

ISSN 2359-1056

DEBATES



**Cadernos do Programa de
Pós-Graduação em Música**

**Número 25
Dezembro de 2021**

CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO

DEBATES

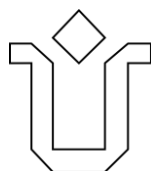
CADERNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Número 25
Dezembro de 2021



ISSN 2359-1056

CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Reitor

Prof. Dr. Ricardo Silva Cardoso

Vice-Reitor

Prof. Dr. Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico

Decana do CLA

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho

Coordenador do Curso de Mestrado

Prof. Dr. Vincenzo Cambria

Coordenador do Curso de Doutorado

Prof. Dr. Alexandre Sperandéo Fenerich

Diretor do Instituto Villa-Lobos

Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima

Secretário de Ensino do PPGM

Leonardo Felix

Editor gerente de Debates

Prof. Dr. Alexandre Sperandéo Fenerich

Revisão textual

Equipe Revisão

Diagramação

Renato Borges

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA/UNIRIO

Av. Pasteur, 436 – Praia Vermelha
Rio de Janeiro – RJ - Cep: 22290-040
Tel: +55 21-2542-2554

Debates nº 25 : Cadernos do Programa de Pós-Graduação em
Música do Centro de Letras e Artes / Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. – n.25 (dez., 2021). -
Rio de Janeiro : UNIRIO/CLA, 2021-
212p. : il.

Semestral

ISSN: 1414-7939

1. Periódicos. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes.

CDD – 781.7

SIMPOM 2020

É com imensa alegria e orgulho que celebramos a realização deste número exclusivo da Debates dedicado ao VI SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Na função de Presidente da Comissão Organizadora do evento incumbo-me da missão de expor dados relevantes que expõem uma expressiva radiografia da pesquisa em música no Brasil.

O VI SIMPOM teve 114 trabalhos aprovados na modalidade única de comunicação (artigos) por uma comissão de 16 pareceristas da UNIRIO e de outras instituições como UFRJ, UFMG e UNICAMP, entre outras. Desse total 105 trabalhos foram aprovados em versão final. Do total de 105 artigos, 93 pesquisadores enviaram seus vídeos de apresentação (exigência da Comissão Científica e da Comissão de Organização para garantir a logística de excelência de realização do evento). As comunicações que configuraram o **XXVI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO** ocuparam 24 salas virtuais, dirigidas por 21 moderadores (docentes) com a assistência de 20 monitores que se alternaram nas salas durante os quatro dias do simpósio.

O evento, que nesta sexta edição, inaugurou o formato totalmente remoto —assim denominado **VI SIMPOM online 2020**—, em decorrência da epidemia do novo Coronavírus (Covid-19), transcorreu com enorme êxito e sem nenhuma ocorrência de falha nas transmissões ou ocorrências de invasão de salas.

O VI SIMPOM contou com a *expertise* de cinco conferencistas internacionais, uma conferencista brasileira e um palestrante brasileiro.

Além dos 93 pesquisadores inscritos ativos, tivemos a participação efetiva dos docentes do programa de pós-graduação em música- PPGM e do Instituto Villa-Lobos e discentes do PPGM que atuaram na comissão organizadora e como monitores

O total de inscritos foi de 226, sendo 274 o total de participantes envolvidos diretamente com o evento.

Como todas as atividades da programação do simpósio eram exibidos no canal do Youtube do PPGM tivemos expressiva participação do público em geral o que significou muitas visualizações e interferências participativas com perguntas e comentários durante as conferências, palestras, concertos e comunicações. O fato de os conteúdos continuarem

disponíveis *online* geraram (e geram) ainda mais visualizações e acesso permanente ao evento, considerado pela comunidade acadêmica e público um dos mais bem planejados e realizados no ano de 2020, em se tratando de um contexto de formato inédito (mantendo as características do formato presencial do simpósio em suas edições anteriores) e em se tratando de um momento de exceção pelo qual passa a sociedade nacional e internacional.

Todo o conteúdo do VI SIMPOM online 2020 encontra-se disponível em acesso permanente através do canal do Youtube do PPGM: https://www.youtube.com/playlist?list=PLnGXZrDS6z9jGdiNtPUDBiKJROQ_XBvWn

O conteúdo compreende todas as conferências dos convidados internacionais e nacionais, as sessões de comunicações dos pesquisadores, seguidas de debate com moderadores, simposistas e o público, as apresentações artísticas exclusivas do evento, a Mostra Caesar 70 (homenagem aos 70 anos do Prof. Dr. Rodolfo Caesar, compositor e palestrante e egresso da graduação da UNIRIO), incluindo as cerimônias de abertura (com a presença de autoridades) e encerramento do evento.

Os Anais do VI SIMPOM, nº06/2020, já se encontram publicados no site destinado à série de publicações do evento bianual sob o número de ISSN:2317-398X.

A publicação compreende um total de cem artigos contando com sete Menções Honrosas, uma de cada área: Composição, Educação Musical, Etnomusicologia, Linguagem e Estruturação, Música Popular, Musicologia, e Teoria e Prática da Interpretação Musical.

Reunir na Revista Debates, em edição exclusiva, os artigos premiados com a Menção Honrosa e a palestra do Prof. Alan Fraser, traduzida pela Prof. Ingrid Barancoski vêm reiterar a missão do VI SIMPOM em divulgar a pesquisa em música produzida no país e estende a importância e a relevância da permanência do evento como um dos mais importantes encontros de pesquisadores, docentes, estudantes e público interessado da área.

Hoje sabemos que a realização do VI SIMPOM foi um esforço de uma imensa equipe que soube articular cinco palavras-chave: Herança. Coragem. Inovação. Tecnologia. Estreia. Lendo os textos desta Debates e buscando na *web* os programas das sessões que compuseram o evento, vocês descobrirão como elas se articularam e se organizaram em forma de exposição de dados e resultados, discussão de conceitos e pontos-de-vista,

gerando fricção de ideias, novas escutas e a certeza de que o PPGM- UNIRIO é um importante pólo de produção de conhecimento.

DORIANA MENDES
Presidente da Comissão Organizadora do VI *SIMPOM online 2020*

Apresentação da Revista Debates 25

Na qualidade de presidente do comitê científico tive o imenso prazer de fazer a apresentação dos textos considerados os melhores de cada linha de pesquisa em música dos cursos de pós graduação. A tarefa dos selecionados para apresentarem suas comunicações se redobrou com a eclosão da pandemia nos primeiros meses do ano de 2020. A decisão da Comissão Organizacional foi a de solicitar aos participantes a preparação de vídeos pré-gravados que contivessem o conteúdo dos textos enviados. A realização do Simpom foi um sucesso extraordinário, tendo docentes e discentes se adaptado rapidamente ao mundo remoto digital. O comitê científico já havia realizado uma pré-qualificação e este foi o critério utilizado: as comunicações que tivessem sido avaliadas “com recomendação para publicação” por um ou mais de três avaliadores, teriam seus textos publicados na *Debates*. Este número cumpre este compromisso: apresentamos um texto de cada linha de pesquisa de discentes de pós graduação em música e duas palestras de palestrantes que concordaram em publicar sua participação no evento

A Dra. Marisa Fonterrada dispensa apresentações e seu texto de apresentação da história e das atividades do Grupo de Pesquisa GPem do IA da UNESP, “Tempo de Semear”, deverá se tornar um marco da literatura sobre pesquisas que envolvem a educação musical.

O texto do Dr Alan Fraser, “O Aprimoramento da Organização Física do Músico”, traz a questão do corpo nas práticas musicais. Para além da interpretação do texto musical, dos aspectos emocionais da execução musical, o professor Fraser apresenta uma palestra sobre a corporeidade da prática interpretativa.

Renato Borges apresentou sua tese de doutorado, defendida em 2019 na UNIRIO, sobre os “Conceitos para falar de pesquisa na área de Música”. Ele se debruça sobre cada uma e acaba por desfazer os limites entre elas. Joana Martins Saraiva, da UNIRIO, apresenta um levantamento histórico da *Habanera*, através da documentação em jornais e revistas do século XIX. Cristine Bello Guse, do Instituto de Artes da UNESP, apresenta suas considerações sobre os modos de projeção do cantor-ator, no universo dos cantores líricos. Rodrigo Heringer Costa, da Universidade Federal da Bahia, UFBA, discute os limites entre o “mexer com música” ou o “fazer musical” como profissão. Sergio Monteiro Freire, da UFPR, apresenta um trabalho sobre a pesquisa de multifônicos do saxofone com

objetivos composicionais. Ariane Petri, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, se debruça sobre a análise métrica de uma das variações do tema de *Xangô*, de Almeida Prado. Marcos Ferreira, da Universidade Federal da Bahia, UFBA, apresenta um trabalho coletivo junto a estudantes de bandas, para a elaboração de um caderno de estudos para trompete, a partir de estruturas musicais de *dobrados*.

Pela variedade temática, pela dispersão pelo território nacional, pela qualidade dos textos e pela insistência em temáticas de caráter brasileiro, podemos obter uma visão do altíssimo nível, da militância artística e social de docentes e discentes das instituições públicas em educação e pesquisa. É um patrimônio que devemos preservar e defender.

Carole Gubernikoff
Presidente do Comitê Científico

Tempo de semear – as ações e investigações do G-pem – Grupo de Pesquisa em educação musical do IA/Unesp

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada¹

Não tem sido frequente em minha produção escrever textos de caráter autobiográfico. No entanto, entendi que, num Encontro como o SIMPOM, de pesquisa na pós-graduação, fosse procedente narrar o trabalho que tenho desenvolvido ao longo de 36 anos no Instituto de Artes da Unesp, junto a alunos de graduação e pós-graduação, com a colaboração de docentes do IA e convidados. Embora aposentada desde o ano de 2004, trabalho ativamente no Programa de Pós-graduação em Música e conduzo um Grupo de Pesquisa. Para que os leitores acompanhem esse percurso e conheçam as ações que o grupo vem desenvolvendo ao longo dos anos, vou me remontar ao percurso anterior ao ingresso na universidade.

Tornei-me docente do Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, em 1986, depois de uma longa estrada como educadora musical. Começara a lecionar ainda adolescente, na Escola de Música de Piracicaba que, àquela época, era uma sucursal dos Seminários de Música Pró-Arte, a importante escola de Música fundada pelo Professor Koellreutter, com sede no Rio de Janeiro e em São Paulo. Lecionei em algumas escolas primárias e secundárias – era esse o nome do que hoje é chamado de educação básica –, mas a minha principal atuação havia sido, principalmente, em escolas de música.

Na Escola Municipal de Música, da Prefeitura de São Paulo, cujo objetivo era formar instrumentistas de orquestra, fiquei longo tempo, desde 1975 e, inclusive, assumi sua direção dois anos depois, cargo que ocupei durante nove anos. Quando surgiu um concurso para admissão de professor no Instituto de Artes da Unesp, senti uma vontade enorme de explorar outros caminhos e, assim, lá fui eu. Acreditava que tinha poucas chances de ser aprovada, porque, à época, só tinha graduação, mas a sorte me favoreceu e passei no concurso.

Ao entrar para a universidade, minha primeira proposta de pesquisa chamou-se “Educação Musical pela voz”. Como estávamos vivendo profundamente a condição de ver a música alijada do processo educacional pela Lei 5692/71 e, com frequência, ouvindo de

¹IA/Unesp.

autoridades governamentais que era impossível manter o ensino de música em escolas públicas, por ser muito dispendioso – acreditavam que era condição indispensável a compra de instrumentos caros –, entendi que seria importante desenvolver uma pesquisa que mostrasse ser possível fazer música com poucos gastos, isto é, principalmente com a voz e o corpo. Assim nasceu o Projeto, que se propunha a criar um coro infantil com filhos de funcionários e de alunos do IA, além de atender à comunidade do entorno. O IA, àquela época, estava localizado no Ipiranga, em São Paulo, um bairro caracteristicamente residencial, o que o fazia um potencial fornecedor de crianças para o coro. A aprovação do Projeto ocorreu no final de 1988, assim, em março do ano seguinte, iniciamos o trabalho.

A condição para professores não titulados era ingressar o mais rapidamente possível na pós-graduação e, assim, fui cumprir esse requisito, fazendo Mestrado e Doutorado na PUC de São Paulo. Então, posso dizer que, em 1987, duas coisas importantes ocorreram: entrei no curso de Mestrado no Programa de Psicologia da Educação da PUCSP e me inscrevi em um Programa da Embaixada do Canadá – *The Full Enrichment Program* – dirigido a professores universitários em tempo integral que quisessem passar algum tempo naquele país e utilizar conteúdos canadenses em suas disciplinas. Assim, ganhei a bolsa e passei cinco semanas no Canadá.

Na PUC, entrei em contato com autores da psicologia da educação e da fenomenologia da linguagem. Embora tivesse uma boa experiência com educação musical, caracterizada pela ênfase no trabalho prático, vivencial, essa foi a primeira vez que me defrontei com estudos teóricos fora do âmbito da música e posso dizer que foi uma experiência maravilhosa, pois, por meio deles, consegui ver sentido em muitas coisas que já praticava e em que acreditava.

Quanto à possibilidade de estagiar no Canadá, a proposta me atraía pela excelência dos coros infantis e juvenis canadenses – muito calcados na tradição coral inglesa – e pela possibilidade de contato com Murray Schafer, que eu só conhecia por alguns de seus livretos em Educação Musical, que Violeta Gainza havia traduzido na Argentina e que haviam chegado às minhas mãos havia alguns anos.

Estou contando isso para mostrar que, mesmo antes de o G-pem ser criado, estavam lançadas as bases do trabalho em Educação Musical, que defendia a importância

do uso da voz e era focalizado na ecologia acústica e em práticas criativas, além de contemplar crianças, alunos da universidade, estagiários, professores e regentes. Assim, trabalhei alguns anos desenvolvendo essas bases em meu trabalho de educação musical.

Em 1989, portanto, iniciei a proposta de educação musical pela voz com crianças do bairro do Ipiranga e formei um coro infantil que, mais tarde, foi denominado Grupo CantorIA. Desde então, o projeto foi conduzido com o suporte reflexivo e prático obtido, tanto na PUC, quanto na viagem ao Canadá: pelo Programa de Psicologia da Educação, tive acesso a aportes teóricos e práticos e pude analisar minhas próprias ações no coro. De Murray Schafer, trouxe a ênfase na escuta, na ecologia acústica e no ensino criativo. Dos coros infantis canadenses, além de algumas técnicas e repertório adequado à idade com que trabalharia no Brasil, trouxe a convicção de que crianças e jovens podem cantar bem, artisticamente e com qualidade.

O CantorIA atuou desde 1989 até 2013 e, nesse período de 25 anos, fez um trabalho intenso, com muitas apresentações na capital, duas viagens internacionais e várias pelo interior de São Paulo, além de ter colaborado para a formação de regentes de coros infantis e/ou juvenis. Além dos bolsistas de extensão que eu recebia anualmente, havia, também, voluntários externos ao IA, que procuravam o Projeto para se aperfeiçoarem na prática coral com crianças e jovens.

1. O Grupo de Pesquisa

Em 1996, defendi o Doutorado na PUCSP na área de Antropologia do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e, no ano seguinte, fui convidada a fazer parte do grupo de docentes do Programa de Pós-graduação em Artes. Nessa mesma ocasião, a Pró-Reitoria de Pesquisa da minha universidade começou a incentivar a criação de grupos de pesquisa. Assim, de repente, ainda mesmo sem saber o que isso significaria, foi fundado o G-pem, ativo até hoje, que reúne alunos de mestrado e doutorado, ex-alunos que continuam conosco, além de, eventualmente, receber estudantes de graduação que se aproximavam e também pessoas externas ao IA, interessadas em fazer parte do trabalho.

No início, a inquietação que nos movia era a quase total ausência do ensino de música nas escolas paulistas. Então, desenvolvemos várias pesquisas, estudando maneiras

de introduzir projetos que lidassem com essa situação. Queríamos mostrar que o argumento segundo o qual colocar a música como disciplina na educação básica era um empreendimento caro, impossível de ser bancado pela escola, era inválido, pois toda criança já traz em si seus próprios instrumentos – a voz e o corpo.

Partimos de um posicionamento inicial, que se engatava em outros: a Música é uma arte, uma forma de conhecimento e um direito de todos; não é apenas diversão ou entretenimento. O acesso ao mundo da arte se dá pela experiência prática. Não se chega a ela apenas pela reflexão, pois o caminho se constrói a partir da experiência. A afirmação inicial, de que a música é um direito, provém da convicção de que ela é uma linguagem e, sendo assim, está potencialmente presente no ser humano, do mesmo modo que falar e andar sobre dois pés. As ações que tomamos como educadores musicais refletem essas convicções e podem contribuir para ampliar o alcance das práticas musicais em todos os lugares, em todos os espaços.

No G-pem, tínhamos consciência de que grande parte da população brasileira raramente tem oportunidade de entrar em contato com a música/arte nos estabelecimentos formais de educação. Existe a arte popular, a arte de rua e inúmeros projetos sociais que aproximam crianças e jovens da arte, mas a preocupação do grupo era levar a música para dentro da escola, onde, muitas vezes, ela não tem espaço, de modo a ajudar a formar jovens que soubessem compreender, apreciar e fazer música. Essa, pois, era a tônica do trabalho do G-pem: buscar modelos que fossem significativos para os grupos com os quais trabalhássemos e que permitissem que forjássemos ações pensadas para modificar esse estado de coisas e ampliar o acesso à música e à arte, pela população escolar.

Isso implicava em acolher a experiência musical das pessoas com quem tínhamos contato e alimentá-las com novas experiências, pois acreditávamos que só se poderia reverter a situação detectada se houvesse consciência a respeito da música, de seus valores, de seu repertório e de acesso ao conhecimento técnico/instrumental. E, também, que eles pudessem fazer uso criativo da linguagem e da música. Todas essas intenções seriam ancoradas na aproximação com a cultura local, expressa nas comunidades e nos

saberes populares, mas, também, em manifestações da arte antiga e contemporânea de todo o mundo, sem fronteiras.

Nesse contexto, pode-se afirmar que o Grupo CantorIA – o coral infanto-juvenil que mencionei –, além do grupo de bolsistas de extensão, foi campo de pesquisa, pois ali os alunos tinham muita oportunidade de aprender com o auxílio dos campos da educação musical, da pedagogia, da psicologia e das ciências sociais, pois estávamos lidando com crianças e jovens de uma determinada comunidade, e sabíamos que eles tinham seus próprios processos de desenvolvimento, sua musicalidade, sua cultura, além de seus próprios gostos, suas habilidades e seus problemas.

A minha própria pesquisa de mestrado estava vinculada ao coro e deu origem a um musical – *Pirraça que passa, passa*, sobre texto homônimo de um livro infantil de Sylvia Orthoff, porque acreditava na importância das histórias e no incentivo à imaginação das crianças e jovens, o que já era meio caminho andado para o trabalho.

2. Pesquisas práticas e teóricas

A floresta encantada

O ano de 1998 – um ano após a criação do G-pem – foi dedicado a um workshop interdisciplinar no IA/Unesp, que se propôs a realizar com os estudantes das áreas de Artes Visuais, Música e Teatro a montagem de *A floresta encantada*, de Murray Schafer, obra no. 8 da Série Patria, um conjunto de composições de um gênero que ele denomina Teatro de Confluência, por juntar diferentes linguagens artísticas e explorar os mais inusitados ambientes para a realização dessas obras. *A floresta encantada*, originalmente montada no interior de uma floresta canadense, na versão experimental brasileira, ocorreu no parque situado atrás do Museu Paulista, composto por resquícios de Mata Atlântica. A obra foi traduzida por mim e de sua montagem participaram artistas canadenses convidados: Murray Schafer, músico e compositor da obra; Jerrard Smith – cenógrafo; Barry Karp – diretor de teatro e Rae Crossman – poeta e professor de literatura inglesa. Além disso, contamos com a colaboração de professores do IA, entre os quais destaco: Reynúncio

Napoleão de Lima, Martha Herr e Samuel Kerr e Percival Tirapelli, além de alunos dos três cursos de Graduação do IA/Unesp.

A montagem contou com cantores solistas, coro feminino, coro infantil, instrumentos de sopro, grupo de percussão, violões, bailarinos e atores. A cenografia e o figurino foram confeccionados por alunos de teatro e artes visuais. Foi uma experiência memorável.

3. Repertório de música contemporânea para coral infanto-juvenil

Outra pesquisa vinculada ao coro foi a de Leila Vertamatti, que, durante seu mestrado, trabalhou repertório vocal do século XX, por meio do conceito de “chaves de escuta”, de Gui Reibel. Foi um processo longo e difícil, pois as crianças e jovens ainda tinham poucas experiências de canto coral em linguagem contemporânea. Eles tinham participado de dois concertos com o Coral Paulistano, de São Paulo, a convite de Samuel Kerr. Em um deles, cantaram a parte de coro infantil de *The Chichester Psalm*, de Leonard Bernstein, para coro adulto, coro infantil e orquestra. No outro concerto, participaram da montagem do *Te Deum Puerorum Brasiliae*, de Edino Krieger, nas mesmas condições. Sem dúvida, essas experiências foram importantes para aproximar o grupo da linguagem musical do século XX, mas ainda estava restrita a duas obras. Com Leila, os cantores tiveram oportunidade de fazer um programa inteiro com música do século XX, o que foi uma experiência muito importante para todos nós.

4. Projeto Fapesp: a sensibilidade a serviço da qualidade de vida

Mais uma pesquisa precisa ser aqui assinalada, desenvolvida numa escola estadual de São Paulo – o Seminário Nossa Senhora da Glória – com o apoio da FAPESP, no período de 2000 a 2003. Essa proposta de investigação envolveu alunos da escola pública, o Grupo CantorIA e professores do Instituto de Artes. Havia, também, um grupo de bolsistas, entre os quais se incluíam dez professores da escola estadual, que obtiveram bolsas especialmente criadas pela Fapesp, para atender a um Programa da instituição, denominado *Melhoria do Ensino Público*, no qual o projeto se encaixava. Além dos professores, vários alunos de graduação em Música obtiveram bolsas de Iniciação

Científica; ex-alunos envolvidos com a proposta receberam Bolsa de Capacitação Técnica, uma modalidade oferecida pela Fapesp a ex-alunos recém-formados. A característica desse tipo de bolsa é que não há submissão. A própria Fapesp oferece a bolsa quando, em um Projeto subsidiado por ela, julga oportuno conceder. Além dessas bolsas mencionadas, contamos, também, com bolsas de mestrado.

O projeto compreendia atividades realizadas no horário escolar e atividades no contraturno – nesse caso, eram oferecidas aulas de instrumento e canto coral. Nas atividades desenvolvidas no horário escolar, procurava-se trabalhar em conjunto com professores de várias disciplinas, buscando elos entre campos do saber: Música e Matemática, Música e Geografia, e assim por diante. Trabalhava-se, também, com questões relacionadas à poluição sonora ambiental, ligada à ecologia acústica. Neste setor, fazia-se o estudo do meio – bairro, percurso dos alunos da casa para a escola e vice-versa, análise do ambiente escolar a partir dos sons produzidos. Por esse estudo, foram sugeridas várias modificações na rotina da escola e as que foram acatadas produziram uma considerável diminuição da poluição sonora da instituição.

Como exemplo, cita-se que a escola fazia recreio escalonado, de tal modo que, durante todo o período, havia crianças brincando, correndo e gritando no pátio, enquanto outras permaneciam em aula. As queixas de dor de cabeça e irritabilidade por parte dos alunos eram frequentes. Solucionou-se essa questão com a adoção de um recreio comum a todos, em cada período. Como o pátio era grande, foi fácil acomodar todos os estudantes num único horário e, como resultado, foi possível ter aulas mais silenciosas, o que, segundo depoimento deles próprios, reduziu tensões e ampliou o nível de concentração.

5. Ainda o Projeto Fapesp – Edu e a orquestra mágica

Ao final do Projeto, resolveu-se criar um musical que pudesse mostrar como o trabalho fora realizado. Foi, então, montado o musical *Edu e a orquestra mágica*, de minha autoria com a colaboração de alunos e ex-alunos. Essa obra baseia-se em uma história de Schafer, publicada em *O ouvido pensante*. Ela envolveu alunos da escola estadual, o Grupo CantorIA, bolsistas e docentes do IA. Foi apresentado em 2003, no SESC Pompeia, numa temporada de seis dias, de terça a domingo, que envolveu, também, crianças do Projeto

Curumim, tocado pelo SESC, que atendia crianças do bairro no contraturno escolar. Eram trezentas crianças, mas conseguimos fazer todas participarem, distribuindo-as em seis grupos de cinquenta, em que cada uma delas esteve num dos dias de espetáculo, no palco, junto aos demais protagonistas. Como elas não tinham passado pelo longo processo permitido pelo Projeto Fapesp – que estava completando seu quarto ano de atividade –, aprenderam algumas das canções e jogos do musical, fáceis de assimilar em alguns ensaios. A preparação das crianças ficou a cargo da equipe de bolsistas.

No ano de 2004, por ocasião do Congresso Internacional do FLADEM, que teve como sede o SESC Vila Mariana em São Paulo, foi repetida a apresentação de Edu, agora com a colaboração do coro infantil do SESC, regido por Gisele Cruz.

6. A História do Lobo Grandão e da Linda Princesa

Há alguns anos, participei de um curso de formação de professores de música – Antropomúsica – ligados à Pedagogia Waldorf. Segundo seu modo de entender a educação, músicas tonais só devem ser apresentadas às crianças após os sete anos de idade. O argumento é que, antes dessa idade, a criança ainda vive num mundo de imaginação e fantasia e a exposição precoce ao sistema tonal – direcional e aterrado – poderia precipitar a mudança delas para a fase seguinte, com acentuada tendência de abandonar precocemente o pensamento mágico. Para essa idade, então, nas escolas Waldorf, usa-se cantar canções em escala pentatônica, circular e não direcional. Ao saber dessa condição, inspirei-me para criar *A história do Lobo Grandão e da Linda Princesa*, cujo tema apoia-se na obra *The Princess of the Stars*, Prólogo da série Patria, de Murray Schafer. Àquela época, apresentamos a peça no encerramento do curso, na Escola Atiara, em Botucatu, São Paulo, com cantores, instrumentistas e atores.

Em 2015, após a conclusão de uma pesquisa acerca de práticas criativas, sobre a qual escreverei adiante, o grupo estava exausto e com vontade de se dedicar, ele próprio, às práticas criativas. Discutia-se, ainda, o que poderia ser feito, quando alguém sugeriu que trabalhássemos a *História do Lobo Grandão*. Como muitos dos membros do GPEM são instrumentistas e tínhamos facilidade de contato com estudantes de graduação e pós-graduação, a ideia pareceu factível.

Assim, durante um semestre, o GEPEM se debruçou sobre a tarefa de criar um arranjo orquestral para a história, que tinha, até então, apenas texto, canto e narração. Não foi fácil criar partes instrumentais a partir de cantos pentatônicos previamente escritos, com tessitura pequena, o que era, sem dúvida, um elemento limitador. Um pouco dessa questão já havia sido enfrentada na busca de diversidade na própria escrita da peça, quando me preocupei em enfatizar contrastes de ritmo, andamento e clima emocional, bem como a exploração de diferenças nas estruturas melódicas, como maneiras de se criar o inesperado a partir de um campo previsível. Outros recursos foram também utilizados: vozes corais, vozes solistas, atores, figurinos e cenários que, embora extremamente simples e pontuais, contribuíam para ajudar a manter o interesse pela peça.

Quando a experiência já estava quase concluída, surgiu o convite para apresentá-la no Encerramento do Congresso de Interdisciplinaridade realizado no IA/UNESP, sob a coordenação da Profa. Sonia Albano de Lima, o que foi entusiasticamente recebido por nós. E assim foi feito. Apresentamos a peça com alunos de música e teatro, solistas, coros adulto e infantil.

7. Experiências de escuta e criação no Delta do Parnaíba

Em 2016, tivemos mais uma experiência original de investigação, realizada durante o Encontro Nacional do FLADEM, em Parnaíba, Piauí. Essa cidade é muito peculiar, pois lá se localiza o Delta do Rio Parnaíba, um dos grandes Deltas do mundo. O projeto foi idealizado pela professora Paula Molinari, docente da UFMA e membro do G-pem, encantada com as possibilidades de documentação das sonoridades do rio. A experiência, que se deu no primeiro dia do Encontro e foi conduzida por mim, durou o dia todo, a bordo de um catamarã, em que os participantes passaram todo o tempo em atividades de escuta dos sons do rio, do entorno, do encontro das águas no Delta e do interior do próprio catamarã. Conforme a proposta, ao final, eles analisaram os sons recolhidos, uniram-se em grupos, selecionaram alguns que, consensualmente, julgaram mais interessantes entre os que haviam sido anotados por eles e, finalmente, desenvolveram pequenas peças criadas com esses sons, que imitavam ou simbolizavam as sonoridades escolhidas, após o processo de escuta desenvolvido naquele dia.

Além do lugar ocupado nesse Encontro, em 2016, a experiência foi relatada em Puebla, no México em 2017 durante um Encontro Internacional do Fórum Latino-americano de Educação Musical – FLADEM e, também, apresentada no Terceiro Congresso Internacional Dalcroze, realizado na Universidade de Laval, em Quebec City, Canadá, no mesmo ano. Depois, em 2019, a convite do FLADEM Argentina, foi repetida em Rosário, durante um evento de Educação Musical, denominado *El río suena*. Os participantes fizeram uma excursão semelhante à realizada em Parnaíba, porém, dessa vez, no rio Paraná, que banha a cidade de Rosário. Após a ida de barco em que os participantes colecionaram sons, o barco aportou em uma ilha, onde havia bastante espaço para mais pesquisas sonoras do ambiente. Com esse material, divididos em grupos, os presentes fizeram suas composições e improvisações. Essa nova excursão foi conduzida por mim, com a ajuda preciosa de Adriana Rodrigues, atual presidente do FLADEM.

Um dos resultados da experiência de escuta do Delta foi o desenvolvimento da pesquisa de pós-doutoramento de Paula Molinari, concluído em 2019, no Instituto de Artes da Unesp sob minha supervisão. Sua pesquisa ampliou e aprofundou o que fora trabalhado naquele evento, dentro da metodologia de Pesquisa Artística e trouxe resultados muito interessantes, que reuniram o conhecimento das culturas locais – pescadores, marisqueiras e população indígena, além de alunos da Universidade Federal do Maranhão e da Orquestra do Sesc de Parnaíba.

