais especificamente na França, conciliando as pesquisas em musicologia (doutorado na Universidade de Paris IV, 2013) com os estudos (Conservatoire de musique et de danse à Rayonnement à Départemental à Aulnay-sous-Bois e IRCAM, 2012) e a produção no campo da composição. O resultado é uma compositora próxima da ideia de compositor pensivo¹. Em alguns textos de caráter mais memorialista e em entrevistas, Catanzaro evidencia que esse papel de intelectual da própria obra não lhe veio de imediato. Foi no contexto de um festival (Royaumont), já como compositora em início de carreira, que ela, pela primeira vez, se deparou com a necessidade de falar sobre sua obra. Nesses textos, algumas características se destacam na poética da compositora. Uma das mais importantes é o uso da ideia de fusão dos instrumentos, algo recorrente nas suas obras, que se alia à sua busca pela criação de sonoridades que extrapolem a singularidade, quando é o caso, de cada intérprete ou instrumento. O tecnomorfismo foi tema de sua pesquisa de mestrado (2003) e consolidou na compositora a apropriação desse procedimento para sua poética:

Durante esse mestrado, e através de uma investigação histórica, estética e analítica, pude observar e descrever as diferentes fases que marcaram a emancipação do ruído na composição musical (e, portanto, a ampliação da paleta sonora de um modo geral), e também mostrar as várias maneiras com as quais a tecnologia contribuiu para a modelização da transposição de novos sons à escrita instrumental e vocal, um tipo de procedimento denominado tecnomórfico (CATANZARO, 2018a).

Catanzaro afirma buscar a modelização do tempo, a qual se daria pela exploração potencial do som. Nesse sentido, a sequencialidade dos eventos é algo necessário para compor sua narratividade. Ao contrário das experiências que almejam a “suspensão do tempo”, a compositora entende que sua poética tem uma certa proposta temporal, guarda uma continuidade, uma relação de anterioridade e posterioridade, dado o caráter processual de

¹ Compositor pensivo [compositeur pensif], termo cunhado por François Nicolas para descrever este tipo de atuação intelectual e artística. Um compositor pensivo se dedica não apenas ao pensamento musical como composição, mas também desenvolve teorias, defende ideias, posiciona-se esteticamente, escreve artigos, dá conferências sobre temas que podem variar desde as técnicas composicionais até as questões estéticas e críticas de seu tempo (SANTOS, 2014, p. 5). Ver: NICOLAS, François. La théorie musicale de Pierre Boulez, 2005. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Boulez.theorie.htm>>.

sua música, sugerindo, assim, um percurso mais ou menos delimitado, ainda que aberto a múltiplas interpretações:

Eu encaro a minha música como uma dramatização que leva o ouvinte em um certo percurso, que dá a mão a ele e o leva a passear em outros lugares. É lógico que nem todos os lugares vão ser direcionais, nem haverá um discurso lógico linear, mas eu não diria que a minha música poderia ser pensada como em uma instalação, onde se coloca um objeto em cada lugar e, dependendo do lugar que você se encontra, uma configuração diferente se dá. Ela não funcionaria nesse formato (CATANZARO, 2016).

A modelização do tempo e o tecnomorfismo são dois aspectos da técnica composicional de Catanzaro fundamentais para entendermos como a partir do uso dessas técnicas sua poética emerge da elaboração do microssom e projetam uma experiência de forma em suas obras.

Transdução, intertextualidade e a forma

No campo teórico, o conceito de intertextualidade tem sido desenvolvido, sobretudo, na crítica literária e na linguística, a partir, especialmente, do trabalho profícuo do linguista suíço Ferdinand de Saussure e das teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette. O conceito foi ampliado para termos correlatos como dialogismo (Bakhtin), transposição (Kristeva), transtextualidade (Genette), desleitura, influência, apropriação e desapropriação (Harold Bloom), entre outros (ALLEN, 2011). Empregamos um entendimento flexível do termo intertextualidade. A ideia de intertextualidade aqui serve como possibilidade de leitura para o modo como os compositores lidam com a forma. Assim, o termo refere-se a uma série de referências externas à obra que tanto podem ser literárias, quanto musicais ou sonoras e mesmo imagéticas. Embora não seja novidade o uso de referências, símbolos e representações não propriamente sonoros (no sentido dos parâmetros físicos do som) nas obras musicais, em que os casos mais evidentes estão na emulação das figuras de retórica e na música programática, as obras escritas dentro de uma linguagem mais experimental, ou pós-tonal não diatônica, frequentemente têm na intertextualidade ora um fator inicial do processo composicional ora um elemento de coesão e unidade da obra como um todo. Assim, uma obra pode usar um texto literário como componente de coesão formal, ora explícita, ora implicitamente; pode dialogar com outras obras por meio de citações ou paráfrase; pode extrair material básico (grupo de alturas, padrões rítmicos, instrumentação/timbre); fazer referências a fatos e personagens históricos (que na música surgem metaforizados por elementos musicais); ou ainda traduzir sonoramente imagens como a de um bater de asas de uma borboleta – como faz Catanzaro em *Ijahereni* – ou a de uma usina siderúrgica – como faz Rodolfo Caesar em *Volta Redonda*. O foco, entretanto, não é o conceito. Ele deve ser entendido como *framework* da leitura sobre a forma proposta aqui.

A intertextualidade em Catanzaro pode ser expressa no termo *transdução*. Entre as definições dicionaristas possíveis, a palavra transdução significa: 1) “[Na física] Transformação de uma energia numa energia de natureza diferente; e 2) [Na biologia] Transferência de material genético de uma célula para outra, realizada por intermédio de um vírus ou de um bacteriófago²”. Padovani (2014) destaca que, especificamente em seu sentido usual no campo da física e da tecnologia em geral – em especial, aquelas relacionadas ao áudio –, a transdução está associada à transmissão de um sinal e à sua concomitante conversão de um determinado meio energético para outro (PADOVANI, 2014, p. 2). Um dos pensadores que se utiliza da ideia de transdução, e que se relaciona diretamente com debate mais amplo sobre a forma, é Gilbert Simondon. O filósofo propõe um entendimento de forma no qual a mesma é uma resultante externa, num processo chamado de *individuação* (ROSSETTI, 2017). Ao invés de uma forma e de um material simplesmente acoplados, e acopláveis por uma certa tradição, o que se tem é o nascimento de uma forma no momento de sua operação, fenômeno que não é explicável pela análise dos elementos encontrados no indivíduo após o término do processo, no qual matéria sonora e forma não são [mais] separáveis (ROSSETTI & FERRAZ, 2016, p. 68). Nesse contexto, a transdução é definida como um princípio geral que possibilita o processo de individuação (PADOVANI, 2014). Assim, a ideia de transdução se assemelha aquela desenvolvida por Catanzaro de transformação de uma imagem ou acontecimento numa energia sonora inicial e dessa numa obra, como a compositora relata, ao tratar do impacto da luz sobre os vitrais de Chagall na Catedral de Metz que resultou na obra *Chagall au-dessus de la porte du trésor*: “Comecei, quase que imediatamente, a tentar imaginar uma possível **transdução** dessa poética no universo musical”³ (CATANZARO, 2007, p. 7, grifo nosso).

Esse processo gera um tipo de forma que é, segundo a compositora, fundamentalmente sonora, pois ela aborda essa problemática do som, buscando maneiras de lidar com a forma a partir de motivações, inicialmente, extramusicais. Assim, a transdução é uma espécie de metamorfose entre a motivação, que é extramusical, em tese, e a correlação, no caso dessa peça inspirada nos vitrais de Chagall, entre os elementos sonoros e o vitral, tentando traduzir o impacto das luzes [nos vitrais] em sons. De certa forma, transformar uma energia em energia de outra natureza.

Catanzaro enfatiza o papel da microforma na elaboração de sua obra. Argumenta que, inicialmente, esse processo de transdução conduz a uma sonoridade, ou conjunto de sonoridades, de base. Em seguida, ela produz um banco de sonoridades e, tendo esse banco,

² <https://www.dicio.com.br/transducao/>

³ “Je me suis mise, presque tout de suite, à essayer d’imager une possible transduction de cette poétique dans l’univers musical” (tradução nossa).

pode começar a entender como elas se ligam, criando subcategorias de objetos que ressoam, escalas de objetos que se ressoam, forjando quase como uma teia de formação, com graus de diferenciação dos objetos sonoros. Ao utilizá-los, esses objetos não seguem uma direcionalidade exata, tem certas fragmentações, mas existe um certo desenvolvimento de cada objeto que vai variar de acordo com o objetivo simbólico que a poética da peça demanda.

Como veremos, os elementos não sonoros ou, a princípio, não musicais são, frequentemente, o ponto de partida para a criação de sonoridades que a compositora entende como o fulcro de sua poética. Um grito, o bater de asas de uma borboleta, um poema, a luz sobre os vitrais de um catedral, uma máquina de extração de petróleo bruto são imagens e ideias que se convertem, num processo de transdução, em som originário que, embora não possa ser considerado algo semelhante a um motivo musical, nem qualquer tipo de programa, se transforma numa espécie de sonificação das imagens, ideias ou sensações da compositora, ao verter poeticamente para a linguagem dos sons, de modo muito particular, um encantamento ou perplexidade com a vida.

A Dream within a Dream: d'après le poème éponyme d'Edgar Allan Poe para orquestra (2012)

Composta em 2012 sob encomenda do *Projet ECO*, formado pelos Ensemble *Télémaque* (Marseille /França), *Ensemble Musiques Nouvelles* (Mons/Bélgica) e *Ensemble De Erepijs* (Arnhem/Países-Baixos), a obra *A Dream within a Dream*⁴ tem como materiais elementares o poema de Edgar Allan Poe, de mesmo título, e o som de um grito. O poema diz o seguinte:

*A Dream within a Dream
Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow-
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream.
I stand amid the roar*

*Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the golden sand-
How few! yet how they creep
Through my fingers to the deep,
While I weep - while I weep!
O God! can I not grasp
Them with a tighter clasp?
O God! can I not save
One from the pitiless wave?
Is all that we see or seem
But a dream within a dream?*

(Edgar Allan Poe, 1850)

⁴ Gravação da obra disponível em <https://soundcloud.com/tatiana-catanzaro/tatiana-catanzaro-a-dream>

O impacto do poema se cristalizou, para a compositora, na imagem de um grito: “Um grito surdo de terror enterrado no coração, tal é a imagem que o poema de Edgar Allan Poe me evocou”⁵ (CATANZARO, 2012). O som gravado do grito da própria compositora foi analisado num programa, o *AudioSculpt*, e a partir dessa análise do microsom, a obra buscou representar uma projeção ampliada desse grito no espaço e tempo musicais. Temos, assim, um procedimento microformal que se inicia com um poema, passa por uma imagem representativa desse texto, o “grito surdo de terror”, origina um material sonoro de base e, por fim, um conjunto de sonoridades derivadas desse som original. A intertextualidade, nesse caso, ocorre por meio da “transformação de uma energia numa energia de natureza diferente” do texto para o som, transdução que carrega, portanto, a dimensão simbólica, intertextual, proposta pela compositora.

O início da obra, no primeiro compasso, é marcado pelo grito, cantado pela soprano 1 (uma das três vozes femininas que compõe a instrumentação da obra).

Figura 1 – Grito inicial "musicado" – *A Dream within a Dream*



Fonte: Catanzaro, Tatiana. 2012. *A Dream within a Dream*. Partitura. Edição do autor.

A Figura 1 é uma representação notada do grito inicial gravado pela compositora com sua própria voz. Trata-se da transdução mais literal do som originário. Após a análise espectral do som, a estrutura do grito, que a compositora chamou de *barcarola*, foi dilatada no tempo e no espaço, gerando as partes A, B, C e D, partes essas que correspondem a seções da partitura. As outras seções, que vão até a letra M, são “completamente, uma alucinação”, nas palavras de Catanzaro.

O fato relevante aqui é a correspondência entre a microforma, cuja origem está no som do grito, e a macroforma, os grandes eventos organizados, nesse caso, em seções (Tabela 1). A unidade entre essas duas esferas está na intertextualidade realizada pela compositora entre o poema, o grito e sua projeção no tempo musical. A obra contém, entre as suas partes, vozes femininas (duas sopranos e uma contralto) que cantam o poema. O texto não é só importante para poética geral da obra, ele é, ao lado da exploração das sonoridades do grito, o que determina a forma da obra, o modo como a compositora elabora sua dramatização do tempo,

⁵ *Un cri sourd de terreur enfoui dans le coeur, telle est l'image que le poème d'Edgar Allan Poe m'a évoquée.*

usando como abordagem o tecnomorfismo. O texto nas vozes femininas, ao longo da obra, surge como elemento fantasmagórico do universo de Poe, o que se reflete no tipo de sonoridade geral da peça.

Tabela 1 – Seções de *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Seção (partitura)	Número de compasso
A	1-12
B	13-18
C	19-26
D	27-39
E	40- 44
F	45-55
G	56-74
H	75-97
I	98-119
J	120-163
K	164-188
L	189-201
M	202-209

Fonte: Elaboração do autor

A obra é repleta de gestos que estabelecem pontos de referências no espaço e no tempo durante toda duração da peça. Além do grito inicial (Figura 1), o gesto mais marcante e recorrente da obra ocorre nas cordas (Figura 2).

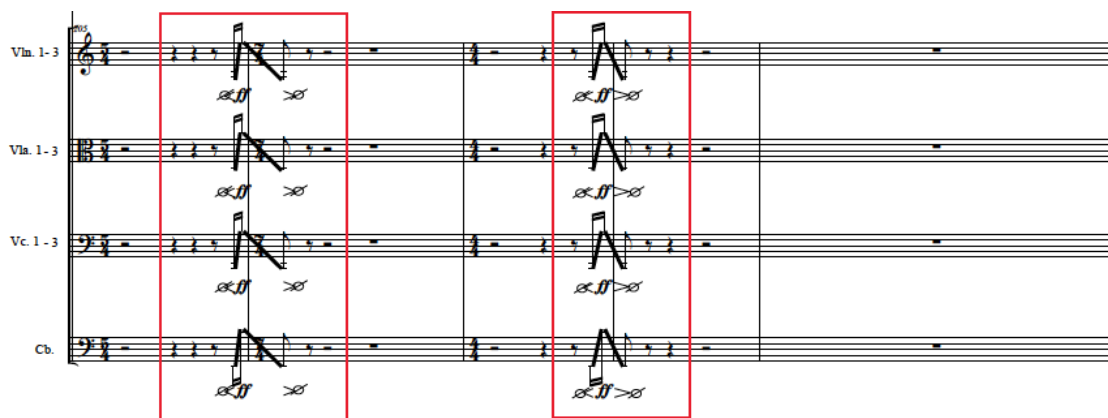
Figura 2 – Gesto de ataque nas cordas - *A Dream within a Dream*



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

O gesto da Figura 2 ocorre em diversos momentos, marcando uma espécie de retorno constante, sendo, inclusive, o gesto final da obra:

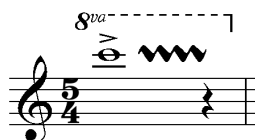
Figura 3 – Gesto final – *A Dream within a Dream*.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Uma outra figura ou gesto recorrente que reforça o papel da microforma como elemento motriz das relações formais no tempo é a nota dó5 oitavada executada no piccolo. O gesto é claramente uma referência ao grito, um dos parciais agudos transformados em representação musical/instrumental.

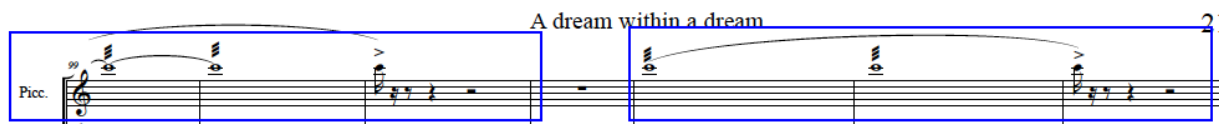
Figura 4 – Gesto/figura dó5 no *piccolo* – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Na seção A, o gesto ocorre nos c. 2; 5; 8; 9; 10; 11. Na seção C, nos c. 19; 21; 22. Na seção I entre os c.98-101, c.103-105 e c.106-108 com uma pequena variação temporal, porém o efeito é o mesmo. Entre c.108-118, o *piccolo* toca, uma oitava abaixo, notas em *tremolo*, sem que se assemelhe ao gesto da nota dó5 (Figura 5). Na seção J, c.120 e c.121-22, retorna-se ao padrão inicial.

Figura 5 – Gesto/figura dó5 no *piccolo* – seção I, c. 99-107 – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Entre o c.128-131; o mesmo gesto, porém no dó5 sem o recurso da oitava (figura 6), perde força, mas soa como um retorno, porém como referência de fundo do grito.

Figura 6 – Gesto dó no piccolo, c. 128-131.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. A Dream within a Dream. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Por fim, o gesto ocorre no início da seção final, da mesma forma que apareceu no primeiro compasso da peça.

Figura 7 – Gesto dó5 no *piccolo*, seção M

A dream within a dream

M ♩ = 90

35

Fonte: CATANZARO, Tatiana. A Dream within a Dream. Partitura. 2012. Elaboração do autor

.Catanzaro não costuma ter uma ideia muito estruturada do todo quando começa a compor. Por todo, não estamos falando da mera divisão temporal em seções, mas das relações temporais e espaciais entre esses objetos sonoros e musicais criados no âmbito da microforma. Sobre a ênfase da microforma na sua concepção, a compositora diz:

Eu penso em microforma. Tem uma peça minha chamada L'Attente, ela começa com duas sonoridades e, aí, eu vou jogando com essas sonoridades, com a briga das sonoridades, vou agenciando essa sonoridade, e isso vai criando o resto da forma, então é uma forma meio na visão varèsiana, como cristais, que vão se formando. Eu nunca compus uma peça, na qual eu sabia quanto a música iria durar ou qual a forma geral da peça. Às vezes eu consigo projetar até um certo limite. O que acontece normalmente é que quando eu começo a compor e vejo que aquilo não funciona na prática, então eu destruo tudo e refaço, eu destruo muitas coisas. Por exemplo, em A Dream within a Dream, eu tomo essa estrutura do grito, que é a minha barcarola, e eu a dilato no tempo, e assim se formam as partes A, B, C e D. Nelas, eu sigo minuciosamente a estrutura

desse grito, e depois da parte D, aí se torna uma espécie de alucinação, ou de sonho formal, resultante das propostas das primeiras quatro partes (CATANZARO, 2016).

Para a compositora, a ideia de unidade de uma obra, como ocorreu nas experiências seriais, frequentemente leva a explicações abstratas que não são perceptíveis no campo sensorial. Catanzaro defende que, em sua obra, “se existe uma unidade, ela é local, ela vem por ressonâncias e daí tem elementos que vão acabar se transformando ou tomando o primeiro plano e vão influenciar os outros” (CATANZARO, 2016). Apesar de questionar se existe ou não unidade em suas obras, ou se faz sentido usar esse termo, como vimos, a repetição dos objetos/figuras/gestos musicais, um dos elementos que mais ajuda na sustentação da unidade de uma obra musical, é uma constante em *A Dream within a Dream*, e sua fundamentação é essencialmente abstrata, pois deriva de uma intertextualidade não só com o poema, mas com a interpretação pessoal da compositora sobre esse poema. Ainda que essas repetições de diversos gestos da obra não possam ser tomadas no mesmo sentido da música tradicional, elas derivam justamente da intertextualidade com o poema, seja no campo semântico do texto, seja do grito como representação sonora da reflexão suscitada pelo poema.

Ijahereni para orquestra de câmara (2009)

São diversos os exemplos de como Catanzaro utiliza a intertextualidade, por meio da transdução, para elaborar a ideia sonora de uma obra e seu desenvolvimento ulterior. Esse é o caso de *Ijahereni*⁶, peça para orquestra de câmara com violino e viola solistas. Segundo a compositora, a ideia inicial para *Ijahereni* vem do seguinte poema do Alberto Caeiro:

XL - Passa uma borboleta por diante de mim⁷
Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move.
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.

Por conta do poema, segundo Catanzaro, lhe veio a ideia de utilizar a asa da borboleta como sonoridade. Para transformar a asa da borboleta em cor em si, em luz em si, como expressa o poema. Há outra coisa importante na abordagem da compositora, que é a transformação

⁶ Gravação da obra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c5vbLzYnkY4>

⁷ “O Guardador de Rebanhos”. In Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993).

do poema em código morse. A percussão se baseia nesse código morse, que ela usa muito mais como um guia entre o ritmo perceptível e o trilo. O objetivo era produzir uma condensação e uma rarefação do tempo musical, representando uma borboleta que voava mais ou menos rapidamente.

Na busca por fazer uma “borboleta voando e criar essas cores, essas mudanças de luminosidade”, Catanzaro chegou a visitar um borboletário, “enfiando o ouvido nas borboletas pra ouvir o bater de asas delas e, daí, eu entendi que a borboleta que eu queria compor era uma borboleta grande e não uma pequena” (CATANZARO, 2016). Apesar desse achado inicial, a compositora relata ainda ter encontrado dificuldades para compor até que um evento singular e inusitado lhe trouxe a forma da obra:

No começo, eu quis compor essa asa de borboleta que começa sem frequência definida e que vai criando um espectro pouco a pouco, que vai se transformando no movimento, na cor, na luz em si. Como eu iria fazer? Eu tinha uma ideia de que eu tinha que suprimir elementos rítmicos para dar o efeito ouvido no borboletário, mas eu não conseguia escrever nada que me parecesse satisfatório. Foi então que, um dia, eu estava no meu antigo quarto no Brasil na casa da minha mãe. Era de noite. E de repente, entrou no quarto um tanto de siriris, e eles ficaram lá ao redor da lâmpada que era bem sobre a minha cama. E nesse momento, eu achei que eu devia ouvi-los também. Então, eu subi na cama e coloquei os ouvidos bem embaixo da lâmpada e pude ouvir as asinhas dos siriris batendo. Ali eu entendi como é que eu tinha que compor, porque ali se materializou a sonoridade que eu estava precisando. Eu tinha que criar camadas, e não suprimir elementos rítmicos. Era um processo de sedimentação, e não de filtragem (CATANZARO, 2016).

Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi para piano⁸ (2015)

A obra para piano preparado foi estreada por Karin Fernandes em 12 de agosto de 2015, no Auditório da EMESP-Tom Jobim, em São Paulo. Novamente, vemos o processo de transdução de uma ideia e fato histórico ou político para um objeto sonoro, uma sonoridade, e posterior desenvolvimento musical desse material. Segundo as notas de programa elaboradas pela compositora, os ataques terroristas em Paris, em 2015, despertaram nela não apenas um choque, mas uma profunda reflexão sobre a guerra política que, antes de tudo, fundamenta o extremismo, nesse caso, religioso. Nesse âmbito específico, a relação historicamente conflituosa em boa parte dos países do Oriente Médio se relaciona com a disputa pelo recurso natural mais valioso do século XX: o petróleo. Em oposição a essa

⁸ Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pobE0zMF0P4>

imagem de violência e morte, o título da peça, escrito em uma tradução fonética do árabe, significa, literalmente, “quando a árvore da vida cresce no deserto de Yahi”. A árvore da Vida (Shajarat al-Hayah) é uma árvore de 400 anos que existe no deserto do Bahrein, em uma ilha bem no meio da Arábia Saudita, Catar, Irã e Iraque.

Para realizar esse processo de transdução, Catanzaro buscou no som de uma máquina de perfuração de petróleo a sonoridade inicial que representasse esse cenário disruptivo. Ela extraiu do site *Youtube* sons de duas dessas máquinas e, a partir dessas fontes, realizou uma análise espectral daquelas sonoridades, tentando reproduzi-las no piano preparado, como explica a seguir:

Com isso em mente, decidi derivar meu material musical dos sons de uma furadeira de petróleo. Esses sons inspiraram minha pesquisa instrumental enquanto tentava transferir suas sonoridades para o piano e me ajudou a montar o conjunto final de materiais utilizados na peça⁹ (CATANZARO, 2018a, p. 8).

Tendo selecionado essas fontes de som, o próximo passo foi criar uma análise de seu som, a partir da qual Catanzaro obteve as harmonias, melodias, texturas de som, cores, densidades, durações, ritmos ouvidos na peça, determinando os sons produzidos pelo piano, e pelo uso de bolas Baoding e de uma tigela tibetana.

Figura 8 – Primeira página de Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi

Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi
عندما شجرة الحياة تنمو في الصحراء ياهي
À l'issue Franco Perpetua

Tatiana Catanzaro

Máquina de perfuração de petróleo

Cracking

TIRE

Drop our Baoding ball over the designated string *f*

Tap on the STRESS BAR and let the bowl vibrate in sympathy *p*

Play the bowl with a metal ring *f*

Take off the Baoding ball silently *sf*

Tap your fingers on the bowl *f*

Tap your hand lightly over the strings LONGITUDINALLY, combing them throughout all its extension *mp*

Pass your hand lightly over the strings LONGITUDINALLY, combing them throughout all its extension *mp*

Arzily = 60

f *mp* *mf* *p* *sf*

Fonte: CATANZARO, Tatiana. Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015.
Elaboração do autor

⁹ With this in mind, I decided to derive my musical material from the sounds of an oil drill. These sounds inspired my instrumental research as I attempted to transfer their sonorities to the piano and helped me put together the final set of materials used in the piece.

A forma da obra é, como em outras peças, construída a partir de relações sonoras oriundas desse microcosmo de sons iniciais transportadas para a sonoridade do piano, elaborando uma retórica que parte da microforma, dos elementos do microcosmo, mas tem na intertextualidade oriunda tanto da questão geopolítica, ligada ao controle do petróleo e todas as suas consequências, quanto da imagem sugerida pela árvore da vida e seu fio condutor. A imagem sonora sugerida pela máquina de perfuração de petróleo é contraposta pelo uso de dois dispositivos ou instrumentos (não musicais) que, novamente recorrendo à intertextualidade, representariam uma visão contemplativa da natureza e da vida: um par de bolas baoding (chinesas) e uma “tigela de canto” tibetana (Tibetan singing bowl). A exploração dessa dualidade se dá desde o início da peça, já na sua primeira página (Figura 9).

O gesto de abertura, seus ecos e as sonoridades que surgem do material harmônico derivado da análise desse fluxo sonoro formam a base de todos os materiais que seguirão e cristalizarão a forma da peça. Segundo Catanzaro, a relação entre a tigela de canto tibetana e o piano funciona como um eco do primeiro gesto da peça: uma bola de baoding batendo na corda Fá5 enquanto os dedos do pianista batem na tigela de canto colocada sobre as cordas dó1 e mi1 dentro do piano (CATANZARO, 2018b):

Figura 9– Gesto inicial em Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi



Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. Elaboração do autor

Um exemplo interessante de como a compositora desenvolve uma determinada sonoridade ao longo da obra, como um fluxo contínuo, está no uso das bolas baoding. A partir da análise do som dessas bolas, Catanzaro deriva trechos melódicos que se contrapõem, pela sua própria estrutura, aos sons originários da máquina de perfuração. Essa melodia aparece

abafada através da preparação da corda com Blu Tack (espécie de massa de modelar) e tem suas origens nos rangidos da borracha ouvidos no compasso (CATANZARO, 2018b, p. 10).

Figura 10 – C.5-7 – Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, de Tatiana Catanzaro.

Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015.
Elaboração do autor

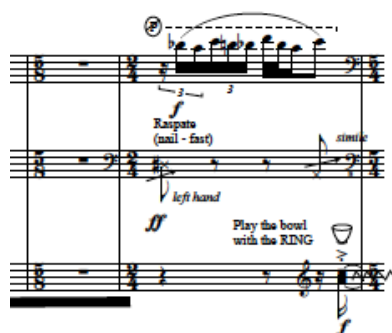
Em seguida, a melodia se transforma no som de uma série de cordas pinçadas com as unhas do pianista, um timbre que lembra a vibração simpática da tigela de canto sobre as cordas – gesto inicial (Figura 11).

Figura 11 – C.11-19 - Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Tatiana Catanzaro.

Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015.
Elaboração do autor

Esta melodia metálica introduz gradualmente uma seção central tocada no teclado do piano no c.20 que evolui para uma complexa melodia textural incorporando todos os diferentes harmônicos, material melódico, rítmico e textural (Figura 12), antes de combiná-los em um único gesto começando no c. 38.

Figura 12 – C. 37-38 – Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yah, de Tatiana Catanzaro.



Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yah, Partitura. 2015.
 Elaboração do autor

Considerações finais

O papel da intertextualidade na elaboração da obra por Catanzaro fica explícito quando a compositora menciona a importância do título para o início do processo composicional de qualquer obra:

Eu achei a resposta disso [uma obra que precisava compor] agora, domingo, quando eu fui na Bienal de Arte Moderna, a bienal lá de São Paulo. Na bienal tinha uma obra que eu olhei e falei: “nossa, é isso!”. E já achei o título da peça. Para mim é assim, se a peça não tem título eu nem começo a compor (CATANZARO, 2016).

A compositora, no entanto, rechaça a ideia de que seja a palavra ou texto, um elemento exterior, que estabeleça o sentido de unidade de suas obras. Para ela, o início da obra sempre vem de “dentro pra fora”, qualquer unidade ou conjunto de relações de uma obra é dada pelas características sonoras de seu objeto inicial ou motivador.

Aquela música que você falou do papagaio [pipa] vem de uma poesia francesa que fala sobre infância. É um senhor que tenta, trazendo a linha da pipa cada vez mais perto, trazer a infância dele. Enrolá-la em volta do coração. Como eu poderia fazer isso musicalmente? Então, eu decidi derivar o meu material de *Brilha, brilha estrelinha*, que é uma canção francesa infantil. Eu compus toda a peça baseada nisso, mas veja que essa é uma solução onde o **material vem do próprio universo do poema**, apesar de ser um poema e de eu inclusive fazer o soprano declarar o poema, a estrutura vem de *Brilha, brilha estrelinha*, e não do texto (CATANZARO, 2016, grifo nosso).

Como é possível notar na fala da compositora, embora a estrutura da música seja desenvolvida a partir de um material sonoro de base, esse material geralmente é oriundo de uma interpretação bastante pessoal de um fato, imagem, texto ou evento histórico “exterior” à música. Existe, portanto, um processo duplo de transdução. Primeiro do fato motivador, frequentemente extramusical, para uma referência sonora, contida potencialmente nesse fato inicial, não como um programa ou como uma representação, mas como dimensão sonora

daquele texto, imagem ou fato iniciais. Em seguida, transformada em som, a ideia é desenvolvida tendo como referência primordialmente a análise do som, ainda que a primeira referência seja um fator de “dramatização do tempo”, para utilizar uma terminologia da compositora.

Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality: The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2011.
- ARAÚJO, Alexy G. V. *Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, 2017.
- CAESAR, Rodolfo. *Entrevista com Rodolfo Caesar sobre Forma Musical*. Produção do Canal Jorge L Santos. Disponível em: <https://youtu.be/8yDmiYqSIs>, 2016.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950–70*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo - USP, 2003
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Entrecroisements rythmiques d'un papillon iridescent*. 2007. Disponível em: <https://docplayer.fr/39922403-Entrecroisements-rythmiques-d-un-papillon-iridescent.html>. Acesso em: 5 ago. 2016.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Ijareheni*, para violino e viola solistas, quarteto de cordas, flauta, clarinete, 2 percussionistas. Partitura. 2009.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *A dream within a dream*, para três vozes femininas e orquestra. Partitura. 2012.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. Notas de Programa - ECO: TRY-OUT #03: Orchestral Manoeuvre in the Sound - *Musiques Nouvelles 50 ans*. 2012. Disponível em: http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Archives/2012-2013/ECO___TRY-OUT__03___Orchestral_Manoeuvre_in_the_Sound/600/. Acesso em: 18 mar. 2018.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, para piano preparado. Partitura 2015.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Entrevista com Tatiana Catanzaro sobre forma musical*. Produção Canal Jorge L Santos. Disponível em < <https://youtu.be/QX7LFxt34SY> >, 2016.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *MEMORIAL DESCRITIVO*. Datilo. Brasília, 2018a.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. The Breath of Sound. *The New Centennial Review*, v. 18, n. 2, p. 1–13, 2018b.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. 10ª ed. Lisboa: Ática, 1993.
- POE, Edgar Allan . A Dream Within a Dream In: *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, ed. R. W. Griswold. New York: J. S. Redfield, 1850.
- ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Opus*, 2016.
- ROSSETTI, Danilo. O processo de geração da forma musical à luz da alagmática e da teoria da individuação de Simondon. *l7. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 27, *Anais...* Campinas, 2017, p. 1–9.
- SANTOS, Jorge L de L. *A textura musical na obra de Pierre Boulez*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

A retórica documental em gravações de campo

Gustavo Branco Germano
Universidade de São Paulo
gustavo.germano@usp.br

Resumo: Neste artigo, discuto o uso do termo “documental” como forma de caracterizar um segmento do trabalho artístico com gravações de campo. Primeiramente, observo como o projeto de documentação em trabalhos de fotografia e cinema foi colocado sob suspeita durante a segunda metade do século XX. Em seguida, tomando como ponto de partida a concepção de documentário cinematográfico apresentada por Carl Plantinga, proponho que a documentação não precisa ser vinculada a critérios de imparcialidade, transparência e a uma ética de não-manipulação dos materiais. Por fim, a partir de uma breve apresentação do álbum *Heard Laboratories* (Ernst Karel, 2010), argumento que gravações apresentadas como documentais podem provocar um efeito particular na forma como escutamos e interpretamos esses sons.

Palavras-chave: Gravação de Campo, Fonografia, Documentário, Arte Sonora, Estudos do Som.

The rhetoric of documentary in field recordings

Abstract: In this article, I discuss the use of the term “documentary” for describing a specific segment of artistic soundworks that employ field recordings. First, I show how documentary photography and cinema was put under suspicion in the second half of the XXth century. Then, taking Carl Plantinga’s characterization of documentary cinema as a point of departure, I propose that documentation doesn’t need to subscribe to criteria such as impartiality, transparency and an ethics of non-manipulation. Finally, through a brief presentation of Ernst Karel’s *Heard Laboratories* (2010), I argue that recordings presented as documentary often provoke a particular effect in the way we hear and interpret these sounds.

Keywords: Field Recording, Phonography, Documentary, Sound Art, Sound Studies.

Introdução

“Arte sonora documental”, “gravação de campo documental”, “gravação de campo não-ficcional”, “trabalhos sonoros experimentais não-ficcionais”, “*audio-vérité*” e “jornalismo sônico” são algumas das expressões que encontramos em publicações recentes nas áreas da música experimental e da arte sonora para se referir a uma vertente da prática artística envolvendo gravações de campo (cf. SAMUELS et al., 2010, p. 335; KINNEAR, 2013, p. 16; CUSACK, 2013, p. 25-29; BENSON, 2018, p. 62; JAMIESON, 2021, p. 2; ERNST KAREL, n.d.).

Para alguns leitores e ouvintes, entretanto, essas expressões podem provocar certa desconfiança. O pesquisador e curador Caleb Kelly, refletindo sobre uma apresentação de gravações de campo do artista sonoro australiano Lawrence English, sugere que trabalhos como esse manifestam um “retorno reacionário ao ‘realismo’” provocado por “uma crença ingênua na não-mediação do som” (KELLY, 2017). Afinal, em um mundo onde nossas relações cotidianas são cada vez mais mediatizadas e marcadas por noções como *fake news*, *deepfake* e pós-verdade, seria mesmo relevante insistir em uma arte marcada por um compromisso com a representação do “real”? A transformação das ferramentas de reprodução sonora em ferramentas de produção e criação, conduzida tanto no meio da música eletroacústica quanto na música popular ao longo da segunda metade do século XX, não teria tornado anacrônica a pretensão de alta fidelidade da fonografia?

Em um artigo recente, o compositor e pesquisador canadense Daryl Jamieson discute e avalia algumas dessas suspeitas, mas sugere que a expressão “não-ficcional” pode ser aplicada a gravações de campo contanto que o trabalho resultante não seja “manipulado *demaix*” (JAMIESON, 2021, p. 5). Em outros momentos do mesmo artigo, Jamieson entende tanto a criação quanto a subjetividade como formas de ficcionalização das quais as gravações factuais ou não-ficcionais buscariam se afastar (Ibid., p. 11). Como buscarei argumentar neste texto, essa caracterização não me parece adequada para compreender tal repertório. Em contraposição, proponho uma abordagem influenciada pelos debates sobre o documentário e o documental nos âmbitos da fotografia e do cinema.

Documentação ou arte?

O uso da gravação de campo como forma de documentação configura uma prática amplamente difundida, especialmente nos âmbitos da pesquisa etnográfica, etnomusicologia, bioacústica, linguística, e no estudo de paisagens sonoras. Ao longo das últimas três décadas,

entretanto, ganhou força a ideia de que a gravação de campo também poderia ser entendida como uma prática artística em si mesma, apresentada em galerias de arte e concertos de música experimental, ou comercializada em diferentes formatos fonográficos por selos especializados.

É certo que a produção artística de gravações de campo frequentemente carrega consigo estratégias, preocupações e formas de atuação características do meio artístico, muitas das quais não encontram correspondência direta nos usos das mesmas tecnologias de gravação no contexto de outras disciplinas. Ainda assim, me parece que parte da produção teórica sobre o assunto tende a tratar o uso documental e o uso artístico dessa prática de forma excessivamente antagônica, como se o projeto documental fosse fundamentalmente inconciliável com a criação artística. Um caso emblemático desse antagonismo pode ser notado em uma série de textos produzidos pelo artista sonoro espanhol Francisco López a partir da segunda metade dos anos 1990. Para López (1997), “só pode haver uma razão documental ou comunicativa para a manutenção da relação causa-objeto no trabalho com paisagens sonoras, nunca uma razão artística/musical. Na verdade, estou convencido de que quanto mais essa relação for mantida, menos musical será a obra.”

O posicionamento de López marca uma oposição radical à tradição da ecologia acústica e da *soundscape composition*, associada às teorias do compositor e educador canadense Raymond Murray Schafer. No lugar de um uso da gravação como ferramenta para o estudo, avaliação e conscientização do público a respeito das transformações na paisagem sonora mundial, López defende uma *escuta reduzida* de suas gravações (cf. KANE, 2007, p. 17-18; SCHAEFFER, 2017, p. 212-213), sugerindo que nossa escuta causal seja colocada temporariamente de lado em favor de uma apreciação da “dimensão transcendental da matéria sonora *em si*” (LÓPEZ, 1998).

A tradição contra a qual López se posiciona teve origem no contexto do *World Soundscape Project* (WSP), estabelecido no início dos anos 1970 na Simon Fraser University, em Vancouver. Sob a coordenação de R. Murray Schafer, o projeto realizou uma série de gravações de campo no Canadá e na Europa visando, num primeiro momento, documentar determinados aspectos das paisagens sonoras em uma tentativa de expandir o interesse público pela importância da conservação ou transformação dessas sonoridades (TRUAX, 2008, p. 103). No álbum *Vancouver Soundscapes* (1973), resultante das pesquisas conduzidas pelo grupo, gravações de sons característicos da cidade são frequentemente apresentadas sem cortes ou sobreposições, à maneira de um plano-sequência (WORLD SOUNDSCAPE PROJECT, 1997). Em projetos posteriores, alguns dos compositores vinculados ao grupo ou influenciados por ele passariam a utilizar técnicas da composição

eletroacústica para editar e manipular o material registrado, dando origem a uma forma de criação sonora que ficou conhecida pelo nome de *soundscape composition*.

Para Barry Truax, um dos compositores vinculados ao WSP, o fator central que marca a distinção entre as gravações documentais produzidas para a pesquisa e formas posteriores de *soundscape composition* é o tipo de manipulação exercida sobre o material. As gravações documentais receberiam tratamento mínimo e sua edição teria como objetivo a *transparência*, ou seja, a impressão de um contato direto e imediato do ouvinte com os sons registrados (TRUAX, 2002, p. 5). Já em trabalhos posteriores, como *Beneath the Forest Floor* (1992), de Hildegard Westerkamp, a criatividade da artista seria evidenciada por artifícios de pós-produção, apoiando-se nos diferentes imaginários evocados pelos sons gravados e em uma dimensão metafórica que extrapola a literalidade denotativa do registro sonoro (TRUAX, 2011, p. 3; 1996, p. 60). A distinção sugerida por Truax evoca uma interpretação comum da atividade documental como uma tentativa de registro objetivo, imparcial e neutro, na qual o agente da gravação deveria encontrar meios para se tornar oculto, impedindo sua subjetividade de macular a autenticidade do evento registrado¹. Mesmo reconhecendo que o ato de gravação não pode atender a essas demandas, o autor entende que os trabalhos sonoros em estilo documental do WSP evitariam manipulações posteriores por questões éticas relacionadas à responsabilidade envolvida no ato de representação (TRUAX, 2011, p. 3).

Mas haveria uma outra forma possível de compreender o projeto documental, um entendimento no qual a atuação criativa do artista não seria percebida como um empecilho para sua existência?

O documental sob suspeita: objetividade, testemunho e mentira

Na história do documentário cinematográfico, as noções de objetividade e imparcialidade encontraram seu apogeu com o desenvolvimento do Cinema Direto na década de 1960. Nessa forma de documentário, o ponto-de-vista assumido pelos realizadores é caracterizado pelo paradigma da “mosca na parede”: para que a produção atenda a noções particulares de verdade e autenticidade, a equipe de realização não deve interferir de forma alguma nos acontecimentos, assumindo a posição de um observador desinteressado enquanto os acontecimentos transcorrem diante da câmera a despeito da presença da equipe de filmagem. A ética que rege a produção desses filmes é bem representada na descrição que Richard

¹ Outro indicativo dessa concepção idealizada de documentação é a ausência de indicação de autoria nas faixas de *Vancouver Soundscapes* (1973). No encarte do álbum, as gravações são apresentadas como excertos da “Sinfonia do Mundo”, e não como criações de um(a) compositor(a).

Leacock, um dos protagonistas do gênero, faz do documentário *Primary* (Robert Drew, 1960): “Fizemos um filme que capturava o sabor, a essência do que estava acontecendo. Nenhuma entrevista, nenhuma re-encenação [*re-enactment*]. Nenhuma cena encenada [*staged scene*] e pouquíssima narração” (LEACOCK apud CHANAN, 2007, p. 177).

O tipo de pensamento documental sintetizado na proposta do Cinema Direto foi alvo de diversas críticas ao longo da segunda metade do século XX. Se o apelo do documentário cinematográfico estava embasado em uma crença na objetividade e veracidade das imagens visuais e sonoras, entendendo o filme como pura re-apresentação dos acontecimentos e garantindo aos espectadores um acesso direto ao “real”, tal apelo passou a ser visto por seus críticos como ingênuo, nocivo e perigoso. O documentário seria, então, nada mais do que um filme de ficção que busca, através de um conjunto de estratégias estéticas e retóricas, ocultar sua construção ficcional (cf. CHANAN, 2007, p. 3; EITZEN, 1995, p. 82).

Para o pesquisador norte-americano Carl Plantinga (1997, p. 11, 32-33), o problema desse tipo de crítica é que ela parte da suposição de que todo documentário deve ser, ou pretende ser, livre de qualquer tipo de manipulação das imagens captadas ou de qualquer interferência no momento de captação dessas imagens. Como filmes são sempre construções, conclui-se que todo filme é, em certa medida, uma ficção (no sentido de ser uma fabricação). Assim, estabelece-se como essência do documentário um paradigma impossível para, enfim, desacreditar o projeto documental como um todo.