8. Orientações e supervisões

Como já informei, ingressei no Programa de Pós-graduação em Artes que, mais tarde, foi separado em dois Programas – de Artes Visuais e de Música. A partir de então, fiquei ligada ao Programa de Música. Mas é preciso assinalar que, muito antes de haver ingressado na pós-graduação como docente, já orientava alunos de Bacharelado e Licenciatura, em Projetos de Extensão e de Iniciação Científica. Não vou falar aqui dos Projetos de Extensão mais do que já falei ao descrever as atividades do grupo CantorIA, por entender que muitos deles fogem do escopo deste artigo, que é decorrente de uma palestra por mim realizada no SIMPOM, evento dedicado à difusão de pesquisa de alunos

de pós-graduação na Unirio. Por esse motivo, vou citar apenas as orientações no âmbito da pesquisa.

Desde o início das atividades do G-pem, foram concluídos, até o momento, 89 projetos de pesquisa sob minha orientação, conforme discriminado a seguir:

Pesquisas concluídas:

- . Iniciação Científica – 33;
- . Capacitação Técnica – 6;
- . Mestrado – 41;
- . Doutorado – 8; e
- . Pós-doutorado: concluído – 1.

Além dessas investigações concluídas, há outras ainda em desenvolvimento.

Pesquisas em andamento:

- . Mestrado – 3;
- . Doutorado – 4; e
- . Pós-doutorado – 1.

Todos esses projetos ligam-se de alguma maneira à Educação Musical: metodologias de escuta e criação, aplicação de propostas em escolas especializadas e na educação básica e em projetos que resultam em desenvolvimento de práticas artísticas no âmbito da educação, ou projetos de ecologia acústica.

E não pode deixar de ser citada a parceria desenvolvida entre o G-pem e o Grupo de Pesquisa “Sonoridades Múltiplas”, liderado pela Profa. Dra. Consiglia Latorre, da Universidade Federal do Ceará, que nasceu inspirado nas ideias do Grupo de Pesquisa do IA/Unesp e desenvolve investigações de escuta e criação de caráter interdisciplinar, uma vez que esse grupo cearense congrega alunos de música, teatro, dança, cinema e audiovisual, filosofia e mestrado em Artes. Consiglia é membro do G-pem e desenvolve conosco seu pós-doutorado.

9. As Semanas de Educação Musical

Desde 2009, o GEPEM tem promovido Semanas de Educação Musical, destinadas a reunir educadores musicais e estudantes, para estudo e discussão de questões que importam à área. Iniciada muito pequena, apenas com professores da própria instituição, a I Semana de Educação Musical foi idealizada por Leila Vertamatti, então, professora do Instituto de Artes, como atividade interna de suas classes do curso de Licenciatura em Música. Nessa ocasião, numa atividade conjunta com o curso de teatro e a presença do grupo Cantor!A, foi encenado o musical A história da Dita, de Carla Aducci, com arranjos para coro juvenil de Eduardo Fernandes e Marisa Fonterrada.

<https://www.youtube.com/watch?v=QVgsONArjo>

A II Semana ainda foi concebida nos moldes da primeira, embora fosse um pouco maior. Mais uma vez, foi coordenada pela Professora Leila Vertamatti. Contou com muitas oficinas e mesas redondas, tudo feito com docentes e alunos do IA a alguns convidados de outras instituições, como ocorre em eventos organizados sem qualquer verba...

Em 2011, a organização da III Semana de Educação Musical foi assumida pelo GEPEM – Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical – coordenado por Marisa Fonterrada e contou com o apoio da FAPESP, FUNDUNESP, FAREARTE, Capes e Prefeitura Municipal de Mairiporã, o que permitiu contar com convidados internacionais e a realização de um evento Pré-Encontro, de exploração da paisagem sonora de Mairiporã, sob a orientação de Murray Schafer. Durante o evento, Eleanor James, cantora canadense, uma das convidadas internacionais, gravou com o PIAP – grupo de Percussão do IA/Unesp, uma obra de Schafer. O Pré-encontro, realizado no final de semana anterior ao evento, foi uma atividade importante, por haver se dedicado a um ato de escuta de ambiente natural. Tratou-se de um passeio sonoro em Mairiporã, SP, na Grande São Paulo, uma cidade importante por ter reservas naturais, com matas preservadas e represas que abastecem São Paulo, parte do estado do Rio de Janeiro e região. Esse evento foi liderado por Schafer e teve a colaboração de professores e alunos do IA. Durante a Semana, o foco foram as práticas criativas.

A IV Semana de Educação Musical, em 2012, foi coordenada pela Professora Margarete Arroyo, com o apoio do GEPEM e reuniu dois eventos: a citada Semana e o

Congresso Regional Sudeste da ABEM, para o que se obteve apoio da FAPESP, FUNDUNESP e Capes.

Nos dois anos seguintes, porém – 2013 e 2014 –, não houve Encontros, pois situações institucionais não permitiram a sua realização. Em 2015, o evento foi retomado, dessa vez sob a coordenação da Professora Dorotea Kerr, com o apoio do GEPEM. Optou-se, no entanto, por se fazer novamente uma versão pequena, sem convidados externos e com a presença predominante de pessoas da cidade de São Paulo.

A VI Semana de Educação Musical, em 2017, voltou a sua dimensão internacional. Novamente organizada pelo GEPEM, nesta versão foi proposto o aperfeiçoamento da gestão democrática de trabalho, já iniciada anteriormente, mas, desta vez, bastante aperfeiçoada, em que as tarefas foram divididas pela equipe, que se encarregou de todos os aspectos necessários ao bom andamento da proposta. A coordenação de Fábio Miguel e Marisa Fonterrada deu-se, principalmente, por questões de ordem prática – professores responsáveis –, pois a equipe criou um modelo de ação que prescindia de coordenação central e, nesse sentido, aproximava-se, cada vez mais, das formas de gestão alternativa, próximas a propostas de educação democrática e do exercício da autonomia, uma das ideias que o G-Pem tem incentivado em suas propostas pedagógicas. Além de convidados brasileiros, a Semana contou com a participação da Profa. Chefa Alonso, de Madrid, que trabalhou com Improvisação Livre. Nesse Encontro, houve apoio do Programa de Pós-graduação em Música do IA/UNESP, da FAPESP, FUNDUNESP e Capes.

E, finalmente, registro aqui a VII Semana de Educação Musical – *Passaredo* –, a última até agora, realizada em 2019, mais uma vez coordenada em conjunto por Fábio Miguel e esta pesquisadora, com apoio da Fapesp, da Vunesp, da Fundunesp e do Programa de Pós-graduação em Música do IA/Unesp. O foco foi a importância da voz na Educação Musical. De caráter internacional, contou com a participação da Profa. Dra. Helena Rodrigues, da Universidade Nova de Lisboa, Portugal e da Profa. Me. Maria Olga Piñero, da Colômbia, ambas fortes referências na conjunção entre voz cantada e educação musical. Os convidados brasileiros foram também representativos dos estudos da voz, ligados a regência coral, canto e fonoaudiologia. Contamos, como convidada especial do evento, com a artista visual Martha de Barros, filha do poeta Manoel de Barros, para a estreia da

obra *Cantigas por um passarinho à toa*, de Marisa Fonterrada, sobre poesias do poeta. No decorrer da semana, a cada dia, um regente convidado ensinou essas canções aos participantes da VII Semana: Rodrigo Assad, Gisele Cruz, Patrícia Costa, Maria Olga Piñeros. No encerramento da VII Semana, a execução da obra esteve a cargo do Coral infantil do Projeto Guri, em São Paulo, do Coral Juvenil de Louveira (SP) e do coral de alunos do Instituto de Artes da Unesp, respectivamente regidos por Rodrigo Assad, Luís Guilherme Anselmi e Prof. Dr. Fábio Miguel.

Algazarra da cigarra

<https://www.youtube.com/watch?v=bB-gUipkLqQ>

Árvores

https://www.youtube.com/watch?v=3IH_tPQMa34

10. O G-pem no FLADEM

Uma referência importante, em especial por se tratar do Encontro Internacional FLADEM on-line, realizado em julho de 2020, já em tempos de pandemia, foi a participação do G-pem, a convite de sua presidente, Profa. Dra. Adriana Rodrigues. Em julho, muitos educadores ainda estavam tentando descobrir maneiras de lidar com a nova condição de aulas on-line e não foi diferente com o G-pem. Quando chegou o convite para fazermos uma *Mostra Pedagógica*, a decisão foi a mais óbvia naquelas condições: montar um vídeo que mostrasse os membros do G-pem em suas atividades de educação. A Mostra é tão heterogênea quanto o tipo de trabalho desses educadores musicais no exercício de suas funções. Eles lecionam em diferentes locais – escolas de educação básica, públicas e privadas, em universidades, com pessoas idosas, ou com deficiência, com crianças e jovens. O resultado foi um vídeo de cerca de dez minutos que dá conta da nossa diversidade e autonomia, unidos por um ideal de dar oportunidade a qualquer pessoa que se disponha a isso a se aproximar da música e do jogo, explorando sua capacidade inventiva.

A outra apresentação que fizemos no Encerramento do mesmo evento tem uma história: como membro do FLADEM desde o ano de sua fundação, tenho me interessado muito em descobrir as muitas faces da América Latina e de suas manifestações culturais.

Então, no Encontro FLADEM de 2019, que ocorreu em Bogotá, na Colômbia, resolvi pedir aos membros presentes, representantes de vários países, que me enviassem canções típicas de sua terra, pois eu tinha a intenção de reuni-las num arranjo coral, que seria cantado pelos participantes durante o Encontro de 2020, previsto para se realizar na Costa Rica, no mês de julho. Com a pandemia, os planos mudaram e o Encontro passou a ser virtual. Conseqüentemente, a ideia de formar um coro com os participantes caiu por terra, mas não a vontade de conhecer as muitas faces dos países membros do FLADEM. Assim, pedi aos associados que me enviassem exemplos de músicas de seu país. Sugeri que me mandassem um som, um ritmo e uma canção, típicos do local em que estavam. Recebi exemplos de catorze países e com eles, com a colaboração do meu ex-aluno e membro do G-pem Rodrigo Assad, fizemos *SomColagem*, que, como se pode ouvir, é uma reunião de sonoridades da América Latina.

As duas apresentações encontram-se no site do FLADEM:

Mostra Pedagógica

<https://www.youtube.com/watch?v=uZx2Y16Rssw>

Somcolagem

<https://www.youtube.com/watch?v=aDjLLbaZ4Lc&t=112s>

11. Publicações

Neste âmbito, vou destacar tanto as minhas publicações pessoais, quanto livros resultantes de pesquisas conduzidas no Grupo, ou em dissertações e teses, ou em pesquisas coletivas.

Traduções:

SCHAFER, R. M. *Vozes da tirania, templos do silêncio*. Título original: *Voices of Tirany, Temples of Silence*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora da Unesp, 2019.

Este livro é o mais recentemente traduzido por mim. Trata-se de uma coletânea de artigos escritos em vários momentos da vida de Schafer e destinados a diferentes públicos, mas todos tratam de questões ligadas à paisagem sonora e às suas transformações, em

épocas e lugares diversos, que mostram, especialmente, as particularidades de ambientes rurais e urbanos.

SCHAFFER, R. M. *OuvirCantar – 75 exercícios para ouvir e criar música*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Título original: HearSing.

Trata-se de uma coletânea de exercícios de escuta, que dá ao leitor oportunidade de refinar seus hábitos auditivos. Pode ser utilizada com estudantes de várias idades, ou por pessoas que se interessem pela temática.

SCHAFFER, R. M. *Educação sonora*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Melhoramentos, 2010. (PNBE). Título original: A Sound Education.

Este livro é semelhante ao anterior; neste caso, porém, são cem exercícios de escuta. O público-alvo é de não músicos, um grupo que sempre interessou Murray Schafer, por considerar a aproximação com a música um direito de todos. Por esse motivo, ele tem o cuidado de omitir o uso de palavras técnicas nas questões de escuta e criação.

SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo, 2001-2011*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP. Título original: *The Tuning of The World*.

Este foi o primeiro livro publicado a respeito de ecologia acústica e expõe dados de uma pesquisa internacional realizada por Schafer e equipe, quando era docente da Universidade de Simon Fraser, em Barnaby, um distrito de Vancouver, na Colúmbia Britânica, Canadá. É até hoje um livro básico para quem se interessa pela área.

SCHAFFER, R. M. *O ouvido pensante (1991-2008)*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora da Unesp. Título original: *The Thinking Ear*.

Nesta publicação, Schafer relata suas experiências de educador musical em várias épocas de vida, em que vivenciou situações as mais diversas e trabalhou com pessoas de diferentes faixas etárias e diferente escolaridade. Ele incita o leitor a pensar no som e na música a partir de muitos ângulos. Considero leitura obrigatória para quem quer enveredar pelo caminho da educação musical, da improvisação e do pensamento criativo.

12. Publicações de resultados de pesquisa

No correr dos anos, vários livros foram publicados, resultantes de pesquisas realizadas no G-pem, como produto de Dissertações de Mestrado ou Teses de Doutorado, ou como resultado de investigações realizadas pelo grupo. Ao contrário do item anterior, em que usei como critério a ordem cronológica do presente ao passado, aqui, voltei à forma convencional de apresentar os autores em ordem alfabética do último sobrenome. Podem-se assinalar, então, as seguintes publicações:

CURY, Vera Helena Massouh. *Contraponto: o ensino e o aprendizado no curso superior de música*. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

A autora é docente da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo e dedicou-se por muitos anos ao ensino do contraponto. Este livro é o resultado de um trabalho sistemático e aprofundado acerca desse tema. De linguagem simples, mostra os recursos e metodologias que adota em seus cursos e analisa exercícios realizados por seus alunos e discute questões surgidas e soluções encontradas.

FONTERRADA, Marisa T. O. *O lobo no labirinto – uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

Este livro decorre da tese de Doutorado. A razão de estar ligado a um programa de Ciências Sociais com ênfase em Antropologia foi o anseio em encontrar explicações para a ênfase em mitos e rituais encontrada em obras de Schafer. Trata-se de um estudo da Série *Patria*, um conjunto de peças ligadas ao Gênero Teatro de Confluência. No livro, além da descrição do conjunto de doze obras, há uma análise detalhada de uma delas, o *Prólogo – The Princess of the Stars*.

FONTERRADA, Marisa T. O. *De tramas e fios – um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Este livro resultou da vontade de compreender as razões e as condições que conduziram a educação musical internacional e nacionalmente; ele mostra os grandes educadores musicais dos séculos XX, faz uma análise do ensino de música no Brasil, discute sua importância na atualidade e aponta alguns exemplos de propostas educativas que parecem se adequar às necessidades de seu tempo.

FONTERRADA, Marisa T. O. *Música e meio ambiente – a ecologia sonora*. São Paulo: Vitale, 2004.

O livro faz parte de uma coleção que a editora se propunha a publicar, mas que, afinal, teve apenas três volumes. Destinada a professores e a alunos do ensino médio, discute questões ligadas à ecologia acústica, ao aperfeiçoamento da escuta e oferece várias sugestões de atividades para serem trabalhadas em sala de aula, mesmo para o não especialista.

FONTERRADA, Marisa T. O. *Ciranda de sons – práticas criativas em educação musical*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. (Pesquisa realizada coletivamente, com a colaboração de membros do G-pem).

Esta pesquisa envolveu todos os membros do G-pem. Foi um Projeto que recebeu o apoio da FAPESP, a agência de fomento à pesquisa do estado de São Paulo e se propunha a descobrir quantos e quais eram os educadores musicais brasileiros que se dedicavam às práticas criativas. Contou com a colaboração da musicista espanhola Chefa Alonso, com quem fizemos um intercâmbio, que resultou em sua vinda ao Brasil, para ministrar um curso de Improvisação Livre no Programa de Pós-graduação em Música do IA/Unesp e em minha ida a Madrid, para participar, como professora, do Festival Hurta Cordel, evento dedicado à Improvisação Livre.

A busca por professores que adotavam as práticas criativas em seus trabalhos deu-se por consulta a revistas acadêmicas, anais de congressos, banco de teses e dissertações, e por pesquisa direta realizada em um site de educadores musicais – professores de música do Brasil. Ele foi respondido por educadores de todo o país e alguns do exterior. Os resultados dessa pesquisa estão descritos minuciosamente no livro. Esse trabalho deu-se de 2010 a 2012 e foi publicado em 2015.

HENRIQUES, Wasti Silvério Ciszewski. *A educação musical em cursos de pedagogia do estado de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

Decorrente da dissertação de Mestrado de Wasti Henriques, que investigou a presença da música em cursos de pedagogia, este livro foi publicado pelo Projeto Edição de Textos de Docentes e Pós-graduados da UNESP, um trabalho desenvolvido

conjuntamente pela Pró-Reitoria de Pós-graduação da Unesp (PROPG) e a Fundação Editora da UNESP (FEU).

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil* – um estudo de repertório inserido em uma nova estética. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

O livro acima também decorre de dissertação de Mestrado e discorre minuciosamente a respeito do processo de introduzir um Programa de música contemporânea no repertório do Grupo Cantoria. Ele foi uma das publicações indicadas pela Comissão Editorial do Projeto UNESP/Funarte sobre Arte e Educação.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Entre-sons, entre-mundos, entre-idades* – a educação musical e o adolescente. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

Este livro é decorrente da tese de Doutorado de Leila Vertamatti e mostra seu trabalho de artes integradas – Música e Artes Visuais num colégio da cidade de São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo. Foi uma das publicações da Coleção Cultura Acadêmica e é, também, encontrado em formato digital, graças ao Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp.

Para terminar...

Antes de concluir, preciso dizer que optei por trazer uma visão panorâmica do trabalho desenvolvido pelo G-pem ao longo dos anos, de modo que é preciso deixar claro que não cobri tudo o que foi feito em termos de pesquisa de alunos de graduação e pós-graduação. Seria impossível trazer tudo isso aqui. Optei por mostrar exemplos que pudessem ilustrar a diversidade de trabalhos desenvolvidos no decorrer do tempo, de pesquisa teórica e prática e caracterizados por muita ação artística, por parte de alunos, ex-alunos e professores. Quero expressar aqui minha enorme gratidão a todos eles, membros e ex-membros do G-pem. Com isto, completo esta exposição, lembrando que o G-pem continua ativo e desenvolve muitos projetos, a respeito dos quais oportunamente poderemos voltar falar.

Honing physical organization as a path to refined musicianship¹

Alan Fraser

The necessity of involving the physical

Musical performance involves all three aspects of a person: intellectual, emotional and physical. Once a basic technical facility is established, the physical is often relegated to the back burner in favor of musical values such as phrase, character, tone and articulation, emotion. Many highly trained musicians prefer to rely on their intuition to bring their musical ideas to fruition in sound – and yet the body is always there. Life without movement is unthinkable, and musical life depends on the performer's physical movement.

Performers are paying increasing attention to honing the physical these days, partly because there are so many injuries, and partly because we now know so much more about human movement: how it works and how it is learned. Modalities such as the Alexander Technique and the Feldenkrais Method bring a new dimension of perception, understanding and enhancement of movement to anyone, but for the performer there is special benefit. Not only one's general movement can be improved, but also specific aspects of one's musicianship: sonority, agility, phrasing and expression can blossom when the movement lesson is tailor-made to the demands of the musician.

Movement lessons specifically tailored to musical performance

A Feldenkrais or Alexander lesson may help one feel taller, move better, be pain-free – but when the teacher is also an *Embodied Performance Practitioner (EPP)*, someone trained in both musical performance and a body & movement modality, more specific changes in one's technique, one's approach to performance can be evoked. An EPP sees performance problems from multiple angles and creates strategies specific to the musical tasks at hand.

¹ This is the text of Prof. Alan Fraser's lecture at the opening ceremony of SIMPOM (Brazilian Symposium of Graduate Students in Music) on November 3, 2020, video available at https://www.youtube.com/watch?v=tuRRRyAe_ho&list=PLnGXZrDS6z9jGdiNtPUDBiKJROQ_XBvWn&index=1&t=4656s. The symposium was held online by the Graduate Program in Music of UNIRIO (Federal University of Rio de Janeiro State) (all videos of SIMPOM's activities are at <http://www.unirio.br/ppgm/simpom/2020>).

The sophisticated workings of the human body

The human body is a sophisticated balancing machine. Only humans walk on two legs; all the other animals on four (birds walk on two but their main means of locomotion is their wings). Animals possess a horizontal spine, giving them more flexibility, allowing them to turn more quickly than an invertebrate to face an attacker – but only humans have a vertical spine. It is much more difficult to balance each vertebra on the one beneath it, balancing the head on top of it all, and balance the spine itself on the pelvis, which is balanced on the two legs! The whole thing is highly complex and incredibly unstable –but highly useful. The state of *unstable equilibrium* allows humans to “turn on a dime,” to face an attacker even more quickly than a horizontal animal, and to do a host of other movements quickly, easily, and elegantly. The human skeleton is the highest expression of the wisdom of living mechanics that we know. How does it work?

The core must not be preoccupied with holding

In general, muscles close to the core provide the power for a movement; those nearer the periphery provide precision. If the core muscles are preoccupied holding the body upright, their capacity to power a movement is weakened, and physical ability reduced. This is why it is so important that even in sitting at an instrument, the body is freely balanced rather than held. Unfortunately, the musician’s nervous system often tries to provide a stable base for their precise finger movements, solidifying the torso, reducing the moving power of the core muscles, inhibiting ability and even leading to injury.

As in standing, so in sitting

The parental injunction, “Sit up straight,” or the command in Aikido sitting, “Shoulders back, hips forward,” force the torso to be held in position, initially helping it to be upright, but eventually hindering movement. Arnold Schultz, in *The Riddle of the Pianist’s Finger* (SCHULTZ, 1936) even advises fixing the hip joints to provide a stable base for the moving fulcrums of fingers, hand and arm. This all goes against what we know about body mechanics today.

We do not sit well

This lack of ability to sit functionally is appallingly widespread. At a recent rehearsal of a world class orchestra I could see that not one of the string players was sitting well. They were all either perched on the edge of their chair, feet tucked under the chair and the waist thrust forward – effectively locking the body, or resting against the chair back, decoupling the complex musculature designed to maintain the body floating upright. Muscle tonus was too high in the first case, too low in the second case – in both instances preventing the torso from powering the movements of the arms and fingers with full, precise, control. This orchestra played extremely well, but at what cost – both physical and musical? The less efficient a movement, the more wear and tear on the joints and tissues. No wonder fully one third of string players play in pain. And although they played wonderfully, imagine how much more the music would whisper and soar, how much more heart the musicians would bring to the table if they were physically free.

Are you sitting back in your chair now? Are you slumped forward, neck collapsed to get your eyes closer to the screen?

How can we improve your posture without you having to think about it – because you and I both know that you will forget about it two minutes after this is over. You have other things to think about, like playing Bach or Beethoven or Rachmaninoff. We need to offer your neuromotor system the sensory information it needs to recalibrate on its own.

Improve your sitting by enhancing sensation

Take a moment to come out to the edge of the chair. Feel your sitz bones, the ischium bones, pressing in to the chair. Do they press equally or does one bear more weight than the other? Paying attention to the one you think bears more weight, begin to rock slightly forward and back, so that the sitz bone rolls on the chair. This allows you to feel the sitz bone more three-dimensionally. Is it round like a billiard ball? Oblong like an egg? Is it smooth or does it have an edge? Draw a line on the chair with that sitz bone, not by sliding it but by rocking on it. Is the line straight? Does it curve? Does it go off on a diagonal?

Did your head move forward and back with the pelvis as it rocked? What would you your spine have to do to keep your head in one place, balanced over the sitz bones no matter whether you were sitting behind them... on top of them... or in front of them? Your spine would have to flex and extend. Does it do so easily? Which vertebrae can you feel bending easily? Which are more reluctant to enter into the gentle flexion... and extension... of

the spine? Can you feel your head going up... and down... now instead of forward and back? This movement helps you maintain balance instead of losing it by falling forward or leaning back – it's more functional. Your core muscles remain moveable, available to participate the movements of your arms, hands and fingers. When you lean forward or back, the core is obliged to stiffen, interfering with the free movement of the periphery.

Compare this second way of rocking the pelvis to the first. What are the qualitative differences? How different does it feel to stay balanced continually in gravity instead of constantly losing your balance and regaining it?

And now, take a break. Are you sitting differently? Do you feel more or less awake? What has changed in the physical sense of self?

The brain manages movement outside our awareness

These changes take place because a large part of the brain, perhaps even most of it, manages movement *outside our awareness*. You did not tell yourself to feel different, to relax, but it happened as a result of two things: the movements you did and the awareness with which you did them. Here's a further demonstration of how the brain is exerting a constant influence on the state of the muscles completely outside our conscious control:

Put your right hand, palm up, under your right sitz bone. Sit on your hand. Rock forward and back. Notice how well you can sense the three-dimensional shape of your sitz bone now! Ask yourself the deeply philosophical question, "Is my sitz bone massaging my fingers, or are my fingers massaging my sitz bone?" Do anything you can to increase the three-dimensionality of the sitz bone in your awareness. Even rock sideways a little bit, or slide in this direction or that to feel the sitz bone in ever-increasing detail.

Now take your hand away. What differences do you feel now between the left and right sitz bones?

On the right side the muscles have relaxed so much it may seem that they have dissolved altogether. Many people report the disconcerting experience of the bone having such direct contact with the chair that it actually hurts! How did this happen?

All the time your hand senses the sitz bone, the motor cortex works hard to improve the process. The brain says, "Oh, she or he wants to feel the sitz bone, I can help with that," and reduces muscle tone to better fulfil the intention. Gravity helps as well, naturally encouraging the muscles to soften to improve sensation. Again, none of us said, "Relax, relax," to these muscles. The brain does it on its own.

While reading the next couple of paragraphs, please continue the differentiated rocking movements of the pelvis, paying attention to the other sitz bone.

The complexity of neuromotor organization

The brain is constantly acting in this way to manage movement, and the process is incredibly complex. Every muscle of the body is involved in every movement. If I wave my arm to the side, even my leg and torso muscles must subtly change their tonus to adapt to the shift in the center of gravity. There are around 200 muscles in the body, varying greatly in size – but if we take an average of even only 20,000 fibers per muscle, that already gives us over four million muscle fibers total – and there is a neuron in the brain for each and every one of them. Each individual fiber can only be totally contracted or totally relaxed. The strength of a muscular contraction is controlled by the number of fibers involved. Thus each and every neuronal connection fires or does not fire depending on the activity being performed.

The unique, complex pattern of neuronal activity that generates a specific movement cannot be developed each time one wants to do that movement – it's simply not feasible. The patterns are stored as templates, pre-programmed patterns in the motor cortex. This data base is immense – imagine how much brain power is needed to store tens of thousands of movement templates, each including specific firing patterns for over 4,000,000 neurons. Babies spend most of their time soft wiring these patterns, and the process continues, albeit more slowly, into adulthood. The more movement habits we possess, the less time we need to spend developing new ones.

Unfortunately, some of these habits do not serve us well – such as the musician's tendency to overextend or over-stabilize the torso. We need an interface with the nervous system that can help improve patterns that don't meet our movement needs... and this is exactly what you have been doing by exploring the movements of your sitz bones on the chair. Directing your awareness to specific physical sensations associated with the movement reactivates the sensory learning process that was richest in all of us in infancy.

Make the brain more amenable to improving movement

The musician has no time to think of these things while playing – but the more we feed the brain with this sensory return to infancy, the better it can manage, in the background, the immense complexities of musical movement. These few simple movements you did already trained the brain closer to a balanced sitting posture rather than a held stability – a new default. This is the general thrust of all Feldenkrais Awareness Through Movement lessons.

The movement exploration you just experienced comes from one such lesson, *The Three Cardinal Directions in Sitting*. Feldenkrais developed hundreds of these lessons to address every aspect of our movement functioning: breathing, posture, strength, differentiation, precision and yes, even emotion.

Take a moment now to sense the changes in your sitting. Are you more upright? Farther back in your chair or farther forward? Feeling lighter or heavier? Has your breathing changed? Based on these changes, how might you relate differently to your instrument?

Feldenkrais strategies specific to instrumental performance

Feldenkrais developed lessons that address relatively general questions of human movement. It is up to us, the next generation of Feldenkrais practitioners to develop lessons specific to a discipline such as singing or playing an instrument. Let's explore some of the specific, simple movements I have developed to encourage a musician's brain to maintain access to a moving core as they focus on the complex movements of playing. Please stand.

A trumpeter with neck pain

A trumpeter comes to me complaining of neck pain. I ask him, without his instrument, to mimic bringing the trumpet to his lips.

Try to imitate him now: bring your hands straight up towards your lips as he did, and angle your head forward, shortening the neck and tightening the neck and shoulder muscles.

This was the most direct way of bringing his instrument to his lips, but it also guaranteed his cutting off his core muscles from the periphery. I needed to reestablish relationship between his body and his hands. Try doing now what I had him do next:

Move your hands down, then away, then up, then back towards your body, and down again in a big circle. Keep making circles as expansive as possible, and after several circuits, without warning from the outer apex of the circle bring your hands near your mouth. Your arms are now in playing position with none of the associated muscle tensions. Notice how upright you are. Notice how expansive the arms are, how free from tension.

The look of stupefaction on his face told the whole story – his neck pain was gone. Later, when he tried that simple strategy with his instrument, not only was his neck pain gone but his fingers were more agile and his tone had improved because his breathing was freer. What changes do you notice in yourself?

Restore their rightful function to the core muscles

The brain learns quickly if you give it the chance. The large arm movements helped his core musculature engage in a moving pattern instead of a holding pattern, and the brain quickly adapted that new pattern to the actions of playing. It could adapt so quickly because the new movement was non-habitual – it was recorded on a relative *tabula rasa* in the motor cortex, where there were fewer parasitic contractions – contractions that are useless – associated with it. The brain was free to develop a cleaner, more effective way of moving with one's instrument.

The shoulder girdle-arms as a fixed frame

This illustrates a little recognized conundrum facing most instrumentalists: the frame formed by the shoulder girdle and arms as they hold the instrument (Figure 1). The central nervous system tends to fixate this frame, the better to control things, forcing the playing movements to work against the frame-holding muscular patterns – the parasitic contractions. The problem is solved by perceiving the frame as a moving entity, but this is easier said than done – unless you're a Feldenkrais practitioner. For someone who thinks about movement functionally, it's a simple thing to devise strategies that cultivate this perception.