No âmbito da fotografia, o problema da relação entre documentação e arte aparece de diferentes formas ao longo de sua história. Já em meados do século XIX, o poeta francês Charles Baudelaire afirmava que a fotografia poderia servir como tecnologia mnemônica ou auxílio às ciências, mas representava uma ameaça ao gênio artístico, configurando “o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (BAUDELAIRE, 2007 [1856], p. 12). Para o teórico da fotografia Philippe Dubois, a posição de Baudelaire reflete uma concepção “idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e arraigamento na realidade”, na qual “uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real” (DUBOIS, 1994, p. 30).

Como exemplo do uso documental da fotografia, consideremos brevemente a posição do renomado fotógrafo de rua francês Henri Cartier-Bresson, que em 1947 participou da fundação da agência Magnum de fotojornalismo. Em uma entrevista de 1951, Cartier-Bresson descreve seu modo de trabalho enquanto fotógrafo da seguinte forma: “sem barulho, sem alarde de si, sendo invisível, o tanto quanto possível, não ‘preparando’ nada, não ‘arranjando’ nada, apenas estando presente, chegando suavemente, *na ponta dos pés, para não perturbar*

a água...” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 10, *itálicos do autor*). Embora reconheça a fotografia como uma forma de expressão, Cartier-Bresson afirma que sua “única arte reside na humanidade de nossa reflexão, no olhar e na coincidência de se estar no lugar certo na hora certa, não na composição” (Ibid., p. 24). Ainda que critique a manipulação e edição de fotografias, colocando-se ao lado dos fotógrafos que privilegiam a descoberta em lugar da invenção (Ibid, p. 35; 58), Cartier-Bresson não percebe sua subjetividade como um empecilho para retratar os acontecimentos de forma autêntica. Assim, sua concepção de fotojornalismo é uma em que a fotografia é capaz de, ao mesmo tempo, prezar pela autenticidade dos fatos e constituir uma “projeção da personalidade do fotógrafo” (Ibid, p. 26). De forma sintética, podemos entender que o projeto fotográfico expresso no trabalho e nas entrevistas de Cartier-Bresson não é regido por uma intenção de reproduzir a realidade, mas de produzir um *testemunho*, ao mesmo tempo subjetivo e “honesto para consigo mesmo e seu objeto” (Ibid, p. 53).

Em paralelo ao fortalecimento das críticas contra a suposta objetividade do documentário cinematográfico, o valor documental da fotografia também vinha perdendo credibilidade no final do século XX, processo que se acentuou ainda mais com o surgimento e popularização da fotografia digital (AVANCINI, 2011, p. 62; ROUILLÉ, 2009, p. 27-28). Em contraposição à lógica documental, se fortalece a tendência de pensar a fotografia como uma atividade que “fabrica e produz mundos”, como uma imagem que não necessariamente representa o real, mas o produz (ROUILLÉ, 2009, p. 18). Se para Roland Barthes a essência da fotografia consistia em “ratificar o que ela representa” (BARTHES, 2015 [1980], p. 72), para o fotógrafo catalão Joan Fontcuberta (2014 [1997], p. 13) “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” e “o bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”.

Em trabalhos como *Herbarium* (1983), *Fauna* (1989) e *Sputnik* (1997), Fontcuberta se apropria de uma estética característica da fotografia documental para retratar animais imaginários, acontecimentos fictícios, ou “pseudoplantas” construídas a partir de arranjos de objetos inanimados, parodiando assim a aura de verdade que permeia alguns dos usos documentais da fotografia (Figura 1). Em seu livro *O Beijo de Judas: fotografia e verdade*, Fontcuberta discute diferentes formas de manipulação da imagem fotográfica ao longo da história, tanto na fotografia de arte quanto em projetos documentais ou fotojornalísticos. Em contraposição à ética de não-manipulação defendida por Cartier-Bresson, Fontcuberta entende que não existe ato humano que não implique manipulação - “enquadrar é uma manipulação, focar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação” (Ibid., p. 96) - e, portanto, a manipulação fotográfica em si mesma estaria isenta de valor moral (Ibid., p. 117).

Figura 1 - Fotografia da série *Herbarium* (1983), de Joan Fontcuberta.



Fonte: <<https://www.juanmagonzalez.com/fontcuberta/herbarium.html>>. Acesso em: 10/11/2021.

Fontcuberta propõe, então, que “a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa” (Ibid., p. 13). Nesse ponto, entretanto, seu argumento é frágil, porque a existência de uma imagem que julgamos não corresponder à realidade não necessariamente implica uma mentira. Por exemplo: um filme como *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939) é certamente uma ficção, uma fantasia, composto por imagens que foram evidentemente fabricadas e manipuladas em diferentes níveis, mas dificilmente nos deparamos com o argumento de o filme *mente* ao mostrar a casa de Dorothy levantando voo.

De forma similar, em um filme como *Missão Impossível* (Brian de Palma, 1996) podemos julgar que muitos dos acontecimentos são exagerados ou inverossímeis, mas ainda assim não configuram mentiras.

Essa questão é discutida de forma esclarecedora em um capítulo intitulado *As Imagens Podem Mentir?*, dos semioticistas Maria Lúcia Santaella e Winfried Nöth:

Qualquer mentira implica uma afirmação ou asserção, uma vez que o mentiroso tem a intenção de enganar e de fazer o destinatário acreditar na verdade de sua proposição. Nada pode ser julgado como verdadeiro ou falso se for somente expresso na modalidade de possibilidade, ficcionalidade, imaginação, exemplificação ou como uma mera questão (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 206).

Assim, os autores entendem que fotografias podem configurar mentiras quando assumem uma função assertiva, especialmente se apresentadas em um julgamento ou um contexto jornalístico. Uma fotografia pode certamente ser *usada para mentir*, mas em si mesma não configura uma mentira, pois somente através de um conjunto de signos externos é que ela passa a asseverar uma verdade. A compreensão de que uma imagem pode assumir uma função assertiva, dependendo do contexto em que é apresentada e da forma como é interpretada, está na base do entendimento de arte documental que apresentarei na seção seguinte.

O documentário cinematográfico como discurso assertivo

A partir dos anos 1990, ganham força formas alternativas de documentário cinematográfico nas quais os antigos critérios de objetividade, transparência e neutralidade são repensados de forma crítica ou deixam de ter tanta relevância (cf. CHANAN, 2007, p. 3-19). Em *Os Catadores e Eu* (2000), a diretora francesa Agnès Varda documenta a vida de franceses que vivem da coleta de alimentos ou objetos nas ruas. Ao interagir com essas pessoas, Varda constrói uma série de reflexões sobre sua própria vida e seu processo de criação artística, resultando em um filme que é simultaneamente subjetivo, imaginativo e documental. Em *L'Image Manquante* (2013), o diretor Rithy Panh busca documentar o genocídio cambojano utilizando figuras de argila para representar visualmente acontecimentos e experiências pessoais da época que não têm registro fílmico, ou em que os registros fílmicos sobreviventes não correspondem às memórias e ao ponto de vista do diretor. Nesses dois exemplos, o projeto de documentação se afasta de uma moral que prega uma posição de exterioridade do criador diante dos acontecimentos.

Considerando que filmes como esses também são socialmente percebidos e reconhecidos como documentários, Carl Plantinga propõe uma concepção de documentário cinematográfico que seja independente do tipo de manipulação exercida sobre o material, da necessidade de um vínculo indicial entre a imagem e seu referente, bem como de qualquer concepção de objetividade. Para o autor, a categoria *não-ficcional* (da qual o documentário seria um caso específico) pode ser melhor entendida como uma forma de discurso. Quando um discurso é apresentado como ficcional, o orador não está afirmando ou questionando a existência, desejando ou exigindo que os eventos relatados aconteçam, mas apenas compartilhando uma determinada situação imaginária, da qual não precisamos presumir *a priori* um vínculo específico com nossa experiência da realidade. Entretanto, se o mesmo discurso for apresentado no modo que Plantinga define como “assertivo”, o orador indica ao interlocutor a crença de que os eventos relatados acontecem ou aconteceram no mundo (PLANTINGA, 1997, p. 15-19). Exemplos de discursos assertivos podem ser encontrados tanto em reportagens jornalísticas, pronunciamentos oficiais e debates entre candidatos a um cargo público, quanto em situações corriqueiras, como no relato que uma criança faz aos pais sobre o que aprendeu na escola durante o dia. Nosso reconhecimento dessas falas como discursos assertivos, e não interrogativos ou ficcionais, está fortemente associado ao contexto em que são apresentadas e ao tom de voz do enunciador.

Entender o documentário como uma forma de discurso assertivo não significa acreditar que esses filmes expressam sempre a verdade, ou que suas imagens correspondem com precisão à realidade. Muito pelo contrário, os filmes não-ficcionais são justamente aqueles em que a questão “será que o filme está mentindo?” pode ser colocada (EITZEN, 1995, p. 81).

A abordagem do documentário como uma forma de discurso assertivo carrega semelhanças com algumas das definições de documento estabelecidas pela ciência da informação. No início de seu livro *O que é a documentação?*, a documentalista francesa Suzanne Briet expande a definição restrita de documento como “uma prova em apoio a um fato” em direção à proposição mais abrangente de que documento é “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 2016 [1951], p. 1). Assim como a proposta de Plantinga, essa definição está mais vinculada à finalidade e ao uso do documento do que ao modo pelo qual foi construído. Para o cientista da informação Jean Meyriat, o fato de um objeto ser produzido com o objetivo de servir como documento “não exclui em absoluto a presença de uma intenção estética em seu autor” (MEYRIAT, 2016 [1981], p. 249). Além disso, a concepção de documento apresentada por Meyriat não nega a subjetividade de seus autores. As cartas

escritas por Napoleão Bonaparte, por exemplo, seriam documentos que fornecem “informações sobre seus sentimentos, seus planos, suas decisões” (Ibid., p. 242).

Para Meyriat, a definição de documento é tão abrangente que poderia abarcar qualquer objeto, independentemente de ter sido ou não construído para servir a esta função, contanto que seja suficientemente durável para que a informação que comunica possa ser repetida. Como exemplo, Meyriat entende que sua bicicleta, construída para ser utilizada como meio de transporte, poderia futuramente ser utilizada como um documento de sua época, trazendo informações sobre a estatura média dos franceses, sobre formas populares de lazer, ou sobre os processos técnicos utilizados na construção de bicicletas em meados do século XX (Ibid, p. 242). Essa abordagem abrangente do documento se aproxima da posição do teórico do cinema Bill Nichols, para quem “todo filme é um documentário” na medida em que “evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). Se partirmos dessa perspectiva, a questão central deixa de ser entender o que é um documentário e passa a ser entender quando, em que situações, um filme é percebido como documentário (cf. EITZEN, 1995). De forma análoga à sugestão de Meyriat de que “o usuário faz o documento” (MEYRIAT, 2016, p. 244), para Eitzen (1995) o documentário se caracterizaria fundamentalmente como um modo de recepção, e não por características do objeto. Em vez de ser definido como um tipo de texto, o documentário poderia ser entendido como um tipo de leitura.

O problema dessa interpretação é que ela não nos ajuda a entender por que determinados filmes são classificados como documentários e outros não. Embora todo filme contenha determinados aspectos que podem vir a ser tratados como documento de alguma coisa, culturalmente distinguimos aqueles que são documentários daqueles que não o são. Assim, para o objetivo deste texto me parece mais pertinente a caracterização proposta Carl Plantinga (1997, p. 19-20), para quem a definição de um filme como documentário é mais um fenômeno social do que individual. Essa caracterização continua apoiada na funcionalidade e no uso do filme, porém não em cada uso individual, e sim no papel que é socialmente atribuído a esses trabalhos.

Por fim, devemos notar que a posição assertiva do discurso nos ajuda a entender como funcionam os documentários, mas não configura uma condição suficiente para sua definição. Poderíamos argumentar, por exemplo, que filmes biográficos e históricos como *Marighella* (Wagner Moura, 2019) ou *Infiltrado na Klan* (Spike Lee, 2018) também se utilizam amplamente de uma retórica assertiva com relação aos eventos retratados, embora não sejam usualmente classificados na categoria do documentário. A argumentação comum de que esses filmes não são documentários por utilizarem atores e encenações, entretanto, adentra um território

delicado, pois como vimos muitos documentários incorporam diferentes níveis de atuação e encenação dos acontecimentos. No já citado *L'Image Manquante*, por exemplo, quase todos os acontecimentos são representados por figuras construídas em argila, acompanhadas por um *voice-over* assertivo que nos convida a acreditar que tais acontecimentos correspondem a eventos ocorridos no Camboja e à experiência pessoal do diretor.

Para o desenvolvimento do argumento proposto neste artigo, me parece suficiente sugerir que a posição assertiva é a característica central que marca o filme não-ficcional. Dentro desse contexto mais amplo, o documentário cinematográfico pode ser visto como uma subcategoria definida por um conjunto vago de convenções éticas e estilísticas que são constantemente negociadas e redefinidas culturalmente. Em muitos casos, a retórica assertiva do documentário-enquanto-discurso pode ser traduzida em uma afirmação do tipo: “os eventos apresentados no filme acontecem/aconteceram no mundo desta forma”. Em outros casos, como em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) ou nos documentários de vida animal de Jean Painlevé, a concepção de “evento” ou narrativa assume um papel menos preponderante. Nessas situações, a asserção realizada está mais ligada às sequências de imagens visuais (e, em alguns casos, sonoras) do que a uma narrativa. A classificação e recepção desses filmes como documentários nos sugere a afirmação implícita de que as sequências de imagens nos fornecem evidências sobre os lugares, objetos, pessoas ou animais representados, e que podem ser utilizadas como fontes de informação sobre estes (cf. PLANTINGA, 2005, p. 111-116).

Considerações finais: o documental na gravação de campo

Um exemplo de trabalho com gravações de campo que utiliza uma retórica documental é Heard Laboratories (2010), do artista sonoro norte-americano Ernst Karel.² Apresentado pela gravadora and/OAR como “uma etnografia sonora de ambientes de pesquisa científica” (AND/OAR, n.d.), Karel entende que o álbum pode funcionar tanto como “puro documentário e [como] música ‘eletrônica acústica’” (BRUCKMANN; KAREL, 2008). No encarte do CD, encontramos uma série de fotografias em preto-e-branco dos laboratórios da Universidade de Harvard onde as gravações foram realizadas, além de um conjunto de depoimentos oferecidos pelos cientistas sobre as atividades realizadas nesses lugares. Esses elementos colaboram para a formação de uma retórica assertiva, sugerindo ao ouvinte que se atente aos

² Esse trabalho é discutido com maior detalhamento em minha dissertação de mestrado (GERMANO, 2020a, p. 96-110)

sons gravados como fontes de informação sobre esses laboratórios e sobre as atividades científicas realizadas em seu interior.

Essa afirmação implícita do valor documental atribuído às gravações pode influenciar o efeito que o trabalho de Karel nos causa. Na terceira faixa do álbum, por exemplo, escutamos um conjunto de silvos agudos. Lendo o encarte que acompanha as gravações, somos informados de que os silvos são produzidos por saguis que são mantidos enjaulados no laboratório acessado por Karel. Assim, podemos ser levados a refletir sobre o uso de animais em experimentos científicos, podemos sentir pena desses saguis e imaginar que os silvos ouvidos expressam seu sofrimento. Se essa seção do álbum for escutada por um biólogo familiarizado com as expressões vocais de saguis, é possível que ele seja capaz de utilizar o silvo gravado como evidência para chegar à conclusão de que os animais estão em sofrimento, e para levantar a suposição de que as condições oferecidas nesse laboratório não são adequadas ao bem-estar dos animais.

Entretanto, todas essas conclusões possíveis dependem de uma interpretação do material apresentado e do processo pelo qual imaginamos que esse material foi construído. Assim como uma fotografia ou um documentário cinematográfico, uma gravação de campo não é automaticamente prova de coisa alguma. Quando lemos um texto escrito de forma assertiva, como um relatório ou uma matéria jornalística, podemos acreditar ou não nas afirmações colocadas no texto dependendo de nossa confiança na pessoa que o escreveu ou na instituição que o chancela. De forma similar, podemos chegar à conclusão de que os laboratórios científicos da Universidade de Harvard mantêm saguis enjaulados, e que os silvos escutados nos fornecem informações sobre as condições de vida desses saguis, apenas se depositarmos nossa confiança no trabalho de Karel. Além disso, os sons apresentados podem ser interpretados de diferentes formas e levar a conclusões distintas, pois não são traduzíveis em uma afirmação textual unívoca.

O fato de que a construção de Heard Laboratories envolve um conjunto de escolhas subjetivas e manipulações não impede que ele seja apresentado como um trabalho documental, e não implica que essa documentação seja uma mentira ou uma ilusão. Afinal, a noção de documentação apresentada aqui não está relacionada a uma autenticidade ou objetividade supostamente inerente a determinadas tecnologias de gravação de som e vídeo. Um desenho, por exemplo, pode muito bem ser usado na botânica com o objetivo de documentar as principais características de uma espécie vegetal.

As reflexões que trago aqui não têm como objetivo estabelecer critérios fixos para a delimitação de um gênero dentro da prática de gravação de campo, mas entender o que o

uso recorrente de termos como “não-ficcional” e “documental” revela sobre a forma como percebemos e nos relacionamos com essas práticas e com essa produção.

Ao serem apresentados ou percebidos como documentais, os trabalhos artísticos de gravação de campo passam a circular no âmbito do que Bill Nichols (2005, p. 68) descreve como “discursos de sobriedade”, em que a expressão assertiva de determinado ponto de vista atua de forma a influenciar o modo como outras pessoas percebem e interpretam o mundo em que vivem. Assim, essas gravações sugerem um outro modo de escuta e podem proporcionar reflexões diferentes daquelas que teríamos com trabalhos que enfatizam outras estratégias de fazer artístico. Evidentemente, trabalhos documentais não são a única forma pela qual a arte pode tecer comentários e estimular reflexões sobre o mundo em que vivemos, mas proponho aqui que adoção de uma estratégia documental corresponde a um modo particular de tratar essas questões que não necessariamente nega a subjetividade, a autoria e a musicalidade do trabalho.

Agradecimentos

A pesquisa do autor é financiada pela FAPESP, processo nº 2021/00879-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Parte deste artigo responde a críticas e sugestões feitas por colegas a uma publicação anterior (GERMANO, 2020b). Agradeço muito a todos que enriqueceram essas reflexões com seus comentários e questionamentos, especialmente aos amigos e amigas do Laura - Lugar de Pesquisas em Auralidade e ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Iazzetta.

Referências

- AND/OAR. Website oficial da gravadora AND/oar. n.d. Disponível em: <<https://and-oar.org>>. Acesso em: 31/03/2020.
- AVANCINI, Atílio. A Imagem Fotográfica do Cotidiano: significado e informação no jornalismo. *Brazilian Journalism Research*, v. 7, n. 1, p. 50-68, 2011.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. O Público Moderno e a Fotografia. In: ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma Face Velada: Baudelaire e a Fotografia*. FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação – FAAP, v. 17, n. 1, p. 4-14, 2007.
- BENSON, Stephen. The Nondescript. In: BENSON, Stephen; MONTGOMERY, Will (Eds.). *Writing the Field Recording: sound, word, environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

- BRIET, Suzanne. O Que é a Documentação?. Tradução: Maria de Nazareth Rocha Furtado. Brasília: Briquet de Lemos, 2016.
- BRUCKMANN, Kyle; KAREL, Ernst. Interview with Kyle Bruckmann & Ernst Karel (EKG), autumn 2008. Another Timbre. Entrevista concedida ao site Another Timbre. 2008. Disponível em: <<http://www.anothertimbre.com/ekginterview.html>>. Acesso em: 31/03/2020.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Ver é um todo: entrevistas e conversas 1951-1998. Tradução: Júlia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- CHANAN, Michael. The Politics of Documentary. London: The British Film Institute, 2007.
- CUSACK, Peter. Field Recording as Sonic Journalism. In: CARLYLE, Angus; LANE, Cathy (Eds.). On Listening. Axminster: Uniformbooks, 2013, p. 25-29.
- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- EITZEN, Dirk. When is a Documentary?: documentary as a mode of reception. Cinema Journal, v. 35, n. 1, p. 81-102, 1995.
- FONTCUBERTA, Joan. O Beijo de Judas. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- GERMANO, Gustavo Branco. A Escuta como Ato de Composição. 195 p. Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020a.
- GERMANO, Gustavo Branco. The Audible Truth: reflections on the phonographic real. In: SONOLOGIA 2019 I/O - INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOUND STUDIES, 2019, São Paulo. Proceedings of the International Conference on Sound Studies. São Paulo: NuSom, 2020b. p. 149-166.
- JAMIESON, Daryl. Field Recording and the Re-Enchantment of the World: an intercultural and interdisciplinary approach. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 20, p. 1-14, 2021.
- KANE, Brian. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. Organised Sound, v. 12, n. 1, p. 15-24, 2007.
- KAREL, Ernst. Biografia do artista no website oficial. n.d. Disponível em: <<http://ek.klingt.org/bio.html>>. Acesso em: 10/12/2021.
- KELLY, Caleb. Thoughts on the Representation of Sound. Wolf Notes, n. 7, 2017. Disponível em: <<https://wolfnote.org/2017/05/04/caleb-kelly-thoughts-on-the-representation-of-sound/>>. Acesso em: 10/12/2021.
- KINNEAR, Tyler. Approaches to Place in Recent Field Recording Compositions (part 2 of 3). Ecomusicology Newsletter, v. 2, n. 2, p. 16-19, out. 2013.
- LÓPEZ, Francisco. Environmental Sound Matter. 1998. Disponível em: <www.franciscolopez.net/essays.html>. Acesso em: 23/07/2018.
- LÓPEZ, Francisco. Schizophrenia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom. 1997. Disponível em: <www.franciscolopez.net/essays.html>. Acesso em: 23/07/2018.
- MEYRIAT, Jean. Documento, Documentação, Documentologia. Perspectivas em Ciência da Informação, v. 21, n. 3, p. 240-253, jul./set. 2016.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PLANTINGA, Carl. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 63, n. 2, p. 105-117, 2005.
- ROUILLÉ, André. A Fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SAMUELS, David W; MEINTJES, Louise; OCHOA, Ana Maria; PORCELLO, Thomas. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. Annual Review of Anthropology, v. 39, p. 329-345, 2010.

- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. 2. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- SCHAEFFER, Pierre. Treatise on Musical Objects: an essay across disciplines. Oakland, California: University of California Press, 2017.
- TRUAX, Barry. Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University. Organised Sound, v. 7, n. 1, p. 5-14, 2002.
- TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. Contemporary Music Review, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.
- TRUAX, Barry. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. Organised Sound, v. 13, n. 2, p. 103-109, 2008.
- TRUAX, Barry. Sound, Listening and Place: the aesthetic dilemma. Organised Sound, v. 17, n. 3, p. 1-9, 2011.

Música brasileira para duo de clarinete e violão

Jonathan Augusto Ramires Coelho
Universidade Federal da Bahia
jonathanaugustorc@live.com

Pedro Robatto
Universidade Federal da Bahia
pedrorobatto@gmail.com

Resumo: As composições originais para clarinete e violão surgiram no início do séc. XIX e se consolidaram no final do séc. XX. Existe uma listagem com mais de duzentas obras originais para a formação espalhadas pelo mundo, porém algumas obras brasileiras não foram contempladas. Nesse sentido, foi realizado uma catalogação de obras brasileiras originais, bem como transcrições e arranjos escritos especificamente para clarinete e violão. Também foram realizados relatos sobre quatro obras originais dedicadas ao Duo Tercina. Até o presente momento, contamos com vinte e duas (22) obras originais, oito (8) transcrições e sete (7) arranjos escritos, totalizando trinta e sete (37) obras, as quais poderão corroborar com a disciplina de música de câmara das universidades, faculdades e conservatórios de música pelo Brasil. Pretende-se com essa catalogação, divulgar o repertório brasileiro para esta formação e fomentar a produção de novas obras, gravações e pesquisas acadêmicas.

Palavras-chave: Clarinete e Violão, Música de câmara, Música brasileira, Catálogo.

Brazilian music for clarinet and guitar duo

Abstract: Original compositions for the clarinet and the guitar date from the beginning of the 19th century and became well established by the end of the 20th century. There is a list with more than two hundred original works for education purposes all over the world, but some Brazilian works have not been included. Therefore, a catalogue record of original Brazilian works was created, including transcriptions and arrangements written especially for the clarinet and the guitar. Four original compositions dedicated to Duo Tercina were reported. To date, there are twenty-two (22) original works, eight (8) transcriptions and seven (7) arrangements, totaling thirty-seven (37) works that can provide support to the chamber music subject at universities, colleges and music conservatories all over Brazil. This catalog aims at disseminating the Brazilian repertoire for training purposes and to foster the production of new works, recordings and academic research.

Keywords: Clarinet and Guitar, Chamber Music, Brazilian Music, Catalog.

Introdução

As composições originais para duo de clarinete e violão surgiram no início do séc. XIX e se consolidaram no final do séc. XX. Segundo a pesquisadora norte-americana Kellie Lignitz (2013, p. 1), “nas últimas três décadas, houve um aumento nas composições originais para clarinete e violão, o que resultou no dobro de número de obras.”¹ Em sua pesquisa, a autora realiza uma análise estética e técnica em quatro obras originais para clarinete e violão, além de publicar uma listagem com mais de duzentas obras originais para esta formação espalhadas pelo mundo.

Segundo Camilo Ernesto Ríos Rodríguez (2016, p. 3), duo de clarinete e violão é “uma formação pouco utilizada tanto para música acadêmica como para música tradicional da Colômbia e *Valle del Cauca*, que precisa ser estudada e difundida.” O autor apresenta uma obra solo para clarinete e uma obra inédita para duo de clarinete e violão, bem como a análise das obras, além de apontar duas obras originais existentes para a formação, identificadas por Jaime Espitia Uribe (2010). No Brasil, o processo composicional direcionado a duo de clarinete e violão ainda é pouco explorado.

Em sua listagem publicada, Lignitz (2013) aponta seis obras brasileiras originais para clarinete e violão, sendo uma delas especificamente para um clarinete e dois violões². Mário da Silva (2007), em seu catálogo de obras paranaenses para violão solo e música de câmara, identificou uma única obra original para clarinete e violão composta entre os anos 1941 e 2007³. Porém, durante pesquisa⁴ realizada pelos autores na biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/Campus I), foi identificado um manuscrito, que até agora ocupa a posição de primeira obra brasileira original para clarinete e violão⁵. Tal manuscrito foi doado à instituição após o levantamento de obras realizado por Silva (2007).

Nesse sentido, conforme explana Maico Viegas Lopes (2019, p. 2), “localizar obras de compositores brasileiros para formações camerísticas é uma tarefa árdua, devido ao restrito número de obras publicadas.” Corrobora Lélío Eduardo Alves da Silva (2002), ao afirmar que

¹ “In the last three decades there has been a surge in original compositions for clarinet and guitar, resulting in the repertoire for this duo virtually doubling in size.” (LIGNITZ, 2013, p. 1).

² *Flutuante* (Clarice Assad, para um clarinete e dois violões, 1998); *Pieces for Clarinet and Guitar* (Sérgio Assad, 1998); *3 Canções Populares, Quase Eruditas* (Nestor de Hollanda Cavalcanti, 2005); *2 Peças Separadas* (Nestor de Hollanda Cavalcanti, 1996); *Colé de Merma essa Dança da Comadre Sebastiana? Op.7* (Paulo Rios Filho, 2007) e *2 Rocks de Ferreira Gullar* (Nestor de Hollanda Cavalcanti, para um clarinete e dois violões, 1995).

³ *Um pedaço de sonoro amarrado cuja nostalgia pretende permanecer no inteligível* (Fernando Riederer, 1999).

⁴ Essa pesquisa foi desenvolvida durante a realização do Mestrado em Música pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

⁵ *Soterradas* (Marcos Mesquita, 1977/78).

existe uma lacuna de informações referentes a catalogação de produção musical na musicologia brasileira e aponta a necessidade de ser preenchida. Dessa forma, surgiu a necessidade de localizar o repertório para duo de clarinete e violão já existente, além de contar com as obras inéditas que foram encomendas durante a pesquisa.

Com isso, foi realizado um levantamento das obras originais, transcrições e arranjos para a formação, visando corroborar com o repertório desenvolvido nas escolas de música dos conservatórios e universidades. Realizar um levantamento de repertório para instrumentos específicos, não é algo raro na musicologia. (BORÉM; RAY, 2012). Contudo, Lopes (2019, p. 7) ressalta que “a pesquisa documental desenvolvida por musicólogos, na maioria das vezes, não abrange todas as formações de cada instrumento, desta forma, fica a cargo do próprio instrumentista o interesse em divulgar esse repertório.”

Sendo assim, neste trabalho o objetivo principal foi elaborar um catálogo, contendo as obras brasileiras originais para duo de clarinete e violão, bem como as transcrições⁶ e arranjos escritos intencionalmente para unir esses dois instrumentos, sendo que, para André Henrique Guerra Cotta (2000, p. 94), um “catálogo descreve um fundo arquivístico em sua totalidade. Através do catálogo, o pesquisador pode facilmente saber da existência de um documento que lhe interessa.” Com isso, pretende-se incentivar novas composições, além de novos duos de clarinete e violão, disseminando, assim, essa formação de música de câmara. Por fim, será exposto um relato sobre cada obra dedicada ao Duo Tercina, obras estas compostas antes e durante a elaboração deste artigo.

O Duo Tercina nasceu em 2013 na cidade de Curitiba/PR, formado pelo clarinetista sul-mato-grossense Jonathan Augusto e o violonista mineiro Eric Moreira, visando a pesquisa e divulgação da música brasileira, sendo com obras originais, transcrições e arranjos escritos⁷ ou não escritos⁸ para a formação. Entre as obras dedicadas ao duo, citamos: *Suíte Brasileira N°1* (2015) de Cláudio Menandro, contendo quatro movimentos que representam a música brasileira; *Cinco Sentidos* (2018), de Harry Crawl com cinco movimentos, referentes aos cinco sentidos humanos; *Esboço para Clarinete e Violão* (2020) do violonista e compositor Igor Hertz Lazier; E *Outonos* (2022)⁹, para clarinete, violão e orquestra de câmara, composta também por Harry Crawl.

⁶ A transcrição obriga-se a ir além da simples adaptação: procura verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo (um instrumento musical, uma orquestra, uma banda sinfônica, por exemplo) sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original. (BOTA, 2008, p. 2).

⁷ Arranjos escritos especificamente para clarinete e violão, seguindo a escrita tradicional de cada instrumento.

⁸ Arranjos não escritos, dependendo somente da melodia cifrada e da improvisação.

⁹ A peça *Outonos* não está contemplada no catálogo exposto neste artigo, pois a formação de clarinete, violão e

Referencial teórico

Segundo Lignitz (2013), as informações sobre a acessibilidade das obras de música de câmara escritas para violão e outros instrumentos não são limitadas em todos os casos. A autora ainda afirma que em comparação com a quantidade de pesquisas disponíveis sobre as composições escritas para flauta e violão, obras para clarinete e violão acabaram sendo negligenciadas, possivelmente devido ao pequeno número de composições originais para a formação. No Brasil, Silva (2007) apresenta em seu catálogo doze obras para flauta e violão, compostas no Paraná, entre os anos de 1941 e 2007, enquanto aponta somente uma única obra para clarinete e violão.

Em sua análise de quatro obras originais para clarinete e violão, Lignitz (2013) observa que as primeiras obras que envolviam o violão com outros instrumentos, o violão era responsável em fornecer o suporte harmônico para a melodia principal. As primeiras obras para clarinete e violão não eram diferentes, e foi somente na transição dos séculos XX e XXI que isso mudou:

[...] um olhar mais atento sobre o estilo de composição e o tratamento melódico de algumas das primeiras obras que datam de 1820 revela que, em contraste com música de câmara moderna em que os elementos melódicos são proporcionalmente equilibrados entre os dois instrumentos, as duas vozes normalmente não eram tratadas como parceiros iguais. Somente no século XX, os compositores começaram a distribuir o conteúdo melódico igualmente por ambas as partes instrumentais, uma expressão de mudanças gerais na estética e nas expectativas de música de câmara. (LIGNITZ, 2013, p. 1-2)¹⁰.

Em contrapartida, Rodríguez (2016) apresenta uma obra inédita¹¹ para clarinete e violão de música colombiana, especialmente da região de Valle del Cauca, composta por Juan Carlos Gaviria González. Segundo o autor, o compositor desenvolveu esta obra musical contemporânea como exercício composicional e foi estruturada em três movimentos. Ele ainda afirma que, nesta obra, o clarinete e o violão se destacam entre si, em suas peculiaridades, mesmo sendo tocados juntos, e salienta que a participação solista do clarinete e do violão são de suma importância para o desenvolvimento da obra. O autor corrobora

orquestra não faz parte do recorte proposto para esta pesquisa. Contudo, a mencionamos, a título de exemplo, como uma das peças dedicadas ao Duo Tercina.

¹⁰ [...] “a closer look at the compositional style and melodic treatment of some of the earliest works dating from the 1820’s reveals that in contrast to modern-day chamber music in which melodic elements are proportionally balanced between the two instruments, the two voices were typically not treated as equal partners. Only in the twentieth century did composers begin to distribute melodic content equally through both instrumental parts, an expression of general changes in the aesthetics and expectations of chamber music [...]” (LIGNITZ, 2013, p. 1-2).

¹¹ *Tryptique Pour Un Retour* para Clarinete em Sib e Violão, composta em 2009 (RODRÍGUEZ, 2016, p. 13).

afirmando que “neste formato são conhecidas as obras do compositor colombiano José Revelo Burbano *Fantasia* em 6/8 e *Dimensiones*.” (URIBE, 2010, p. 74-87 apud RODRÍGUEZ, 2016, p. 3). Porém, foi constatado que Uribe (2010) apresenta essas obras com melodia para clarinete em Sib e cifra já transposta, como podemos observar na Figura 1:

Figura 1 – José Revelo Burbano: *Fantasia* em 6/8, compassos 1 a 5.



Fonte: RODRÍGUEZ, 2016, p. 3.

Dessa forma, enfatizamos que este modelo de escrita, em que há somente cifra (violão) e melodia (clarinete), não serão considerados. Assim, fazem parte deste artigo, obras em que a atuação de cada instrumento é definida claramente pela grafia, como podemos observar na figura 2, em que há uma grade específica para a clarinete e outra para o violão.

Figura 2 – Nestor de Hollanda Cavalcanti: *2 Peças para clarinete em Sib/Lá e violão*, compassos 1 a 2.

*Ao meu Senbor
À minha Míriam*

2 Peças
para clarinete em B $\flat$ e A e violão
Nestor de Hollanda Cavalcanti

1 - Cissiparidade

Lento $\text{♩} = 50$

Clarinete em B $\flat$

Violão

f *pp* *mf*

Fonte: Arquivo enviado pelo compositor.

Com isso, destacamos a seguir a metodologia adotada para esta pesquisa, bem como os resultados obtidos.

Metodologia

Além do aporte bibliográfico exposto acima, realizou-se uma pesquisa exploratório-descritiva, de caráter participante, com o intuito de identificar e catalogar as obras originais, transcrições e arranjos, escritos especificamente para duo de clarinete e violão. Para corroborar com esta

pesquisa, foi necessário buscar possíveis informações referentes ao repertório existente, pesquisas virtuais e documentais, oficiais e não publicadas, sites¹² e em gravações de áudios e audiovisuais.

Realizou-se também, uma pesquisa de opinião pública com participantes não identificados¹³ por meio de um Formulário do *Google Forms* enviado à diversas universidades brasileiras, em uma chamada pública em que os participantes se voluntariaram a colaborar com a pesquisa, sendo direcionada especialmente aos compositores, clarinetistas e violonistas, tendo caráter quantitativa, utilizando como recurso de coleta de dados um questionário contendo quatorze perguntas referentes ao assunto da pesquisa.

Assim, foram enviados (via plataformas digitais) os formulários para compositores, clarinetistas e violonistas brasileiros, profissionais e estudantes, com o intuito principal de identificar obras originais, transcrições e/ou arranjos escritos especificamente para duo de clarinete e violão. Para a coleta desses dados, foram elencadas as questões pertinentes aos propósitos gerais deste trabalho, como considera Bernard Charlot (2000, p. 9) afirmando que “não basta, porém, coletar dados; deve-se também saber exatamente o que se procura.”

Desta forma, o questionário utilizado nesta pesquisa conteve perguntas sobre o conhecimento da existência de duos de clarinete e violão, bem como o repertório existente para a formação. Assim, o formulário foi dividido em duas sessões:

1. Conhecimento sobre a existência de duos de clarinete e violão.
2. Existência de obras originais, transcrições e arranjos escritos para a formação.

No que tange à elaboração do catálogo, os critérios estabelecidos para integrar o mesmo foram:

1. Obras para clarinete e violão: originais, transcrições e arranjos de autoria brasileira;
2. Peças que evidenciam o clarinete e o violão enquanto solistas;
3. Violão de 6 ou de 7 cordas (um ou dois violões);
4. Clarinete em Sib ou em Lá;
5. Apenas obras escritas com grade específica para cada instrumento;
6. Improvisações não são consideradas.

¹² Música Brasilis. Partituras gratuitas dos maiores compositores brasileiros. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/partituras>. Acesso em: 15 mar. 2021. Funarte. Partituras brasileiras online. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/>. Acesso em: 20 mar. 2021. Conservatório de Tatuí. Partituras. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatui.org.br/partituras/>. Acesso em: 22 mar. 2021. Sesc. Partituras. Disponível em: <https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/home>. Acesso em: 25 mar. 2021.

¹³ A pesquisa foi realizada conforme os critérios estabelecidos no Inciso I, do Parágrafo Único, do Artigo 1º da Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde – CNS.

Resultados referentes ao formulário

Foi realizado o envio dos formulários para clarinetistas, violonistas e compositores brasileiros, estudantes e profissionais, com o objetivo de descobrir possíveis obras brasileiras para duo de clarinete e violão, sendo elas originais, transcrições e arranjos, bem como o conhecimento sobre a existência de formações de duos de clarinete e violão. O formulário foi respondido por quinze pessoas no total.

A pesquisa foi respondida em grande parte pelos clarinetistas, e uma minoria de compositores. Sendo assim, o formulário foi contemplado com respostas de quatorze clarinetistas e um compositor. Não houve participação dos violonistas, o que pode demonstrar desconhecimento acerca do repertório ou mesmo da existência desta formação. Obtivemos um resultado de 100% positivo referente ao conhecimento dos participantes sobre a existência de duos brasileiros de clarinete e violão. Grande parte dos participantes, responderam que ouviram duos de clarinete e violão no YouTube, Instagram e Facebook.

Contudo, com relação a existência de obras específicas para a formação, os participantes responderam conhecer apenas melodias cifradas e improvisações como, por exemplo, Rosa de Pixinguinha e Tarde de Chuva de Paulo Moura. Assim, neste formulário, não foram identificadas obras originais, transcrições e/ou arranjos para duo de clarinete e violão.

Nesse sentido, fazem parte do catálogo a seguir, obras identificadas durante a pesquisa bibliográfica e pelo trabalho do Duo Tercina em busca de repertório, elaborando arranjos e encomendando novas composições para a formação.

Catálogo das obras originais, transcrições e arranjos para duo de clarinete e violão

No quadro 1, encontram-se as obras originais que foram identificadas durante essa pesquisa. Foi realizada uma busca visando encontrar o máximo de informação sobre cada obra. Será utilizada a sigla “s.i.” (sem informação) para informação não identificada.

Quadro 1 – Obras Originais

Título	Instrumentação	Movimentos	Duração	Ano	Compositor	Dedicatória	Fonte
Soterradas	Clarinete em Sib e Violão	Único	7'30''	1977/78	Marcos Mesquita	s.i.	Biblioteca da Universidade Estadual do Paraná / Escola de Música e Belas Artes do Paraná
2 Rocks de Ferreira Gullar	Clarinete em Lá e Dois Violões	I. Madrugada II. Cantada	4'40''	1995/2008	Nestor de Holanda Cavalcanti	A Marcos Leite e ao poeta Ferreira Gullar	Arquivos do compositor
2 Peças Separadas	Clarinete em Sib/Lá e Violão	I. Cissiparidade II. Coisas da vida 'Choro'	5'30''	1996/2008	Nestor de Holanda Cavalcanti	s.i.	Arquivos do compositor
3 canções populares, quase eruditas	Clarinete em Lá e Violão	I. Simples balada II. Vida a dois III. Pensando nela	9'40''	1997	Nestor de Holanda Cavalcanti	A Wilfried Berk e Daniel Wolff	Arquivos do compositor
Flutuante	Clarinete em Sib e Dois Violões	s.i.	s.i.	1998	Clarice Assad	s.i.	Sem acesso à partitura. Em contato com a compositora, a mesma relatou que as partituras foram extraviadas, mas em seu site consta o nome da obra e instrumentação: Disponível em: https://clariceassad.com/flutuante/ .
Pieces for Clarinet and Guitar	Clarinete em Sib e Violão	I. Un abbraccio a Joao II. Menino III. Grumari IV. Violetas Azuis, V. Champ VI. Velho Retrato VII. Hopstotch VIII. Mangabeira, IX. Angela.	s.i.	1998	Sérgio Assad	s.i.	Sem acesso à partitura. Em contato com o compositor, o mesmo relatou que as partituras foram extraviadas.
Um pedaço de sonoro amarrado cuja nostalgia pretende permanecer no inteligível	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	s.i.	1999	Fernando Riederer	s.i.	Catálogo de obras paranaenses para violão solo e música de câmara de Silva (2007). Obs. Em contato com o compositor, o

							mesmo relatou que o manuscrito da obra foi extraviado em sua mudança de Curitiba para a Europa.
Kantilena	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	s.i.	2000	Clarice Assad	s.i.	Sem acesso à partitura. Em contato com a compositora, o mesmo relatou que as partituras foram extraviadas.
Luz y Sombra Op. 121	Clarinete em Sib e Violão	I. Tranquilo, pero ritmico II. Bastante descontraído III. Lento y bastante. livre, como uma improvisación.	12'30''	2005	Jaime Zenamon	s.i.	Arquivos do compositor
Colé de Merma essa Dança da Comadre Sebastiana? Op.7.	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	s.i.	2007	Paulo Rios Filho	s.i.	Nome da obra citado na listagem de Lignitz (2013).
Imagens do Sertão	Clarinete em Sib e Violão	Único	8'40''	2007	Marcelo Alves Brazil	s.i.	Artigo publicado - <i>Imagens do Sertão para clarineta em sib e violão</i> de Marcelo Alves Brazil, 2013. Disponível em: http://www.ufrgs.br
Lembrança de Elvira Leite	Clarinete em Sib e Violão 7 Cordas	Único	8'30''	s.i.	Luciano Emerson	s.i.	Arquivos do compositor
Suíte Brasileira Nº 1	Clarinete em Sib e Violão	I. Choro II. Polca III. Valsa IV. Frevo	17'45''	2015	Cláudio Menandro	Ao Tercina Duo	Arquivos do compositor e arquivo pessoal do Duo Tercina
Cinco Sentidos	Clarinete em Sib e Violão	I. Tato II. Olfato III. Paladar IV. Visão V. Audição	13'00''	2018	Harry Crowl	Ao Tercina Duo	Arquivos do compositor e arquivo pessoal do Duo Tercina
Esboço para Clarinete e Violão	Clarinete em Sib e Violão	Único	4'10''	2020	Igor Hertz Lazier	Ao Tercina Duo	Arquivos do compositor e arquivo pessoal do Duo Tercina
Suíte Nº 1	Clarinete em Sib ou Saxofone soprano e Violão	I. Abertura II. Amarração III. Presságio	9'25''	2020	Igor Hertz Lazier	s.i.	Arquivos do compositor

Breve Serenata	Clarinete em Sib e Violão	Único	3'20''	2020/22	Ivan Lyran	Ao Tercina Duo	Arquivos do compositor
Fantasia Pentágono Nº 1	Clarinete em Sib e Violão	Único	14'00''	2021	Danimar da Silva	A Jéssica Gubert e Sérgio Ribeiro	Arquivos do compositor
Seres-H	Clarinete em Sib e Violão	I. O nascer II. Infância III. Sabores (Doce Azedo) IV. Adolescência V. Maturidade VI. Quase belo, Alegrias e Tristezas, VII. Morte.	8'30''	2022	Jader Evangelista	A Jéssica Gubert e Sérgio Ribeiro	Arquivos do compositor
Limbus IV	Clarinete em Sib e Violão	Único	8'00''	2022	Roberto Victório	A Jéssica Gubert e Sérgio Ribeiro	Arquivos do compositor
Erupção 3	Clarinete em Sib e Violão	Único	4'30''	2022	Guilherme Bertissolo	Ao Tercina Duo	Arquivos do compositor e arquivo pessoal do Duo Tercina

Fonte: Elaboração do autor.