Stand up again and pick up an imaginary violin and bow... and now do a peculiar thing: play the violin without moving the bow. Leave the bow arm stationary and instead, move the violin left and right. Sense what your left shoulder blade is doing. Does it slide on the ribs? Can you sense the static frame of the shoulder girdle unlocking, giving the brain a new movement image which can now inform the “template” of the normal bowing movements?

Return to playing the violin normally. How much more free do you feel? How much more rich is your tone?

Figure 1 – The sternoclavicular joint



Source: Fraser (2021)

Watch Itzak Perlman play. He does half and half, moving both the violin and the bow hand closer to and farther away from each other. I suspect that the limitation of his movement lower down (Perlman had polio which more or less paralyzed his legs) stimulated him intuitively to seek an improved movement organization higher up.

Or play an imaginary up bow with an arm movement so vigorous that the hand continues past the strings, up and around the top of a big circle, then around to the outside and down to hang by your side. Make the largest circle you can, with real élan. Do this in a large open space so you don't whack something (or somebody!) with your bow. Try this several times... and then reverse the direction of the circle. Play a down bow that continues down, out, around and up to the very top. Become the Pete Townshend of violinists.

Again, these large arm movements transform habitual holding patterns in the core musculature into an *action*. The brain cannot maintain both simultaneously. By creating a default organization inclined to action, we help the brain then apply that organization to the movements of playing. When the core maintains moveability, the periphery gains in precision and agility.

The collarbone is proximal to the shoulder but a part of the arm

One more perceptual exercise:

Place your left hand on your right collarbone. Move your right arm as if you are playing your instrument. String players will move the bow, wind players will pick up the instrument, and pianists will move the hand along the keys. Even singers can make expressive gestures with the arm. Sense the movements of the collarbone.... Side to side.... Forward and back.... Up and down.... In circles along combinations of these planes... move the arm in any configuration that clarifies just how the collarbone participates. Continue as you read the next paragraph...

The collarbone is a peculiar thing. We think that the arm ends at the shoulder, which would make the collarbone, proximal to the shoulder, a part of the body. But feel how it moves as the arm moves. In terms of skeletal structure, the arm ends at the origin of the collarbone in the sternum. Functionally speaking, the two arms attach to the body at points only a few centimeters apart! As you play, if you simply maintain a sensory awareness of your collarbone and its movements, your sound and agility – your whole sense of *relationship* to your instrument – should improve.

Enhance the sternum-sacrum relationship to activate the kinematic chain

To confirm your sense of relationship between the core and the periphery, put one hand on your sternum and the other on your sacrum. Rock forward and back on your sitz bones as before, keeping your head in the middle. Sense the transmission of movement through the links of the chain of your spine from top to bottom... bottom to top... Feel how the sacrum pushes the sternum up and forward as it rocks forward... how it pulls the sternum down and back as it rocks back... or feel how the sternum pushes the sacrum back as it sinks down... and pulls the sacrum forward as it rises up. It's like breathing – spinal in-breaths and out-breaths.

As the pelvis rocks forward to lift the sternum, it also lifts the arms – which originate in the sternum. Are you beginning to see, and more importantly, to experience, how all the parts of you involved in playing are interrelated parts in a kinematic chain?

Sit again. How has your sitting changed now? Take a moment to imagine how all these movements might influence how your sitting supports the way you play your instrument.

Strategies applied to artistry: the Rachmaninoff cello sonata

These strategies become even more effective when an artistic dimension is added. Let's watch as a cellist applies these ideas to the slow movement of the Rachmaninoff cello sonata. Watch how her relationship to her instrument and to the music changes as we work (<https://app.pianotechnique.org/video/rachmaninoff-cello-sonata-2nd-mvt/387>) (HAJIDJURICH; FRASER). This cellist plays with wonderful expression, a real emotional élan and consummate technique – but she was (as almost all instrumentalists are) slightly overextended in her spine. She was “playing out” to the audience, but I felt that her interpretation could gain in emotional depth if she changed the direction of her intention – to dive into her inner emotional world and explore the riches therein instead of feeling the need to show it all to the audience. One detail gave me the clue to all this: her feet. She would go up onto her toes as she “efforted” her phrases. I knew the phrases would gain in profundity if they arose from a sense of rootedness in the ground. Thus it was that I could link a change in physical strategy to a change in her artistic intention.

Each artist has their own unique and sophisticated set of physical habits. It's their way of relating to what they do, their physical style. The EPP must be sensitive to this and never simply impose a standardized solution. As I worked with her I saw that we could take an indirect step towards balancing her exuberant extension with more flexion by exploring side bending. The movements of the bow naturally lend themselves to side bending, and when she discovered how to do *this* without losing her balance, suddenly it was easier for her to “retract,” to have choice in the matter of internalizing or externalizing her expression.

After exploring variations on the sitting movements explored above, variations that specifically suited her movement style, she played again, and the change in the musical result was profound. When she found a more “inward-looking” posture that did not feel collapsed, the taste of the communication also became more intimate, closer to the mark heart-wise – more like a prayer. Here you can see how the physical strategies of the Feldenkrais mindset can be mapped on to the artist's individual, unique organization, so that the deepening musical expression is truly a more complete expression of self.

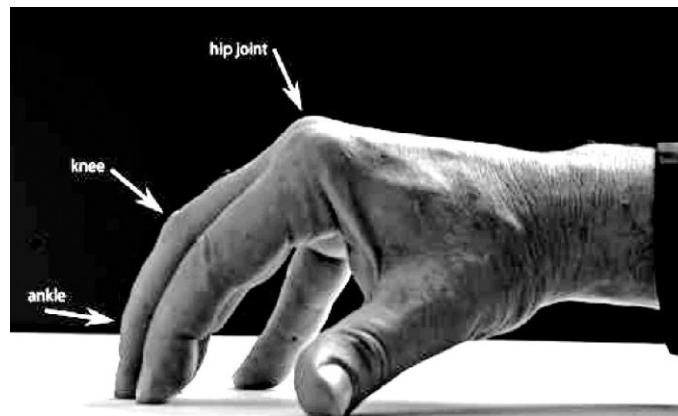
Sequencing the elements of the kinematic chain

This article first looked at the torso, then the shoulder girdle, and then the clavicle... we are proceeding gradually from the core to the periphery. Next are the differentiated movements of the arm, hand and fingers, where we'll deal specifically with piano technique – but these aspects of hand movement are relevant to all instrumentalists, so please read on...

At the piano, grasping is standing

We gain insight into the skeletal mechanics of the hand when we see it as a mini body, with an ankle (nail joint), knee (middle joint), hip joint (MCP joint), pelvis (hand), torso (forearm) and head (elbow) (Figure 2). All the laws of skeletal mechanics that apply to the whole body apply to this mini body as well – with virtually no modification – if we begin with grasping, the fundamental action of the human hand. Once the grasping action stands the hand upright on key, it can walk, run and jump to inflect a myriad of musical shapes and sounds. Let's refine standing with our whole body before bringing the same experience to our mini body.

Figure 2 – The hand's ankle, knee and hip



Source: Fraser (2021)

Sit out towards the edge of the chair, and lean forward without going into extension. Don't sit up. Instead, angle the head farther and farther forward... so the upper torso sinks lower and lower... until eventually the pelvis leaves the chair. Once the center of gravity has shifted from the sitz bones to the feet, it's an easy matter to straighten the

legs and stand. This way of getting out of the chair is effortless, an ingenious use of skeletal mechanics to dialogue with gravity instead of fighting it.

To sit down, don't sit down! Instead, simply bend the knees. Think that you are going into a squat. At a certain point, surprise! Your posterior kisses the seat. Now continue the process of transferring the weight back from the feet to the sitz bones and voila, there you are in your chair again. Repeat this many times. Especially practice the moment when the sitz bones leave the chair or meet the chair. Get to know your own skeletal mechanics. Get to know the strange feeling of getting out of a chair while harmonizing with gravity the whole time.

Now let's get back to the hand.

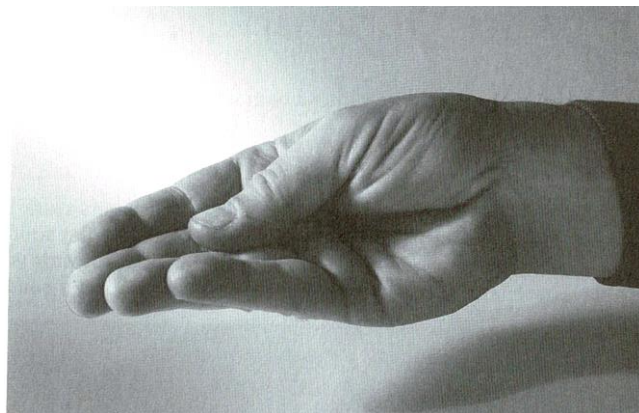
Grasp now, first as a baby does – curling the fingertips tightly into the palm and wrapping the thumb around them.

Thumb opposition

Do you remember being astonished at a baby's strength in grasping? There is immense power in this elemental, almost primordial version of the action, but it's not so useful for playing an instrument. Total curling is all power, no differentiation – but one simple change in the mechanics of the hand can harness that power to the pianist's needs:

Straighten the fingers, straighten the thumb, and bring them together. Press the straight thumb against the underside of the flat fingers. Fingers and thumb are now in opposition (Figure 3).

Figure 3 – The thumb and grasping: opposition



Source: Fraser (2012, p.36)

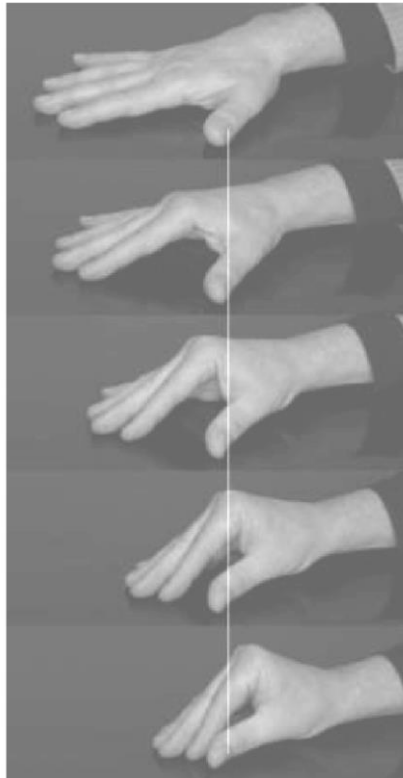
Thumb opposition is one of the principle movements that distinguishes us from the other primates. It allows our hands far greater dexterity, a far greater capacity to manipulate objects with precision and power – and it is the secret ingredient that allows the “hand mini body” to stand, walk, run and leap with greater alacrity at the piano.

Press the straight thumb against the underside of the straight fingers again. Feel the power of that grasping action. Flap them together quickly and repeatedly making a slapping noise. Congratulations, you just discovered the sound of one hand clapping!

Grasping grows the arch

Now lay your hand palm down on a table top. Keeping thumb and fingers straight, begin to oppose the thumb – just the very first part of the movement. Watch what happens. As thumb approaches fingers, the middle of the hand begins to rise. Eventually it creates an arch structure, the keystone of which is the metacarpal-phalangeal joints (MCP joints). Touch the thumb to the side of the 2nd finger somewhere near its tip – the thumb is now the base of a triangle whose sides are formed by the fingers (the phalanges) and the hand (the metacarpal bones) (Figure 4).

Figure 4 – Fingers approach the stationary thumb creating an arch with the metacarpal-phalangeal joints



Source: FRASER (2021)

Standing the arch up

Keeping this triangle firm, move the wrist forward so that the heel of the hand leaves the table... The hand has stood up. The pelvis (hand) is now balanced on the legs (fingers), while the torso (forearm) floats above (behind). Sense the stability and potency of this standing state (Figure 5). Sense how the more the hand remains firm, the deeper let-go happens in the upper arm and shoulder area... After some time, let the wrist sink to the table top again as your hand mini body sits down.

Figure 5 – Standing hand with a sitting body



Source: Fraser (2003, p. 59)

This introduction to the skeletal mechanics of the hand is an important initiation. Did you notice that we never mentioned the weight of the arm? Just as we don't think about our torso's weight when we get out of a chair, it's unnatural to think about the arm's weight when teaching the hand to stand. The weight is there, of course, but skeletal mechanics neutralizes that weight so it works for us, not against us. Consider the arm as possessing mass rather than weight. "Weight is a burden, mass is a tool" (JOHNSON)².

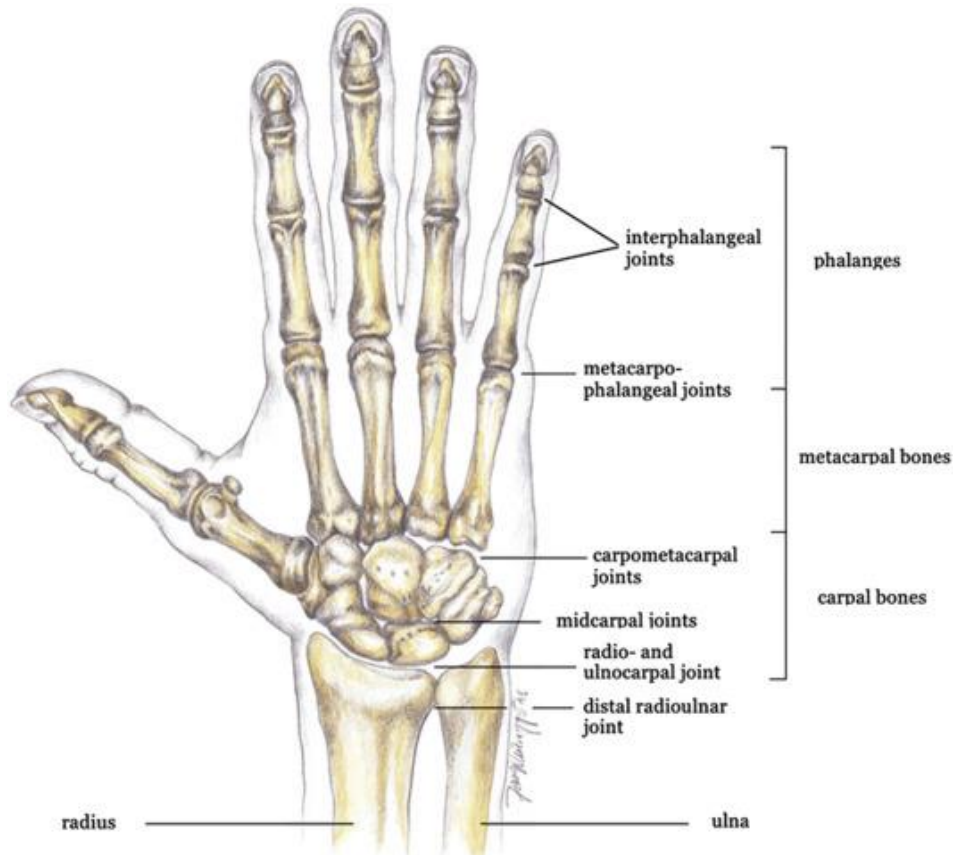
Os arcos da mão

The hand actually comprises multiple arch structures (Figures 7, 8, 9):

- the Russian, from fingertip to MCP joint to wrist
- the Transverse, from 5th MCP joint to 2nd MCP joint to thumb MCP joint
- the Roman, from thumb tip to thumb MCC joint to 2nd MCP joint to 2nd fingertip
- the Carpal, formed by the slight transverse curve of the eight wrist bones

² Information on Doug Johnson: www.dougjohnsonpiano.com.

Figure 6 – The articulations of the hand



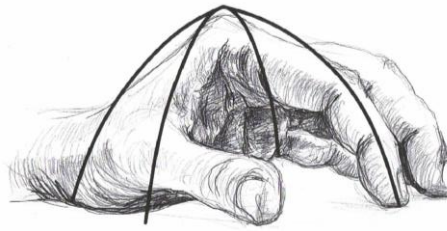
Source: Sendi et al. (2020)

Figure 7 – The hand at rest, a line along the transverse arch



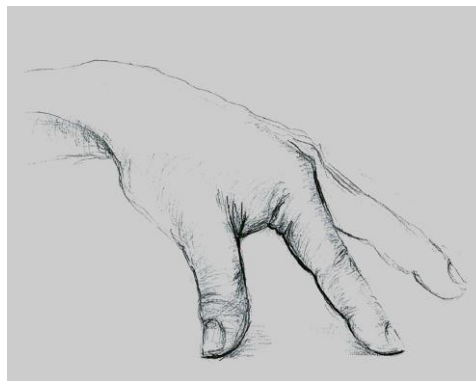
Source: Fraser (2010, p. 50)

Figure 8 – Gothic arches in the hand



Source: Fraser (2010, p. 51)

Figure 9 – The Roman arch



Source: Fraser (2010, p. 55)

The 2nd MCP joint is implicated in three of these four, so it, more than any other joint, can be considered the keystone of the hand's arch. The thumb is actually not even a part of the Russian arch. When it joins the game, it transforms the Russian arch into a Roman arch, one side of the Russian arch becoming the lintel of the Roman.

Even the harpsichord treatises mention the dome of the hand that must be maintained constantly in playing. The piano player's arch structure needs to be as powerful as the Gothic arches of a church, but it can't be as solid. It needs to *move* without compromising the structural-functional integrity of that dome. This is tricky, but it holds the key to virtuosic playing. To solve this thorny problem, let's first examine how the whole body does it.

Learn to walk without collapsing “the hand's hip joint” – Tai Chi

Stand once again, and explore the special type of walking found in Tai Chi, the ancient Chinese martial art. Bend the knees to sink your center, and reach out with one foot to touch the ground – but do not shift the weight. In Tai Chi, taking a step and shifting the

weight are two different actions. Separating them adds a new dimension of ability to the movements of the Tai Chi form.

To make sure that you are not shifting the weight prematurely, touch the floor gently several times with the stepping foot. This is called the Tai Chi empty step. Dab the floor with the foot, tap it with the foot, but don't stand on the foot. Sense a clear difference in feeling between the tapping foot of the yin leg, and the standing leg, the yang leg.

Now walk normally. Has the empty step exercise changed the feel of habitual walking? Can you better feel the elegance with which your pelvis and hip joints transfer the torso's weight smoothly from one leg to the other? (Figure 10)

Figure 10 – O passo vazio do Tai Chi



Source: Wikihow (2020)

Let's first transfer the empty step practice to the hand, and later the feeling of walking smoothly, clarifying the functional differences between a yin and a yang finger on key before integrating that into a smooth melodic legato.

Stand the hand again on the straight 3rd finger. Angle the wrist a little to the side until the adjacent finger is close to the table – without collapsing the MCP joint at all. Wiggle the adjacent finger, tap the table top with it, still maintaining full structural integrity in the MCP joints. You'll notice it's not as easy as it sounds.

Leave this, hang your two hands by their sides. Feel the differences in sensation between right and left. Notice the benefits of using the hand's structural potential, how different it feels from just relaxing.

“Play the piano” as you normally would, on the table, or on your thigh if no table is handy. How does this movement compare to the structuralized walking of our exercise?

Most pianists will let the MCP joint drop – sometimes a lot, sometimes hardly at all – but even a tiny collapse is enough to ruin one’s sound and agility. That collapse constitutes a functional disconnect between the action of playing one note and the next. This functional disconnect is audible in the sound – it’s the absence of legato, the absence of a singing line. For the notes to be joined in a smooth phrase shape, the physical action of playing the notes must be unbroken as well. There must be no interruptions, no physical anomalies in the action of transferring the weight from one note to the next. Sensing the weight on each note makes each note a unique musical event. The note may be nice and fat, juicy and beautiful, but to sing fully it needs to be joined seamlessly to its neighbour.

We were taught to collapse

Why would we indulge in this functional separation of one note from the next when we can see how much it harms the musical line? Because that’s how we were taught. Using the weight of the arm, the relaxation techniques have been taught by piano teachers for over a century now. Arm weight technique was the best way the teachers of the time knew to address the worst aspects of the finger action school, where the fingers were moved in mechanical isolation instead of having their movements involved with the organic whole.

Stand your hand on table and lift one finger then another in a sort of goose-stepping technique, keeping the wrist fixed entirely – don’t let it move at all. This feels horrible, right? Of course it does!

But the solution is not to reduce finger flexion to virtually nothing and replace it with a weighted touch where the arm drops a more or less dead finger into the key.

Try that now: dangle the finger from a floating arm, then drop it to the table or even better onto a key, and use the weight of the arm to push the finger into the key, making the note sound. Notice how the MCP joint collapses under the pressure of the arm. Feel the oppressive sense of compression.

Try playing like that again, but make your finger resist the collapse – when the arm impinges on it, fight back! Try to stand back up!

This is marginally better. At least your finger has retained some of its capacity to move.

Now float the arm down, and as the hand approaches the key, use your biceps muscle to lift the forearm up towards your shoulder – bend the elbow. Paradoxically feel your arm simultaneously weighted and weightless. You are still aware that the arm has mass, but you are managing the free, agile movement of that mass in space by a judicious involvement of certain muscles.

Now combine these. Float the forearm down until fingertip meets the key surface. Before the key even begins to move down, begin a standing action in the finger. By the time the note sounds, the MCP joint should already be as high as it can be, the standing finger rising to its full height, simultaneously weightless and carrying the weight. Now you are free to move to the next note where the same standing action will happen with no collapse of the MCP joint. It might swoop, but it never loses its capacity to stand well... it's exactly the same as getting out of a chair!

Your hand has just passed from a primitive stage of human walking to a more sophisticated stage, where the weight does not encumber because you have controlled it by *neutralizing* it. One realizes just how ridiculous it is to “feel the arm’s weight as you walk on key” when one tries to “feel the body’s weight” as you walk down the street. Try that now.

Who would “feel their weight” in walking?

Stand up, and sensing just how heavy you are, let your body’s weight slump on to the stepping foot. Walk like this, feeling your weight as much as you can. The result is a heavy, clunking gait that bears little resemblance to the sophisticated, smooth walking of healthy adults.

Now walk normally. Feel how your torso glides between the two hip joints, now balanced on the right, now on the left, with no interruption whatsoever in its smooth gliding forward.

The pelvis actually moves through a flattened-out, three-dimensional figure eight as you walk. Take a step, and as your weight shifts onto that leg, that hip will be farther forward, farther to the side, and higher than the other one. Take another step. The pelvis translates to the other side, and the other hip gets higher and more forward. These are the elements of the figure eight.

Rotation

We are beginning to get a feel for the complexity of the process. We need to add one more element to the hand's action on key for a full approximation of human walking by this mini body. Stand again on the straight 3rd finger, the other fingers bunched loosely against it, and notice that there are two ways to move its knuckle left and right. You can *translate* the knuckle sideways with a lateral movement of the forearm (notice that it's the forearm and *not* the elbow), or *rotate* the forearm along its own axis. A combination of these two will generally be happening in some small degree as the hand glides from note to note in melodic shaping. This is the hand's equivalent of that flattened-out figure eight motion of the pelvis.

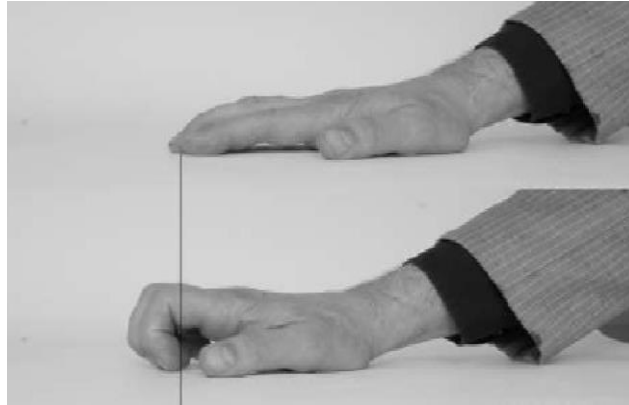
Play a melody using your habitual touch. Can you now detect if there is an ever-so slight collapse in the MCP joint as you move from note to note, or whether your hand's standing and walking action is developed enough, robust enough, to neutralize the collapse before it ever starts? What helps you better combat the collapse, a robust finger-standing action, a little judicious gliding wrist rotation, or a combination of both?

Curving and curling the fingers without collapse

We learned the key elements of walking on key with straight fingers because we needed to highlight the key role of the MCP joints. The "hand's hip joints" must reign supreme for the hand to stay healthy – but many times the fingers must curl in piano playing. How to introduce that added movement without undermining the crucial, healthy functioning of the hand's hip joint?

Lay the hand palm down again, this time curling the fingertips under so the MCP joints stay low. Notice the sense of strain the collapsed arch evokes (Figure 11).

Figure 11 – Curling the fingers under with low MCP joints



Source: Fraser (2021)

When I ask audiences to do the straight-fingered opposition movement, many of them curl the fingers unawares. Curling the fingers has been so ingrained into their hand's self-image. Without the structural-functional support of the MCP joint, the curling fingers must strain to move, and the forearm tendons as well. It would be like walking using only your feet and your lower legs, but not the thighs. This is the principle cause of tendonitis – exacerbated by a weighted touch.

First review getting out of a chair. Sit forward in your chair and try to get up without leaning the torso forward. It's a struggle, isn't it? Now lean forward... farther... and farther... until the pelvis leaves the chair. You made no effort to stand up, to get out of the chair, but now it's an easy matter to straighten the legs and stand fully upright. The structure did the work.

Here's the equivalent for the hand when the fingers curl:

Lay your hand palm down on a table once again. Create a straight-fingered arch by drawing the fingers towards the heel, this time allowing the heel to leave the table. Continue the movement until the wrist moves forward over the hand, then curl the fingers until the tips touch the heel – you've done a full curl without undermining the hand's hip joint – the MCP joints are still the highest point of the hand because the fingers didn't curl prematurely.

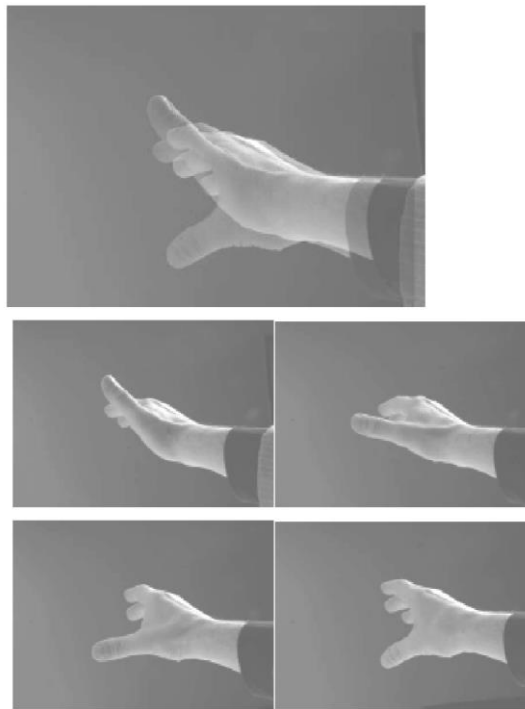
The common denominator between whole-body standing and the standing hand is well-aligned bones. Bones are hard. They transmit kinetic energy much better than muscles do – if they are well-aligned. Muscles create kinetic energy best when they are soft. If they are hard; if they are holding on to bones to keep them aligned, they cannot move, and

energy is blocked. The bones need to be *balanced* in alignment if the muscles are to be free to contract and release efficiently.

The thumb

One final problem before we have exhausted the scope of this introductory article: the thumb. How can the thumb move a key down if it is opposing the fingers, moving opposite to them? The opposing thumb moves through a huge arc, and the very beginning of that arc moves down as the fingers do (Figure 12).

Figure 12 – The downward segment of the thumb’s opposition arc



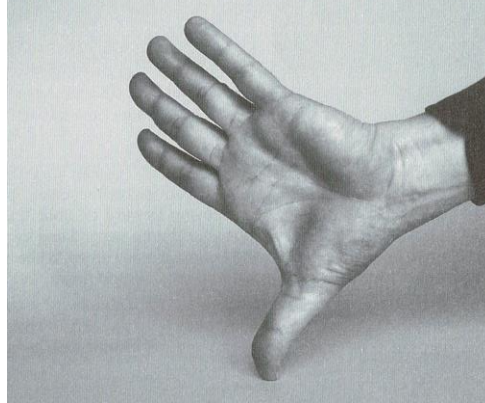
Source: Fraser (2021)

Thus it can be used to play the piano. We have already seen how the beginning of the thumb opposition movement is enough to bring the hand up into its arch structure, but there is much more to it than that.

Make a fist, stick the thumb straight out, turn the hand over and stand it on the straight thumb. Practice the Tai Chi empty step with each yin finger in turn, all the time standing securely on the yang thumb. Every time the finger touches down, sense an arch structure being created between thumb and finger, and the dose of thumb opposition that keeps it healthy.

Now rotate on the thumb, keeping it secure and firm in its standing (Figure 13).

Figure 13 – Rotation on the thumb



Source: Fraser (2012, p. 39)

This rotation brings the fingers to a higher or lower position in scales and arpeggios with no need to flop them, no need to collapse the thumb, no need to try to pass the fingers over, no need to pass the thumb under, no need to swivel the hand horizontally.

From theory to practice

How does this work in practice? The hand standing well increases both the amount of volume the piano can produce, and the variety of color. In this excerpt from Debussy's *Pour le piano* (Figure 14), the repeated chords sound clunky and ponderous when played with a weighted touch. With a judicious standing action, they begin to dance and glow with ecstatic color.

Figure 14 – DEBUSSY, C. *Pour le piano* / I. Prélude, c. 43-45



Sometimes Bach can feel tentative and disjointed, even though the pianist understands not only the music, but also the idea of standing and walking on key. Bringing the whole body into play can open up rhythmic élan and lend direction and shape to the phrasing.

Conclusion

This exploration of the physical component of musical expression is a never-ending voyage of discovery, a constant uncovering of new interpretive riches. The physical return to self is a means to the greater expression of the musical Self – the one that serves music, discovering a work by living with it, experiencing it, instead of manufacturing a pre-conceived interpretation. I hope this short introduction stimulates you to further strides on your own voyage of a combined physical and musical self-discovery.