Destacamos a obra brasileira mais antiga identificada, composta originalmente para clarinete em Sib e violão, a obra *Soterradas* (Figura 3) composta por Marcos Mesquita, entre novembro de 1977 e março de 1978, em Curitiba/PR. Tal manuscrito, fazia parte do acervo pessoal do Prof. Dr. Orlando Fraga, o qual foi doado para a biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/ Campus Curitiba I).

Figura 3 – Marcos Mesquita: *Soterradas* para clarinete em Sib e violão, compassos 1 a 3



Fonte: Biblioteca da Universidade Estadual do Paraná/ Campus Curitiba I.

No quadro 2, podemos observar as obras que foram transcritas para a formação de clarinete e violão, quais foram identificadas durante essa pesquisa. Foi realizada uma busca visando encontrar o máximo de informação sobre cada obra, contudo, nem todas as informações foram identificadas (s.i. - sem informação).

Quadro 2 – Transcrições

Título	Instrumentação	Instrumentação original	Movimentos	Composição	Transcrição	Tempo de duração	Ano	Fonte
Clarice	Clarinete em Sib e Violão	Regional de Choro	Único	Nelson Salomé	Transcrição do violão por Celso Farias	4'40''	s.i.	Em contato com o compositor, o mesmo relatou que a partitura foi extraviada
Capão Triste	Clarinete em Sib e Violão	Regional de Choro	Único	Nelson Salomé	Transcrição do violão por Celso Farias	3'45''	s.i.	Em contato com o compositor, o mesmo relatou que a partitura foi extraviada
5 Miniaturas Brasileiras	Clarinete em Sib e Violão	Piano	I. Prelúdio II. Toada III. Choro IV. Cantiga de Ninar V. Baião	Edmundo Villani-Côrtes	Edson Lopes	8'20''	1990	Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" - Editoração Musical: Edson Lopes - Catálogo: EM1451
Invenção Brasileira	Clarinete em Sib e Violão	Cravo	Único	Marcelo Mello	Marcelo Mello	4'	1991	Arquivos do compositor
Paçoca (Choro)	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	Único	Celso Machado	Edson Lopes	3'20''	s.i.	Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" - Editoração Musical: Edson Lopes - Catálogo: EM1856
Quebra queixo (Choro)	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	Único	Celso Machado	Edson Lopes	3'30''	s.i.	Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" - Editoração Musical: Edson Lopes - Catálogo: EM1860
Canoa grande	Clarinete em Sib e Violão 7 Cordas	s.i.	Único	Luciano Emerso	Luciano Emerso	4'	s.i.	Arquivos do compositor
El tango	Clarinete em Sib e Violão 7 Cordas	s.i.	Único	Luciano Emerso	Luciano Emerso	3'	s.i.	Arquivos do compositor

Fonte: Elaboração do autor.

Podemos observar no quadro 3, os arranjos elaborados para a formação de clarinete e violão. Da mesma forma que nos quadros anteriores, as informações não identificadas correspondem à sigla s.i.

Quadro 3 – Arranjos

Título	Instrumentação	Instrumentação original	Composição	Arranjo	Tempo de duração	Ano	Fonte
Turbilhão de Beijos	Clarinete em Lá e Violão	Piano	Ernesto Nazareth	Daniel Wolf	8'40''	2005	Site oficial de Daniel Wolff
Festas da Igreja da Penha	Clarinete em Sib e Violão	Violão Solo	Ricardo Tacuchian	Eric Moreira	9'	2015/2019	Arquivo pessoal de Eric Moreira
Choro pro Zé	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	Guinga	Eric Moreira	4'10''	2015	Arquivo pessoal de Eric Moreira
Constance	Clarinete em Lá e Violão	s.i.	Guinga	Eric Moreira/ Duo Tercina	3'20''	2015	Arquivo pessoal de Eric Moreira
Lendas Brasileiras	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	Guinga	Eric Moreira/ Duo Tercina	2'50''	2015	Arquivo pessoal de Eric Moreira
A Rede e o Mar	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	Weber Lopes	Eric Moreira	3'15''	2017/2018	Arquivo pessoal de Eric Moreira
Canto do Desalento	Clarinete em Sib e Violão	s.i.	Toninho Horta	Eric Moreira/ Duo Tercina	3'40''	2019	Arquivo pessoal de Eric Moreira

Fonte: Elaboração do autor.

Entre as obras descritas nos quadros 1, 2 e 3, encontram-se no repertório executado pelo Duo Tercina: Luz y Sombra op. 121, Cinco Miniaturas Brasileiras, Turbilhão de Beijos, Festas da Igreja da Penha, Choro pro Zé, Constance, Lendas Brasileiras, A rede e o mar e Canto do Desalento, além das obras compostas especialmente para o Duo.

Obras dedicadas ao Duo Tercina

Das cinco obras dedicadas ao Duo Tercina (quadro 1), duas ainda não foram estreadas, portanto não serão comentadas neste artigo. São elas: Breve Serenata de Ivan Lyran e

Erupção 3 de Guilherme Bertissolo. Assim, será exposto a seguir, as quatro obras estreadas entre os anos de 2016 a 2022.

Em 2016, o compositor e multi-instrumentista Cláudio Menandro, inspirado em seus Choros, Polcas, Valsas e Frevos, compôs uma obra dedicada ao Duo Tercina intitulada *Suíte Brasileira N° 1*, com importantes gêneros da Música Brasileira distribuídas em seus movimentos: I. Choro, II. Polca, III. Valsa e IV. Frevo. A proposta inicial desta composição, surgiu em 2015, quando o Duo Tercina assistiu uma palestra de Cláudio Menandro, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na qual ele contava sua trajetória. Ao fim da palestra, o Duo entrou em contato com o compositor e lhe mostrou algumas gravações, o qual apreciou e elogiou, e então surgiu a parceria e amizade.

Em 2016, o Duo Tercina foi aprovado no edital do projeto Terça Brasileira da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), para realizar um show no Teatro do Paiol em Curitiba/PR. Nessa oportunidade, Cláudio Menandro compôs a *Suíte* para o Duo Tercina, qual foi estreada nesta ocasião. Em 2019, o Duo Tercina, com a produção da Curitizoom, por meio do projeto Paiol Musical da FCC, realizou juntamente com amigos músicos convidados, duas apresentações em homenagem ao compositor Cláudio Menandro.

Figura 4 – Cláudio Menandro: *Suíte Brasileira N° 1*, compassos 1 a 8.

Suíte Brasileira N° 1

Cláudio Menandro

Choro

Clarinete

Violão

mf calmo

Fonte: Arquivo pessoal do Duo Tercina.

Em 2018, o compositor Harry Crowl compôs uma obra dedicada ao Duo Tercina (e ao Palco dos 5 sentidos¹⁴), original para clarinete e violão intitulada *Cinco Sentidos* (Figura 5). A ideia

¹⁴ O Palco dos 5 Sentidos é um espaço multicultural que apresenta concertos musicais com jantares à luz de

composicional surgiu após o compositor assistir uma apresentação do Duo, onde nesse mesmo dia o compositor comentou que não acreditava poder funcionar a junção do clarinete com o violão, devido à disparidade principalmente do volume sonoro de cada instrumento, porém observou que era possível com o uso do controle de dinâmicas dos instrumentistas, além do fato da possibilidade de amplificação sonora por meio de microfones e monitores de áudio (dependendo do palco).

Cinco Sentidos foi composta visando referenciar cada um dos cinco sentidos do corpo humano, dividida em cinco movimentos: *I. Tato*, *II. Olfato*, *III. Paladar*, *IV. Visão* e *V. Audição*. O clarinete e o violão dividem o trabalho de exprimir cada um dos cinco sentidos por meio de efeitos sonoros, seguindo uma linha métrica em duo, ambos como solistas. Esta obra foi estreada em 27 de fevereiro de 2019, no *Dizzy Café Concerto* (Curitiba/PR).

Figura 5 – Harry Crawl: *Cinco Sentidos* para clarinete em Sib e violão, compassos 1 a 12.

Cinco sentidos
I. Tato Harry Crawl
(2018)

Relutante (♩ = ca. 75)

Clarinete em Sib

Violão

Fonte: Arquivo pessoal do Duo Tercina.

Em 2020, em meio à pandemia da Covid-19, o compositor e violonista curitibano Igor Hertz Lazier compôs *Esboço para Clarinete e Violão* (Figura 6), obra dedicada ao Duo Tercina. Essa parceria com Igor surgiu na casa de um amigo em comum, e como ele já sabia da existência do Duo Tercina, resolveu compor essa obra e dedicar ao duo, fortalecendo ainda mais os laços de amizade. A estreia da *Esboço*, foi realizada durante o concerto do Duo Tercina, pelo

velas, valorizando a música, os artistas e despertando todos os sentidos. Situado no endereço: R. Barão do Rio Branco, 438 - Centro, Curitiba – PR. Disponível em: <https://www.palcodos5sentidos.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2021.

5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA em Salvador/BA, realizado na sala de ensaio da Orquestra Sinfônica da Bahia, no Teatro Castro Alves, em novembro de 2021.

Em 2022, com as atividades retornando ao modo presencial (pós pandemia da Covid-19), o compositor Harry Crowl novamente escreve uma peça dedicada ao Duo Tercina, porém com uma nova e inusitada formação. Intitulada *Outonos*, a obra com cinco sessões (*I. Tranquilo II. Um pouco misterioso III. Movido e um pouco agressivo IV Com grande perplexidade V. Com expectativa e alguma resignação*) foi escrita para duo de clarinete e violão solistas, e orquestra de câmara. O compositor Harry Crowl também é diretor artístico da Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná, e organizou a estreia de *Outonos* para o primeiro concerto da temporada 2022, o qual foi realizado no mês de maio, durante o Outono.

Com isso, observamos que essas quatro obras dedicadas ao Duo Tercina, corroboram com o repertório existente, incentivando a composição de novas obras originais para a formação. O Duo Tercina, que atua desde 2013 no cenário musical curitibano, busca cada vez mais difundir esta formação musical, como duo consolidado de música de câmara, com obras específicas (dedicadas ou não) em seu repertório.

Figura 6 – Igor Hertz Lazier: *Esboço para Clarinete e Violão* – para clarinete em Sib e violão, compassos 1 a 7.

Esboço para Clarinete e Violão

Igor Hertz Lazier
2020

♩ = 100

Clarinete (Bb)

Violão

5

5

mp

f

p

mf

C IV

Fonte: Arquivo pessoal do Duo Tercina.

Figura 7 – Harry Crowl: *Ontonos* – para clarinete em Sib, violão e orquestra de câmara, compassos 1 a 6.

- Outonos -
para clarineta, violão e orquestra de câmara

Harry Crowl
(2022)

Tranquilo (♩ = ca. 75)

Flauta

Oboé

Clarineta em Sib 1

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Dó

Timpanos (4)

Vibrafone

Clarineta em Sib (solo) 2

Violão (Guitar)

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

Fonte: Arquivo pessoal do Duo Tercina.

Considerações finais

Essa pesquisa surgiu do anseio em identificar as obras brasileiras para clarinete e violão, sendo elas originais, transcrições e/ou arranjos escritos no intuito de unir estes instrumentos como uma formação de música de câmara. Duos de clarinete e violão já são conhecidos no Brasil, com nomes de instrumentistas consagrados da Música Popular Brasileira, porém foi observado que grande parte do repertório envolvido, tratava-se de obras não escritas especificamente para esta formação, com arranjos elaborados em ensaios e improvisos sobre melodias cifradas.

Podemos dizer que, até o início dessa pesquisa, obtínhamos a informação de somente duas obras originais, duas transcrições e dois arranjos escritos especificamente para o clarinete e

o violão. Até o presente momento, contamos com vinte e duas obras originais, oito transcrições e sete arranjos escritos, totalizando trinta e sete obras, as quais poderão corroborar com a disciplina de música de câmara das universidades, faculdades e conservatórios de música pelo Brasil.

Portanto, a partir dos dados coletados, considera-se que o número de obras escritas para a formação foi maior do que se supunha inicialmente. Contudo, nota-se que a formação exposta neste artigo (clarinete e violão) é bem menos comum se comparada a outros duos (clarinete e piano; violão e flauta, por exemplo).

Referências

- ASSAD, Clarice. Flutuante para clarinete em Sib e dois violões. Disponível em: <https://clariceassad.com/flutuante/>. Acesso em: 26 out. 2021.
- BOTA, João Victor. *A Transcrição musical como processo criativo*. 107 f. José Eduardo Ribeiro de Paiva. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/download/54505923/A_Transcricao_como_Processo_Criativo.pdf. Acesso em: 30 out. 2021.
- 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 – Simpom*, Rio de Janeiro, 2012. p. 121-168. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/8033/6901>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- BRAZIL, Marcelo Alves. Imagens do Sertão para clarinete em Sib e violão. *Anais – Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFIM/UFRGS*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 970-985, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/download/157/179>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CHARLOT, Bernard. *Da relação com o saber: elementos para uma teoria*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. Partituras. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatui.org.br/partituras/>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- COTTA, André Henrique Guerra. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. 293 f. Vilma Moreira dos Santos. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 285 f. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-A4RFM9/1/andr_henrique_guerra_cotta.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021.
- FUNARTE. Partituras brasileiras online. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- LIGNITZ, Kellie. *A Survey of four original works for clarinet and guitar and their effect on compositional output for the repertoire*. 74 l. Kimberly Cole Luevano. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. May 2013. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271856/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. Acesso em: 07 jul. 2021.
- LOPES, Maico Viegas. Música Brasileira para Trompete e Piano: levantamento de obras e catalogação de repertório. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 7, n. 3, p. 1-15, 2019. Disponível em:

<http://periodicos.unesp.br/index.php/vortex/article/download/3202/2086>. Acesso em: 03 set. 2021.

MOREIRA, Eric Henrique Evangelista. Festas da Igreja da Penha de Ricardo Tacuchian: arranjo para clarinete e violão. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 7, n. 3, p. 1-13, 2019. Disponível em: <http://periodicos.unesp.br/index.php/vortex/article/download/3209/2092>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MÚSICA BRASILIS. Partituras gratuitas dos maiores compositores brasileiros. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/partituras>. Acesso em: 15 mar. 2021.

PALCO DOS 5 SENTIDOS. Música Clássica e Gastronomia. Disponível em: <https://www.palcodos5sentidos.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2021.

RODRÍGUEZ, Camilo Ernesto Ríos. Análisis y recomendaciones interpretativas de obras para clarinete del repertorio musical académico del siglo XXI. *Sinfonía virtual – Revista de Música y Reflexión Musical*. Edición 31. Verano 2016. Disponível em: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/clarinete_sxxi.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

SESC. Partituras. Disponível em: <https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/home>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SILVA, Mário da. *O violão no Paraná: Uma abordagem histórico-estilística* (catálogo de obras). Palestra apresentada no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro. Curitiba: Embap, 2007. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/mario.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

URIBE, Jaime Espitia. *Antología de obras para clarinete de música andina; Análisis y Recomendaciones Interpretativas*. 108 h. Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán. Tesis de maestría. Maestría en Música. Escuela de Ciencias y Humanidades. Universidad Eafit. Medellín, 2010. Disponível em: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1453/Jaime_UrbeEspitia_2010.pdf?sequence=3. Acesso em: 12 out. 2021.

O caso de “Blow, blow thou winter winde” – uma canção de William Shakespeare para As You Like It

Carin Zwilling
Universidade de São Paulo
c_zwilling@usp.br

Leonel Maciel Filho
Universidade de Campinas (UNICAMP)
leonelmfilho@yahoo.com.br

Resumo: Após a morte de William Shakespeare em 1616 e o segundo incêndio de seu teatro – o Globe – as apresentações de suas peças declinaram. Porém, com a inauguração do Drury Lane (teatro que herdou os direitos de suas peças) ocorreu um reavivamento e uma nova geração de diretores artísticos, atores, atrizes, coreógrafos, regentes e compositores se envolveram em suas produções. Elegemos uma de suas comédias – As You Like It [Como Gostais], e a canção “Blow, blow thou winter winde”, composta por Thomas Augustine Arne, com refrão de William Linley, para narrar e explicar esse momentum.

Palavras-chave: Peças teatrais de William Shakespeare; Canções de cena; Thomas Augustine Arne; William Linley; Teatro Drury Lane.

The case of “Blow, blow thou winter winde” – a song by William Shakespeare for As You Like It

Abstract: After the death of William Shakespeare in 1616 and the fire of his theater – The Globe, the performances of his plays declined. However, with the opening of the Drury Lane (the theater that inherited the rights of his plays), a revival took place and a new generation of artistic directors, actors, actresses, choreographers, conductors and composers engaged in its production. We chose one of his comedies – As You Like It – and the song “Blow, blow thou winter winde”, composed by Thomas Augustine Arne, with a refrain by William Linley, to narrate and explain this momentum.

Keywords: Shakespeare plays; Scene songs; Thomas Augustine Arne; William Linley; Drury Lane Theater.

Breve histórico e motivação

William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564 – 1616) conheceu seu apogeu na montagem de suas peças no *The Globe*, teatro construído a céu aberto, conforme sua concepção e gosto, nas margens do Tâmesa em 1599, do qual tornara-se sócio e participava dos lucros de sua companhia, bem como no *Blackfriars* – teatro coberto em que, a partir de 1608, a companhia realizava seus espetáculos durante o inverno. Suas peças tiveram enorme êxito e foram representadas com mais frequência diante das cortes da Rainha Elizabeth I e do Rei Jaime I que as de seus colegas dramaturgos.

A produção das peças de Shakespeare nos palcos londrinos foi naturalmente afetada pelos dois incêndios de seu teatro,¹ por sua aposentadoria em 1611, e sua morte em 1616 e, com isso, as montagens declinaram. No entanto, em 1623, com a reunião de seus atores com os editores Isaac Jaggard e Edmund Blount, foi realizada a publicação do *First Folio* com a coletânea de 36 peças – dezoito peças já publicadas isoladamente em quarto, além de outras dezoito não publicadas anteriormente, o que proporcionou um reavivamento de sua obra teatral. Este foi um marco na publicação em termos de preservação e edição das peças de Shakespeare, bem como da história do livro.²

A eclosão da Guerra Civil em 1642 levou ao fechamento dos teatros, de modo que antes da Restauração em 1660 e da reabertura dos teatros houve um intervalo de quase vinte anos, suficiente para quebrar a continuidade e tradição da produção e representação teatral. A nova ordem teatral inaugurada pela Restauração foi marcada pela concessão de duas patentes: a primeira (1662), a de Sir Thomas Killigrew e sua companhia – os *King's Players*, e a segunda, a de Sir William Davenant (1663) e sua companhia – os *Duke's Players*. Estas estabeleceram

¹ Em 1613, um canhão utilizado durante uma apresentação de Henrique VIII de Shakespeare provocou um incêndio no teto de palha do *The Globe*, destruindo completamente o edifício. O teatro foi reconstruído em 1614, no qual o antigo repertório de peças continuou a ser encenado. Em 1642 os puritanos forçaram o fechamento do teatro e, dois anos mais tarde, foi totalmente demolido.

² O formato em fôlio era normalmente reservado para as obras de referência como Teologia, Direito, História e Heráldica, além de ser usado em coletâneas de autores consagrados, quer fossem os antigos Homero, Tácito e Santo Agostinho, ou os modernos Edmund Spenser, Sir Philip Sidney e Bispo Joseph Hall. Peças escritas para teatro, entretanto, eram geralmente vistas como obras triviais, voltadas para o entretenimento do público, consideradas irrelevantes como literatura séria. O *Fólio 1* de 1623 não foi somente a primeira coletânea editada da obra de Shakespeare, mas também o primeiro fôlio dessa natureza a ser publicado na Inglaterra devotado exclusivamente e com êxito às peças teatrais. Caso não tivesse sido publicado, a maior parte da obra de Shakespeare estaria perdida. Poderíamos apresentar pelo menos dois motivos que serviram como argumento à relutância dos dramaturgos em publicarem as peças teatrais: o perigo de que as outras companhias teatrais pudessem comprar e encenar as peças e o temor que o público não acesse ao teatro para ver a representação das mesmas, uma vez que as tinham lido. Tal relutância quanto à publicação foi superada somente pela necessidade financeira gerada pelo fechamento dos teatros devido à praga. Todavia, Shakespeare pouco publicou durante sua vida. [Cf. C. Zwillig. William Shakespeare. *As canções originais de cena*. São Paulo: Annablume, 2010, p.20.]

um monopólio teatral que se estendeu a seus descendentes, até a aprovação da Lei de 1843 para regulação de teatros. Por dispensa do Lord Chamberlain (o camareiro real), o direito de montar as peças de Shakespeare foi compartilhado, mais ou menos igualmente, entre os *King's Players* e os *Duke's Players*.