Referências

- Como praticar Tai Chi Chuan. *Wikihow*, [2020?]. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Praticar-Tai-Chi-Chuan>. Acesso em 20 abr 2021.
- FRASER, Alan. *All thumbs – Well-coordinated piano technique*. Servia: Maple Grove Music Productions, 2012.
- FRASER, Alan. *Honing the pianistic self-image / skeletal-based piano technique*. Servia: Maple Grove Music Productions, 2010.
- FRASER, Alan. *Playing piano with your whole self*. Manuscrito do livro a ser publicado em 2021, gentilmente disponibilizado.
- FRASER, Alan. *The craft of piano playing – a new approach to piano technique*. Lanham, Maryland e Oxford: The Scarecrow Press, 2003.
- HAI-DJURICH, Jovan; FRASER, Alan. Rachmaninoff – Cello Sonata 2nd mvt. *Piano technique*, 2021. Disponível em: <https://app.pianotechnique.org/video/rachmaninoff-cello-sonata-2nd-mvt/387> PIANO TECHNIQUE.ORG. Acesso em 20 abr 2021.
- O método Fendenkrais. *Fendenkrais Brasil*, 2019. Disponível em: <https://fendenkraisbrasil.com.br/metodo/>. Acesso em 20 abr 2021.
- REVEILLAU, Roberto. *O que é? Como é ensinada / Quem foi F. M. Alexander. Técnica Alexander*, [2020?]. Disponível em: <http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.php>. Acesso em 20 abr 2021.
- SCHULTZ, Arnold. *The riddle of the pianist's finger*. Nova York: Carl Fischer, 1936.
- SENDI, P.; KAEMPFFEN, A.; UÇKAY, I.; MEIER, R. Bone and joint infections of the hand. *Clinical Microbiology and Infection*, Volume 26, Issue 7, 2020, Pages 848-856, ISSN 1198-743X, <https://doi.org/10.1016/j.cmi.2019.12.007>.
- VI SIMPOM 2020: Primeiro dia (3/11/2020, manhã). *PPGM UNIRIO*, 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tuRRRyAe_ho&list=PLnGXZrDS6z9jGdiNtPUDBiKJROQ_XBvWn&index=1&t=4656s. Acesso em 20 abr 2021.

O aprimoramento da organização física do músico como ferramenta para atingir uma refinada prática musical¹

Alan Fraser
Trad. Ingrid Barancoski

A necessidade de envolvimento corporal

A performance musical envolve os três aspectos do ser humano: intelectual, emocional e físico. Uma vez que a habilidade técnica esteja resolvida, as questões físico-motoras ficam geralmente renegadas para um segundo plano em favor de elementos musicais como fraseado, caráter, expressão, sonoridade e articulação. Muitos músicos altamente treinados preferem confiar na sua intuição para transformar suas ideias musicais em movimento e fruição sonora – mesmo que o corpo esteja sempre presente nesse processo. A vida sem movimento é inimaginável, e a vida da música depende do movimento corporal do músico.

Atualmente os performers vêm prestando maior atenção à consciência corporal, em parte em decorrência das muitas lesões que sofrem, e também porque hoje nós temos significativo conhecimento sobre o movimento do corpo humano: sabemos como o corpo funciona e como o movimento é aprendido. Modalidades de educação somática como a Técnica Alexander² e o Método Feldenkrais³ nos trazem novas dimensões de percepção,

¹ Este texto foi transcrito e traduzido a partir da conferência proferida pelo Prof. Alan Fraser na abertura do VI SIMPOM (Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música) no dia 3 de novembro de 2020, conferência originalmente intitulada *Honing physical organization as a path to refined musicianship* (PPGM, 2020). O simpósio foi realizado pelo Programa de pós-graduação em música da UNIRIO em ambiente virtual.

(N.T.) Agradeço à amiga, pianista, professora e praticante de Feldenkrais, Rúbia Santos, pela valiosa ajuda na tradução de termos específicos.

² (N.T.) A Técnica Alexander tem como objetivo uma reeducação psicomotora, ensinando como corpo e mente podem funcionar juntos no desempenho das nossas atividades diárias, reduzindo o excesso de tensão e promovendo harmonia e bem estar. Foi criada por Frederick Matthias Alexander (1869-1955), um ator e declamador australiano que afastado de suas atividades profissionais por causa de uma debilidade no uso da voz, chegando à total perda da voz, pesquisou por aproximadamente 10 anos o uso de si mesmo até superar esse obstáculo e posteriormente criar a técnica que leva seu nome. É autor dos livros *Man's Supreme Inheritance* (1910), *Constructive Conscious Control of the Individual* (1923), *The Use of the Self (O Uso de si Mesmo)* (1932), *The Universal Constant in Living* (1943) (REVEILLEAU, 2020).

³ (N.T.) O Método Feldenkrais utiliza o movimento corporal como ferramenta para o autoconhecimento. É uma abordagem pedagógica que, através do direcionamento da atenção, desenvolve a percepção de si mesmo, melhora a função e coordenação motora. Por meio de sequências de movimentos, organizadas de maneira a levar o praticante a descobrir seus hábitos e padrões, o Método Feldenkrais oferece um caminho integrativo entre a intenção e a ação. Moshe Feldenkrais (1904-1984) desenvolveu pesquisas em neurofisiologia, psicologia comportamental e mecânica dos movimentos, e entre os livros de sua autoria estão *Body*

compreensão e aprimoramento do movimento, além de grandes benefícios para o performer. Através dessas modalidades, não só o movimento de forma geral pode ser aprimorado, mas também aspectos específicos da prática musical: sonoridade, agilidade, fraseado e expressão como que desabrocham quando a aula de consciência do movimento é delineada segundo a demanda específica do (aluno) músico.

Aulas de consciência do movimento específicas para a performance musical

Uma aula de Feldenkrais ou Alexander pode ajudar a pessoa a se sentir mais alta, a se movimentar com mais facilidade, ou a suprimir possíveis dores. Mas quando o professor é um Educador somático de performance, alguém treinado tanto na performance musical como numa modalidade de consciência corporal do movimento, mudanças mais profundas podem ser alcançadas. Um profissional com essas competências percebe e compreende os problemas da performance de múltiplos ângulos, e, a partir disso, cria estratégias específicas para desenvolver e aprimorar as habilidades musicais.

O sofisticado funcionamento do corpo humano

O corpo humano é uma máquina complexa e harmoniosa. Somente os seres humanos caminham sobre duas pernas, enquanto que todos os outros animais o fazem utilizando quatro pernas (pássaros andam em duas pernas, mas seu principal meio de locomoção são as asas). Os animais possuem uma coluna vertebral horizontal, o que lhes proporciona grande flexibilidade, permitindo que eles se virem para trás mais rapidamente que um invertebrado para enfrentar um suposto ataque pelas costas – mas somente os seres humanos têm a coluna vertebral na vertical. Comparativamente, é muito mais aprimorado o que acontece no nosso corpo: cada vértebra se equilibra sobre a vértebra imediatamente inferior, a cabeça se equilibra no topo de tudo, e a coluna vertebral sobre a pélvis, que por sua vez se equilibra sobre duas pernas! O sistema todo é altamente sofisticado e incrivelmente instável, mas muito eficiente. Esse estado de equilíbrio instável permite aos seres humanos se virarem para trás de maneira ainda mais rápida do que um

and mature behavior (1949), *Awareness through movement (Consciência pelo movimento)* (1972), *Body awareness as healing therapy: The case of Nora (O caso Nora: consciência corporal como fator terapêutico)* (1977) (FELDENKRAIS BRASIL, 2019).

animal com a coluna na horizontal, e permite também muitos outros movimentos com velocidade, facilidade e elegância. O esqueleto humano é a maior expressão da sabedoria dos mecanismos vivos que conhecemos. E como ele funciona?

A região abdominopélvica não deve estar tensa para segurar o tronco

Em geral, os músculos da região abdominopélvica⁴ e próximos a ela geram a força do movimento; já aqueles mais perto da periferia do corpo são responsáveis pela precisão do movimento. Mas se os músculos da região abdominopélvica fazem esforço para segurar o corpo ereto, sua capacidade de força de movimento é enfraquecida, e conseqüentemente a habilidade física fica reduzida. Esse é o motivo pelo qual é tão importante sentar ao instrumento com o corpo livremente equilibrado ao invés de tenso. Infelizmente, o sistema nervoso do músico [inconscientemente] tenta fornecer uma base estável para os movimentos precisos dos dedos enrijecendo o tronco, e, com isso, se reduz a força motora dos músculos da região abdominopélvica, diminuindo a habilidade motora e até mesmo causando lesões.

Relacionando a maneira como nos sentamos e como ficamos de pé

A frase “fique reto” que sempre ouvimos dos nossos pais, ou o comando de Aikido “ombros para trás, quadril para frente”, indicam uma posição que força o tronco a se enrijecer, inicialmente nos ajudando a ficar eretos, mas eventualmente dificultando os movimentos. Arnold Schutz, no livro *The Riddle of the pianist's finger* (1936), até mesmo aconselha fixar as articulações do quadril para fornecer uma base estável de apoio dos movimentos dos dedos, mãos e braços. Tudo isso contradiz o que sabemos hoje sobre a mecânica do corpo humano.

⁴ (N.T.) O termo original em inglês “core” é frequentemente utilizado nas referências bibliográficas do Método Feldenkrais para referir-se ao nosso centro de gravidade e equilíbrio corporal. Aqui traduzimos por ‘músculos da região abdominopélvica’, por não existir uma palavra na língua portuguesa com o mesmo significado.

Não nos sentamos bem

A nossa falta de habilidade em nos sentarmos bem é consagrada. Recentemente, quando eu assistia a um ensaio de uma orquestra de renome mundial, pude constatar que nenhum dos músicos do naipe de cordas estava bem sentado. Eles estavam todos ou empoleirados na ponta das cadeiras, pés cruzados sob o assento e o abdômen para frente – efetivamente travando o corpo -, ou descansando para trás no encosto da cadeira, e, dessa forma, dissociando os diversos músculos de um intrincado sistema capaz de manter o corpo flutuando com leveza na vertical, quando funcionalmente integrado. O tônus muscular era muito alto no primeiro caso, e muito baixo no segundo – em ambas as situações não permitindo o tronco de potencializar os movimentos dos braços e dos dedos com controle total e preciso. Essa orquestra toca extremamente bem, mas com qual custo – tanto físico quanto musical? Quanto menos eficiente é o movimento, mais desgaste de articulações e tecidos. Não é de se admirar que um terço dos instrumentistas de corda tem dores ao tocar. E embora os músicos dessa orquestra toquem com tanta qualidade, podemos imaginar quanta música a mais poderia soar, e quanta expressão a mais eles poderiam nos proporcionar se estivessem fisicamente livres.

*Como você está sentado agora na sua cadeira? Talvez com o pescoço para frente para ficar com os olhos mais perto da tela?*⁵

Como podemos melhorar nossa postura sem ter que pensar nela o tempo todo – porque sabemos que nos esquecemos disso em dois minutos -, com outras coisas para pensar como por exemplo tocar Bach, Beethoven ou Rachmaninoff? A resposta está em oferecer ao nosso sistema neuromotor a informação sensorial para que ele possa recalibrar-se sozinho.

Melhorando nossa maneira de sentar pela ampliação sensorial

Sente-se na ponta da cadeira. Sinta os seus ossos ísquios pressionando sobre a cadeira. Eles fazem a mesma pressão, ou um lado pressiona com mais peso que o outro? Prestando atenção no lado que você sente mais peso, comece a balançar suavemente esse lado para frente e para trás, de maneira que o ísquio role na cadeira. Isso permite que você sinta o

⁵ (N.T.) Os trechos do texto colocados em itálico e com margem maior à esquerda são orientações de exercícios de movimentos e de consciência corporal que devem ser feitos em paralelo à leitura.

osso ísquio em três dimensões. Ele é como uma bolinha de bilhar? ou oval? é macio ou pontudo? Desenhe uma linha na cadeira com o ísquio, não escorregando, mas balançando sobre ele. A linha é reta, curva ou diagonal?

Sua cabeça se move para frente e para trás junto com o quadril quando você se balança? O que sua coluna vertebral faria para manter sua cabeça no lugar, equilibrada sobre os ossos ísquios, independentemente de você estar sentado atrás deles, sobre eles, ou na frente deles? Sua coluna teria que se flexionar e se estender. Isso é feito com facilidade? Qual vértebra você sente flexionando mais facilmente? Qual delas é mais resistente para se incorporar à suave flexão e extensão da coluna? Você pode sentir sua cabeça se movimentando para cima e para baixo em vez de para frente e para trás? Esse movimento te ajuda a manter o equilíbrio ao invés de perdê-lo caindo para frente ou encostando para trás – portanto, é mais funcional. Dessa forma, seus músculos da região abdominopélvica permanecem livres para se mover, e disponíveis para participar dos movimentos de seus braços, mãos e dedos. Por outro lado, quando você se inclina para frente ou para trás, a região abdominopélvica é obrigada a se enrijecer, interferindo no movimento da periferia do seu corpo.

Compare essas duas maneiras de se balançar sobre a pélvis. Quais são as diferenças qualitativas? O quão diferente você se sente ao ficar equilibrado usando a gravidade do seu corpo, ao invés de estar constantemente perdendo e retomando o equilíbrio?

E agora, faça uma pausa. Você está sentado de forma diferente? Você se sente mais ou menos alerta e consciente? O que mudou na sua sensação física?

O controle dos movimentos pelo cérebro de maneira independente da nossa consciência corporal

Essas mudanças que você percebeu acontecem porque grande parte do cérebro, talvez a maior parte, controla nossos movimentos de forma independente da consciência que somos capazes de ter em relação a eles. Você não enviou o comando de sentir-se diferente, de relaxar, mas isso acontece como resultado de duas coisas: os movimentos que você fez, e a consciência com as quais você os fez. E no próximo exercício temos mais uma demonstração de como o cérebro exerce uma constante influência na atividade dos músculos, completamente desassociado do nosso controle consciente:

Coloque sua mão direita, palma para cima, sob seu ísquio direito. Sente-se sobre sua mão. Balance para frente e para trás. Observe a qualidade com a qual você percebe a forma tridimensional do seu ísquio! Faça a si mesmo a pergunta profunda e filosófica: “Meus ísquios estão massageando meus dedos, ou meus dedos estão massageando meus ísquios?” Faça o que puder para aumentar a consciência tridimensional do seu ísquio, até mesmo balançando para os lados um pouquinho, ou escorregando nessa direção para sentir o osso ísquio mais detalhadamente.

Agora tire sua mão. Qual a diferença que você sente entre os ísquios esquerdo e direito?

Do lado direito, os músculos relaxaram tanto que pode parecer até que se dissolveram. Muitas pessoas contam sobre a experiência inusitada do osso tendo um contato tão direto com a cadeira que chega a doer! Como isso acontece?

Enquanto sua mão sentia o ísquio, o córtex motor trabalhava intensamente para melhorar esse processo. O cérebro dizia “Ah, ele(a) quer sentir o ísquio, posso ajudar com isso”, e reduzia o tônus muscular para satisfazer essa intenção. A gravidade também ajuda, naturalmente encorajando os músculos a relaxarem para potencializar a sensação. Novamente, nenhum de nós disse para os músculos: “Relaxe, relaxe”. O cérebro fez isso sozinho.

Durante a leitura dos próximos parágrafos, continue o movimento de balanço da pélvis, prestando atenção agora ao outro ísquio.

A complexidade da organização neuromotora

O cérebro está constantemente trabalhando para controlar movimentos, e o processo é muito complexo. Todo músculo é envolvido em todo e qualquer movimento do nosso corpo. Se eu balanço meu braço para o lado, minha perna e os músculos das costas precisam sutilmente mudar seu tônus para se adaptar à mudança do centro de gravidade. Há em torno de duzentos músculos no corpo variando muito em tamanho, mas se considerarmos uma média de vinte mil fibras por músculo, isso dá um total de mais de quatro milhões de fibras musculares, com um neurônio no cérebro para cada uma delas. Cada fibra, na sua individualidade, pode apenas ser totalmente contraída ou totalmente relaxada. A força de uma contração muscular é controlada pelo número de fibras envolvidas, e cada conexão neuronal necessária para uma contração é disparada ou não pelo cérebro, de acordo com a atividade a ser feita.

O modelo único e aprimorado da atividade neuronal que gera um movimento específico, não pode ser desenvolvido a cada vez que se quer fazer tal movimento – isso simplesmente não é factível. Ao invés disso, os modelos são armazenados e pré-programados no córtex motor. Esse banco de dados resultante é imenso – imagine quanta potência do cérebro é necessária para armazenar dezenas de milhares de modelos,

incluindo padrões de mais de quatro milhões de neurônios. Os bebês passam a maior parte do tempo conectando esses padrões, e o processo continua, embora mais lentamente, na vida adulta. Quanto mais hábitos motores nós temos, menos tempo precisamos para desenvolver novos hábitos.

Infelizmente, alguns desses hábitos não nos ajudam – como a tendência dos músicos a estender demais ou estabilizar demais o tronco. Precisamos de uma interface com o sistema nervoso para melhorar padrões que não satisfazem da melhor forma nossas necessidades motoras, e isso é exatamente o que você esteve fazendo ao explorar os movimentos dos seus ísquios na cadeira. O ato de direcionar sua consciência para determinadas sensações físicas associadas com o movimento ativa o processo sensorial de aprendizado com sofisticação, de maneira semelhante a como acontecia na nossa infância.

Fazendo com que o cérebro esteja atento à melhoria da qualidade de movimentos

O músico não tem tempo para pensar nessas coisas todas enquanto toca – mas quanto mais alimentamos o cérebro com esse retorno sensorial semelhante ao que tínhamos na infância, melhor ele pode controlar, no subconsciente, as complexidades de movimento que utilizamos na performance musical. Esses poucos movimentos simples que você fez já aproximaram o cérebro de uma postura de sentar-se mais equilibrada do que uma estabilidade rígida – i.e., criaram um novo padrão. Esse é o mote genérico de todas as aulas de Feldenkrais de consciência pelo movimento.

A exploração do movimento que você experimentou foi baseada numa dessas aulas, intitulada “As 3 direções cardinais na posição sentada”. Feldenkrais desenvolveu centenas de aulas para abordar todos os aspectos do nosso funcionamento motor: respiração, postura, força, diferenciação, precisão, e até mesmo emoção.

Tome um tempo agora para sentir as mudanças na sua maneira de sentar-se. Você está mais na vertical? Mais para trás ou mais para frente na cadeira? Sentindo-se mais leve ou mais pesado(a)? Sua respiração mudou? Com base nisso, em que mudaria a maneira como você se relaciona com o instrumento?

Estratégias de Feldenkrais específicas para a performance musical

Feldenkrais elaborou aulas que tratam de questões genéricas do movimento humano. Cabe a nós, a geração atual de praticantes de Feldenkrais, desenvolver aulas específicas para atividades como cantar ou tocar um instrumento. Vamos explorar aqui algumas dessas práticas, com movimentos simples que eu idealizei para incentivar o cérebro do músico a manter a conexão com músculos abdominopélvicos livres enquanto foca nos refinados movimentos da prática musical. Para os próximos exercícios, peço que você fique de pé.

Um trompetista com dor no pescoço

Um trompetista veio me procurar se queixando de dor no pescoço. Eu pedi a ele que, sem seu instrumento, fizesse uma mímica do movimento de levar o trompete até os lábios.

Tente fazer o mesmo que ele fez: leve suas mãos para cima em direção a seus lábios, e sua cabeça para frente, encurtando o pescoço e retesando os músculos do pescoço e dos ombros.

Essa era a maneira automática do trompetista de trazer seu instrumento para os lábios, mas que desconectava os músculos abdominopélvicos dos periféricos. Eu precisei reestabelecer a relação entre corpo e mãos, com esta instrução:

Com as mãos para baixo ao lado do corpo, afaste-as do tronco para frente, então para cima, para trás e novamente para baixo para junto do seu tronco, fazendo um grande círculo. Continue fazendo círculos tão expansivos quanto possível, e depois de fazer alguns deles, “sem avisar” às partes do seu corpo que estão na periferia do círculo, leve as mãos para perto da boca. Seus braços estão agora na posição de tocar sem nenhuma das tensões musculares que existiam antes. Perceba como você está na vertical e o quão expansivos estão seus braços, livres de tensão.

A expressão de surpresa que surgiu no rosto do trompetista resume toda a história – a dor no pescoço instantaneamente desapareceu. Mais tarde, quando ele tentou essa simples estratégia com seu instrumento, não somente a dor no pescoço tinha sumido, como também seus dedos estavam mais ágeis e sua sonoridade tinha melhorado em consequência da respiração estar mais livre. E quais mudanças você notou no seu corpo?

Restaurando a função fundamental dos músculos abdominopélvicos

O cérebro aprende rapidamente se você lhe dá a oportunidade. No exercício que acabamos de fazer, os movimentos amplos de braço ajudaram a musculatura abdominopélvica a se engajar num modelo de movimento dinâmico ao invés de um modelo estático e rígido, e o cérebro rapidamente se adaptou ao novo padrão. Isso aconteceu porque o novo movimento (antes não conhecido) foi gravado numa tábula rasa do córtex motor, onde havia menos contrações parasitárias (contrações que são inúteis) associadas a esse movimento. Assim, o cérebro estava disponível para desenvolver uma maneira de tocar mais efetiva ao instrumento.

A conexão entre cinto peitoral e braços como uma estrutura fixa

Vou ilustrar um pequeno dilema conhecido por muitos instrumentistas: a tensão na estrutura formada pelo cinto peitoral (clavícula e escápula) e pelos braços enquanto seguram o instrumento (Figura 1). O sistema nervoso central tende a fixar essa estrutura na boa intenção de controlar as coisas, mas criando contrações parasitárias. Isso nos força a fazer os movimentos necessários para tocar de maneira a ir contra essas contrações. O problema é resolvido ao percebermos essa estrutura como algo em movimento. É mais fácil falar do que fazer – a menos que você seja um praticante de Feldenkrais. Mas alguém que pensa sobre a funcionalidade do movimento pode desenvolver estratégias que cultivam essa percepção.

Fique de pé novamente e se imagine pegando um violino e um arco ... e agora faça uma coisa diferente: toque o violino sem mover o arco. Deixe o braço do arco parado, e mova o violino para a esquerda e para a direita. Perceba o que a escápula do seu ombro esquerdo faz. Ela escorrega nas costelas? Será que você pode perceber a estrutura rígida do ombro destravando, dando ao cérebro uma nova imagem motora para criar um padrão de movimentos mais eficiente?

Figura 1 – A estrutura do cinto peitoral (clavícula e escápula) e braços



Fonte: Fraser (2021)⁶

Assista a Itzak Perlman tocando. Ele faz meio a meio, movendo o violino e também a mão que segura o arco, aproximando e afastando um do outro. Eu suspeito de que a limitação dos movimentos dos seus membros inferiores (Perlman teve pólio, o que limitou os movimentos das pernas) estimularam-no intuitivamente a buscar uma melhor organização dos membros superiores.

Agora toque um arco imaginário com movimentos de braço tão vigorosamente que a mão continue depois das cordas para cima, no topo de um grande círculo, depois dando a volta do lado de fora para baixo, até deixar o braço cair ao lado do corpo novamente. Procure fazer o círculo maior que você conseguir, com verdadeiro élan. Faça isso num espaço aberto onde você não tenha receio de bater em nada (nem em ninguém) com seu arco. Repita várias vezes ... e depois reverta a direção do círculo. Toque novamente o arco para baixo, para fora, e para cima até o ponto mais alto possível. Faça de conta que você é o Pete Townshend⁷ dos violinistas.

Agora volte a tocar o violino normalmente. Você se sente mais livre? O quanto seu som melhorou?

Esses movimentos amplos de braço transformam os padrões de retesar a musculatura abdominopélvica numa nova ação sem tensões. Felizmente, o cérebro não pode fazer dois padrões simultaneamente, e ajudamos o cérebro a eleger e utilizar os novos padrões para os movimentos que usamos para tocar. Assim confirmamos que

⁶ (N.T.) O Prof. Alan Fraser gentilmente compartilhou conosco o material referente ao seu novo livro a ser publicado em 2021, e autorizou que utilizássemos aqui algumas das ilustrações (FRASER, 2021).

⁷ (N.T.) Peter Dennis Blandford Townshend (n. 1945) é um guitarrista, cantor, compositor e escritor britânico, mais conhecido pelo trabalho com a banda de rock *The Who*. O autor aqui se refere à maneira característica do guitarrista de utilizar movimentos amplos na sua performance, inclusive na movimentação do próprio instrumento.

quando os músculos abdomipélvicos mantêm a capacidade de se mover livremente, a periferia ganha em precisão e agilidade.

A clavícula perto do ombro, mas também conectada com os braços

Mais um exercício:

Coloque sua mão esquerda sobre sua clavícula direita. Mexa seu braço direito como se você tocasse seu instrumento. Instrumentistas de corda vão movimentar o arco, instrumentistas de sopro vão segurar o instrumento, e pianistas vão mover a mão imaginando um teclado. Mesmo cantores podem fazer gestos expressivos com o braço. Sinta os movimentos da clavícula ... para cada lado ... para frente e para trás ... para cima e para baixo ... em círculos junto com a combinação dessas direções ... mexa o braço em qualquer configuração que te ajude a perceber a participação da clavícula. Continue esse exercício enquanto você lê o próximo parágrafo.

A clavícula é algo muito peculiar. Nós geralmente pensamos que o braço acaba no ombro, como se a clavícula, próxima ao ombro, fosse parte do tronco (em separado do braço). Mas sinta como ela se move junto com o braço. Em termos de estrutura óssea, o braço acaba no início da clavícula, no osso esterno. Funcionalmente, os dois braços se conectam com o corpo em pontos distantes entre si por apenas alguns centímetros! Enquanto toca, se você simplesmente mantém uma consciência sensorial da clavícula e dos movimentos dela, seu som e sua agilidade vão melhorar, pois isso estimula o senso de relação com o instrumento.

Melhorando a relação esterno-sacro para ativar a cadeia cinemática

Para confirmar o senso de relação entre o centro e a periferia, coloque uma mão no seu osso esterno e a outra no seu osso sacro. Balance para frente e para trás nos seus ísquios como antes, mantendo a cabeça no centro. Sinta a transmissão de movimento através das ligações da cadeia da coluna vertebral de baixo para cima ... de cima para baixo ... Sinta como o sacro empurra o esterno para cima e para frente enquanto balança para frente ... como ele puxa o esterno para baixo e para trás quando balança para trás ... ou como o esterno empurra o sacro de volta enquanto vai para baixo ... e puxa o sacro para frente enquanto se move para cima. É como uma respiração – inspirações e expirações da coluna.

Enquanto a pélvis balança para frente para subir o osso esterno, ela também levanta os braços – que se originam no esterno. Você está começando a perceber e, mais

importante, a experimentar como todas as partes do seu corpo estão envolvidas no movimento como partes interconectadas de uma cadeia?

Sente-se novamente. Como mudou a sua maneira de sentar-se? Pare um momento para imaginar como todos esses movimentos podem influenciar seu apoio ao sentar-se e tocar seu instrumento.

Estratégias aplicadas à atividade artística: a Sonata para violoncelo e piano em sol menor, op.19 de Rachmaninoff

Essas estratégias tornam-se ainda mais efetivas quando uma dimensão artística é adicionada. Vamos assistir como uma violoncelista aplica essas ideias na performance do movimento lento da Sonata para violoncelo de Rachmaninoff (vídeo disponível em <https://app.pianotechnique.org/video/rachmaninoff-cello-sonata-2nd-mvt/387>) (HAJIDJURICH; FRASER, 2021). Perceba como a relação da violoncelista com o instrumento e com a música mudam durante a aula. Ela toca com muita expressão, élan espontâneo e técnica desenvolvida – mas estava (como quase todos os instrumentistas geralmente estão) levemente estendida além do necessário na sua coluna. Ela estava tocando para seu público, mas percebi que sua interpretação poderia ganhar em profundidade emocional se mudasse a direção das intenções – para mergulhar no seu mundo interior e explorar expressões intimistas ao invés de tentar demonstrar algo para o público. E foi um detalhe que me deu a chave para isso: seus pés. Ela sempre levantava os calcanhares nos ápices das frases. Se esse hábito fosse transformado, o fraseado ganharia em intensidade, a partir de uma sensação de apoio enraizado no chão. Foi assim que eu pude incitar uma mudança na estratégia física da violoncelista para conseguir uma mudança na sua intenção artística.

Cada artista tem seu próprio e único conjunto de hábitos físicos. É a maneira de cada um de se relacionar com o que faz, seu estilo físico. O instrutor de performance somática deve ser sensível a esse fato e nunca simplesmente impor uma solução padronizada. Enquanto eu trabalhei com a violoncelista, percebi que poderíamos equilibrar sua extensão ampla com mais flexão, explorando a flexão lateral. Os movimentos do arco naturalmente levam à flexão lateral, e quando ela descobriu como fazer isso sem perder o equilíbrio, ficou mais fácil para ela retrair, e assim ter a opção de externalizar ou internalizar sua expressão.

Depois de experimentar variações no seu estilo de movimento, ela tocou novamente, e a mudança no resultado musical era notória. Quando ela achou uma postura mais voltada para si que não a colapsasse, a comunicação musical também ficou mais intimista e intensa, como uma voz vindo do coração, na atmosfera de uma prece.

Aqui você pôde perceber como as estratégias físicas do método Feldenkrais podem ser mapeadas de acordo com o individual de cada performer, possibilitando que o resultado musical seja verdadeiramente a expressão completa e única do próprio artista.

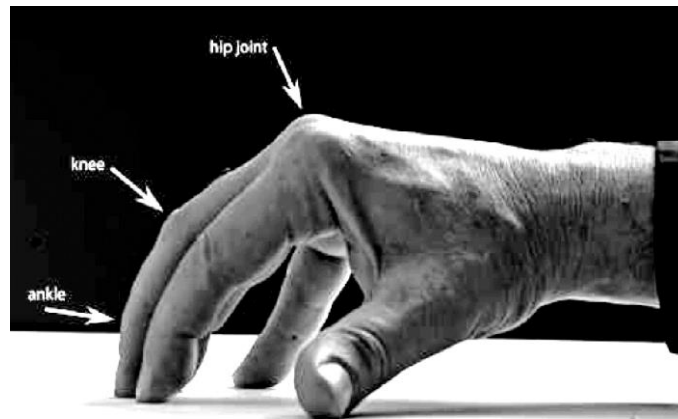
Sequenciando os elementos da cadeia quinestésica

Neste artigo, tratei primeiro do tronco, depois da estrutura do ombro, da clavícula – estamos gradualmente progredindo do centro para a periferia. A seguir, vou discorrer sobre os movimentos diferenciados de braços, mãos e dedos, movimentos esses mais especificamente relacionados à técnica pianística – mas os movimentos da mão são relevantes para todos os instrumentistas, então, por favor, continuem todos acompanhando.

No piano, ‘pegar’ significa colocar a mão em pé

Nós podemos adquirir conhecimento da mecânica do esqueleto da mão quando entendemos a mão como um minicorpo, com tornozelo (articulação próxima da unha), joelho (articulação mediana do dedo), quadril (articulação metacarpofalangeana), pélvis (palma da mão), tronco (antebraço) e cabeça (cotovelo) (Figura 2). Todas as leis da mecânica do esqueleto que se aplicam ao corpo como um todo funcionam também nesse minicorpo – virtualmente com nenhuma modificação – quando partimos do movimento de “pegar”, a ação fundamental da mão humana. Uma vez que esse “pegar” é capaz de colocá-la em pé no teclado, a mão pode então andar, correr e pular para produzir uma infinidade de sons e desenhos musicais.

Figura 2 – O minicorpo da mão
(ankle = tornozelo / knee = joelho / hip joint = quadril)



Fonte: Fraser (2021)

Vamos primeiro refinar o ato de ficar em pé com nosso corpo, antes de trazer as mesmas experiências para o minicorpo da mão:

Sente-se mais para a ponta da cadeira, e incline-se para frente sem chegar à extensão. Não se sente direcionado para cima. Ao invés disso, leve a cabeça para frente, e mais para frente ... dessa forma o tronco se afunda mais e mais para baixo ... até que eventualmente a pélvis sai da cadeira. Uma vez que o centro de gravidade mudou dos ísquios para os pés, fica fácil agora esticar as pernas e levantar. Essa maneira de sair da cadeira acontece sem esforço, uma maneira inteligente de usar a mecânica do esqueleto para dialogar com a gravidade ao invés de lutar contra ela.

Ao sentar-se, não direcione o corpo para baixo! Em vez disso, simplesmente dobre os joelhos. Pense que você vai agachar. Em certo ponto, surpresa! Suas nádegas tocam a cadeira. Agora continue o processo de transferir o peso dos pés de volta para os ísquios e outra surpresa, você está na cadeira novamente. Repita isso muitas vezes. Pratique especialmente o momento em que os ísquios deixam a cadeira ou tocam a cadeira. Conheça a mecânica do seu próprio esqueleto, e a estranha sensação de sair da cadeira enquanto se harmoniza com a gravidade o tempo todo.

Agora vamos voltar para a mão:

Curve com firmeza os dedos de uma mão na palma enquanto envolve, ou “pega” o polegar da outra mão. Segure-o firme como faz um bebê.

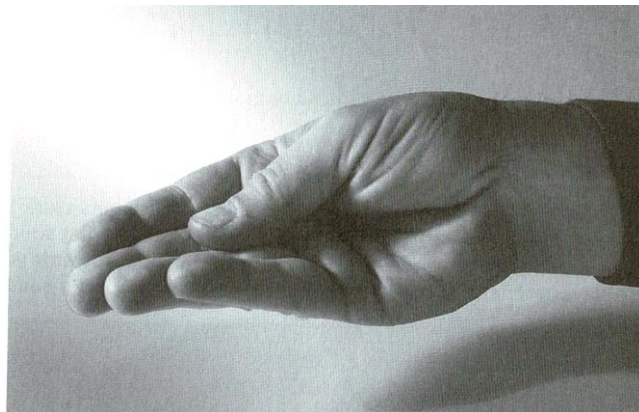
A oposição do polegar

Você já se surpreendeu com a força da mão de um bebê? Há uma imensa força, quase uma versão primordial do ato de pegar da mão humana. No entanto, isso não é útil

para tocar um instrumento. Curvamento total é força total, sem níveis de diferenciação – mas uma mudança simples, utilizando a mecânica da mão, pode fornecer a força necessária para o pianista:

Estique os dedos, estique o polegar, e junte todos eles. Pressione o polegar esticado contra a parte inferior dos dedos esticados. Dedos e polegar estão agora em oposição (Figura 3).

Figura 3 – Oposição entre o polegar e os demais dedos



Fonte: Fraser (2012, p.36)

A oposição do polegar em relação aos outros dedos é um dos principais movimentos que nos distinguem dos outros primatas. Permite-nos grande dexteridade nas mãos, uma incrível capacidade de manipular objetos com precisão e força – e é o ingrediente secreto que possibilita o “minicorpo da mão” ficar de pé no teclado, e assim andar, correr e pular com grande vivacidade no piano.

Pressione novamente o polegar contra a parte inferior dos dedos esticados. Sinta a força dessa ação. Depois bata os dedos 2, 3, 4, 5 juntos rápida e repetidamente contra a palma da mão procurando fazer barulho. Parabéns, você descobriu o som de uma mão batendo palmas sozinha!

“Pegar” fazendo crescer o arco

Agora coloque sua mão espalmada sobre uma mesa. Mantendo o polegar e os dedos esticados, comece um movimento de oposição do polegar em relação aos outros dedos – somente a intenção do movimento. Veja o que acontece. Continuando o movimento, à medida que o polegar se aproxima dos outros dedos, o meio da mão começa a subir. Eventualmente cria uma estrutura em arco, cuja pedra angular é a articulação metacarpofalangeana. Toque com o polegar a lateral do segundo dedo perto da ponta do

dedo – o polegar é agora a base de um triângulo cujos lados são formados pelos dedos (as falanges) e a mão (os ossos metacarpos) (Figura 4).

Figura 4 – Criando um arco na mão com a articulação metacarpofalangeana como pedra angular



Fonte: FRASER (2021)

Colocando o arco em pé

Mantendo esse triângulo firme, mova o pulso para frente de maneira que o topo da mão descole da mesa ... A mão levantou. A pélvis (mão) está agora equilibrada nas pernas (dedos), enquanto o tronco (antebraço) flutua sobre tudo isso. Sinta a estabilidade e a potência dessa posição (Figura 5). Sinta que quanto mais a mão fica firme, mais presente é a sensação de liberdade na área do ombro e braço. Depois de algum tempo, deixe o pulso abaixar na mesa novamente, como se a mão minicorpo se sentasse.

Figura 5 – A mão minicorpo colocada ‘em pé’



Fonte: Fraser (2003, p. 59)

Essa introdução à mecânica do esqueleto da mão é muito importante. Você percebeu que nunca mencionamos o peso do braço? Do mesmo modo como não pensamos no peso do nosso tronco quando levantamos da cadeira, seria antinatural pensar no peso do braço quando ensinamos a mão a ficar em pé. O peso está presente, claro, mas a mecânica do esqueleto neutraliza esse peso para que ele trabalhe para nós, não contra nós. Considere o braço como possuindo massa muscular em vez de peso. “Peso é como um fardo, enquanto que massa é uma ferramenta” (como afirma Doug Johnson⁸).

Os arcos da mão

A estrutura da mão compreende múltiplas estruturas em arco (Figuras 7, 8 e 9):

- a russa, que vai da ponta do dedo passando pela articulação metacarpofalangeana até o pulso;
- a transversal, que vai da quinta articulação metacarpofalangeana passando pela segunda articulação metacarpofalangeana até a articulação metacarpofalangeana do polegar;
- a romana, que vai da ponta do polegar, passando pela articulação carpometacarpal do polegar, pela segunda metacarpofalangeana até a ponta do segundo dedo;
- a carpal, formada por uma curva transversal dos oito ossos do pulso.

⁸ “Weight is a burden, mass is a tool”. (N.T.) Doug Johnson é pianista de jazz e criador de um sistema de integração cinemática que integra elementos da Técnica Alexander e mapeamento corporal. Alan Fraser e Doug Johnson são amigos, e no texto Fraser cita uma frase frequente no vocabulário de seu amigo (mais informações sobre Doug Johnson em www.dougjohnsonpiano.com).

Figura 6 – Articulações da mão



Fonte: Nóbrega (2015)

Figura 7 – Estrutura do arco transversal da mão



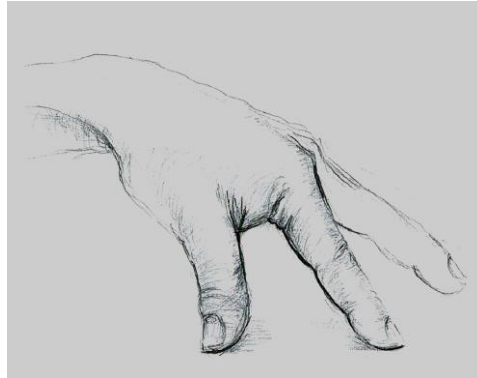
Fonte: Fraser (2010, p. 50)

Figura 8 – Estruturas russa e em arco transversal da mão



Fonte: Fraser (2010, p. 51)

Figura 9 – O arco romano da mão



Fonte: Fraser (2010, p. 55)

A segunda articulação metacarpofalangeana está envolvida em três dessas quatro estruturas, ou seja, mais do que qualquer outra articulação, e pode, portanto, ser considerada a pedra angular dos arcos da mão. O polegar, na verdade, nem faz parte do arco russo. Quando ele entra no jogo, transforma o arco russo num arco romano, e um lado do arco russo se torna dintel do romano.

Mesmo os tratados sobre o cravo já mencionavam que o arco da mão deve estar constantemente presente no ato de tocar o teclado. A estrutura de arco da mão do pianista deve ser tão poderosa quanto os arcos góticos de uma igreja, com a diferença de que não pode ser sólida nem rígida. Ao invés disso, deve mover-se sem comprometer a integridade estrutural e funcional. Isso é paradoxal, mas é a chave da virtuosidade. Para detalhar essa questão, vamos examinar como o corpo funciona num todo integrado.

Aprendendo a andar sem colapsar “o quadril da mão” – Tai Chi

Fique de pé novamente e explore a maneira singular de andar do Tai Chi, a milenar arte marcial chinesa. Dobre os joelhos para afundar seu centro, e avance com um pé para tocar o solo – mas sem transferir o peso. No Tai Chi, dar um passo e transferir o peso são duas ações diferentes. Ao distingui-las, temos uma nova dimensão de habilidade para os movimentos do Tai Chi.

*Para ter certeza de que você não está transferindo o peso prematuramente, primeiro toque o solo suavemente várias vezes com o pé que está dando o passo. Isso se chama o passo vazio do Tai Chi. Toque o solo com o pé, mas não se apoie nesse pé. Sinta claramente a diferença na sensação de tocar o chão com a perna *yin*, e com a perna do apoio, a perna *yang* (Figura 10).*

Figura 10 – O passo vazio do Tai Chi



Fonte: Wikipédia (2020)

Agora ande normalmente. Como o exercício mudou a sua sensação do andar? Você pode sentir melhor a elegância com qual a pélvis e o quadril transferem o peso do tronco suavemente de uma perna para outra?

Vamos primeiro utilizar na mão a prática do passo vazio, depois a sensação de andar com suavidade esclarecendo as diferenças funcionais entre o dedo yin e o dedo yan, antes de integrar essas ideias para chegar ao legato melódico.

A partir da mão espalmada na mesa, levante a mão novamente apoiando agora sobre o terceiro dedo. Vire o pulso um pouco para o lado até que o dedo adjacente fique perto da superfície da mesa – sem absolutamente colapsar a articulação metacarpofalangeana. Balance esse dedo adjacente, bata na mesa com ele, ainda mantendo a total integridade estrutural nas articulações metacarpofalangeanas. Você vai notar que não é tão fácil quanto parece.

Pare esse exercício, balance as duas mãos ao lado do corpo. Sinta a diferença de sensação entre o lado direito e o lado esquerdo. Perceba os benefícios de utilizar o potencial da estrutura da mão, o quão diferente é de apenas relaxar.

Toque piano como normalmente faria, mas na mesa, ou na sua coxa se você não tiver uma mesa por perto. Como é esse movimento comparado ao andar estruturado da mão do exercício anterior?

A maioria dos pianistas vai deixar a articulação metacarpofalangeana colapsar – alguns muito, alguns quase nada –, mas mesmo um mínimo colapsar é suficiente para

comprometer agilidade e sonoridade. Esse colapsar constitui a desconexão funcional entre a ação de tocar uma nota e a seguinte. Isso é audível sonoramente pela ausência do legato e da linha cantabile. Para as notas serem conectadas numa frase, a ação física deve também ser contínua. Não pode haver interrupções, ou anomalias de movimento na transferência do peso de uma nota para a outra. Sentir o apoio em cada nota faz com que cada uma delas seja um evento musical. A nota deve ser projetada com qualidade sonora, deve ser bela e prazerosa, mas para realmente cantá-la, é preciso que ela seja perfeitamente conectada com a nota vizinha.

Fomos ensinados a colapsar

Por que nos satisfazemos com essa separação funcional de uma nota para a seguinte se podemos perceber o quanto prejudica a linha musical? Porque é assim que fomos ensinados. As técnicas de relaxamento com o uso do peso do braço foram transmitidas pelos professores de piano por mais de um século. Era a melhor maneira que eles tinham para resolver as questões da escola de piano digital, onde os dedos se moviam isolados mecanicamente, ao invés de seus movimentos estarem envolvidos num todo orgânico.

Com sua mão “em pé” na mesa levante um dedo depois outro como num passo de ganso, mantendo o pulso totalmente fixo – não mova o pulso de jeito nenhum. É uma sensação horrível, não é? Claro que sim!

Mas a solução não é apenas reduzir quase totalmente a flexão dos dedos e substituí-la por um toque pesado onde os braços deixam cair o dedo inerte na tecla.

Tente isto agora: balance o dedo com um braço flutuante, e deixe que caia sobre a mesa ou, ainda melhor, numa tecla, e use o peso do braço para empurrar o dedo na tecla, fazendo com que a nota soe.

Perceba como a articulação metacarpofalangeana colapsa com a pressão do braço. Sinta a sensação de compressão.

Tente tocar novamente, mas faça com que os dedos resistam a colapsar – quando o braço quiser fazer isso, não deixe! Tente voltar a ficar com a mão em pé novamente.

Isso é sensivelmente melhor, ao menos seu dedo manteve sua capacidade de movimento.

Flutue seus braços no ar movendo-os para baixo, e à medida que sua mão se aproxima do teclado, use seu bíceps para levantar o antebraço em direção ao ombro – dobre o cotovelo. Paradoxalmente, sinta o peso do seu braço, e, ao mesmo tempo, sinta o braço se movimentando sem peso. Você continua consciente de que o braço tem massa muscular, mas está controlando os movimentos dessa massa de forma que sejam movimentos livres e ágeis no espaço através de um envolvimento cuidadoso de músculos específicos.

E agora combine tudo. Flutue o antebraço com leveza movendo-o para baixo até que a ponta do dedo encontre a superfície da tecla. Antes que a tecla comece a se mover, vá colocando o dedo em pé. Quando a nota soar, a articulação metacarpofalangeana deve já estar tão alta quanto possível, o dedo com toda sua altura, sem pesar, mas apoiando o peso. Agora você está livre para se mover para a nota seguinte onde a mesma coisa vai acontecer sem colapsar a articulação metacarpofalangeana. O movimento poderia até arremeter ou abaixar, mas com a mão sem perder sua capacidade de ficar em pé ... é exatamente igual a levantar da cadeira!

Sua mão acabou de passar de um estágio primitivo do andar humano para um estágio mais aprimorado, em que o peso não atrapalha porque você teve controle para neutralizá-lo. Entenda o quão bizarro é “sentir o peso do braço enquanto você caminha nas teclas”, imaginando “sentir o peso do corpo” quando você anda na rua. É o que você vai experimentar a seguir.

Quem sentiria o próprio peso ao andar?

Fique de pé, sinta o quão pesado você é, e deixe o peso do seu corpo cair sobre o pé que dá o passo. Ande mantendo essa sensação, sentindo o próprio peso o quanto puder. O resultado é um movimento pesado, barulhento, e não lembra em nada a maneira sofisticada e tranquila do andar de adultos saudáveis.

Agora ande normalmente. Sinta seu tronco deslizar entre as duas articulações da bacia, ora equilibrado na direita, ora na esquerda, sem nenhuma interrupção, num deslizar suave do corpo.

A pélvis na verdade se move por uma figura em oito tridimensional quando você anda. Dê um passo, e enquanto o apoio muda para a outra perna, essa anca vai estar mais à frente, mais para a lateral, e mais para cima que a outra. Dê outro passo. A pélvis vai para

o outro lado, e a outra anca fica mais alta e mais para frente. Esses são os elementos da figura em forma de 8 do nosso andar.

Rotação

Estamos começando a ter ideia da complexidade do processo. Precisamos adicionar mais um elemento na ação da mão na tecla para uma total aproximação desse minicorpo com o andar humano. Coloque sua mão em pé novamente na mesa com apoio no seu terceiro dedo - os outros dedos juntos e soltos -, e perceba que há duas maneiras de mover sua articulação para a direita e para a esquerda. Você pode fazer isso com um movimento lateral do antebraço (note que é o antebraço e não o cotovelo), ou fazer uma rotação do antebraço ao redor do seu próprio eixo. Uma combinação dessas duas coisas geralmente acontece em algum grau quando a mão desliza de uma nota para outra numa linha melódica. Isso é o equivalente na mão ao movimento da pélvis numa figura em forma de 8.

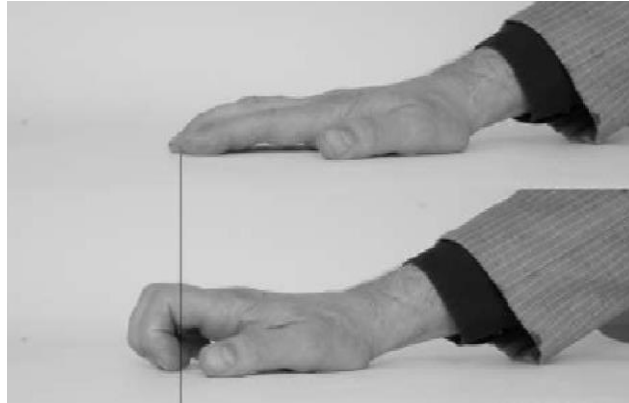
Toque uma melodia da sua maneira habitual. Será que você pode detectar se há algum mínimo colapsar na articulação metacarpofalangeana quando você vai de uma nota para a outra, ou se a sua mão está desenvolvida o suficiente na função de ficar em pé e caminhar no teclado para neutralizar o colapsar antes que ele se inicie? O que mais ajuda você a evitar o colapsar? Uma sensação segura da mão de ficar em pé nos dedos, uma cuidadosa e suave rotação do pulso, ou uma combinação desses dois?

Curvando e encolhendo os dedos sem colapsar

Aprendemos os principais elementos do andar nas teclas com os dedos esticados, porque precisamos enfatizar a função das articulações metacarpofalangeanas. As articulações da mão devem agir com segurança e firmeza para que a mão fique em pé funcionalmente, mas, muitas vezes, os dedos precisam se encurvar ao tocar. Como introduzir mais esse movimento sem atrapalhar o bom funcionamento da articulação do quadril da mão?

Apoie novamente a palma da mão numa superfície, dessa vez curvando os dedos para baixo da palma de maneira que as articulações metacarpofalangeanas fiquem baixas. Perceba a sensação de tensão que os arcos colapsados produzem (Figura 11).

Figura 11 – Articulações metacarpofalangeanas baixas causando tensão



Fonte: Fraser (2021)

Quando peço a uma classe para fazer o movimento oposto de esticar os dedos, muitos deles curvam os dedos sem querer. Isso acontece porque curvar os dedos está gravado na autoimagem cerebral das suas mãos. Sem o apoio estrutural-funcional da articulação metacarpofalangeana, os dedos curvados precisam tensionar para se mover, e os tendões dos antebraços também. Seria como andar usando pés e pernas, mas não as coxas. Essa é a principal causa da tendinite – exacerbada por um toque pesado.

Revise o exercício de levantar da cadeira. Sente-se na ponta do assento e tente levantar sem inclinar o tronco para frente. É uma batalha, não é? Agora incline-se para frente ... mais ... e mais um pouco ... até que a pélvis deixe a cadeira. Você não fez esforço para levantar-se, para sair da cadeira, e agora é fácil esticar as pernas e ficar de pé. Foi a estrutura que fez o trabalho.

O equivalente desse movimento funcional na mão é o seguinte:

Apoie novamente a palma da sua mão. Crie um arco com dedos trazendo-os em direção ao calcanhar⁹, dessa vez deixando que o calcanhar saia da mesa. Continue o movimento até que o pulso se mova para frente sobre a mão, então curve os dedos até que as pontas toquem o calcanhar – você fez uma curvatura total sem prejudicar a articulação da mão. As articulações metacarpofalangeanas ainda são as mais altas da mão, porque os dedos não se curvaram prematuramente.

O denominador comum entre o ato de ficar em pé do corpo e da mão são ossos bem alinhados. Ossos são rígidos e, quando bem alinhados, transmitem energia cinestésica de

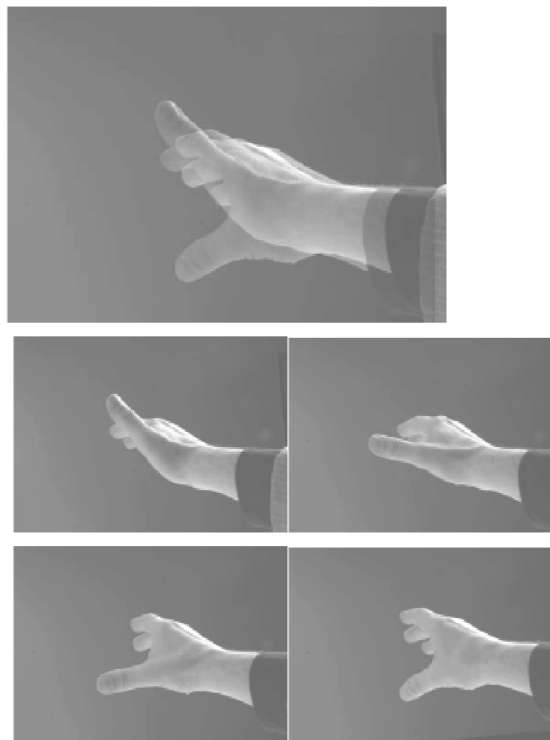
⁹ (N.T.) Aqui o autor compara a forma do calcanhar com a forma da base inferior da palma da mão, quando se levanta o antebraço com a palma da mão apoiada na mesa.

maneira muito mais eficiente do que os músculos. Esses, por sua vez, dão origem a uma energia cinestésica de mais qualidade quando estão relaxados. Se os músculos estão tensos, segurando os ossos para mantê-los alinhados, eles não podem se mover, e a energia fica bloqueada. Os ossos precisam estar equilibrados em alinhamento para que os músculos fiquem livres para se contrair e se distender eficientemente.

O polegar

Nossa última questão é o polegar, antes que extrapulemos o escopo deste artigo introdutório ao assunto. Como o polegar pode abaixar uma tecla se ele funciona em oposição aos outros dedos, movendo-se em direção oposta? Mas o polegar se move num arco amplo, e a origem desse arco se direciona para baixo como os outros dedos (Figura 12).

Figura 12 – O segmento inferior do movimento de arco do polegar



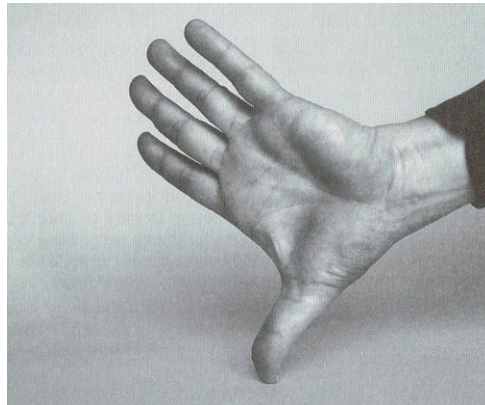
Fonte: Fraser (2021)

Então ele também pode ser usado para tocar piano. Nós já vimos que a origem do movimento de oposição do polegar é suficiente para trazer a mão para cima na estrutura do arco, mas há muito mais do que isto na função do polegar.

Feche a mão, deixe o polegar de fora, vire a mão e deixe-a em pé apoiada no polegar esticado. Pratique o passo vazio do Tai Chi com cada dedo yin, todo o tempo ficando de pé com segurança no polegar yang. Toda vez que o dedo tocar a superfície, sinta a estrutura do arco sendo criada entre o polegar e um outro dedo, e a dose de oposição do polegar que o mantém funcional.

Agora faça uma rotação em torno do eixo do polegar, mantendo-o estável e firme (Figura 13).

Figura 13 – A mão apoiada no eixo do polegar



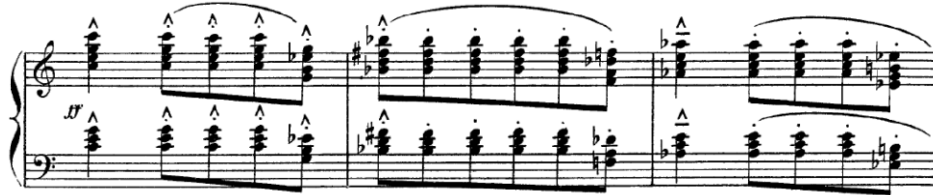
Fonte: Fraser (2012, p. 39)

Essa rotação traz os dedos para uma posição mais alta nas escalas e arpejos sem precisar desmontá-los, nem colapsar o polegar, passar os dedos por cima, passar o polegar por baixo, e nem torcer a mão horizontalmente.

Da teoria para a prática

Como isso tudo funciona na prática? A mão colocada em pé no teclado aumenta consideravelmente o volume de som que o piano pode produzir, e também a variedade de cores sonoras. No excerto da obra para piano “Pour le piano” de Debussy da Figura 14, os acordes repetidos quando executados com um toque pesado soam desajeitados e pesantes. Mas com uma atitude cuidadosa de colocar a mão em pé, esses mesmos acordes começam a dançar e brilhar numa atmosfera de êxtase.

Figura 14 – DEBUSSY, C. Pour le piano / I. Prélude, c. 43-45



Algumas vezes Bach também pode parecer desconexo, mesmo se o(a) pianista compreende a música e a ideia de ficar em pé e andar com a mão no teclado. Mas se ele(a) fizer com que todo o corpo participe, isso pode trazer élan rítmico, além de direcionamento e construção de frase.

Conclusão

A exploração dos componentes físicos da expressão musical é uma descoberta infinita, desvendando constantemente novas possibilidades interpretativas. A consciência física do movimento é a maneira de conseguir uma maior expressividade – aquela que serve à música, descobrindo uma obra por vivenciá-la, experienciá-la, ao invés de seguir uma interpretação pré-concebida. Espero que essa breve introdução ao assunto estimule você a outras pesquisas na sua viagem de autodescoberta física e musical.

Referências

Como praticar Tai Chi Chuan. Wikihow, [2020?]. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Praticar-Tai-Chi-Chuan>. Acesso em 20 abr 2021.

FRASER, Alan. *All thumbs – Well-coordinated piano technique*. Servia: Maple Grove Music Productions, 2012.

FRASER, Alan. *Honing the pianistic self-image / skeletal-based piano technique*. Servia: Maple Grove Music Productions, 2010.

FRASER, Alan. *Playing piano with your whole self*. Manuscrito do livro a ser publicado em 2021, gentilmente disponibilizado.

FRASER, Alan. *The craft of piano playing – a new approach to piano technique*. Lanham, Maryland e Oxford: The Scarecrow Press, 2003.

HAI-DJURICH, Jovan; FRASER, Alan. Rachmaninoff – Cello Sonata 2nd mvt. *Piano technique*, 2021. Disponível em: <https://app.pianotechnique.org/video/rachmaninoff-cello-sonata-2nd-mvt/387> PIANO TECHNIQUE.ORG. Acesso em 20 abr 2021.

O método Fendenkrais. *Fendenkrais Brasil*, 2019. Disponível em: <https://fendenkraisbrasil.com.br/metodo/>. Acesso em 20 abr 2021.

NÓBREGA, Hamilton. Aula 2. *Radiologia – Anatomia do esqueleto apendicular: carpo*. Slideshare, 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/hamiltonnobrega7/aula-02-radiologia-anatomia-do-esqueleto-apendicular-carpo>. Acesso em 20 abr 2021.

REVEILLAU, Roberto. *O que é? Como é ensinada / Quem foi F. M. Alexander. Técnica Alexander*, [2020?]. Disponível em: <http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.php>. Acesso em 20 abr 2021.

SCHULTZ, Arnold. *The riddle of the pianist's finger*. Nova York: Carl Fischer, 1936.

VI SIMPOM 2020: Primeiro dia (3/11/2020, manhã). PPGM UNIRIO, 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tuRRRyAe_ho&list=PLnGXZrDS6z9jGdiNtPUDBiKJROQ_XBvWn&index=1&t=4656s. Acesso em 20 abr 2021.

Conceitos para falar de pesquisa na área de Música

Renato Pereira Torres Borges¹

Resumo: Este artigo apresenta sinteticamente sete conceitos desenvolvidos em pesquisa recente de doutorado, para nomear e discutir aspectos do trabalho cotidiano de pesquisadores na área de Música. Os conceitos são: ação musicológica, objeto documental, objeto situacional, repertório musicológico, espectro (entre disciplinas/linhas de pesquisa/subáreas), pesquisa musical e pesquisa musicológica. Cada conceito é apresentado e relacionado aos outros, constituindo assim um vocabulário para falar a respeito da produção acadêmica de pesquisa em Música no Brasil. Esse conjunto de termos é a principal contribuição deste artigo para a comunidade científica, por permitir a nomeação e discussão de questões das atividades cotidianas de pós-graduação e de pesquisa da área, possibilitando, por consequência, novas discussões pertinentes especialmente ao âmbito metodológico da investigação na área de Música.

Palavras-chave: Pesquisa em música no Brasil; Ação musicológica; Repertório musicológico; Musicologia.

Concepts to talk about Music Research

Abstract: This article summarizes seven concepts that were developed in a recent doctorate research to name and discuss aspects of the daily work of Music researchers. The concepts are: musicological action, documental object, situational object, musicological repertoire, specter (between disciplines/research lines/subareas), musical research and musicological research. Each concept is presented and then related to the others, establishing a vocabulary to discuss academic production in Music research in Brazil. This lexicon is the main contribution of this article for the scientific community, by allowing the naming and discussion of aspects of daily activities of the field in postgraduate and research environments, making, as a consequence, new discussions aligned to methodological aspects of the Music research possible.

Keywords: Music research in Brazil; Musicological action; Musicological repertoire; Musicology.