No século XVIII e início do XIX, as produções teatrais continuaram a ser monopólio de ambos teatros londrinos; isso denotou uma tradição de representar Shakespeare, muitas vezes em versões diferentes, no Drury Lane e no Teatro Real em Covent Garden. Novas músicas incidentais ou revisões de partituras existentes eram frequentemente feitas, muitas vezes por compositores residentes nos teatros. No século XVIII, por exemplo, novas configurações de muitas das canções com letras escritas por Shakespeare foram compostas musicalmente por Thomas Arne (1710 – 1778) e William Boyce (1711 – 1779).

Um grandioso acontecimento para as montagens de Shakespeare no Drury Lane foi a entrada de David Garrick (1717 – 1779) como ator-gerente.³ À Garrick devemos a ideia do Festival de Shakespeare em sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, que há muito havia sido esquecida. A partir de 1769, por iniciativa de Garrick, o jubileu shakespeareano passou a ser comemorado, ao qual acorreram reis e rainhas e, conseqüentemente, um teatro foi fundado para abrigar as montagens – o Royal Shakespeare Theatre e sua companhia, agora permanente. Uma linha de trem foi estendida até a cidade e por ela aportam espectadores de todo mundo.

Por fim, um novo gênero surgiu – a "semi-ópera", "ópera dramática" ou "ópera inglesa" – termos aplicados aos entretenimentos da Restauração que combinavam peças faladas com episódios semelhantes às mascaradas, empregando personagens que cantavam e dançavam. Esses espetáculos incluíam maquinários e cenários majestosos. Desta época destaca-se a adaptação de *The Tempest* de Shakespeare por William Davenant (1606 – 1668), com música de Matthew Locke (ca. 1621 – 1677). Após a morte de Locke, um segundo florescimento surgiu com as semi-óperas de Henry Purcell (1659 – 1695) com *King Arthur* e *The Fairy-Queen* [adaptação de *Midsummer Night's Dream*, porém com libreto de John Dryden].

Apresentação da canção escrita por Shakespeare para *As You Like It*, "Blow, blow thou winter wind":

³ David Garrick (Hereford, 19 de fevereiro de 1717 – Londres, 20 de janeiro de 1779) foi um ator, dramaturgo, diretor teatral e produtor inglês que influenciou quase todos os aspectos da prática teatral ao longo do século XVIII.

Figura 1. “Blow, blow, thou winter winde”. Texto e tradução.

TEXTO: *First Folio* (1623), sig. R1v

ATO E CENA: II.vii.(174-190)

MARCA: Verso, itálico; *Song*.

PERSONAGEM: AMIENS

*Blow, blow, thou winter winde,
Thou art not so unkinde,
as man's ingratitude.
Thy tooth is not so keene,
because thou art not seene,
although thy breath be rude.
Heigh-ho, sing heigh-ho, unto the greene holly,
Most frendship is faygning, most Loving, meere folly:
The heigh-ho, the holly.*

*Freize, freize, thou bitter skie,
that dost not bight so nigh
as benefitts forgot:
Though thou the waters warpe,
thy sting is not so sharpe,
As freind remember'd not.
Heigh-ho, sing heigh-ho, unto the green holly,
Most frendship is fayning, most Loving meere folly:
Then heigh-ho, sing heigh-ho, etc
This life is most jolly.*

Tradução: Leonel Maciel Filho

Vai, vai o vento atroz,
5 Tu não és tão feroz
Qual a humana ingratidão.
Teu dente não tem fio,
Porque ninguém o viu,
Apesar da exalação.
10 Cantai, cantai, cantai o azevim
O amigo é infiel e o amor tem seu fim.
Cantai, cantai o azevim.

Gela, gela o acre céu,
15 És amargo qual fel
E o favor olvidado.
Embora as águas congeles,
Não dói quanto tu me feres
Qual amigo deixado.
20 Cantai, cantai, cantai o azevim
O amigo é infiel e o amor tem seu fim.
Cantai, cantai o azevim,
A alegria é assim.

Comentários Gerais

Considera-se que *As You Like It* foi escrita em 1599, e inscrita no *Stationers Register* em 4 de agosto de 1600. Foi representada perante a Corte, em Wilton House, em 2 de dezembro de 1603.⁴

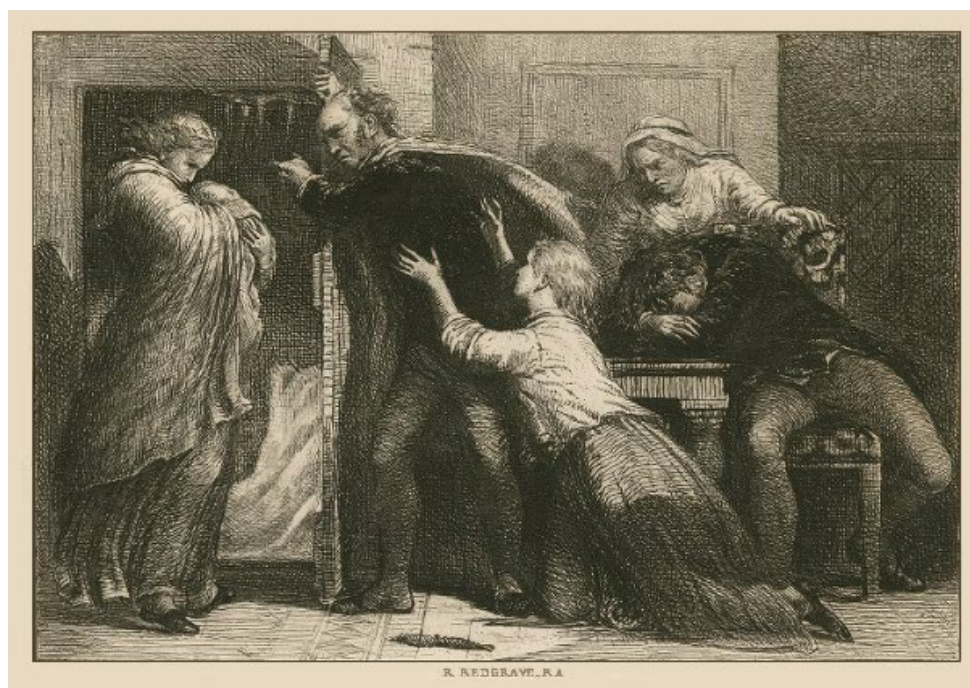
Esta canção foi composta para adequar-se à condição do exílio do Duque Senior, arruinado pela ingratidão de seu irmão, o Duque Frederick, que usurpou o poder e expulsou-o da corte.

⁴ Shakespeare baseou-se, provavelmente, no romance pastoral de Tomas Lodge (1588-1625), *Rosalynde or Euphues' Golden Legacie*, publicado em 1590 e escrito pelo autor durante uma viagem às Canárias.

Dusinberre (2006, p.411) comenta que nesta canção o público é transportado para o mundo de ouro da floresta das Ardenas, a fim de escapar da inveja e maldade, da política e perfídia da corte.

Agora, como diz a canção, os ventos do inverno são preferíveis à ingratidão dos homens. Mas por que? pergunta Warburton (1747) – Porque esta não pode ser vista [seen]. E a justificativa dada pelo Duque à sua comitiva deixa isso claro – “melhor o vento do inverno e sua rudeza que a falsidade da corte”.

Figura 2 - Richard Redgrave, R.A (1804-1888). "Blow, blow, thou Winter wind", *As You Like It*.
Gravura: 8,6 x 12,7 cm, em folha de 43,2 x 30,5 cm.



Folger Shakespeare Library collection, Washington DC. [Digital Number File 29003].

Para Noble (1923, p.73) o tema da canção é uma variante da canção “Under the greenwood tree” (II.v), entretanto sua veia misantrópica é mais acentuada. E, como comentamos acima, o inverno é mais tolerável que a ingratidão e a falta de sinceridade dos homens.

Em *As You Like It* há mais canções que em qualquer outra peça de Shakespeare, muitas delas para serem cantadas por Amiens, que é um personagem e não um mero menino-cantor anônimo trazido à cena para uma ocasião especial. Nessas canções, como afirma Latham (ed. 1975):

É particularmente importante compartilhar o sentimento da passagem do tempo e da vida que segue adiante, o mundo que se move. As canções evocam uma atmosfera livre e uma conjuração da vida na floresta que ocorre num palco limpo. Também lidam com a sensação de liberdade dos cantores, cantando por duas vezes o banimento do duque, na

fala introdutória. O tempo ruim é motivo de deleite quando comparado à vida na corte, suas traições e falta de sinceridade.

E segue explicando que não vemos no decorrer da peça a quebra de laços de amizade ou a ingratidão, e as canções mais propriamente estabelecem este aspecto da trama.

A fim de marcar o inverno Shakespeare menciona o azevinho [*holly*]⁵ – emblema das festividades de inverno e do Natal.

Long (1977, p.147) salienta não ser uma coincidência a canção ser cantada imediatamente após Orlando trazer Adam para o palco, uma vez que ambos sofreram da ingratidão e da falta de laços de amizade. Para o autor, a canção também pode ser um artifício para encobrir a remoção do banquete do palco.

E Auden (1957, p.40) reafirma a ideia do exílio na floresta das Ardenas para fugir daquele sofrimento impingido na corte, ao dizer que:

O comportamento de seus irmãos em relação ao Duque e a Orlando foi mal, mas não pode ser chamado de ingratidão, uma vez que nem o Duque Frederick nem Oliver jamais romperam a amizade com eles. O efeito da canção sobre eles, todavia, é alegre. A vida pode ser dura, a injustiça parece triunfar no mundo, o futuro parece escuro e incerto, mas a lealdade e a generosidade existem e tornam a maldade suportável.

Figura 3 - Richard Redgrave, R.A (1804-1888). "Blow, blow, thou Winter wind", *As You Like It*.
Gravura: 5,4 x 10x2 cm, em folha de 43,2 x 30,5 cm.



Fonte: Folger Shakespeare Library collection, Washington DC. [Digital Number File 29003].

⁵ *Holly* – s. (bot.) azevinho; ramos ou frutos do azevinho usados como ornamentação de Natal.

Música

A música original para esta canção se perdeu. A mais antiga composição conhecida é a de Thomas Augustine Arne (1710-1778),⁶ composta ao redor de 1740, para a produção da peça no teatro Drury Lane.⁷ A composição da canção por Arne está incompleta, uma vez que não inclui o refrão. William Linley (1771-1835),^{8/9} baseando-se na canção de Arne, compôs um refrão, além de realizar o baixo.

Ambas canções se encontram em arquivos das bibliotecas Folger Shakespeare Library, Washington DC, e da Biblioteca Britânica de Londres, que não fornecem cópias. Em visita de pesquisa copiei as partituras a mão e percebi que ambas foram compostas na mesma tonalidade, sendo possível realizá-las em conjunto. Apresento a transcrição abaixo, a qual

⁶ Thomas Augustine Arne (Londres, 12 de março de 1710 – 5 de março de 1778). Compositor, violinista e tecladista inglês. Foi o mais proeminente artista da música teatral inglesa do século XVIII. Em 1738 Arne tornou-se um dos líderes da vida musical londrina. Naquele ano foi um dos fundadores da Sociedade de Músicos (mais tarde Royal Society), com Händel, Boyce e Pepusch. Em 1740 foi contratado para compor uma masque escrita por Alfred de David Mallet e James Thomson para uma apresentação em um entretenimento oferecido ao Príncipe de Gales nos jardins de Cliefden (Cliveden) House, perto de Maidenhead. A obra original parece conter apenas sete números musicais (incluindo "Rule, Britannia"), embora Arne a tenha reescrito várias vezes, transformando-a em 1745 em um oratório cantado e, em 1753, em uma ópera.

Na temporada teatral de 1740-41, Arne compôs músicas para as produções de Shakespeare no teatro Drury Lane: *The Tempest*, *As You Like It*, *Twelfth Night* e *The Merchant of Venice*, incluindo canções como "Where the bee sucks" e "Under the greenwood tree" que nunca foram superadas ou esquecidas desde que foram escritas.

⁷ A primeira edição da canção está em Thomas Arne, *The Songs and Comedies called As You Like It, and Twelfth Night*, 1741, reeditada por John Caulfield, *A Collection of the Vocal Music in Shakespeare's Plays, Including the Whole of the Songs, Duets, Gleees, Choruses, etc.* London, 1864, II, 133, 138. CAUFIELD, John. *A Collection of the vocal music in Shakespeare's plays: including the whole of the songs, duets, gleees, choruses, &c.* London, 1864, II, 133, 138.

⁸ LINLEY, W. *Shakespeare's dramatic songs ...: as introduced by him in his various dramas the music, partly new & partly selected with new symphonies and accompaniments for the piano forte from the works of Purcell ...* London: Preston, 1816, II, 8. In Folger Shakespeare Library, M1516.S3 L4 Copy1 Cage Consultado e copiado a mão com permissão da biblioteca.

⁹ William Linley (Bath, Somerset, 1771-1835) foi o mais novo dos sete filhos músicos de Thomas Linley e Mary Johnson (1729-1820). Educado em Harrow e depois na St Paul's School, recebeu treinamento musical de seu pai e de Carl Friedrich Abel. Incorporou-se na Companhia Britânica das Índias Orientais e esteve na Índia entre 1790-5 e 1800-5, mantendo um cargo de escritor na Faculdade de Madras. Aposentou-se da empresa em 1810 e dedicou-se a cantar, compor *glees* e canções e a escrever literatura. Deixou sua coleção de retratos de família para a Dulwich Picture Gallery. Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) ao ouvi-lo cantar uma canção de Purcell ficou encantado com sua voz e escreveu-lhe as seguintes quadras em 1800:

*While he sang a song to Purcell's music
While my young cheek retains its healthful hues,
And I have many friends who hold me dear,
Linley! methinks, I would not often hear
Such melodies as thine, lest I should lose
All memory of the wrongs and sore distress
For which my miserable brethren weep!*

*But should uncomforted misfortunes steep My daily
bread in tears and bitterness; And if at death's
dread moment I should lie With no beloved face at
my bed-side,
To fix the last glance of my closing eye,
Methinks such strains, breathed by my angel-guide,
Would make me pass the cup of anguish by,
Mix with the blest, nor know that I had died!*

editei com permissão de ambas bibliotecas e anexe à letra original, a tradução realizada por Leonel Maciel Filho.

Figura 4 – “Blow, blow, thou winter winde”. William Shakespeare, *As You Like It* (II.vv.174-190) Música de Thomas Augustine Arne (1710 – 1778) Realização do baixo por W. A. Barrett. Tradução de Leonel Maciel Filho.

"Blow, blow, thou winter winde"

Andante

William Shakespeare, *As You Like It* (II.vii. 174-190)
 Música de Thomas Augustine Arne (1710 - 1778)
 Realização do baixo por W. A. Barrett
 Tradução de Leonel Maciel Filho

5

Blow, blow, thou win - ter
 Vai, vai o ven - to_a -

10

wind Thou art not so un - kind, Thou art not so un - kind as man's in -
 troz - Tu não és tão fe - roz, Tu não és tão fe - roz Qual a hu -

15

gra - ti - tude. Thy tooth is not so keen, be - cau-se thou art not
 ma - na in-gra - ti - dão. Teu den - te não tem fi - o, por - que nin - guém o

20

seen, Thy tooth is not so keen, be - cause thou art not seen, Al -
 vi - u, Teu den - te não tem fi - o, por - que nin - guém o vi - u, - A-pe-

25

though thy breath be rude, al - tho' thy breath be rude, al - though thy breath be
 sar da má e - xa - la - ção, - a pe-sar da má e - xa - la - ção, a-pe - sar da má e - xa - la -

30

rude. Freeze, freeze thou bit - ter sky, Thou
 ção, Ge-la ge - la o a - cre cé - u És a -

35

dost not bite so nigh, Thou dost not bite so nigh as be - ne fits for -
 mar - go qual fel. És a - mar - go qual fel e - o fa - vor ol - vi -

40

got. Tho' thou the wa - ters warp thy sting is not so sharp, Thy
 -da do. Em - bo - ra - as á - guas con - ge - les não doi o quanto tu me fe - res, Não

45

sting is not so sharp, as friend re - mem - ber'd not, Thy sting is not so
 doi o quanto tu me fe - res qual o a - mi - go dei - xa - do. Não doi o quan - to tu me

50

sharp as friend re - mem - ber'd not, as
 fe res qual o a - mi - go - dei - xa - do qual o a -

53

friend re - mem - ber'd not.
 mi - go dei - xa - do

Figura 5 – "Blow, blow, thou winter winde". William Shakespeare, *As You Like It* (II.vv.174-190).
 Refrão e baixo contínuo por William Linley (1771 – 1835). Tradução de Leonel Maciel Filho.

William Shakespeare, *As You Like It* (II.vii.174-190)
 Refrão e baixo contínuo por William Linley (1771-1835)
 Tradução por Leonel Maciel Filho

Cheerfully

Heigh - ho! Heigh - ho! Heigh - ho! the hol - ly most friend - ship is
 Can - tai, Can - tai, Can - tai o_a - ze - vim o_a - mi - go_ê - in -

feig - ning most lo - ving mere fol - ly most friend - ship is feig - ning most lo - ving mere fol - ly
 fiel e o a - mor tem seu fim o_a - m_ã - go_ê in - fiel e o a - mor tem seu fim.

Heigh - ho! the hol - ly! Heigh - ho! the hol - ly this
 Can - tai o_a - ze - vim Can - tai o_a - ze - vim

life is most jol - ly most jol - ly this life is most jol - ly most jol - ly this jol - ly.
 a - le - gri - a_ê as - sim. A_a - le - gri - a_ê as - sim. A_a - sim.

tr

Adendo: Montagens de *As You Like* realizadas com música, em Londres, 1824

De acordo com Gooch e Thatcher (1991, vol. I, 480, p.58), três produções de *As You Like It* de Shakespeare foram realizadas em Londres, 1824, incluindo música e arranjos compostos por Henry R. Bishop e Thomas Augustine Arne:

1. THEATRE ROYAL, COVENT GARDEN, 30 de junho de 1824 -- [Mr. Cooper – Orlando; Ann Maria Tree – Rosalind; Mr. Duruset – Amiens; Mr. Young – Jaques], embora o nome de Bishop não tenha sido citado no programa, os títulos das canções listadas conferem com as de Bishop.
2. DRURY LANE THEATRE, 25 de novembro de 1824 -- [James William Wallack – Orlando; Elizabeth Yates – Rosalind, Celia e cantora; Miss Povey – Phoebe e cantora]; Horn contribuiu ao menos com uma canção para a produção. A publicação das canções compostas por Thomas Augustine Arne anteriormente (*The whole of music in As You Like It*) conferem com a data da produção da peça.
3. THEATRE ROYAL, COVENT GARDEN, 10 de dezembro de 1824 -- [Mr. Young – Jaques; Master Longhurst – Hymen e cantor; John Fawcett – Touchstone e cantor; Miss Hammersley – Celia e cantora; Mr. Henry – Silvius e cantor; Mr. Austin – coreografo]. Não sobreviveu material em manuscrito ligado a essa produção.

Ao observar as três performances acima pode-se notar que alguns atores participaram de várias delas. Além disso, uma nova era para as atrizes e cantoras foi inaugurada em Covent Garden e Drury Lane, em marcha contrária às performances operísticas do Queen's Theatre no Haymarket, que dava os papéis femininos aos castrati oriundos, principalmente, da Itália, aos quais pagava verdadeiras fortunas.

O Royal College of Music (RCM) não possui material em manuscrito da produção do Drury Lane de 25 de novembro.

De acordo com o cartaz da peça, a performance incluiu 'Glee: "What shall he have that kill'd the Deer?"', um arranjo de IV.ii.10 f.

A Biblioteca Britânica possui o manuscrito e o material da produção de 10 de dezembro.

BL Add. MS 27717 intitulado As You Like It, com a inscrição "Performed at the Theatre Royal, Covent Garden, Dec. 10th, 1824" inclui música vocal (soprano, mezzo-soprano, tenor e 2 baixos, soli) e música instrumental (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, trombones, tímpano, 2 violinos, contrabaixo). A ouverture "Selected from Airs in Shakespeare's Plays", refere-se a As You Like It, Errors, Macbeth, Dream, Tempest e Twelfth Night.

Partitura vocal publicada: The Whole of Music in As You Like It which are added the 3 songs composed for the above plat by Dr. Arne. London: Goulding & D'Almaine, n.d. [1824].

As canções de Arne compostas para "Blow, blow, thou winter wind...", "Under the greenwood tree..." e "When daisies pied..." não constam do Add. MS 27717; entretanto, os cartazes das três produções de 1824 indicam que as canções acima foram utilizadas na encenação.