1. Introdução

Este artigo apresenta sinteticamente sete conceitos desenvolvidos em pesquisa recente de doutorado, para nomear e discutir aspectos do trabalho cotidiano de

¹ Renato Borges é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO), orientado pela Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa na linha de pesquisa Documentação e História da Música. É mestre pelo mesmo programa e instituição, na área de concentração Musicologia, sob orientação do Professor Doutor Eduardo Lakschevitz. É especializado em Arte e Filosofia pela PUC-RIO e bacharel em Música, com habilitação em violão pelo Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Hoje, atua como professor de metodologias de pesquisa em música e é o criador e editor do Amplificar, site voltado para pesquisadores da área de Música.

pesquisadores na área de Música. Os conceitos são: ação musicológica, objeto documental, objeto situacional, repertório musicológico, espectro (entre disciplinas/linhas de pesquisa/subáreas), pesquisa musical e pesquisa musicológica.

Tematizar esses conceitos durante o doutorado se mostrou uma etapa necessária para o desenvolvimento de um vocabulário que sustentasse as discussões propostas na tese defendida (BORGES, 2019), a respeito da produção acadêmica de pesquisa em Música no Brasil. Por figurar principalmente no âmbito metodológico de investigação, o léxico apresentado aqui suscita discussões pertinentes especialmente a questões das atividades cotidianas de pós-graduação e de pesquisa da área. Inúmeras atividades e objetos são utilizados como exemplos no decorrer do texto, justamente para demonstrar a permeabilidade dessas ideias.

As ideias apresentadas utilizam o termo “musicologia” no mesmo sentido empregado por Palombini: “todo o estudo de qualquer música” (PALOMBINI, 2016, p. 30), abordando tanto o estudo das práticas musicais quanto o estudo dos documentos decorrentes delas. Por isso, com o termo “musicologia”, estão aqui reunidas possibilidades comumente consideradas em subáreas, linhas de pesquisa ou disciplinas distintas, como “musicologia histórica”, “etnomusicologia”, “análise musical”, “estudos de música popular” e “musicologia da performance”, entre outras.

2. Ação musicológica

Uma das primeiras etapas que se mostraram necessárias para discutir a pesquisa brasileira na área de Música foi distinguir duas acepções distintas para a palavra “pesquisa”, que se encontram em uso nesse contexto: os processos e os produtos de pesquisa. Publicações, como Antônio Joaquim Severino aponta, são “resultados de novos estudos e pesquisas” e “comunicação dos resultados de uma pesquisa” (SEVERINO, 2007, p. 208, 221-222). Cláudia Ribeiro Bellochio distingue a prática do resultado, quando diferencia “pesquisar e divulgar os resultados de pesquisa” (BELLOCHIO, 2003, p. 43). Entretanto, na área de Música, o termo “pesquisa” é frequentemente empregado tanto para representar o processo de uma investigação quanto para nomear seu resultado publicado. Isso pode ser facilmente visto no hábito de escrita de utilizar expressões como

“na presente pesquisa” nos vários tipos de textos da área, sejam artigos, livros, dissertações, teses ou – como foi focado na tese – anais de congressos² (GOOGLE, 2018). Um artigo não pode apresentar o termo “na presente pesquisa”, se a pesquisa foi justamente o que levou ao artigo finalizado – logo, acontecendo **antes** do artigo. Essa ambivalência do termo “pesquisa” é capaz de tornar confusos os textos que se propõem a discutir pesquisa: trata-se das **atividades** que os pesquisadores realizam ou dos **documentos** armazenados e acessados em repositórios (bibliotecas, coleções particulares, sites etc.)? Estão em discussão as **trajetórias** feitas para chegar em resultados ou os **objetos** gerados por elas?

Assim, em vez de utilizar a palavra “pesquisa” e reproduzir essa ambiguidade aos pares e leitores, foi necessário nomear as atividades da dimensão prática cotidiana dos pesquisadores como **ações musicológicas**. A definição apresentada na tese³ é de que:

Cada atividade realizada durante uma pesquisa musicológica, que objetive aproximá-la de sua conclusão, pode ser melhor designada pelo termo *ação musicológica*. Dito de outra maneira, uma ação musicológica é toda e qualquer ação pontual realizada pelo pesquisador e necessária para dar seguimento à pesquisa musicológica que desenvolve. (BORGES, 2019, p. 101)

Para reconhecer ações musicológicas, basta perguntar, em poucas palavras, “o que um musicólogo **faz?**”. Como ações musicológicas comuns hoje no Brasil figuram atividades tão distintas quanto, por exemplo:

- geração de registros musicais;
- construções de performances;
- observações participantes;
- levantamentos e revisões bibliográficas;
- análises de partituras e/ou de fonogramas;
- criação de registros visuais;
- transcrições de gravações;
- viagens e visitas;
- entrevistas;
- elaboração de anotações;
- comparações de registros musicais;
- acúmulo e revisão de dados;
- comparação e aquisição de equipamentos;
- comparações de conceitos;
- transcrições de peças para outros instrumentos;
- análises espectrográficas;
- negociações com interlocutores de pesquisa (pessoais ou por escrito); e
- reduções harmônicas.

² Uma busca por “presente pesquisa” restrita aos arquivos PDF do site da ANPPOM retornou 171 resultados em 19/12/2018. Essa mesma busca retornou 228 resultados em 1/4/2020 e 259 resultados em 15/12/2020. Registram-se aqui esses números tanto pela sua representatividade numérica quanto para efeito de comparação quando novas buscas forem feitas em outros momentos, por pessoas diferentes, em locais distintos.

³ Opto pela citação direta para não redefinir o conceito utilizando outras palavras.

Todas essas são **ações**, algo que um pesquisador **faz** para atingir seu objetivo de pesquisa. Discutir “a pesquisa”, portanto, significa discutir aspectos práticos cotidianos do trabalho. Significa discutir o **fazer pesquisa**: as ações musicológicas colocadas em prática e seu encadeamento ao longo do tempo. Tanto as ações quanto seu encadeamento são o que dão forma ao resultado alcançado no final de um período de pesquisa. Tendo isso em mente, nota-se que a função do texto (ou outro produto) gerado posteriormente é comunicar tanto a pesquisa empreendida (ou seja, o encadeamento das ações musicológicas realizadas) quanto as conclusões atingidas (o resultado epistemológico da investigação).

Destacando essa dimensão prática – a dimensão das ações musicológicas –, é fácil perceber como pouco presenciamos pesquisas na área de Música: em que momentos estamos ao lado de outros pesquisadores enquanto eles estão fazendo suas coletas e análises de dados? Na vasta maioria das vezes, temos contato apenas com os relatos a respeito das ações musicológicas realizadas, seja por relatos orais (em turma, em reuniões, em palestras etc.), por escrito (em publicações ou por mensagens pessoais), ou por vídeo⁴ (em eventos ou por mensagens pessoais), para citar algumas maneiras.

Difícilmente, no entanto, **presenciamos** as ações de outros pesquisadores. Isso leva à consequência de que muito pouco do conhecimento tácito, gerado pela experiência no trabalho musicológico, é compartilhado entre nós musicólogos nas atividades de pesquisa. Os espaços onde esse conhecimento circula hoje se restringem às aulas de disciplinas (em qualquer nível: pós-graduação, graduação, técnico, básico ou livre) e eventos ocasionais, como oficinas e *masterclasses*. É por isso que recém-ingressos no campo tomam tempo para realizar competentemente mesmo as ações musicológicas tomadas como mais simples: em geral, cada um acaba por desenvolver suas próprias ações, sem se beneficiar tanto do aprendizado coletivo de acertos e erros dos **processos** (esta é a palavra-chave aqui) de outras pessoas. Em 2020, com as restrições de circulação de pessoas e de encontros presenciais, o compartilhamento desse conhecimento tácito se esfacelou, prejudicando o desenvolvimento da área.

⁴ Embora já fossem utilizados antes, o uso de vídeos como ferramenta de compartilhamento de relatos de pesquisa se tornou significativamente mais comum no decorrer de 2020, com os eventos realizados de modo virtual, devido às medidas sanitárias de combate à pandemia da COVID-19.

3. Objeto documental e objeto situacional

O que se nota nos relatos é que as ações musicológicas abordam objetos de estudos que podem ser organizados em duas grandes categorias: objetos documentais e objetos situacionais (BORGES, 2019, p. 220). Objetos documentais são aqueles que se encontram em um suporte arquivável, seja ele físico, seja digital, como um fonograma, um videograma, um livro, um caderno de partituras ou mesmo um instrumento, por exemplo. Objetos situacionais, por oposição, são efêmeros e ocorrem apenas uma vez. Entre eles, se encontram apresentações/*performances*, ensaios, aulas, rituais e qualquer outro tipo de evento musical que o pesquisador busque observar⁵.

A diferença primordial entre essas duas grandes categorias é que, quando se lida com objetos documentais, é possível revisitar diretamente o objeto de estudo. Se um pesquisador afirma que há um determinado som no final da quarta faixa de um álbum, outro pesquisador pode encontrar o álbum e colocar a quarta faixa para tocar, que, ao final dela, ouvirá aquele mesmo som. Assim, o mesmo documento pode ser reanalisado segundo a metodologia originalmente empregada, quando podem ser identificados aspectos pontuais como erros factuais ou erros procedimentais da análise anterior. Por outro lado, o mesmo objeto documental pode ser reanalisado utilizando um conjunto distinto de ações musicológicas, levando a novas conclusões e reconhecendo elementos que passaram despercebidos segundo a metodologia anterior. É nesse sentido que novas pesquisas podem focar documentos já analisados em pesquisas anteriores, mas agora levando a conclusões diferentes.

Os objetos situacionais, por outro lado, não são mais acessíveis após seu acontecimento. Um evento musical é realizado com as pessoas presentes, com seus humores, predisposições, desempenhos, capacidades e histórias daquele momento. Em uma segunda realização do “mesmo” evento, esses elementos já são diferentes e outra situação é estabelecida. É importante lembrar que falar de “as pessoas presentes” também inclui o próprio pesquisador e, por isso, tanto a situação observada quanto a própria observação já estão modificadas. Daí se conclui ser impossível que outro pesquisador (ou

⁵ O termo “observar” é utilizado aqui em sentido lato, ou seja, independentemente de como seja a forma de engajamento pessoal ou a forma de registro que o pesquisador utilize durante o devido evento.

o mesmo, em outro momento) presencie aquele mesmo evento com sua própria bagagem exclusivamente anterior ao dito evento. **Aqueles** observados e observadores já não existem mais. Nesse sentido, as ações musicológicas com objetos situacionais demandam mais atenção e preparação, pois cada momento oferece oportunidades únicas de observação e percepção. Se ignoradas ou desperdiçadas, elementos importantes que passem despercebidos pelo observador naquela situação podem não ser identificados nas situações subsequentes⁶.

Desse caráter efêmero dos objetos situacionais, decorrem duas práticas comuns na área de Música. Primeiro, são incentivadas pesquisas de campo que permitam frequentar a prática musical em discussão, muito mais do que apenas visitá-la uma única vez. A maior frequência permitiria perceber mais elementos da tal prática. Como argumentado, nem a situação nem a própria observação seriam as mesmas, então os aspectos existentes na primeira vez que o pesquisador estava presente podem ocorrer nas próximas vezes ou não, assim como podem ser percebidas nas próximas vezes ou não.

Outra consequência desse caráter efêmero está relacionada a uma limitação metodológica: objetos situacionais são muito frequentemente transformados pelos pesquisadores em objetos documentais: uma conversa, entrevista ou *performance* é gravada em áudio, com ou sem vídeo, para que possa ser revisitada posteriormente; uma série de observações de campo é anotada em um diário o quanto antes; e um gesto ou som de uma *performance* é grafado com a ferramenta mais adequada conhecida pelo pesquisador. Como pesquisadores, temos muita dificuldade em lidar com objetos situacionais, sem transformá-los em objetos documentais. Essa dificuldade se reflete na e é reflexo da ausência de ferramentas para lidar com tais tipos de objetos. Quando pretendemos estudar a improvisação de determinado artista, por exemplo, gravamos uma *performance* e passamos a lidar com a gravação em si, inclusive utilizando ferramentas já existentes que lidam com música grafada ou música gravada. A **prática** da improvisação, por causa disso, recebe muito menos atenção do que o **documento** que deriva dela.

⁶ Já é possível estabelecer aqui uma relação entre dois conceitos apresentados: a realização de uma ação musicológica é, por si só, um objeto situacional – e ela pode acontecer sem que o pesquisador esteja preparado para documentá-la. É justamente dessa forma que as ações musicológicas desenvolvidas em uma pesquisa passam despercebidas e deixam de ser documentadas.

4. Repertório musicológico

Até aqui, foram comentados aspectos do trabalho investigativo em suas duas possibilidades: aqueles aspectos a que nós leitores temos acesso (ações musicológicas documentadas e objetos documentais de estudo) e aqueles a que não temos (ações não documentadas e objetos situacionais). Posto que o trabalho no âmbito acadêmico é comunicado por meio de publicações, inverte-se agora a questão: em vez de buscar conhecer o intangível da publicação, o que é plenamente reconhecível nesses produtos de pesquisa? A resposta para essa pergunta é: seu repertório musicológico.

Como definido na tese, “um repertório musicológico é um conjunto de objetivos, objetos e métodos utilizado musicologicamente” (BORGES, 2019, p. 106). Isso significa que é possível identificar ações musicológicas, temas, pessoas, locais, referências e contextos pelos quais determinado texto necessariamente perpassa. Da mesma maneira, o repertório musicológico de determinada publicação é uma das razões pelas quais recomendamos referências para outros pesquisadores: o repertório musicológico é o conteúdo que encontrarão naquele material.

Ilustrativamente, reconhece-se que o repertório musicológico do presente texto, até este ponto, se constitui de conceitos, revisão bibliográfica, aspectos práticos do trabalho musicológico, características dos produtos de pesquisa musicológica e metodologia de pesquisa. Disto infere-se, por exemplo, que houve um processo de elaboração conceitual, ou seja, as ações desenvolvidas pelo autor para chegar a esses conceitos. Esse processo, no entanto, não é relatado no presente texto (mas, na tese, sim). Com essa auto-observação (a observação de nossas próprias leituras deste texto), é possível distinguir os elementos que estão à nossa frente daqueles que precisamos imaginar que levou a eles.

Esse conceito é o principal resultado teórico da tese defendida, por consolidar um argumento essencial para novas discussões: o constructo estabelecido por objeto de estudo e metodologia que simultaneamente se interdeterminam, reconhecendo a impossibilidade de se falar sobre objeto sem recair para a metodologia empregada para trabalhar com ele, e vice-versa (BORGES, 2019, p. 106). O conceito de repertório musicológico supera, assim, a dicotomia objeto-metodologia encontrada em diversas

referências sobre metodologia de pesquisa⁷ (DEMO, 1995; GIL, 2008; SEVERINO, 2007, por exemplo).

Uma situação hipotética ilustra uma aplicação desse conceito. Determinado autor escreve um artigo fazendo uma análise de fonogramas de frevo e o submete a um periódico acadêmico. O editor desse periódico, então, passa a procurar pareceristas para avaliar esse artigo. O primeiro nome que lhe ocorre é o de um especialista em história do frevo e envia a ele o artigo para avaliação. Mas o artigo não trabalha exatamente a história do frevo, mas sim fonogramas de frevo, portanto, o editor precisa enviar o artigo para um especialista em fonogramas. Se o editor não tem à disposição um pesquisador especializado em fonogramas de frevo, mas conhece um que trabalha com fonogramas de samba, ele pode consultá-lo como avaliador da submissão. Este segundo avaliador será capaz de realizar crítica da análise de fonogramas, mas, por sua vez, pode não dar conta dos aspectos específicos do frevo, o que não gera problemas, porque eles terão sido considerados pelo primeiro avaliador. O repertório musicológico da submissão, então, será contemplado no repertório musicológico dos dois pareceristas, em conjunto. Juntos, serão capazes de avaliar o artigo.

Esta é uma prática comum tanto na avaliação de submissões para periódicos e eventos, como na escolha dos membros de bancas de defesa de mestrado e doutorado. Uma pesquisa a respeito do ensino coletivo de flautas pode envolver uma banca com um professor especializado em performance e flauta e outro que se dedica a ensino básico. Embora as especialidades sejam distintas, elas juntas dão conta da pesquisa a ser avaliada.

Quando se fala de objetos e métodos juntos, existe um lugar em que é muito comum ver esses elementos juntos: as palavras-chave das publicações, em que se misturam objetos e métodos sem nenhum constrangimento. Pensando o artigo do cenário hipotético, ele pode apontar como suas palavras-chave “Análise de arranjo; Frevo; Pesquisa em acervos de fonogramas”. “Frevo” é, claramente, um objeto de estudo. Em

⁷ No final do mesmo ano, uma tese de doutorado apresentou repertório pianístico como “tanto o conjunto de peças representativas da literatura pianística, quanto a imersão e desenvolvimento de um ‘repertório’ de técnicas pianísticas variadas para o domínio do instrumento” (RIBEIRO, 2019, p. 18). Destaca-se a sincronia entre “objeto” (“peças”) e “metodologia” (“técnicas pianísticas”). Mais do que apenas as músicas, o repertório musical discutido envolve também o conjunto de técnicas que possibilita a existência e performance dessas músicas.

contraste, as outras duas palavras-chave já são compostas por noções metodológicas – “análise de arranjo” e “pesquisa em acervos” – e de objetos “–arranjo” e “acervos de fonogramas” (esse artigo ainda será útil para exemplificar o conceito de espectro, mais à frente).

Se é possível falar do repertório musicológico de uma simples publicação, também se podem identificar repertórios em *corpora* mais abrangentes, como o repertório construído coletivamente em uma associação de pesquisa durante um intervalo temporal específico. Pela mesma razão, também é possível falar do repertório musicológico abordado em um Programa de Pós-Graduação e reconhecer repertórios musicológicos no trabalho de toda a vida de um único pesquisador. Diante da análise dos objetivos, objetos e métodos de pesquisa relatados pelo autor, é possível delinear um conjunto dos elementos trabalhados. Com um escopo tão extenso, é provável que se encontrem diferentes fases pelas quais o pesquisador teria passado ao longo de sua carreira. Tenha ela durado seis meses ou cinco décadas, os objetivos, objetos e métodos podem gradualmente se transformar ou serem bruscamente substituídos. Reconhecer diferentes fases de uma pesquisa ou pesquisador tem explicitamente o mesmo significado de reconhecer como diferentes os *repertórios musicológicos* envolvidos em momentos distintos de seu andamento ou carreira. Em outras palavras, pode-se usar a expressão no plural, “repertórios musicológicos”, distinguindo diferentes repertórios, por exemplo, o mais antigo do mais recente ou o repertório de quando uma pessoa estava envolvida com determinada instituição ou com outra.

Repertórios musicológicos podem ser reconhecidos tanto nos relatos posteriores (publicações e demais meios de comunicação) quanto nas próprias pesquisas de fato (ou seja, durante o trabalho). Esta última opção, no entanto, remonta ao fato de que pouco presenciamos as pesquisas de colegas e, por essa razão, é um caminho pouco viável no nosso meio hoje.

Tratar esses elementos de pesquisa como um repertório musicológico abre as possibilidades de pensá-los nos termos dos cânones, pois, se há repertórios, há repertórios canônicos e não canônicos. A relação entre esses dois elementos é posta claramente por Joseph Kerman: “o cânone é uma ideia; o repertório é um programa de ação” (KERMAN,

1983, p. 107). Dessa forma, que expectativas de qualidade técnica e de escopo ideológico, geograficamente determinadas, regem os mecanismos críticos que julgam se certo repertório foi adequadamente escolhido e bem utilizado? Em outras palavras, por que certos resultados de pesquisa são aceitos e outros não? Esse debate, que toma seção considerável na tese (BORGES, 2019, p. 118-166), encaminha o pensamento para a relação entre novas pesquisas e arquivos musicológicos – tanto documentais quanto como saberes, sejam institucionais, sejam pessoais.

Assim, podemos considerar certos repertórios musicológicos, tomando os termos de Howard Becker (1977), *integrados* ou *inconformistas* em relação aos arquivos vigentes. Se as novas pesquisas que partem desses arquivos são realizadas com repertórios musicológicos integrados, elas retornam para o arquivo sem o alterar significativamente, estabelecendo um ciclo conservador. Por outro lado, se as novas pesquisas têm repertórios inconformistas em relação ao arquivo, elas o transformam, configurando, assim, uma espiral do antigo arquivo, passando pelas novas pesquisas e chegando a um novo arquivo, agora transformado.

5. Espectro entre extremos e não exclusividade – o caso das subáreas e linhas de pesquisa

Retornando aos termos “Análise de arranjo; Frevo; Pesquisa em acervos de fonogramas”, suponhamos que essas sejam as palavras-chave de um projeto de pesquisa a ser submetido ao processo seletivo de um Programa de Pós-Graduação (PPG). No momento em que esse projeto é submetido para avaliação, ele deve estar na linha adequada ou será desclassificado (com a razão de não pertencer àquela linha, mas sim a outra). Esse projeto hipotético poderia ser submetido à linha de Análise Musical ou à linha de Musicologia Histórica⁸ (Figura 1).

⁸ Aqui utilizo esses termos nos seus sentidos mais tradicionais e restritos, justamente para reforçar a ilustração.

Figura 1 – Exemplo de projeto de pesquisa que pode ser enquadrado em duas linhas de pesquisa



Fonte: elaboração do autor (2020).

Este é um problema que se dá quando o sistema classificatório das vertentes de pesquisa em Música é tomado como dicotômico, pensado como “dentro ou fora” – e essa é a forma mais comum com que ele é visto. Assim são as subáreas de um evento e as linhas de pesquisa de um PPG: a submissão “pertence” a uma subárea ou linha – e, portanto, não pertence a nenhuma outra. Quando aprovado, o projeto e seu autor reforçam uma questão identitária, de pertencimento (“sou da linha X” e, por tabela, “não sou das linhas Y e Z”). Em alguns casos, uma submissão é reprovada justamente sob a crítica de que “esta submissão não pertence a esta área, mas sim a outra”, dado o peso dessa atitude que enxerga dicotomicamente se o projeto “pertence” à linha pretendida. Os casos em que, curiosamente, a “outra linha” responde que o projeto pertence não a ela, mas à primeira, revelam a fragilidade desse sistema.

É nesse contexto que se encontra o quinto conceito elaborado na tese: **espectro**. Com essa ideia, se busca quebrar a restrição de exclusividade que se impõe nesse tipo de classificação. As categorias propostas pelos editais e chamadas são pensadas como extremos, entre os quais há um espectro de inúmeras possibilidades. Podem ser dispostas como extremos, por exemplo, as linhas de pesquisa de um Programa de Pós-Graduação ou as subáreas da ANPPOM. O repertório musicológico de determinada pesquisa, então, se localiza no espaço **entre** esses extremos. Para ilustrar esse pensamento: o projeto sobre análise de arranjos em fonogramas de frevo pode ser classificado como “entre Análise e Musicologia Histórica, pendendo mais para Musicologia Histórica” (Figura 2). O projeto, nessa posição no espectro formado pelas duas subáreas, é diferente de um projeto que articulasse muito mais os conceitos e ferramentas da área de Análise Musical do que as de

Musicologia Histórica. O que se aponta, com isso, é que temos como dizer que mais de uma subárea está sendo acionada por determinada pesquisa em seus repertórios musicológicos, cada uma em determinada intensidade.

Figura 2 – Posição do projeto de pesquisa hipotético no espectro entre Análise e Musicologia Histórica

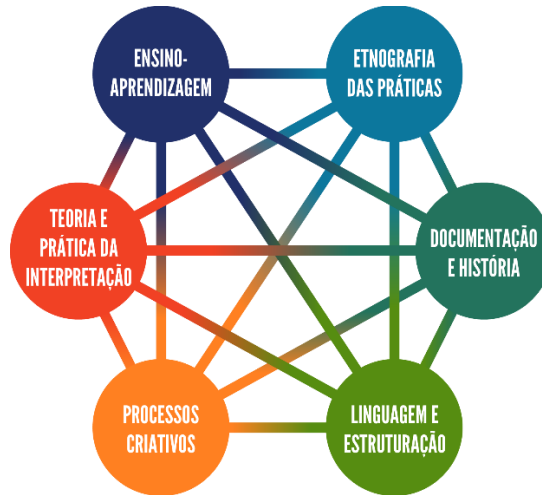


Fonte: elaboração do autor (2020).

Naturalmente, nesse contexto, podem ser articuladas mais de duas subáreas/linhas de pesquisa. Se determinada pesquisa de campo apresenta como um grupo de pessoas organiza musicalmente uma prática musical, ela pode ser classificada como “muito próxima da Etnomusicologia, relativamente próxima à Teoria e Análise Musical e à Performance, mas mais distantes da Educação Musical e da Composição” (utilizando as categorias oferecidas pela ANPPOM).

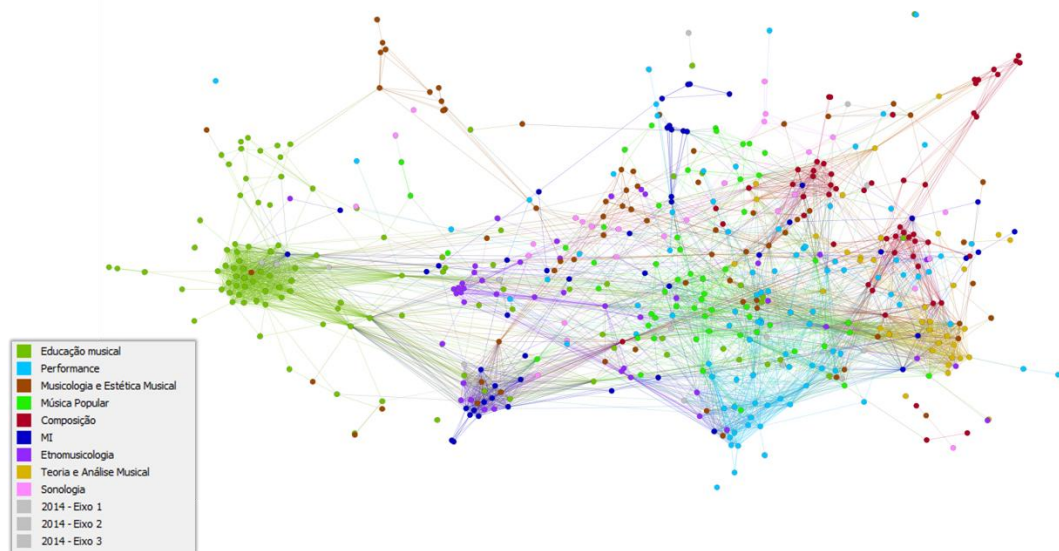
Complementarmente, como se vê, a ideia de espectro prevê também uma ideia de extremos. Esses extremos compreendem justamente as experiências mais radicais de cada vertente e cada PPG ou evento estabelece quais são as vertentes (Figura 3). Por isso, é necessário apontar que pouquíssimas pesquisas poderiam ser classificadas nesses extremos, que mais se apresentam como especulativos do que alcançáveis de fato. Uma análise feita com as 914 publicações dos Congressos da ANPPOM realizados entre 2013 e 2015 revelou como o modelo teórico (esquemático e didático) se dá na prática, apontando que a grande maioria das pesquisas se encontra entre as subáreas e não exclusivamente nelas (Figura 4).

Figura 3 – Exemplo de possibilidades de extremos, utilizando as linhas do PPGM-UNIRIO.



Fonte: Borges (2019, p. 284).

Figura 4 – Rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015, colorida de acordo com as subáreas declaradas nas publicações.



Fonte: Borges (2019, p. 296).

Pesquisa musical e pesquisa musicológica

Os dois últimos conceitos a apresentar são responsáveis por indicar um caminho ainda a ser explorado pela pesquisa brasileira em Música. Como disposto no início deste artigo, o termo **musicologia** (e **musicológico**) é tomado aqui como estudo da música e das práticas musicais. Por isso, ao destacar que a produção de pesquisa da área de Música circula em textos **a respeito de** práticas musicais ou de obras (seja em dissertações, teses,

artigos, comunicações, seja no formato que for), nos deparamos com o fato de que é o discurso sobre música que está sendo compartilhado, criticado e referenciado. É o discurso sobre música, e não o discurso musical – esse é o elemento ausente aqui.

Todas essas referências que empregamos, discutimos e produzimos são referências musicológicas, independentemente do sistema que divida essa produção em subcategorias, como as linhas de pesquisa e as subáreas. Os PPGs em Música, no Brasil, são na prática PPGs em Musicologia, pois produzem, de forma acadêmica, com todo o sistema de referência e compartilhamento que a ela é pertinente, musicologia. Nas associações e nos periódicos da área, primam as demandas por textos, sendo os demais meios opcionais e insuficientes como material a ser avaliado pelos pareceristas.

Já nas ditas pesquisas artísticas, esses outros meios são esperados no que se costuma chamar de “produto artístico”. Ele pode se dar na forma de um fonograma, vídeo, apresentação, peça grafada ou outro formato, a que normalmente chamamos de *música* (diferentemente dos artigos, livros e demais textos, típicos produtos musicológicos). No entanto, há nesses casos uma questão a ser analisada: como o nome bem diz, este é um produto – produto de um processo. O importante a se destacar, com isso, é que a **pesquisa musical** (ou seja, o processo que leva a tal produto), por sua vez, não é compartilhada. Se a mesma lógica fosse aplicada à pesquisa musicológica, bastaria que os musicólogos publicassem apenas as “considerações finais” ou “conclusões” de seus textos, omitindo todo o resto do relato e a argumentação. Nesse aspecto, um musicólogo fazer uma exposição oral apenas de suas conclusões é análogo a um músico realizar uma apresentação do produto artístico de sua pesquisa: temos o resultado, mas não sabemos como ele chegou lá.

Embora expor essa situação pareça, à primeira vista, colocar mais peso sobre as pesquisas musicais, em realidade ela demonstra por que as pesquisas musicais (ou, como frequentemente colocado, as *pesquisas artísticas* na área de Música) demandam tanto esforço dos pesquisadores. Em vez de relatar o processo musical, instruído pelas referências musicais, esses pesquisadores elaboram, além do próprio resultado artístico, um texto musicológico – que, na maioria das vezes, não dá conta nem mesmo da pesquisa musical, mas discorre sobre a vida dos músicos envolvidos e analisa gravações, partituras,

vídeos e demais documentos. Podemos tomar como exemplo duas subáreas comumente envolvidas nessa situação: frequentemente as pesquisas em *Performance* (ou “Práticas interpretativas” ou “Execução musical”, dependendo do local) acabam resultando em pesquisas de Musicologia da *Performance* e as pesquisas em Composição acabam tomando forma de pesquisas de Musicologia Sistemática, ambas, portanto, se distanciando das proposições de pesquisa artística. Reforçando o que foi apontado: tratam-se de pesquisas musicológicas – e não de pesquisas musicais.

Com isso, o pesquisador se desdobra para atender, simultaneamente, aos requisitos da pesquisa musicológica, de um lado, e da pesquisa musical que levará ao produto artístico, do outro. Podemos utilizar também aqui a ideia de espectro de extremos, para notar, caso a caso, se determinada pesquisa pende mais para uma pesquisa musicológica ou para uma pesquisa musical. Na grande maioria dos documentos academicamente compartilháveis – e, por esses termos, está em discussão o material que segue para armazenamento na biblioteca/repositório da universidade –, o equilíbrio pende severamente para a musicologia, em detrimento da música. Essa questão é perpassada também pelo fato de que a maior parte da comunicação acadêmica se dá por meio de publicações. Nesse sentido, é necessário reconhecer quais aspectos são passíveis de serem transcritos e, portanto, compartilhados no formato da publicação (BORGES, 2019, p. 216). Tradicionalmente, utiliza-se o texto como principal suporte para socializar a pesquisa acadêmica.

Ao longo das quatro décadas de pesquisa universitária em Música no país, as publicações foram incluindo, pouco a pouco, novas possibilidades de registros, como registros em imagem, notação musical, som e vídeo (mudo ou sonorizado). No contexto brasileiro, a aceitação para avaliação de um resultado de pesquisa musicológica exige um texto⁹ como requisito obrigatório, sendo qualquer outro suporte um mero “anexo”, “acréscimo” ou “inserção”, conforme a análise da tese apontou (BORGES, 2019, p. 209-228). Por isso, a primazia do suporte textual leva a questionar quais outros aspectos são sistematicamente excluídos nos documentos que compartilhamos. Novamente, recai-se na questão da documentação: o que, das realidades analisadas, é documentado para

⁹ Termo utilizado aqui no sentido de “escrito e em palavras”.

posterior publicação? O que é passível de ser documentado? Por isso, fazendo a distinção entre esses dois tipos de pesquisa, é fácil afirmar que há ainda muito a se fazer para o efetivo compartilhamento acadêmico da **pesquisa musical** no Brasil.

Referências

- BECKER, Howard S. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Da produção da pesquisa em educação musical à sua apropriação. *Opus*, v. 9, n. 9. Campinas: ANPPOM, 2003, p. 35-48.
- BORGES, Renato Pereira Torres. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019.
- DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 1995.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOOGLE. “presente pesquisa” site:anppom.com.br filetype:pdf – Pesquisa Google. 2018. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=%E2%80%9Cpresente+pesquisa%22+site%3Aanppom.com.br+filetype%3Apdf&oq=%E2%80%9Cpresente+pesquisa%22+site%3Aanppom.com.br+filetype%3Apdf&aqs=chrome..69i57j35j1&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*, v. 10, n. 1, Canons (Sep. 1983). Chicago: Chicago University, 1983. pp. 107-125. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343408>. Acesso em: 16 mai. 2017.
- PALOMBINI, Carlos. Do Volt-Mix ao Tamborzão: Morfologias Comparadas e Neurose. *SIMPOM*, IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Rio de Janeiro, 2016. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/5598/5055>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- RIBEIRO, Erika Maria. *O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. [Tese aprovada em defesa pública, mas ainda sem versão final]
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Cortez, 2007.

A habanera através da imprensa carioca: revisitando práticas musicais oitocentistas pela Hemeroteca Digital Brasileira

Joana Martins Saraiva¹

Resumo: Esta comunicação se insere num contexto mais amplo de pesquisa de doutorado que investiga a circulação do gênero musical conhecido como habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires na segunda metade do século XIX. Nesse artigo me restringirei a relatar resultados da pesquisa do termo “habanera” nos jornais e revistas que circulavam na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1860 e 1880 e que foram digitalizados e disponibilizados no portal de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira. Após uma breve revisão bibliográfica sobre o lugar da habanera na história da música popular brasileira trarei os resultados da pesquisa na hemeroteca para rediscutir alguns “marcos históricos” e visitar aquele intricado universo musical oitocentista.

Palavras-chave: *Habanera*; Rio de Janeiro; Século XIX; Música popular.

Habanera in Rio de Janeiro's press: Revisiting musical practices from the 19th century through Brazilian Digital Newspapers Library

Abstract: This presentation is part of a broader doctoral research that investigates the circulation of the musical genre known as habanera in the cities of Rio de Janeiro and Buenos Aires in the second half of the 19th Century. In this paper I will focus on the search of the term “habanera” in the newspapers and magazines that circulated in the city of Rio de Janeiro during the years between 1860 and 1880 in published articles of journals that were digitalized and made available through the Brazilian Digital Newspapers Library. After a brief bibliographic review of the habanera's place in the History of Brazilian Popular Music, I will present the results of the research in the digital newspaper library in order to discuss some “historical milestones”, and revisit the complex musical environment of the 1800s.

Keywords: *Habanera*; Rio de Janeiro; 19th century; Popular music.

¹ Joana Martins Saraiva possui doutorado em Música pela Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (2020), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007), graduação em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2013) e graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2004). Sua tese de doutorado, "Diálogos Transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)" foi contemplada com o Prêmio Silvio Romero 2021 (2a colocação). Atua há 15 anos como flautista e saxofonista em diferentes projetos e formações instrumentais, com ênfase na música popular brasileira e latinoamericana. Como professora já ministrou oficinas e workshops sobre música brasileira na Suécia, França, Argentina e Uruguai. Atualmente integra o grupo de pesquisa Música: História, Memória e Acervos (UNIRIO/CNPQ).

1. Introdução

Diversas vezes evocado como ponto de escuta comum, acústico e simbólico, presente em várias cidades portuárias do atlântico negro (GILROY, 2012), o termo *habanera* abriga em si uma multiplicidade de significados, de apropriações e representações distintas, que partem da noção de gênero musical, mas que abrangem intrincadas questões que desafiam a sua própria definição. Apesar do seu caráter transatlântico e da pluralidade de formas que assume em contextos locais, a habanera - forma musical e/ou coreográfica associada primeiramente à Havana, Cuba, mas sucessivamente desterritorializada e reterritorializada (CARPENTIER, 1979) - vai ser “fixada” em diversos territórios e ressignificada em uma série de identidades musicais, como por exemplo, o tango portenho e o choro carioca. A maneira de se contar a história destas músicas populares, nas musicologias brasileiras (ANDRADE, 1980; SIQUEIRA, 1970; KIEFER, 1983) e argentinas (SELLES, 2011; VEGA, 2016; MATAMORO, 1976), se caracterizou pela permanência de um viés nacionalista, ávido por forjar determinadas particularidades musicais. Na argumentação destes autores, a habanera, apesar de ser evocada como grande matriz geradora das singularidades americanas – a “pátria mãe” (LINARES, 1974), a “música crioula dos povos da América” (FRIEDENTHAL, 1911) - deveria desaparecer na “evolução” em busca de um caráter próprio, genuinamente nacional.

Na historiografia musical brasileira as menções à habanera estão longe de ser consensuais, apesar de determinadas afirmativas e mitos fundadores terem se propagado e ressoado ao longo do século vinte. Basicamente podemos separar os argumentos em dois grandes grupos: aqueles que afirmam a importância da habanera no Rio de Janeiro a partir da década de 1860 e a sua posterior incorporação em gêneros “nacionais” como o tango brasileiro e o maxixe (ANDRADE, 1980; SIQUIERA, 1970; KIEFER, 1983; NASCIMENTO, 1990), e aqueles que defendem que tal influência foi sobrevalorizada (TINHORÃO, 1991; SANDRONI, 2005) uma vez que a simples presença do chamado *ritmo de habanera* em diversas partituras do período foi erroneamente tomada como prova da antecedência da habanera sobre outras formas musicais.

Mário de Andrade, na *Pequena História da Música*, foi o primeiro a defender a importância de danças hispano-americanas na nossa música:

Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente aqui na segunda metade do séc. XIX, e foram, junto com a Polca, os estímulos rítmico e melódico do Maxixe. Nesse tempo a habanera se espalhou formidavelmente pela América toda. (ANDRADE, 1980, p.188)

Para apoiar este argumento de que a habanera, junto com o tango, teria “dominado fortemente aqui” e, a partir disso, teria influenciado diretamente o maxixe, o autor nos traz um exemplo musical: a introdução instrumental de uma habanera peruana oitocentista² que, pela similaridade com as introduções dos “maxixes nossos”, seria suficiente para demonstrar tal influência que ele quer defender. Essa relação estreita da habanera com o tango brasileiro e com o maxixe é defendida também em outra ocasião. Comentando a obra de Ernesto Nazareth, numa conferência Sociedade Artística de São Paulo em 1926, escreve:

O que o brasileiro chamou um tempo de tango não tem relação nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação nacional desta dança cubana.(...) Foi da fusão da habanera pela rhytmica e da polka pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o Maxixe (...) dança genuinamente brasílica, já livre do caracter hispano-africano da habanera.” (ANDRADE, 2013, p. 213-214)

Vinte e cinco anos depois é o musicólogo Baptista Siqueira quem retoma o assunto. Escrevendo sobre o maestro Henrique Alves de Mesquita, no livro *Três vultos históricos da música brasileira*, o autor anuncia o ano de 1856 como o marco da chegada das primeiras zarzuelas espanholas. Além das zarzuelas, e outras formas de teatro (como no teatro francês a partir de 1863), o repertório espanhol chegava à corte via comércio de partituras. Afirma Siqueira ter sido o ano de 1866 o marco do surgimento na capital do império de “um número excessivo de canções espanholas de grande beleza” (SIQUEIRA, 1970, p. 50)³. Mais adiante, com o desenvolver do texto, o autor cita alguns títulos de canções espanholas⁴ que, numa segunda fase, teriam abundado no país. Sugere ainda que esta presença da música espanhola estava apoiada numa estratégia de lançamento de novas companhias de zarzuelas a partir de 1870.

² Esse exemplo não tem título nem autor, e foi retirado do livro *Stimmen der Völker* (FRIEDENTHAL, 1911).

³ Sobre esse número excessivo de música espanhola não cita títulos, nem compositores, nem fontes de jornais, anulando assim qualquer possibilidade de compartilhamento de dados por detrás de suas conclusões.

⁴ Os títulos citados como exemplos desse segunda fase (situada pelo autor a partir do ano de 1869) foram *La Paloma*, *El destino* e *O Chico* (SIQUEIRA, 1970, p. 65)

Parecia uma preparação estudada do lançamento, no Rio de Janeiro, das Zarzuelas espanholas. Mal terminou a guerra apareceram as primeiras companhias deste tipo com obras sugestivas como *O Jovem Telêmaco*. (SIQUEIRA, 1970, p. 65)

Não é à toa que Baptista Siqueira escolhe para citar justamente *O Jovem Telêmaco*⁵. Dentre uma profusão de canções e partituras do repertório espanhol e de variadas montagens de zarzuelas que estariam, segundo o autor, inundando a cidade do Rio nesta época, por que destacar *O Jovem Telêmaco*? Porque, como argumenta Siqueira, teria sido a partir da adaptação que Henrique Alves de Mesquita fez da música desta peça traduzida para o português por Eduardo Garrido que o “tango brasileiro” teria nascido. Foi, segundo o argumento do autor, para substituir a habanera da versão original que Mesquita optou por “adotar o termo tango para designar certas peças características muito assemelhadas às habaneras que estavam inundando o país desde 1866” (SIQUEIRA, 1970, p. 80).

A pesquisa de José Ramos Tinhorão reunida no livro *Pequena História da Música Popular* vai ser a primeira voz a se contrapor a este grupo. O autor, a partir de um quadro de referência mais amplo, onde o lundu, a polca e o maxixe andam lado a lado com o tango, vai contestar por completo os argumentos a favor da importância da habanera, afirmando categoricamente:

Na verdade, ao contrário do que aconteceu com a polca, cuja influência foi duradoura e marcante, a habanera constituiu sempre um fenômeno musical episódico na área popular, e jamais dominou ‘fortemente aqui na segunda metade do século XIX’ como afirmou Mario de Andrade em sua *Pequena história da música*. (TINHORÃO, 1991, p. 72)

Essa afirmação de Tinhorão sobre a não influência da habanera na música popular, se baseia numa distinção *a priori* (e bastante questionável) entre popular e erudito, povo e elite, compositores “cultos”, “semi-cultos” e “não cultos” que joga a habanera para fora do seu escopo investigativo⁶. Como a história que o autor se propõe a contar é a da música

⁵ *O Jovem Telêmaco*, tradução de Eduardo Garrido de *El Joven Telémaco*, de Eusébio Blasco (texto) e José Rogel (música). Estreou em Madrid em 23 de setembro de 1866, na inauguração do *Teatro de los bufos madrileños*. A edição do libreto traz como subtítulo a designação “pasaje mitológico-lirico-burlesco en dos actos y en verso” e teve como inspiração o romance *Las Aventuras de Telémaco, hijo de Ulysses* (1699), de François Fénelon. A quinta edição do libreto pode ser acessada neste endereço: <https://archive.org/details/eljoventelmaccoroge> Acesso em: 09 fev 2020.

⁶ O autor apoia esse argumento numa afirmação categórica de que a habanera não fazia parte do repertório dos “chorões”, e que a sua influência teria se restringido ao caso do “semi-erudito” Ernesto Nazareth (TINHORÃO, 1991, p. 72)

popular brasileira, e como, segundo seu ponto de vista, o fenômeno da habanera seria apenas relevante no âmbito “culto” ou “semi-erudito”, fica assim justificada a lacuna sobre possíveis desdobramentos e transbordamentos da habanera em outras músicas.

Mais recentemente temos as importantes contribuições de Carlos Sandroni (SANDRONI, 2005) que, fazendo eco à crítica de Tinhorão, afirma que a habanera teve um papel sobrevalorizado na nossa historiografia musical. Sandroni não afirma isso porque esteja partindo de uma dicotomia entre música popular e erudita como faz Tinhorão, mas porque o ponto de partida de todas as suposições a favor da habanera – a tal presença muito importante da habanera no Brasil a partir da década de 1860 – nunca teria sido de fato documentada. Vale ressaltar que o argumento usado pelo autor para problematizar o papel exercido pela habanera na constituição “nacional” do tango, se baseia muito mais numa desconfiança metodológica do que numa pesquisa histórica da questão, uma vez que seus trabalhos sobre o tema não se propõem a fazer uma investigação sistemática das fontes primárias. Fica a ressalva, extremamente pertinente, de que a presença do padrão rítmico da habanera (que Kiefer usou para comprovar a influência da habanera por exemplo no caso do tango *Ali baba* de Mesquita) não pode ser usado como “prova” histórica da presença de fato da habanera enquanto gênero específico.

A favor ou contra a habanera, ambos pontos de vista têm em comum a ausência de dados históricos sistematizados sobre a presença (ou ausência) dela naquele intrincado universo musical oitocentista. Como argumentarei a seguir, a ferramenta de pesquisa oferecida pela Hemeroteca Digital pode lançar nova luz sobre este debate, assim como por em questão determinados “marcos históricos” comumente estabelecidos na bibliografia sobre o lugar que a habanera ocupa na história da música popular brasileira.

2 A habanera através da imprensa: uma abordagem exploratória

A pesquisa da habanera na imprensa carioca foi realizada online através do portal de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira. Não foi feita uma seleção prévia a cerca do tipo de documento a ser consultado, uma vez que a tecnologia empregada de reconhecimento ótico de caracteres (*optical character recognition* - OCR) permite a busca

por palavra no conteúdo de todos os periódicos do acervo⁷. A busca foi conduzida de forma exaustiva usando a palavra “habanera” sendo examinados sistematicamente todos os resultados encontrados em todos os periódicos ao longo de quatro décadas (1850 a 1889)⁸.

O relato dos resultados de pesquisa não será feito de maneira descritiva e exaustiva, uma vez que o grande volume de informações extrapolaria em muito o âmbito do presente artigo. Após compartilhar algumas considerações gerais sobre os resultados, alguns exemplos pontuais serão escolhidos visando um diálogo com a bibliografia.

Nesses fragmentos da vida musical que ficaram registrado nos periódicos, chama a atenção o papel central ocupado pelo teatro no circuito de produção e difusão da música naquele contexto urbano oitocentista. Muitas das partituras de habaneras anunciadas tinham ligação direta com algum espetáculo teatral. Apesar dessa centralidade, vamos poder observar, no caso da habanera, uma difusão também por meios mecânicos e outras situações fora do teatro como sinos de igreja, festa de rua, bandas de música, circos, carnaval, bailes de salão e concertos de sociedades filarmônicas. Como vamos ver em seguida, era possível um mesmo repertório circular em várias destas situações (como a habanera *Me gustan todas* por exemplo) o que indica uma dinâmica bastante fluida entre esfera musical e esfera teatral, e entre diversos grupos sociais.

Se olharmos desde um ponto de vista cronológico, em linhas gerais, podemos corroborar a datação proposta por Baptista Siqueira (1970). Buscando a palavra habanera

⁷ É preciso ressaltar que essa identificação, a partir da ferramenta OCR, não é cem por cento confiável e apresenta vantagens e desvantagens à consulta diretamente em papel, como já indicaram Martha Ulhôa e Luiz Costa Lima Neto (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2014). Muitas vezes acontece situações onde a palavra habanera aparece claramente grafada mas que não são detectadas por essa varredura, ou pode acontecer do sistema detectar como iguais palavras parecidas ou apenas fragmentos delas. Quer dizer, apesar dessa ferramenta possibilitar o acesso via internet a uma infinidade de documentos históricos digitalizados e tornados públicos, de fato uma grande vantagem dos tempos modernos, não há a garantia de um levantamento extensivo de todas as situações em que a palavra foi usada nos jornais.

⁸ Para se ter uma dimensão do universo quantitativo aqui as ocorrências do termo por décadas: entre [1850-59] 4 ocorrências; [1860-69] 200; [1870-79] 486; [1880-89] 703; [1890-99] 1152. Esse aumento considerável do aparecimento do termo na imprensa salta aos olhos num primeiro momento. Mas há que considerar que o universo total dos periódicos disponíveis não é o mesmo entre 1850 e 1889. A variedade de jornais em circulação na cidade do Rio de Janeiro aumenta progressivamente e o acervo da hemeroteca digital reflete esta tendência. Só para ilustrar rapidamente, cito os números totais de periódicos disponíveis para consulta, por décadas: [1850-59] 173; [1860-69] 254; [1870-79] 343; [1880-89] 507. O aumento do número de jornais em circulação e o consequente aumento do número de ocorrências da termo habanera também reflete uma situação de mudança no uso da palavra, que não vai se restringir à música propriamente, indo de marca de charutos a nome de cavalo de corrida.

na década de 1850 não conseguimos localizar nenhuma ocorrência que estivesse vinculada a um tipo específico de música. No entanto, pudemos confirmar a presença de um repertório espanhol nos teatros com aumento considerável das zarzuelas postas em cena a partir do ano de 1856 (com a tradução de *O Duende*) e de 1857 (com a criação da *Ópera Nacional*). Apesar da presença deste repertório espanhol nos palcos cariocas de então, não conseguimos localizar nenhuma habanera dentre este repertório zarzuelístico, nem dentre uma profusão de números de dança e/ou canto chamados de “estilo espanhol” ou “baile espanhol”. Se houve alguma performance usando a habanera como repertório não foi noticiada pela imprensa.

A primeira menção à palavra habanera na imprensa carioca remonta ao ano de 1865. O anúncio era da loja J. M. Alves da Rocha & C., na praça da Constituição n.11, e oferecia *Músicas modernas para piano*. Na ocasião foi anunciada a “grande coleção de canções andaluzas, habaneras e madrilenas para canto e piano ou para canto e piano só”, sem indicação de autoria (*Jornal do Commercio*, 12 dez 1865, “Músicas modernas para piano”, p. 3). Acompanhando na imprensa carioca anúncios sobre a venda desta coleção de partituras podemos afirmar que quantitativamente os anúncios aumentam, mas não necessariamente indicam o “número excessivo” de canções espanholas indicada por Siqueira (Siqueira, 1970, 50). Ao longo do ano de 1866, o estabelecimento de J. M. Alves da Rocha & C. repete o mesmo anúncio várias vezes e no ano de 1867, em pleno carnaval, vemos de novo divulgada a mesma coleção do compositor Sebastian Yradier⁹ como a “muito procurada coleção destas canções contendo 20 números” (*Jornal do Commercio*, 28 fev 1867). Em 1869, vemos o anúncio dessa coleção pelos editores Filippone & Tornaghi, rua do Ouvidor n.101, descrevendo-as como “canções em espanhol no estilo do lundu com letras muito chistosas para canto” (*Jornal do Commercio*, 10 jan 1869).

⁹ Sebastian de Iradier (Yradier) Salaverri (1809 – 1865). Compositor espanhol, foi professor do Real Conservatório de Música em Madrid e fez muito sucesso compondo canções populares para voz e piano. Esteve em turnê pela América Latina junto com a cantora Arietta Alboni e o pianista Louis Moureau Gottschalk na década de 1850, incluindo Estados Unidos, México e Cuba, e de volta à Europa publicou uma série de canções inspiradas nas *danzas y canciones americanas*, com destaque para “La Paloma”, “El areglito”, “Maria de La O”, todas habaneras incluídas na coleção “Chanson Espagnoles” editada em Paris em 1861. Para mais informações cf. DRAAYER (2009, p.83-93).

Nesse mesmo ano de 1869, um cronista da revista *Semana Ilustrada* comentou encantado sobre a “popularíssima havanera” *Ollhos criolos*¹⁰, de Louis Moreau Gottschalk¹¹, que ele acabara de ouvir num concerto dado pelo próprio no teatro Lirico Fluminense (*Semana Ilustrada*, “Gottschalk”, n. 444, 13 jun 1869). Segundo Hervé Lacombe, Gottschalk foi o primeiro divulgador na Europa dos “ritmos característicos de Cuba, particularmente aquele da habanera” (Lacombe, 2014, p. 102). Para o historiador brasileiro Avelino Romero, a estadia de Gottschalk no Rio de Janeiro contribuiu para a difusão e fixação de padrões rítmicos afroamericanos ao ponto de o autor atribuir-lhe o importante papel de “catalizador nos desenvolvimentos posteriores desse tipo de representação musical”¹² (Romero, 2015, p. 33).

A próxima ocorrência da palavra habanera que conseguimos localizar não dizia respeito nem a uma “canção chistosa” nem a uma “dança característica” para concerto, mas a uma performance circense. No dia 10 de dezembro de 1869, o circo Chiarini¹³, que estava montado na rua da Guarda Velha, no terreno onde funcionava uma antiga fábrica de cerveja, tinha entre seus curiosos números a *danza habanera Me gustan todas*¹⁴, bailada

¹⁰ Essa composição *Ojos criollos* (*les yeux créoles*) foi publicada em 1860 como “danse cubaine” em Paris, por Leon Escudier, logo após o retorno de Gottschalk de uma viagem à Cuba - a mesma viagem que teria ido junto o compositor espanhol Sebastian Iradier (Lacombe, 2014, p. 102). Essa partitura pode ser acessada no seguinte endereço: [https://imslp.org/wiki/Ojos_criollos%2C_Op.37_\(Gottschalk%2C_Louis_Moreau\)](https://imslp.org/wiki/Ojos_criollos%2C_Op.37_(Gottschalk%2C_Louis_Moreau)) Acesso em: 09 fev 2020).

¹¹ Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) pianista e compositor americano, nasceu em New Orleans e faleceu no Rio de Janeiro. É considerado por muitos personagem chave para o movimento de incorporação de “exotismos” americanos na música europeia erudita (LACOMBE, 2014; TACUCHIAN, 1995; ROMERO, 2015). Como vamos ver, a sua atuação como professor e pianista de reconhecimento internacional vai ser decisiva na trajetória de outros personagens que aparecerão aqui em torno da habanera, como a pianista espanhola Eloisa D’Hervil, o violinista cubano José White, o pianista português Arthur Napoleão, o compositor espanhol Sebastian Iradier além do pianista brasileiro Cardoso de Menezes.

¹² No ano seguinte o flautista belga Reichert apresenta uma *Habanera* no concerto organizado pela sociedade *Philharmonica Fluminense*: “O distinto e sempre festejado artista Sr. Reichert, executou a *Habanera*, que excitou constantes e unânimes aplausos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 30 mai 1870)

¹³ Este circo foi fundado em Cuba, no ano de 1856, pelo empresário Giuseppe Ciarini e encerrou suas atividades no Panamá em 1897. Para maiores informações sobre a trajetória deste circo e sua atuação no Brasil entre 1869 e 1872 cf. dissertação de mestrado de Daniel de Carvalho Lopes (LOPES, 2015).

¹⁴ Esta habanera se tornou mundialmente conhecida a partir da companhia dos *Buffos Madrileños* com a montagem de *El Joven Telemaco* de Eusébio Blasco e música de José Rogel. Baseada no modelo de *Orpheé aux Enfers* e *La Belle Hélène* de Offenbach, a parodia *El Joven Telemaco*, estreou em Madrid, no Teatro de Variedades, em 22 de setembro de 1866, inaugurando uma era de furor bufo na cena lírica espanhola (Martinez, 2015). No ano de 1867 os *Buffos Madrilenos* estiveram em Lisboa e em agradecimento ao acolhimento caloroso do público cantaram na última representação uma paródia da habanera *Me gustan todas*, modificando os versos para agradar o público português (MARTINEZ, 2015, p. 787). O sucesso junto ao público naquela ocasião motivou uma tradução e adaptação para o português, feita por Eduardo Garrido,

pelo “afamado cavalo de pura raça inglesa General Grant” (*Diário do Rio de Janeiro*, 10 dez 1869).

No ano de 1870, a habanera foi citada como repertório de banda militar. A música *Saudades do Luque* foi anunciada no *Jornal do Comércio* como a “habanera mais popular das bandas do exército”, e inclusive na semana de comemorações da volta do Conde D’Eu vitorioso da Guerra do Paraguai, essa música era anunciada como sendo a sua favorita (*Jornal do Comercio*, 08 mai 1870). Ainda em relação ao Paraguai há outras duas habaneras: a *Deusa das flores*, anunciada como “linda e chistosa habanera paraguaia para piano” (*Jornal do Comercio*, 14 jan 1871) e *Recordações do Paraguai*, uma quadrilha composta de 5 danças, sendo a segunda *O canto do soldado* e a quinta *Palomita* (*Jornal do Comercio*, 23 jan 1871). Estes exemplos¹⁵ indicam uma possível importância da Guerra do Paraguai como ponto de encontro e de difusão deste repertório, argumento já defendido por Baptista Siqueira (SIQUEIRA, 1970). Como veremos a seguir há, sobretudo nos folhetins publicados pelos periódicos, algumas menções à habanera como repertório popular de baile envolvendo soldados e oficiais do exército e mulheres paraguaias¹⁶.

Ao longo da década de 1870 e 1880 pudemos observar uma ampliação dos usos da habanera como repertório de dança de salão¹⁷ assim como um aumento considerável de

para a reabertura do teatro da Rua dos Condes (em Lisboa), em julho de 1867 (MARTINEZ, 2015, p. 165). O mesmo Eduardo Garrido foi quem esteve à frente da montagem do *Jovem Telêmaco* nos palcos cariocas no ano de 1871.

¹⁵ Não foi possível localizar estas partituras no acervo da Biblioteca Nacional. No entanto, consta nesse acervo um título que também faz alusão à “Palomita” enquanto dança paraguaia. Indicada como composição de N. J. P. Braga, com edição na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1867, o título é: “Palomita paraguaia : Danza : Para piano”. (Consulta ao acervo: <http://acervo.bn.br/> Acesso em: 06 fev 2020).

¹⁶ De maio a junho de 1871 o *Jornal da Tarde* publicou em 27 fragmentos o romance *O Tesouro*, ambientado na Guerra do Paraguai. A história se passava em Assunção, no Paraguai, e tinha como personagens principais homens do exército brasileiro – Robertino Lopes, tenente, seu fiel ajudante e capitão Juveniano Silva, o capitão Feliciano, o major Gaudêncio Marques, o soldado Laurindo – e mulheres paraguaias, também chamadas genericamente de *chinas*. Ao longo da história há várias descrições de bailes onde dançava-se, entre valsas e quadrilhas, as habaneras. As mulheres paraguaias eram sempre elogiadas pelos homens da narrativa pelo “modo encantador com que dançam” (*Jornal da tarde*, 26 mai 1871).

¹⁷ A primeira notícia que consegui localizar sobre baile de salão na cidade do Rio de Janeiro citando explicitamente a habanera como repertório foi no ano de 1875 (os espaços citados foram o *Palacio Iberico* e o *Cassino*). Ao longo da década de 1880 podemos ver uma diversificação dos espaços de baile, como a festa de rua em Paquetá e os bailes das sociedades carnavalescas Democráticos e Fenianos. As descrições sobre a maneira como a habanera era dançada variavam de um ambiente a outro, o que nos leva a desconfiar que coexistiam diferentes tipos de habaneras e de formas coreográficas. Expressões como “massadas”, “quebradas”, “requebradas”, “saltitantes” apareciam com frequência para qualificar a habanera nos bailes carnavalescos (SARAIVA, 2020, p. 100).

partituras de habaneras noticiadas à venda. Esse aumento numérico de partituras anunciadas também tem relação direta com a ampliação do uso da habanera nos teatros de revista e nas operetas por compositores brasileiros. Juntando-se à iniciativa de Henrique Alves de Mesquita virão em seguida outros compositores que utilizarão a habanera ao longo dos anos de 1870 e 1880, como Cardoso de Menezes, Moreira Sampaio, Francisca Gonzaga, Abdon Milanez, Gomes Cardim, e outros¹⁸.

Nesse sentido podemos confirmar o pioneirismo do compositor Henrique Alves de Mesquita, já indicado pela bibliografia, quem é considerado por muitos o “pai do tango” (SIQUEIRA 1970, p. 57; KIEFER, 1983, p. 36; SANDRONI, 2005, p. 177; AUGUSTO, 2014, p. 170). A pesquisa na hemeroteca, apesar de corroborar a intensa atividade deste compositor no teatro musical, não localizou diversos títulos que comumente são citados como sendo de sua autoria, como *Olhos matadores* (VASCONCELOS, 1977, p. 191) e *Jovem Telemaco* (SIQUEIRA, 1970, p. 65).