Referências

- ARNE, Thomas Augustine. The Songs and Comedies called As You Like It, and Twelfth Night, 1741, reedit. John Caulfield, A Collection of the Vocal Music in Shakespeare's Plays, Including the Whole of the Songs, Duetts, Glees, Choruses, etc. London, 1864, II, 133, 138.
- _____, The Whole of Music in As You Like It which are added the 3 songs composed for the above plat by Dr. Arne. London: Goulding & D'Almaine, n.d. [1824].
- AUDEN, W. H. "Music in Shakespeare, Its Dramatic Use in His Plays". Encounter, December 1957, p.40.
- CAUFIELD, John. A Collection of the vocal music in Shakespeare's plays: including the whole of the songs, duetts, glees, choruses, &c; / engraved from original ms & early printed copies, chiefly from the collection of W. Kitchiner ... rev. & arranged with an accompaniment for the piano forte, by Mr. Addison, & most respectfully dedicated to the Hon. Mrs. George Wrottesley. London, 1864, II, 133, 138.
- DUSINBERRE, Juliet. "As You Like It" in: A Companion to Shakespeare's Works, vol. III, The Comedies. Ed. by R. Dutton and J. C. Howard. USA – UK: Blackwell Publishing, 2006, pp.411.
- GOOCH, Bryan N. S. and THATCHER, David. A Shakespeare Music Catalogue. Oxford: Clarendon Press, 1991. v. vols.
- LINLEY, W. Shakespeare's dramatic songs as introduced by him in his various dramas the music, partly new & partly selected with new symphonies and accompaniments for the piano forte from the works of Purcell ... And R.I.S. Stevens to the subject and explanatory remarks on each play ... / in two volumes. London: Printed & sold by Preston, 1816, II, 8. [Folger Shakespeare Library, M1516.S3 L4 Copy1 Cage]
- LONG, J. H. Shakespeare's Use of Music: A Study of the Music and Its Performance in the Original Production of Seven Comedies. Gainesville, FL: University of Florida Press, 1955/R 1977, p.147.
- MILHOUS, Judith and HUME, Robert D. "The Drury Lane Theater Library in 1768". The Yale University Library Gazette, vol. 68, no. 3/4 (April 1994), pp. 116-134.
- NOBLE, R. Shakespeare's Use of Song with the Text of the Principal Songs. London: Oxford University Press, 1923, p.73.
- SENG, Peter J. The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare – A Critical History. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967, pp.77-80.

SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. The Arden Shakespeare. Edited by Agnes Latham. London: Methuen, 1975.

_____. *The Arden Shakespeare Complete Works*. Edited by R. Proffoot, A. Thompson and D. Kastan. Surrey, UK, 1998, p.173.

WARBURTON, W. ed. *The Works of Shakespeare in Eight Volumes, With a Comment and Notes, Critical and Explanatory*. By Mr. Pope and Mr. Warburton. London, 1747.

ZWILLING, Carin. *William Shakespeare – As Canções de Cena*. São Paulo: Editora Annablume, 2010. ISBN 978-85-391-0159-7. Sob o patrocínio da FAPESP.

_____. *The Original Songs in Shakespeare's Plays*. St. Alban: Corda Music Publications, 2015. ISBN 978-0-9528-220-6-6

Carga cognitiva de trabalho na performance orquestral: uma revisão integrativa de literatura

Adeline Stervinou
Universidade Federal do Ceará
adeline@sobral.ufc.br

Henrique Pinheiro Lima
Universidade Federal do Ceará
henryque.pinheiro0@gmail.com

Kariny Kelvia Paiva Barbosa
Universidade Federal do Ceará
kelviakariny@gmail.com

Lucas Lima Chaves
Universidade Federal do Ceará
lucaschaves@alu.ufc.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo determinar como a carga cognitiva de trabalho (CCT) entre os participantes de uma orquestra está tratada na literatura. Apesar da CCT estar sendo estudada em várias áreas do conhecimento, como a literatura tem estudado a carga cognitiva de trabalho entre os participantes de uma orquestra? Para responder a esta pergunta, uma revisão integrativa de literatura foi realizada no Portal de periódicos da CAPES. A partir dos descritores "Cognitive workload and music" e "Cognitive workload and orchestra conducting" foram identificadas 51 referências, das quais 10 foram analisadas e 5 selecionadas por se adequarem à pergunta norteadora. Após a análise das 5 referências selecionadas, os resultados apontaram para uma limitação de publicações que tratam especificamente sobre a CCT entre os membros de uma orquestra.

Palavras-chave: Carga cognitiva de trabalho, orquestra, revisão integrativa.

Cognitive workload in orchestral performance: an integrative literature review

Abstract: This article aims to determine how cognitive workload among participants in an orchestra is approached in the literature. Although cognitive workload is being studied in various areas of knowledge, how has the literature studied cognitive workload between participants in an orchestra? To answer this question an integrative literature review was conducted using the CAPES journals portal. From the descriptors "Cognitive workload and music" and "Cognitive workload and orchestra conducting", 51 references were identified, from which 10 were analyzed and 5 were selected because they fit the guiding question. After the analysis of the 5 selected references, the results pointed to a limitation of publications that deal specifically with the cognitive workload among the members of an orchestra.

Keywords: Cognitive workload, orchestra, integrative review.

Contexto

A carga cognitiva de trabalho (CCT - *cognitive workload* em inglês) se refere à quantidade de demanda cognitiva necessária para a realização de uma tarefa específica (JUST *et al.*, 2003; CAUSSE *et al.*, 2017). Ela se aplica a ambientes específicos como o da aprendizagem e à habilidade multitarefa¹. Em várias áreas do conhecimento, a carga cognitiva é utilizada como medida para mensurar o esforço na execução de uma tarefa específica. Por exemplo, observa-se uma elevada carga cognitiva durante a atuação de cirurgiões em intervenções cirúrgicas de alto risco ou de pilotos de avião realizando procedimentos para uma aterrissagem forçada ou decolagem. Sobre os cirurgiões, uma revisão sistemática permitiu documentar a carga cognitiva dos cirurgiões apontando e classificando a validade das métricas de avaliação atuais (DAGLIUS DIAS, *et al.*, 2018). Em relação aos pilotos, um estudo recente permitiu medir a frequência cardíaca, a dilatação pupilar e a carga de trabalho cognitiva cerebral de pilotos de aviões durante uma decolagem do A320 dentro de um simulador, apontando que um momento crítico surgindo durante o procedimento de decolagem aumenta a carga cognitiva dos pilotos (ANTOINE, *et al.*, 2022). Esses estudos apontam a carga cognitiva de trabalho como elemento determinante nas ações desses profissionais. Porém, como a literatura tem estudado a carga cognitiva de trabalho entre os participantes de uma orquestra? A compreensão dos processos cognitivos necessários ao desempenho de tarefas complexas permitiria refletir sobre os modos de estruturar o ambiente para que o regente e os músicos possam atuar de forma mais eficaz. Portanto, podemos considerar que a elevada carga cognitiva de trabalho e a habilidade multitarefa dos cirurgiões e pilotos é similar ao ato da regência e à prática de um instrumento musical. Para isso pretendemos, através deste artigo, determinar como a carga cognitiva de trabalho (CCT) entre os participantes de uma orquestra está tratada na literatura. Assim, realizaremos uma revisão integrativa de literatura apontando os estudos que tratam sobre este assunto que será acompanhada por uma discussão detalhada a fim de responder à pergunta norteadora deste artigo.

Como regente da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Ceará Campus de Sobral (OSUFC Sobral), a autora principal deste artigo percebeu que no decorrer dos ensaios um esforço mental era necessário para conduzir a execução das obras e que este esforço, dependentemente da demanda cognitiva da obra, poderia gerar uma carga cognitiva de trabalho maior por conta das inúmeras informações a serem tratadas ao mesmo tempo. A

¹ Habilidade de realizar mais de uma tarefa ao mesmo tempo, envolvendo a ativação e sincronização de áreas diferentes do cérebro.

regência orquestral e o ato de tocar um instrumento implicam no conhecimento de vários elementos a serem tratados conjuntamente como por exemplo: conhecer os gestos técnicos atrelados à regência e à execução instrumental, as obras a serem ensaiadas, história da música, análise de partitura, interpretação das obras, antecipar os acontecimentos musicais, etc. (FUCCI-AMATO, 2011, p.82). Muitas dessas informações devem ser tratadas ao mesmo tempo, gerando assim um esforço mental, tanto para o regente como para os músicos, devido à atividade a ser executada na orquestra. Esta CCT se manifesta, entre outros aspectos, pela alta concentração necessária durante a execução de uma obra e a antecipação dos eventuais problemas, demandando mais esforço mental para evitá-los ou procurar soluções adequadas.

Este tema está sendo desenvolvido desde o ano de 2017 no Laboratório em Cognição e Música do Curso de Música-Licenciatura da UFC Campus de Sobral, desde 2020, sob a forma de um projeto de pesquisa que recebe o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa, Estímulo à Interiorização e Inovação Tecnológica – BPI (Edital no 02/2020) da Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa (FUNCAP). Este trabalho se justifica pela necessidade de conhecer e entender com mais propriedade as implicações das ações dos regentes e dos músicos dentro de uma orquestra, a fim de apontar a demanda da carga cognitiva implicada na interpretação de obras específicas com o objetivo de, a longo prazo, propor soluções para diminuir tais demandas. Assim, entender o impacto da CCT na atuação de participantes de orquestra poderá proporcionar conhecimentos para gerenciar as múltiplas demandas (tarefas, ações) e assim facilitar a atuação dos participantes.

Apesar de saber que a carga cognitiva do regente e dos músicos é importante no ato de tocar e reger, precisamos procurar fontes na literatura para determinar como a carga cognitiva de trabalho entre os participantes de uma orquestra está tratada na literatura. Com esta pesquisa pretendemos procurar estudos sobre a carga cognitiva de trabalho de músicos e regentes de orquestra, e fomentar uma discussão embasada sobre o assunto. Para atingir esses objetivos, realizamos uma revisão integrativa de literatura que consiste em “um método que proporciona a síntese de conhecimento e a incorporação da aplicabilidade de resultados de estudos significativos na prática” (SOUZA, 2010. p. 102), cujas etapas serão apresentadas a seguir.

Metodologia

O passo a passo da revisão integrativa de literatura é baseado em 6 etapas intituladas: 1) elaboração da pergunta norteadora; 2) busca ou amostragem na literatura; 3) coleta de dados; 4) análise crítica dos estudos incluídos; 5) discussão dos resultados, e 6) apresentação da revisão integrativa (SOUZA, 2010. p.102).

Em primeiro lugar elaboramos a pergunta norteadora da revisão integrativa. Considerando os elementos apresentados anteriormente, como a literatura tem estudado a carga cognitiva de trabalho entre os participantes de uma orquestra?

Este trabalho foi realizado com o apoio de uma equipe de pesquisa composta por uma pesquisadora profissional, líder do projeto e do Laboratório em Cognição e Música do Curso de Música-Licenciatura da UFC Campus de Sobral, e orientadora de três estudantes participantes, bolsistas de Iniciação Científica e Tecnológica (ICT) dos Cursos de Música e Psicologia da mesma instituição. A pesquisadora tem experiência na área de cognição musical e como regente da OSUFC Sobral.

As reuniões semanais com a equipe de trabalho iniciaram no início de 2022 com o objetivo de delimitar as estratégias de busca. Anteriormente, escolhemos alguns textos selecionados “a dedo” (handpicked) para definir o conceito de carga cognitiva (BADDELEY, 1986; SANTOS et al., 2007; ALVES, 2018) através de uma revisão conceitual (framework) como orienta Abrami e colaboradores (2010). As discussões realizadas durante os encontros entre a pesquisadora profissional e os estudantes foram de suma importância para delimitar os elementos a serem considerados na pesquisa. Após a realização da revisão conceitual definimos a terminologia carga cognitiva de trabalho (cognitive workload) como termo mais adequado para o nosso contexto de pesquisa.

A equipe de trabalho deliberou ainda sobre a concepção do recorte temporal, a escolha do idioma, os critérios de inclusão e exclusão, os termos de busca, bem como a fonte de busca, sempre considerando os recursos técnicos e tecnológicos (incluindo suas limitações) disponibilizados por nossa universidade para a realização da pesquisa.

Foram pesquisadas publicações dentro de um recorte temporal dos últimos doze anos, entre 01/01/2010 a 31/12/2022, considerando que este assunto é atual e em constante evolução. Escolhemos pesquisar as fontes em língua inglesa devido à revisão conceitual que apresentou principalmente fontes em inglês, apontando que a terminologia “cognitive workload” é a mais usada e sendo a mais adequada com o nosso contexto de estudo.

Para dar início a pesquisa delimitamos os descritores usados na busca por palavras-chave. Após discussões realizadas em reunião foram escolhidos os descritores, privilegiando fontes que discutiam sobre a CCT em contexto musical e orquestral. Utilizamos também o operador booleano AND limitando a busca a publicações que contivessem ambas as palavras listadas no índice de busca, independentemente de sua ordem de aparição. Assim, os descritores determinados foram: “Cognitive workload AND music”, “Cognitive workload AND orchestra

conducting”, “Cognitive workload AND conductor” e “Cognitive workload AND musicians”. Excluímos os artigos duplicados como ilustrado no quadro 1 a seguir.

Quadro 1 - número de arquivos encontrados na plataforma de revistas da CAPES organizados por descritores.

DESCRIPTORES	NÚMERO DE ARQUIVOS ENCONTRADOS	NÚMERO DE ARQUIVOS SELECIONADOS
Cognitive workload AND music	43	9
Cognitive workload AND orchestra conducting	1	1
Cognitive workload AND conductor	1	(1 duplicado da primeira categoria de descritores: excluído)
Cognitive workload AND musicians	6	(4 duplicados da primeira categoria de descritores: excluídos)
TOTAL	51	10

Fonte: elaborado pelos autores.

O descritor “Cognitive workload AND conductor” apresentou somente 1 artigo que já aparecia na primeira categoria de descritores e o descritor “Cognitive workload AND musicians” apresentou 6 estudos, dentre os quais, 4 eram duplicados da primeira categoria. Sendo assim, essas duas categorias de descritores foram descartadas mantendo apenas os descritores “Cognitive workload AND music” e “Cognitive workload AND orchestra conducting”.

Realizamos a pesquisa bibliográfica a partir do Portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), base de dados científicos considerada como uma das principais acessíveis virtualmente no Brasil. Este portal “reúne e disponibiliza conteúdos produzidos nacionalmente e outros assinados com editoras internacionais a instituições de ensino e pesquisa no Brasil. São mais de 49 mil periódicos com texto completo e 455 bases de dados de conteúdos diversos” (CAPES, 2022). Além desses pontos, o portal se apresenta como uma alternativa às limitações orçamentárias e logísticas do projeto. A respeito das limitações orçamentárias, o Portal de Periódicos da CAPES disponibiliza de forma gratuita por meio das instituições de Ensino e pesquisa no Brasil fontes de relevância para esta investigação. A respeito da logística, o acesso aos laboratórios e bibliotecas encontrava-se limitado devido a restrição de acesso dada a pandemia da COVID-19. Porém, a possibilidade de acesso ao portal de forma remota pelos membros da equipe por meio de identificador e senha pessoal permitiu a realização do trabalho mesmo com este inconveniente.

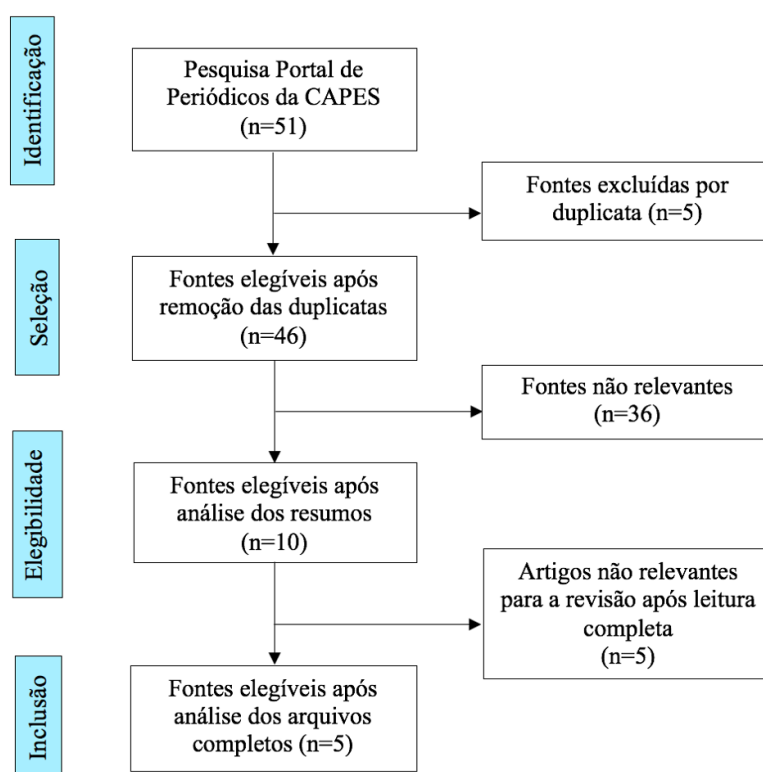
Procedimentos de seleção

A partir do portal de Periódicos da Capes selecionamos o idioma (inglês) e o tipo de textos a serem procurados, a saber artigos completos publicados em periódicos, no período contido entre 01/01/2010 e 31/12/2022. Utilizamos a opção “revisado por pares” privilegiando os

artigos científicos que foram avaliados por especialistas na área. Diferentes tipos e desenhos de estudos foram aceitos (qualitativo, quantitativo, métodos mistos), e não houve exclusão a respeito da população, idade, gênero ou nível de expertise (iniciantes ou profissionais), etc. das pessoas observadas nos estudos. As referências duplicadas foram excluídas.

Para iniciar a seleção das referências realizamos uma leitura inspeccional das publicações para verificar a relevância de cada artigo em relação ao tema desta revisão. Para isso, realizamos a leitura dos títulos e resumos das referências respeitando os critérios de inclusão e exclusão apresentados anteriormente. Assim títulos e resumos tratando sobre interface cérebro-computador ou inteligência artificial e artigos associados a aspectos clínicos foram excluídos por se afastarem do nosso assunto.

Figura 1 - Prisma Flow Diagram.



Fonte: elaborado pelos autores, adaptado dos diagramas de fluxo de Carmo e colaboradores (2020, p.127) e Sousa e colaboradores (2021, p.56).

Em seguida foi realizada uma leitura analítica e crítica dos textos completos das referências selecionadas anteriormente para confirmar ou refutar a elegibilidade destes aos critérios de inclusão dos textos, bem como a pertinência ao objetivo da pesquisa. Um fichamento online foi criado a partir do *Google Drive* do grupo de pesquisa para que todos os membros da equipe tivessem acesso. O documento continha as informações necessárias sobre cada referência selecionada a saber: título, autores, ano, resumo/observações, objetivos, métodos, principais

resultados, conclusões e referência completa, tendo por objetivo guiar a organização dos elementos relevantes lidos por cada um dos membros da equipe.

Baseado no fichamento de cada artigo realizou-se uma deliberação com os membros da equipe de trabalho para confirmar a importância deste na pesquisa. A metade dos artigos selecionados na etapa anterior foi excluída por não apresentarem a CCT em contexto relacionado com o fazer musical. A seguir, apresentamos o *Prisma Flow Diagram* (figura 1) resumindo o passo a passo da seleção dos artigos.

Tendo por missão de responder à pergunta norteadora da investigação, extraímos as informações das 5 publicações escolhidas considerando os seguintes critérios, a saber: os objetivos apresentados, o método utilizado, os principais resultados encontrados e as conclusões.

Resultados

Após a inserção dos descritores na plataforma da CAPES respeitando os critérios acima elencados, dos 51 artigos correspondentes, 5 foram excluídos por duplicata. As 46 fontes restantes após remoção das duplicatas foram analisadas a partir da relevância do título e da leitura dos resumos em função dos critérios de inclusão e exclusão acima mencionados. Consideramos, além desses critérios, a relevância dos assuntos tratados em correlação com o nosso contexto, assim como a presença dos descritores no conteúdo dos arquivos. Após essa análise, 10 referências foram mantidas para leitura completa, cujas 5 foram consideradas como não pertinentes no nosso contexto.

As 5 referências que foram excluídas nesta etapa tratam da carga cognitiva de trabalho associada a situações distantes do nosso contexto (a regência orquestral): 3 tratam sobre direção de automóvel, sendo uma em contexto de escuta de música (MITSOPOULOS-RUBENS *et al.*, 2011), outra no ato de cantar dirigindo (HUGHES *et al.*, 2013) e a última no ato de dirigir nomeando canções (TRUMBO *et al.*, 2017). Outra referência trata da percepção de músicas de fundo nas propagandas de TV (AUSÍN *et al.*, 2021), e uma outra da relação interface cérebro-computador (BCI) envolvendo cognição e o processamento de música (BLANKERTZ *et al.*, 2016). Esses artigos mensuram o efeito da CCT no ato de escutar, cantar, tratar ou processar música em contextos distantes do fazer musical. A música está sendo usada como ferramenta secundária para comprovar os efeitos da carga cognitiva em diversas circunstâncias não ligadas ao ato de executar a música.

A partir das leituras completas dos 5 artigos selecionados e estudados apresentamos, na tabela a seguir, as informações principais referentes a cada um.

Quadro 2 - Principais referências incluídas na revisão integrativa.

REFERÊNCIAS	OBJETIVOS	MÉTODO	PRINCIPAIS RESULTADOS	CONCLUSÕES
WELLS, Robyn, ZHU, Xinhui. A Field Study on College Marching Band Players' Workload. <i>Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting</i> , v. 62, n. 1, p. 976-980, 2018.	Investigar os efeitos do nível de experiência, papel e gênero dos músicos na carga de trabalho de músicos de banda marcial através de um estudo de campo.	Questionários para medir o desconforto e a carga de trabalho de músicos de banda marcial durante um dia de apresentação.	Os novatos sentiram um maior desconforto na mão esquerda e um nível mais alto de demanda aumentando a carga de trabalho, ao contrário dos músicos experientes. Os líderes tiveram um aumento maior de desconforto no pescoço e na parte superior das costas, e índices mais altos de carga de trabalho durante a performance e na carga de trabalho geral que apareceu como mais ponderada do que os não líderes.	Este estudo indica que o papel e a experiência dos músicos, líderes ou não, podem influenciar suas cargas de trabalho e desconforto no momento da performance.
ENDESTAD, Tor, GODØY, Rolf Inge, SNEVE, Markus Handal, HAGEN, Thomas, BOCHYNSKA, Agata, LAENG, Bruno. Mental Effort When Playing, Listening, and Imagining Music in One Pianist's Eyes and Brain. <i>Frontiers in Human Neuroscience</i> , v. 14, 576888, 2020.	Investigar o "esforço musical" com um pianista de renome internacional, clássico, enquanto tocar, ouvir, e imaginar música.	4 experimentos com uma pianista profissional, assim como um grupo de pianistas não profissionais e um grupo de não-músicos que escutem a performance da pianista. Os dispositivos usados são a pupilometria como medida objetiva do esforço mental e o fMRI como método exploratório de esforço a partir de 3 obras musicais (uma simples, uma intermediária e uma difícil escolhidas pela pianista).	Os pianistas mostraram pupilas maiores para a peça mais difícil do que os não-músicos. Os não-músicos precisaram de mais concentração na tarefa de ouvir música que os especialistas ou intérpretes, sugerindo que a quantidade de atenção alocada para a mesma tarefa depende da experiência de cada um. Com a pianista profissional, apareceram provas fracas de uma uniformidade entre o esforço subjetivo (avaliado medida por medida) e o esforço objetivo medido com o diâmetro da pupila durante a audição	Este estudo permitiu examinar as demandas mentais através do "esforço musical" ou a carga de trabalho cognitivo de um pianista profissional imaginando uma música, tocando-a ou escutando-a, bem como de outros indivíduos com diferentes conhecimentos musicais. A combinação da psicofisiologia (pupilometria neste caso) e da neuroimagem parece promissora e a imagem musical tem uma forte semelhança com a audição de música tanto em especialistas como em indivíduos com menos experiência.

Fonte: elaborado pelos autores.

Quadro 2 - Continuação....

REFERÊNCIAS	OBJETIVOS	MÉTODO	PRINCIPAIS RESULTADOS	CONCLUSÕES
LIMA, Jaqueline de, SIMONELLI, Angela Paula. Ergonomic activity analysis of the musicians of the Paraná Symphony Orchestra of Paraná state: Risk factors and workloads. <i>Cadernos De Terapia Ocupacional Da UFSCar</i> , v. 22, n. 1, p. 89-95, 2014.	Investigar fatores prejudiciais à saúde dos músicos da Orquestra Sinfônica de Paraná (OSP).	Pesquisa qualitativa descritiva a partir de levantamento bibliográfico; análise documental dos dados de produtividade, produção e qualidade da tarefa; observação sistemática dos ensaios da Orquestra Sinfônica do Paraná; análise da tarefa e do posto de trabalho, e confrontação dos dados analisados com um músico instrumentista.	Os resultados mostram que tocar em grupo foi a tarefa que demandou uma maior carga de trabalho. Também ficou registrada a presença de dores físicas relacionadas à sobrecarga.	Os aspectos relacionados à higiene ocupacional e segurança no trabalho (ruído, iluminação e ambiente térmico) em contexto orquestral indicam a necessidade de uma investigação mais aprofundada para a prevenção de riscos à saúde dos músicos.
IORIO, Claudia, BRATTICO, Elvira, LARSEN, Frederick Munk, VUUST, Peter, BONETTI, Leonardo. The effect of mental practice on music memorization. <i>Psychology of Music</i> , v. 50, n. 1, p. 230-244, 2022.	Verificar se músicos que utilizaram MP (prática mental) somada à Prática Física (PP em inglês) tinham um melhor desempenho de memorização do que o grupo que havia treinado a peça musical apenas pela prática física.	26 participantes divididos em dois grupos: Prática Física + Prática Mental (PP + MP) vs. o grupo tendo somente uma prática Física (PP). Os músicos de ambos os grupos memorizaram a música <i>Sarabanda</i> de Giovanni Zamboni durante 6 dias de estudo com sessões de 30 minutos. No grupo PP + MP, 10 minutos eram dedicados à Prática Mental.	A performance dos músicos no grupo MP + PP foi superior ao grupo exposto somente à condição PP, ainda que o grupo PP tenha obtido escores superiores nos testes psicológicos que medem velocidade de processamento.	A prática mental mostrou-se bastante eficiente no processo de educação musical, sendo uma boa opção no ensino e na atuação de músicos profissionais.
CHAFFIN, Charles. An Examination of the Cognitive Workload Association with Conducting in an Instrumental Music Context: A Review of Literature. <i>Bulletin of the Council for Research in Music Education</i> , n. 189, 73-87, 2011.	Fornecer uma revisão da literatura relativa aos elementos da psicologia cognitiva. Analisar como esses construtos psicológicos podem ter aplicabilidade à regência.	Revisão de literatura com discussão sobre a temática a partir das fontes selecionadas.	Indicação de abordagens para pesquisas futuras envolvendo a prática do regente tanto na performance quanto em situação em sala de aula (estudantes de graduação), com uma maior indicação de pesquisas voltadas para o ensino e que abranjam a perspectiva da carga de trabalho.	Esta revisão de literatura aborda e discute construtos da psicologia associados à abordagem da prática da multitarefa na prática do regente, explorando o funcionamento da atenção em seus diferentes aspectos.

Fonte: elaborado pelos autores.

Discussão

Wells e Zhu (2018) apresentam um estudo enfatizando a carga de trabalho e o desconforto físico de músicos de banda marcial medidos por meio de questionários durante um dia de apresentação. Os autores observaram os diferentes níveis de experiência e os papéis de líderes dentro de um grupo específico. Este artigo aponta que as atividades da banda marcial consistem em tarefas exigentes tanto física como cognitivamente e que a carga de trabalho dos músicos tem sido, em grande parte, não estudada.

Os autores tratam dos desconfortos físicos dos músicos durante um dia de apresentação apontando as diferenças entre os novatos, os músicos experientes e os líderes. Indicam também a presença de índices mais altos de carga de trabalho durante a performance e na carga de trabalho nos líderes comparado aos não líderes. Este estudo indica que o papel e a experiência dos músicos podem influenciar suas cargas de trabalho e ampliar o desconforto físico no momento da performance. O artigo trata de músicos de banda marcial e não de orquestra, e não se enquadra totalmente com o nosso tema. Porém, o contexto musical apresentado é interessante e os dados apontados são relevantes, coincidindo com o que observamos na OSUFC Sobral onde o desconforto físico de alguns músicos acontece principalmente durante a prática intensiva do instrumento (durante um festival ou uma série de ensaios antes de uma apresentação).

O estudo de Endestad e colaboradores (2020) consiste em investigar o "esforço musical" de uma pianista clássica de renome internacional, quando está tocando, ouvindo e imaginando a música. A partir de 3 peças musicais de diferentes níveis (simples, intermediária e difícil escolhidas pela pianista) os autores utilizaram a pupilometria² como medida objetiva do esforço mental e o fMRI³ como método exploratório de esforço. Este estudo comparou um grupo de pianistas não profissionais e não-músicos com pupilometria e um pequeno grupo de não-músicos com fMRI. A combinação das abordagens psicofisiológica e neuroimagem permitiu revelar o trabalho cognitivo realizado durante diferentes atividades musicais.

Os resultados mostram que os diâmetros das pupilas eram maiores quando os participantes tocavam (produzindo som ou não), em comparação com condições sem movimento (ouvindo ou imaginando). Correlações positivas foram observadas nos diâmetros das pupilas da pianista profissional durante diferentes condições com a mesma obra (tocando, tocando

² A pupilometria consiste na medição do diâmetro da pupila por meio de dispositivos específicos tal como eye-tracker.

³ Functional Magnetic Resonance Imaging (fMRI) é uma técnica específica de detecção das variações no fluxo sanguíneo em resposta à atividade neural.

silenciosamente, ouvindo, imaginando), podendo indicar graus semelhantes de carga nos recursos cognitivos, bem como uma ligação entre as imagens motoras dos movimentos e os gestos vindo do corpo em situação de produção de som. A neuroimagem forneceu evidências de uma relação entre a atividade noradrenérgica⁴ (NE) e a carga de trabalho mental ou intensidade atencional⁵ dentro do domínio da cognição musical. Percebemos que a experiência neste caso também influencia na quantidade de carga de trabalho necessária para realizar uma tarefa musical, sendo que os mais experientes (a pianista profissional e os pianistas não profissionais) precisaram de menos esforço que os novatos (não-músicos) para realizar as tarefas. Isso significa que o esforço musical necessário para a execução, escuta e imaginação da música é menos importante quando o instrumentista é mais experiente.

O texto de Lima e colaboradores (2014) propõe investigar fatores prejudiciais à saúde dos músicos de uma orquestra apontando, entre outros elementos, a carga de trabalho dos músicos. Esta pesquisa aponta principalmente os aspectos ligados à higiene ocupacional e exposição, prejudiciais para a saúde dos músicos da Orquestra Sinfônica de Paraná (OSP). Esses elementos foram detectados a partir de uma revisão de literatura sobre: os fatores de risco em situações próximas da orquestra; um levantamento de dados em relação com a produção, produtividade e qualidade do grupo a partir de uma análise documental dos ensaios e apresentações; a aplicação do instrumento Ergonomics Workplace Analysis (EWA) para a busca de um consenso na análise de uma situação de trabalho baseada em conceitos da fisiologia do trabalho, biomecânica e higiene ocupacional a partir da observação sistemática dos ensaios e da entrevista com um instrumentista para a confrontação das informações colhidas; a delimitação dos fatores de risco presentes na tarefa e a compreensão do músico sobre os itens analisados e, a definição de situações críticas encontradas, acompanhadas por uma discussão sobre hipóteses explicativas para a carga de trabalho.

Consideramos com mais atenção os elementos que se referem à carga de trabalho dos músicos observados. Após estudo de normas e padrões recomendados para uma otimização das performances de músicos de orquestra, foi demonstrado que o lugar de ensaio, as cadeiras usadas, a atividade física, a iluminação da partitura, a atenção, memorização, antecipação, adaptação à obra a ser executada, posturas, movimentos e ruídos se

⁴ Sistema que gerencia a ativação do organismo tendo um papel importante na manutenção da homeostase (condição de equilíbrio do ambiente interno corporal, independentemente das alterações do ambiente externo).

⁵ “O processo atencional é operacionalizado no Córtex Pré-Frontal Dorsolateral e auxilia a memória de trabalho que juntos facilitam no aspecto educacional e afetivo da personalidade. Conclui-se que a dificuldade no foco compromete metas e reforça a impulsividade.” (<https://integracion-academica.org/anteriores/27-volumen-6-numero-17-2018/202-procesos-cognitivos-atencionales-de-adolescentes-em-conflicto-com-a-lei-foco-e-personalidad>)

apresentam como aspectos favorecendo o aumento da carga de trabalho dos músicos desta orquestra (LIMA *et al.*, 2014, pp.92-93). Percebemos que os aspectos apontados são relacionados principalmente ao ambiente no qual os músicos estão inseridos e não se refere às competências cognitivas implicadas no processo de execução musical em situação orquestral como o faria a carga cognitiva de trabalho. Porém, seria interessante considerar a influência desses elementos ambientais na atuação dos músicos e dos regentes, e o impacto que estes poderiam ter sobre a carga cognitiva dos envolvidos.

O estudo desenvolvido por loro e colaboradores (2022) consiste em avaliar o desempenho de memorização de músicos a partir do uso da **prática mental** (MP) que consiste em ensaiar a música mentalmente sem nenhum movimento muscular ou retorno acústico e na **prática física** (PP). Para isso 26 violonistas clássicos tinham por tarefa de memorizar a música *Sarabanda* de Giovanni Zamboni durante uma semana. Os participantes tinham que executar a peça em 3 momentos diferentes: no primeiro e sétimo dia da semana de estudo e 10 dias após a conclusão dos encontros, durante uma sessão de acompanhamento. Os participantes foram divididos em 2 grupos, um grupo que praticava a prática física e a prática mental, e outro grupo que praticava apenas a prática física. Os resultados apontam que a combinação MP e PP melhora as tarefas de desempenho em comparação com o uso somente da PP. Além disso, observamos uma diferença mais clara no desempenho da memória na sessão de acompanhamento, em comparação com a sessão do 7º dia. Isso aponta que os músicos podem usar tanto a MP quanto a PP para melhorar a retenção musical a longo prazo e assim reduzir a carga de trabalho física e as lesões relacionadas à prática excessiva do instrumento.

Os autores mostram os benefícios da prática mental combinada à prática física do instrumento podendo melhorar a memorização dos músicos, e encorajam os educadores musicais a ensinar a MP nas salas de aula em vez de deixar que os alunos o descubram por acaso sem direcionamento. Mais uma vez, o texto trata de prática mental necessária para um melhor desempenho dos músicos sem se referir às competências cognitivas implicadas neste processo.

Chaffin (2011) refere-se a aspectos da teoria da carga cognitiva, mais especificamente na carga cognitiva de trabalho da regência instrumental, em relação com a capacidade de um regente de gerenciar múltiplas tarefas simultaneamente. Por meio de uma revisão de literatura, o autor elenca os elementos da psicologia cognitiva que oferecem uma análise sobre como esses construtos psicológicos podem ser aplicados à regência em contexto educacional. Para isso, a literatura escolhida trata sobre atenção, atenção dividida, atenção dividida na modalidade auditiva, controle intencional, memória de trabalho e multitarefa. O autor apresenta como esses construtos psicológicos podem ter aplicabilidade à regência

através da indicação de abordagens para pesquisas futuras envolvendo a prática do regente tanto na performance quanto em situação de sala de aula (com estudantes de graduação).

A discussão proposta por este autor considera essencialmente os aspectos atencionais, a representação mental visual e auditiva das obras (partituras e sons) e o gerenciamento da atenção nas atividades de regência (por exemplo ouvir uma determinada seção da orquestra enquanto direciona a atenção para outra ao mesmo tempo que avalia a performance conjunta). A revisão de literatura não apresenta conclusões concretas sobre o estudo da CCT em contexto orquestral. Contudo apresenta perspectivas para pesquisas futuras que deverão abordar os construtos discutidos nesta revisão relacionados à educação musical e à prática do regente.

Considerações

Com esta pesquisa tentamos enfatizar como a literatura tem estudado a carga cognitiva de trabalho entre os participantes de uma orquestra a partir de uma revisão integrativa da literatura. Poucas referências correspondendo ao assunto foram selecionadas (5 de 51) mostrando que este tema ainda é pouco tratado. Além disso, percebemos que a literatura analisada trata principalmente a respeito da carga de trabalho e pouco sobre carga cognitiva de trabalho (CCT) apresentando um ponto de vista a favor do bem-estar físico e mental dos músicos para manter boas condições mentais e físicas durante a prática e a performance. Das 5 referências analisadas, apenas uma considera o regente e 3 estão relacionadas à carga de trabalho dos músicos sem estabelecer relações com as competências cognitivas implicadas neste processo. Consideramos a inexistência de artigos que tratam efetivamente da carga cognitiva de trabalho, enfatizando os processos cognitivos envolvidos e os efeitos desta carga específica na prática cotidiana de músicos e regentes de orquestra. Para diminuir a escassez de referências nesta área, estamos realizando uma pesquisa que tem como objetivo medir a CCT de regentes durante a realização de ensaios com uma orquestra. Como apontado anteriormente neste artigo, a medição da CCT ocorre em estudos sobre cirurgiões e pilotos de avião (entre outras profissões). Porém, estudos similares ainda não foram realizados no ato da regência onde a CCT e a habilidade multitarefa também estão envolvidos. Esta pesquisa permitirá a identificação dos momentos em que a CCT se mostra mais elevada durante a execução de obras desconhecidas pelos músicos e pelo regente. A longo prazo, desejamos transferir o modelo que será aplicado com os regentes para observar os músicos da orquestra. Com essas pesquisas, pretendemos enfatizar os processos cognitivos envolvidos na prática orquestral, auxiliar tanto os regentes como os músicos em suas

atuações apontando as estratégias utilizadas no ato da regência orquestral e assim preencher a escassez de estudos específicos sobre este assunto.

Esta pesquisa possui alguns limites que devem ser considerados. Primeiramente, os resultados obtidos nesta revisão provêm somente da língua inglesa e de apenas de uma base de dados. Em seguida, poderíamos também ter ampliado o tema abordado e por consequência os descritores utilizados, abrangendo tanto a carga cognitiva, o esforço mental ou ainda as habilidades multitarefa para analisar mais estudos. Essas terminologias são próximas e muitas vezes utilizadas nos artigos como complementares à carga cognitiva de trabalho como observamos no caso do esforço mental e das habilidades multitarefa nas referências analisadas neste artigo. É importante mencionar que no decorrer da realização do projeto a CCT em situação orquestral não será relacionada somente a aspectos musicais, mas também a aspectos sociais e humanos para que o grupo possa se desenvolver e atuar de maneira homogênea. Apesar desses limites, acreditamos que esta revisão integrativa trará um olhar inicial sobre este assunto específico, permitindo assim, um desenvolvimento posterior sobre esta temática.

Referências

- ABRAMI, Philip, BOROKHOVSKI, Eugene, BERNARD, Robert, WADE, C. Anne, TAMIM, Rana, PERSSON, Tonje, BETHEL, Edward, HANZ, Katherine, SURKES, Michael. Issues in conducting and disseminating brief reviews of evidence. *Evidence & Policy: A Journal of Research, Debate and Practice*, v. 6, n. 3, p. 371-389, 2010.
- ALVES, Marcus Vinicius Costa. Esforço Mental e Suscetibilidade à Interferência na Recuperação da Memória Episódica, 2018. (Acesso ao documento)
- ANTOINE, Maxime, BEN ABDESSALEM, Hamdi, FRASSON, Claude. Cognitive Workload Assessment of Aircraft Pilots. *Journal of Behavioral and Brain Science*. v. 12, p. 474-484, 2022.
- BADDELEY, Alan. Working memory. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- CARMO, Fernanda Maria Almeida do, FAUSTINO, José Airton de Oliveira, LIMA, Maria Vanísia Mendonça de, FELÍCIO Milínia Stephanie Nogueira Barbosa, NETO, Hermínio Borges, CERQUEIRA, Gilberto Santos. The Didactic Contract from the Perspective of the Theory of Didactical Situations: An Integrative Review. *International Journal for Innovation Education and Research*. v. 8, n. 07, pp.123-134, 2020.
- CAUSSE, Mickael, CHUA, Zarrin, PEYSAKHOVICH, Vsevolod, DEL CAMPO, Natalia, MATTON, Nadine. Mental workload and neural efficiency quantified in the prefrontal cortex using fNIRS. *Scientific Reports*, v. 7, n. 5222, 2017. DOI: 10.1038/s41598-017-05378-x .
- CHAFFIN, Charles. An Examination of the Cognitive Workload Association with Conducting in an Instrumental Music Context: A Review of Literature. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n. 189, 73-87, 2011. An Examination of the Cognitive Workload Associated with Conducting in an Instrumental Music Context: A Review of Literature
- COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES) Portal de periódicos. <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php/sobre/quem-somos.html> consultado em 3/09/2022.

- DAGLIUS DIAS, Roger, NGO-HOWARD, Minhtran, BOSKOVSKI, Marko, ZENATI, Marco & YULE, S. (2018). Systematic review of measurement tools to assess surgeons' intraoperative cognitive workload. *British Journal of Surgery*, n. 105, 2018.
- ENDESTAD, Tor, GODØY, Rolf Inge, SNEVE, Markus Handal, HAGEN, Thomas, BOCHYNSKA, Agata, LAENG, Bruno. Mental Effort When Playing, Listening, and Imagining Music in One Pianist's Eyes and Brain. *Frontiers in Human Neuroscience*, v.14, 576888, 2020. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2020.576888/full>
- FUCCI-AMATO, Rita. *A Voz Do Líder: Arte e comunicação nos palcos da gestão*. Edição: Elsevier. Rio de Janeiro: Campus, 2011.
- IORIO, Claudia, BRATTICO, Elvira, LARSEN, Frederick Munk, VUUST, Peter, BONETTI, Leonardo. The effect of mental practice on music memorization. *Psychology of Music*, v. 50, n. 1, p. 230-244, 2022. <https://doi.org/10.1177/0305735621995234>
- JUST, Marcel, CARPENTER, Patricia, MIYAKE, Akira. Neuroindices of cognitive workload: Neuroimaging, pupillometric and event-related potential studies of brain work. *Theoretical Issues in Ergonomics Science*, v. 4. 56-88, 2003. 10.1080/14639220210159735.
- LIMA, Jaqueline de, SIMONELLI, Angela Paula. Ergonomic activity analysis of the musicians of the Symphony Orchestra of Paraná state: Risk factors and workloads. *Cadernos De Terapia Ocupacional Da UFSCar*, v. 22, n. 1, p. 89-95, 2014.
- SANTOS, Leila Maria Araújo, TAROUÇO, Liane Margarida Rockenbach. A importância do estudo da teoria da carga cognitiva em uma educação tecnológica. *Renote*, v. 5, n. 1, p. 1-11, 2007. (Acesso ao documento)
- SOUSA, Erverson, ALEXANDRE, Bruno, FERREIRA, Rafael, PONTUAL FALCÃO, Taciana, VESIN, Boban, GASEVIC, Dragan. Applications of Learning Analytics in High Schools: A Systematic Literature Review. *Frontiers in Artificial Intelligence*. v. 4, n. 737891, 2021.
- SOUZA, Marcela Tavares de, SILVA, Michelly Dias da, CARVALHO, Rachel de. Revisão integrativa: o que é e como fazer. *Einstein (São Paulo)*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 102-106, mar. 2010. <https://doi.org/10.1590/s1679-45082010rw1134>
- WELLS, Robyn, ZHU, Xinhui. A Field Study on College Marching Band Players' Workload. *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting*, v. 62, n. 1, p. 976-980, 2018. <https://doi.org/10.1177/1541931218621226>.