Em fevereiro de 1871, quando Eduardo Garrido estrou *Jovem Telemaco* no palco do teatro São Luiz, não circulou na imprensa nenhuma informação capaz de corroborar a afirmação de que Mesquita teria sido o responsável pela adaptação dos números musicais de José Rogel para os palcos cariocas. Segundo Baptista Siqueira (1970, p. 79), e repetido por Kiefer (1983, p. 34) e Sandroni (2005, p. 178), a substituição do termo habanera por tango na famosa canção *Me gustan todas*, teria sido feita intencionalmente por Mesquita para adequá-la ao gosto da plateia carioca, que supostamente não estaria habituada à denominação de habanera.

Como a pesquisa na hemeroteca demonstrou, o contato do público carioca com a habanera não era novidade, já que entre as primeiras notícias de partituras de Yradier em 1865 e essa adaptação do Eduardo Garrido para a peça *Jovem Telemaco* em 1871, várias outras situações foram noticiadas pela imprensa. Além disso, esse argumento que defende a transformação da habanera em tango “brasileiro” pelas mãos de Mesquita pressupõe uma distinção entre tangos e habaneras que não se sustentava naquele contexto histórico.

¹⁸ Para a listagem geral de títulos de partituras e de compositores cf. SARAIVA (2020).

Várias foram as situações observadas por mim de uma mesma música ser chamada indistintamente de tango ou de habanera ou de tango-habanera¹⁹.

Se olharmos mais de perto esses exemplos citados – a “danza habanera” *Me gustan todas*²⁰ e o “tango” *Ali Babá*²¹ – podemos notar muito mais proximidades do que diferenças. Além de compartilharem o mesmo tipo de acompanhamento, isto é, a repetição da célula rítmica colcheia pontuada-semicolcheia-duas colcheias (o chamado *ritmo de habanera*), a melodia das duas também apresentam a mesma métrica e a mesma estruturação rítmica, isto é, frase anacrústica de quatro compassos construída sobre a repetição da célula semicolcheia-colcheia-semicolcheia-duas colcheias (a chamada *sincope característica*).

Tais características não são exclusivas destas duas músicas mas estão presentes em diversas outras habaneras e tangos do período. Para o público da época essa relação estreita entre tangos e habaneras era corriqueira, como podemos notar em diversas edições de coleções de partituras de “tangos e habaneras”²².

O comentário do cronista do jornal *A Nação* sobre a mágica *Ali Babá e os quarenta ladrões* ilustra bem a questão: “Mesquita, apropriando-se com rara habilidade das músicas populares espanholas, deixou entrever todo o seu gênio naquela peça maravilhosa. O

¹⁹ O caso de *Me gustan todas* talvez seja o mais diversificado e ilustrativo, mas podemos citar também *Remissão de Pecados*, *Amor em sonhos*, *Maria de La O*, ou a fusão tango-habanera para definição de *Relâmpago*. De acordo com o pianista alemão Albert Friedenthal, que esteve no Brasil entre os anos de 1887 e 1891, o uso dos termos tango e habanera no Brasil era diferente dos países hispano-americanos. O autor afirma que tango era geralmente usado para designar uma “dança negra” mas que no Brasil essa distinção não era comum: “É apenas no Brasil que se emprega geralmente a palavra tango para habanera ou danza. (FRIEDENTHAL, 1911, p. 9). Para uma discussão mais detalhada acerca das categorias usadas por Friedenthal na sua coleção *Stimmen der Völker* cf. SARAIVA (2020, p. 134-160)

²⁰ A partitura de José Rogel pode ser acessada no site da Biblioteca Nacional da Espanha (<http://bdh.bne.es>) Acesso em: 06 fev 2020). Uma versão atual desta música pode ser escutada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=2lIz4OxHspl> (Acesso em: 06 fev 2020)

²¹ A partitura encontra-se disponível no site do *International Music Score Library Project*: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP393014-PMLP636063-Zig_pno.pdf (Acesso em: 09 fev 2020). Uma versão atual desta música pode ser escutada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjw8861PUrI> (Acesso em: 09 fev 2020).

²² O catálogo dessas coleções eram divulgados pelas editoras na própria capa ou contracapa das músicas vendidas. Por exemplo, na habanera “Carmem” de Bizet, editada por Narciso, Arthur Napoleão e Miguez, podemos ler o título das vinte e oito partituras que faziam então parte da “Coleção de Tangos e Havaneras para Piano”: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas194685/mas194685.pdf (Acesso em: 09 fev 2020)

tango teve as honras do bis, e foi aplaudido com frenético delírio pela plateia em peso.” (A Nação, 14 out 1872)

Essa fluidez no uso de terminologias é bastante sugestiva para pensarmos se, de fato, é pertinente manter uma delimitação e diferenciação entre tangos e habaneras naquele contexto, tanto do ponto de vista histórico, como musicológico. Sandroni já havia assinalado uma intercambialidade entre os dois, pelo argumento de compartilhamento do mesmo paradigma rítmico, quer dizer, a fórmula de acompanhamento conhecida como *ritmo de habanera*, entendida como uma versão mais cométrica do *paradigma do tresillo* (SANDRONI, 2005, p. 177). Adicionaria outras características compartilhadas, como forma, métrica e o uso da célula rítmica melódica conhecida posteriormente como *sincope característica*.

Pela profusão de títulos de números musicais localizados - seja partitura, zarzuela, número de dança ou canto – e pela quantidade de pessoas citadas nos anúncios de teatros, bailes e concertos, não há como sustentar a ideia de que a habanera não teve presença histórica na cidade do Rio de Janeiro naquela segunda metade do século dezenove. Pela diversidade de situações sociais em que a habanera era usada – da dança eqüestre no circo aos sinos da igreja da lapa, do concerto filarmônico aos bailes carnavalescos, do teatro lírico aos bailes de chão batido com soldados e paraguaias, das mágicas burlescas aos bailes de alta sociedade com a presença do imperador, dos charutos aos cavalos de corrida - não é possível continuar afirmando como fez Tinhorão que a habanera não teve influência no âmbito popular e restringiu a sua influência a compositores “semi-eruditos” como Ernesto Nazareth (TINHORÃO, 1991, p. 72).

Referências

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. 8ªed.[1944 1ªed]. São Paulo: Martins Editora, 1980.

ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013 [recurso digital].

AUGUSTO, Antônio J. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

CARPENTIER, Alejo. *La musica en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1979.

FRIEDENTHAL, Albert. *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*, Berlin: Schlesinger, 1911.

Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. 2ª ed [2001 1ªed]. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09 fev. 2020.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular – sua influência na música erudita*. 2ª ed. [1979 1ª ed.]. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983,

LACOMBE, Hervé; RODRIGUEZ, Christine. *La Habanera de Carmen*. Paris: Fayard, 2014.

LINARES, Maria Tereza. *La música y el pueblo*. La Habana: PE, 1974.

LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*. Dissertação de mestrado (Artes Cênicas) UNESP, 2015.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *As fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-154.

MATAMORO, Blas. *La Historia del Tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

MARTINEZ, Maria Del Pilar Nicolas. *El teatro español en Lisboa en La segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: 2015. Tesis doctoral (Facultad de Filología) Universidad Complutense de Madrid.

NASCIMENTO, Antonio Adriano. *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 1990.

ROMERO, Avelino. As notas de um pianista na Corte Imperial: mercado e mediação cultural em Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) In: *Debates*, n. 14, jun, pp.25-51, 2015.

SANDRONI, Carlos. "Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras" In:

ULHOA, Martha; OCHOA, Ana Maria. *Musica Popular na America Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 175-193.

SARAIVA, Joana Martins. *Diálogos transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

SELLES, Roberto. *La Historia del Tango 2: primera época*. Bueno Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado, Anacleto*. Rio de Janeiro: Araújo, 1970.

STEINGRESS, Gerhard. *... Y Carmen se fue a Paris: un estudio sobre la construccion artistica del género flamenco (1833-1865)*. Cordoba: Almuzara, 2006.

TACUCHIAN, Ricardo. "Louis Moreau Gottschalk, através de uma bibliografia seletiva e comentada." *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, Nº 1, 1995.

TINHORAO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. 6ª edição rev. e aum. São Paulo: Art. Editora, 1991.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. São Paulo: Unesp, 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3242/868>. Acesso em: 03 fev. 2020.

VASCONCELOS, Ary. *Raizes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins/MEC, 1977.

VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 2016 [2007]. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>. Acesso em: abr. 2018.

Os modos de projeção do cantor-ator: a importância deste princípio para o desenvolvimento cênico dos cantores líricos

Cristine Bello Guse¹

Resumo: O presente artigo é um recorte da tese de doutorado defendida pela autora (GUSE, 2018), em que é proposto um compêndio de exercícios direcionados ao desenvolvimento cênico do cantor lírico, partindo dos princípios da metodologia do diretor norte-americano Wesley Balk (1981, 1989 e 1991) como fundamentação teórica principal. Este recorte tem como objetivo apresentar o princípio dos modos de projeção desta metodologia, através da revisão da literatura deste autor. Balk divide o sistema expressivo do cantor em três modos de projeção – *vocal/auditivo*, *cinestésico* e *facial/emocional* – na intenção de sintetizar a integração das habilidades entre cantar e atuar em um sistema de três partes que trabalha sinergicamente. Dessa forma, as partes desse sistema trabalhariam de maneira tanto a atender suas necessidades assertivas de comunicação na performance, como as suas necessidades integrativas evitando tensões supérfluas vindas dos “enredamentos”.

Palavras-chave: Cantar-atuar; Desenvolvimento cênico do cantor; Performance.

The Singer-Actor's Projective Modes: an Important Principle for the Scenic Development of Classical Singers

Abstract: The present article is an excerpt from the doctoral thesis defended by the author (GUSE, 2018), in which a compendium of exercises is proposed aimed at the scenic development of the classical Singer, based on the principles of the methodology of the North-American director Wesley Balk (1981, 1989 e 1991) as the main theoretical foundation. The purpose of this excerpt is to present the principle of the projective modes of this methodology, through the review of the literature of this author. Balk divides the singer's expressive system in three projective modes – *hearing/vocal*, *kinesthetic* and *facial/emocional* – with the intention of synthesizing the integration of abilities between singing and acting in a three-part system that works synergistically. In this way, the parts of this system would work in such a way as serve its assertive needs of communication in the performance, as its integrative needs avoiding superfluous tensions coming from the “entanglements”.

Keywords: Singing-acting; Singer's Scenic Development; Performance.

¹ Cantora lírica. Bacharel, mestre e doutora em música pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Autora do livro “O cantor-ator, um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera”, publicado pela editora da UNESP. Especializou-se em atuação cênica para cantores no 2012 Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute. Atuou como solista em diversas montagens operísticas, concertos e recitais de câmara. Foi coordenadora da área de canto lírico e canto coral do Conservatório Dramático-Musical “Dr. Carlos de Campos” da cidade de Tatuí e professora de canto lírico da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Atualmente, é professora adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e líder do grupo de pesquisa Performance Vocal.

1. Introdução

H. Wesley Balk (1932-2003) lecionou atuação e direção na Universidade de Minnesota e trabalhou por quase vinte anos como diretor artístico no *Minnesota Opera Company*.² Ao terminar seu doutorado³ ingressou nessa companhia e lá formou um grupo adjunto residente, o qual se transformou no *Minnesota Opera New Music Theater Ensemble*. Junto a esse grupo, aprofundou suas pesquisas sobre o treinamento cênico do cantor (BALK, 1981, p.viii-ix; BALK, 1991, p. xx-xxiv). Ao mesmo tempo, o diretor difundiu seus princípios e sua inovadora metodologia através de workshops ministrados em inúmeras regiões dos Estados Unidos ao longo de sua vida.⁴ As reflexões de Wesley Balk foram registradas em três livros de sua autoria – *The Complete Singer-Actor* (1977)⁵, *Performing Power* (1985)⁶ e *The Radiant Performer* (1991), sendo possível pensar no trabalho do autor a partir de três fases que se complementam entre si e em princípios gerais nos quais todas as fases se fundamentam.

Em seus primeiros escritos, Balk (1981, p. 51-65) divide as energias do cantor-ator em energias vocais, físicas e psicológicas. Essas deveriam ser exercitadas separadamente e depois em conjunto para fazer com que uma trabalhe com a outra e nunca *contra* a outra, gerando tensões supérfluas. Essas tensões, na maioria das vezes, vêm de hábitos cotidianos que condicionam e limitam o cantor no uso livre de suas energias.

Balk (1989, p. 288; 1981, p. 57) acrescenta que um problema constante entre cantores inexperientes é a necessidade de se mostrarem cenicamente expressivos através

² Balk também dirigiu espetáculos em outras companhias, tais como New York City Opera, Santa Fe Opera, Houston Grand Opera, Washington Opera, Kansas City Opera, Lake George Opera Festival e Central City Opera Festival. Fonte: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acessado em 15 de fev. 2017.

³ A tese defendida pelo autor, *The Mozart's Opera and the Director: The Dramatic Meaning of Mozart's Operatic Music, including a Directorial Analysis of The Abduction from the Seraglio* (1971), aborda a importância de o diretor cênico investigar como a música se relaciona às palavras e ações dramáticas. Segundo Balk (1981, p. viii) essa pesquisa foi iniciada na Alemanha, inspirada no trabalho de Walter Felsenstein e do *Komische Oper*.

⁴ Alguns locais nos quais Wesley Balk ministrou seus workshops: Aspen Music Festival, Wolf Trap Farm Park Festival, San Francisco Opera Merola Program, Central City Opera Festival, etc (BALK, 1989, p. 3). Após sua morte, o desdobramento de seu trabalho foi garantido pelo *Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute*, dirigido por Ben Krywosz e produzido pela *Nautilus Music-Theater* na cidade de Minneapolis/MN. Existindo já há 40 anos, o Instituto oferece no período de Junho a Julho um curso voltado para o treinamento do cantor-ator, seja lírico ou de outros estilos musicais, ministrado por professores que estudaram diretamente com o autor. Fonte: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acessado em 15 de fev. 2017.

⁵ 1ª edição (1977). 2ª edição (1978), 3ª edição (1979) e 4ª edição (1981).

⁶ 1ª edição (1985), 2ª edição (1989).

de tensões físicas de todos os tipos. Trata-se de uma tentativa de induzirem emoções através de tensão física para que eles se sintam “reais” ou “honestos” em sua atuação cênica, ou na intenção de dar “provas” ao espectador de seu envolvimento emocional. Ocorre que fazendo isso, ao invés de produzirem em si mesmos de fato o fluxo do estado emocional, eles o bloqueiam. Para o espectador isso significa apenas má atuação, mas para o cantor isso pode acarretar em grande prejuízo vocal se praticado por um longo período de tempo.⁷

A ação cooperativa entre o que se pode definir como os recursos expressivos do cantor – corpo, rosto e voz – é o que possibilita a eficiência comunicativa de sua arte, livre da tensão física como forma de intensidade emocional. Derivado do grego *syn-ergo*, que significa *trabalhar junto*, sinergia significa as necessidades assertivas e integrativas de cada parte de um sistema serem atendidas quando trabalham juntas em harmonia em prol de um objetivo maior, vindo do sistema completo que se inserem (BALK, 1989, p. 73).

O presente artigo tem como objetivo apresentar o princípio dos modos de projeção elaborado por esse diretor, através da revisão de sua literatura.

2. O princípio dos modos de projeção

Em um estudo mais direcionado ao desenvolvimento dessas energias do cantor, bem como da relação que elas possuem entre si, em seu segundo livro, *Performing Power* (1989), o autor direciona o foco de sua pesquisa sobre o cantar-atoar partindo de uma nova visão: o princípio dos modos de projeção. Esse novo aspecto sobre o treinamento do cantar-atoar forneceria uma metodologia mais organizada para exercitar o completo uso cooperativo e coordenado das energias teorizadas anteriormente. No início da década de 1980, Balk (1989, p. 273-304) percebeu que a competição em que os espetáculos de ópera

⁷ Enquanto um ator pode sobreviver e lidar com este tipo de tensão, o cantor depende intensamente da liberdade vocal. Assim, um erro tão óbvio tem se tornado muito comum aos cantores quando colocam determinada “ênfase na caracterização vocal e efeitos emocionais realísticos da voz e negligenciam as técnicas necessárias para realizar tais coisas sem dano vocal”⁷ (BALK, 1989, p. 289). “...stress on vocal characterization and realistic emotional vocal effectes and neglect the techniques needed to accomplish such things without vocal damage”. Sob o ponto de vista de Zeller (2013, p. 193), quando um cantor utiliza tensões contraproduzidas à boa produção de sua voz para representação de emoções fortes, a plateia simpatiza com o desconforto físico do cantor e não exatamente com a emoção que se deseja representar.

se encontravam em relação às outras formas de entretenimento, tais como a televisão, o cinema e o teatro trouxe a exigência de os jovens cantores se mostrarem também como sendo extraordinários atores, e isso gerou consequências às vozes de muitos deles. O fato era que para esses jovens cantores se colocarem no mercado de trabalho, eles necessitavam “mostrar” que também sabiam atuar, e com isso muitos se utilizavam da tensão física e vocal, interferindo assim na saúde e liberdade de seu canto. A opinião de que a ópera necessitava de um cantor-ator completo em suas habilidades havia se tornado um clichê, mas ainda não se discutia sobre a complexidade de como se transformar nesse tipo de *performer*.

Balk (1989, p. 13-20) comenta que boa parte da tradicional escola de atuação cênica americana priorizava as técnicas de atuação que utilizavam unicamente a via da motivação interna para a manifestação externa, fato este que criou diretores do tipo “leitores de mente”. Esses diretores costumavam acusar os atores de não estarem pensando o pensamento “correto” que impulsionaria uma suposta ação externa almejada por eles. No entanto, nada garante que se o ator estiver pensando o pensamento almejado pelo diretor isso irá se projetar nas ações físicas que este último espera. Pelo contrário, esse tipo de abordagem pode gerar frustração e defensividade no *performer*, como comenta Balk (1991, p. 45-46).⁸ Ocorre que este princípio não leva em consideração o fato de que quando um ator ou cantor falha em sua construção cênica, nem sempre sua dificuldade reside em como entender melhor ou de modo diferente a peça ou a personagem, mas na inabilidade de saber como expressar em ações o que já se compreendeu do material (BALK, 1989, p. 19).

Então Balk (1989, p. 23-24) deduziu que era necessário desenvolver a capacidade dos meios externos da atuação dos atores e cantores, pois é através da acurada manifestação externa desses artistas que o público de fato percebe o processo interno de uma personagem. Portanto, enquanto esses recursos não forem preparados e expandidos

⁸ Sobre esse assunto, complementa-se que Uta Hagen (2007, p. 64-65) aconselhava os atores a não revelarem seus processos interiores aos colegas ou diretor. Dessa forma, o ator poderia se tornar alvo da comparação feita entre as motivações que ele revelou e o resultado em ações e comportamento, dando espaço para essas pessoas tentarem controlar ou interferir na sua criação interior; o que poderia se tornar bastante inibidor para sua atuação.

no uso de suas possibilidades, qualquer tentativa de se concentrar no processo interno poderá gerar frustração.⁹

O princípio dos modos de projeção de Wesley Balk foi inspirado nas reflexões psicoterapêuticas de Richard Bandler e John Grinder sobre os sistemas representacionais, encontradas nos livros *The Structure of Magic I* (1975), *The Structure of Magic II* (1976) e *Frogs into Princes* (1979).¹⁰ Este princípio demonstrava ser uma solução coerente para os impasses descritos acima e que Balk observava. O autor explica que temos três principais modos de apreender informações do mundo, através da audição, da visão e do toque (ou movimento no espaço). Ao aprender a soletrar, uma criança pode aprender por ver a palavra escrita na lousa (modo de percepção visual), por escutar a palavra soletrada (modo de percepção auditivo) ou por escrevê-la propriamente (modo de percepção cinestésico). Esse último modo ainda se refere à empatia de observar os movimentos da professora escrevendo a palavra na lousa. Cada um de nós prioriza um modo de percepção ao longo da vida, denominado modo de percepção dominante, o que faz com que às vezes algumas informações não sejam percebidas ou encontremos certa dificuldade em aprendê-las pelo fato de estarem sendo enviadas a outro modo de percepção que não aquele com o qual estamos acostumados (BALK, 1989, p. 28-29).¹¹

Os modos de percepção dão origem a seus respectivos modos de projeção, ou seja, maneiras de exteriorizar e comunicar informações (BALK, 1989, p. 32-38). São eles:

⁹ Azevedo (2002, p. 169) corrobora essa ideia quando afirma que a “energia produzida em direção ao ato criador só poderá ser expressa na forma final se achar um corpo disponível para aceitá-la e canalizá-la. Não basta o impulso criativo se esse não encontrar, por sua vez, a saída na ação”.

¹⁰ John Grinder (1940) e Richard Bandler (1950) são considerados os criadores da Programação Neurolinguística (PNL). Os sistemas de representação são modelos teóricos da PNL descritos em profundidade em Bandler e Grinder (1976). Vallés (1997, p. 28-32) traz uma explicação resumida afirmando que os nossos sentidos formam a ponte de cada um de nós com o mundo exterior. Pelo fato do mundo ser uma infinidade de possibilidades sensíveis, somente uma parte reduzida de nós é capaz de percebê-lo. Essa parte ainda é filtrada por nossa experiência – cultura, convicções, interesses, etc – o que faz a representação deste mundo ter um sentido particular para cada um de nós. Ocorre que priorizamos e desenvolvemos uma sensibilidade maior em um dos sentidos em detrimento de outros, formando assim os sistemas de representação: visual (capacidade de recordar, criar e transformar imagens), auditivo (capacidade de lembrar, gerar mentalmente ou formar palavras ou sons em geral) e cinestésico (que prioriza as sensações tácteis, proprioceptivas, sabores e cheiros).

¹¹ Vidal (2000, p. 29-39) também aborda a questão da preferência sensorial direcionando-a para a pedagogia do canto. A autora salienta a importância do professor de canto identificar a preferência sensorial de aprendizagem em cada aluno e moldar sua linguagem e estratégias de ensino de acordo com essa informação.

Modo de projeção vocal/auditivo: que utiliza a predominância da comunicação através da fala, do canto e sons (verbais ou não), sendo relativo ao modo de percepção auditivo;

Modo de projeção cinestésico: que utiliza a predominância da comunicação através do movimento do corpo e seus apêndices, sendo relativo ao modo de percepção cinestésico;

Modo de projeção facial/emocional: que utiliza a predominância da comunicação através dos movimentos da musculatura facial e do foco dos olhos, independente dos recursos corporais e vocais, sendo relativo ao modo de percepção visual. A expressão facial é considerada a projeção mais direta do processo emocional e do pensamento dos indivíduos. Apesar do autor não justificar diretamente dessa forma, crê-se que o modo facial/emocional é atribuído aqui ao modo de percepção visual pelo fato da movimentação facial ser rica em sutis e minuciosos detalhes e pela grande responsabilidade que tem os olhos na expressividade facial.

Os modos de projeção correspondem às energias do cantor-ator classificadas anteriormente; respectivamente vocal, física e psicológica (BALK, 1989, p. 33). Exatamente como nos modos de percepção, também possuímos um modo de projeção de nossa preferência que, em geral, é relativo ao modo de percepção dominante (BALK, 1989, p. 37-38). Balk (1989, p. 39-44) comenta que uma das finalidades de se identificar o modo de projeção dominante de um cantor-ator é a de identificar-lhe os demais modos mais fracos.¹² Segundo o autor, “o que podemos definir em ação, podemos mudar; mas temos grande dificuldade de mudar o que não podemos definir em ação, e percepção é difícil de definir dessa maneira.”¹³ (BALK, 1989, p. 40). Isto significa que os modos de percepção são em geral difíceis de serem treinados pelo fato do processo de percepção ocorrer grande parte do tempo de forma inconsciente. No entanto, ao comunicarmos uma informação,

¹² Para facilitar essa identificação, Balk (1989, p. 70) sugere que o *performer* execute uma canção, ária ou monólogo de três formas diferentes: 1) concentrando em expressar as mensagens apenas com a voz, 2) depois com o rosto, 3) depois com o corpo. As dificuldades e facilidades em manejar estas três modalidades vão indicar qual a relação que o *performer* tem com cada modo de projeção, possibilitando um possível diagnóstico.

¹³ “What we can define in action, we can change; but we have great difficulty changing what we cannot define in action, and perception is difficult to define in that way.”

podemos nos tornar conscientes do que fazemos e como fazemos, e assim torna-se possível criar exercícios para o desenvolvimento dos modos de projeção em geral. Ocorre também que devido à integração existente entre os modos projetivos e perceptivos, ao se desenvolver os modos de projeção, naturalmente os modos de percepção se expandiriam em suas capacidades (BALK, 1989, p. 58-59).

Vale ressaltar que ter um modo de projeção dominante não equivale a possuir habilidade ou potencialidade física natural para se expressar em determinado modo de projeção. Por exemplo, uma pessoa cujo modo cinestésico é o seu dominante pode ter a necessidade em se expressar com gestos corporais, mas ser extremamente desajeitada. Ou ainda, um indivíduo pode ter uma voz extraordinária, mas não ter o treinamento ou habilidade para usá-la com fins musicais, e nem precisaria ser necessariamente um modo vocal/auditivo dominante (BALK, 1989, p. 45-46).

O autor usa a palavra “enredamento”¹⁴ para definir quando na tentativa de acionar um único modo de projeção, inconscientemente outro modo é acionado interferindo e bloqueando a sua fluência (BALK, 1989, p. 49-51). Por exemplo, quando uma pessoa ao falar gesticula tanto a ponto de dispersar o ouvinte da mensagem que está sendo dita, ou quando ao cantar uma canção a gesticulação do cantor conduz-lhe a um estado de tensão corporal que interfere na projeção livre de sua voz. Não é raro vermos jovens cantores que não conseguem organizar sua presença cênica na interpretação de suas árias e canções em apresentações com formato de recital, tendendo a gesticular de forma desordenada ou a dramatizar demasiadamente com seu corpo, sem perceber as interferências negativas que isso ocasiona na livre fluência de sua voz e na sua construção musical. Nesse caso, há um enredamento entre o seu modo vocal/auditivo e o modo cinestésico, pois o cantor não consegue deixar a expressividade a cargo de sua voz, sem a urgência em trazê-la para o físico, no uso inconsciente dos gestos e no aumento da tensão corporal como forma de dramatização. Provavelmente esse cantor seria um modo cinestésico dominante, e nesse caso precisaria aprender a utilizar seu modo de projeção vocal/auditivo sem a interferência do anterior.

¹⁴ *Entanglement*, traduzido aqui por “enredamento” por ser um termo que se aproxima da ideia do autor.

Os enredamentos dos modos de projeção acabam por ser hábitos comuns e inevitáveis em qualquer pessoa, principalmente quando o indivíduo é solicitado a se comunicar em situações que lhe gerem determinada pressão. No entanto, a habilidade de desenredar esses hábitos e de utilizar os modos projetivos em suas várias combinações é uma capacidade essencial ao profissional que lida com comunicação e expressão. O treinamento consiste em inicialmente isolar um único modo na tentativa de fortificá-lo como unidade independente e de liberá-lo de seu enredamento junto aos outros. Isolar um modo significa experimentarmos colocá-lo na situação de projetor dominante, mesmo ele não sendo o nosso modo dominante natural. Observa-se como o modo isolado responde ao exercício e como os demais modos se relacionam a essas respostas (BALK, 1989, p. 70-71).

Ao isolar um único modo de projeção, os outros dois não ficam em um estado de inércia, mas sim de prontidão. Prontidão significa um estado nem tenso, nem relaxado (os quais seriam os dois extremos de uma dualidade a ser equalizada para se criar essa prontidão), mas de preparação para responder de forma rápida, livre e flexível a qualquer coisa que possa ocorrer (BALK, 1989, p. 106, p. 68). O fato de o modo estar preparado para agir não quer dizer que ele vá necessariamente agir. “Verdadeira prontidão é tão confortável ao se fazer nada quanto fazendo algo”¹⁵ (BALK, 1989, p. 68). A prontidão pode ocorrer de duas formas: na preparação ou na execução das ações. Na primeira, apesar da ação não estar acontecendo, ela se encontra em potencial; na segunda, o estado de prontidão traz ao *performer* uma completa disponibilidade para realizar mudanças súbitas ao longo da execução de uma ação (BALK, 1989, p. 213-214).

Em resumo, Balk (1989) propõe o seguinte método ao trabalhar junto ao princípio dos modos de projeção: primeiro isola-se os modos para desenredá-los e fortificar sua capacidade expressiva individual e depois os trabalha em conjunto de forma cooperativa (BALK, 1989, p. 75, p. 175, p. 265). Dessa forma, após ganhar certo domínio sobre a expressividade de cada modo de projeção, exercícios que conjuguem os modos cooperativamente devem ser introduzidos. O *performer* exercitará a parceria entre os modos no envio de mensagens congruentes, que reforçam o mesmo conteúdo, ou

¹⁵ “True readiness is as comfortable doing nothing as doing something.”

incongruentes, que se contradizem propositalmente. “A distinção entre congruência e cooperação é a diferença entre o *que* as mensagens dizem e *como* elas são ditas”¹⁶ (BALK, 1989, p. 221). Nem sempre projetar mensagens congruentes através dos modos significa que esses estão trabalhando de forma cooperativa. Um exemplo disso é o clichê de representar alegria com o levantar dos ombros. Caso o intérprete esteja cantando, essa representação do modo cinestésico poderá interferir na produção vocal, mesmo que as palavras, melodia e timbre vocal estejam coerentes com o estado emocional de alegria. Igualmente, é possível projetar mensagens incongruentes entre os modos na construção das personagens e cenas evitando enredamentos geradores de tensões (BALK, 1989, p. 221-223). Ao buscar uma relação cooperativa entre os modos há de se manter em mente o fato de que uma determinada maneira de usar um modo altera as possibilidades disponíveis dos outros modos, isso devido à inter-relação existente entre eles (BALK, 1989, p. 51).

A incongruência entre as mensagens é ferramenta fundamental para o *performer* representar a complexidade das relações humanas. Enquanto a voz diz palavras amáveis, o rosto pode estar projetando uma qualidade de ódio ou raiva, e isso pode ser feito de maneira em que o rosto não impeça a liberdade vocal, apesar de certamente influenciar na qualidade timbrística. A incongruência é fator chave na representação das circunstâncias dramáticas das peças operísticas, pois como aponta Lucca (2007, p. 71), especialmente nas comédias, as personagens estão constantemente mentindo umas para as outras. Contudo, Balk (1989, p. 241-242) comenta que a incongruência demonstra um estado de espírito desequilibrado, fortes repressões, ironias perturbantes, refletindo emoções de alta-intensidade que não encontraram um canal de saída livre e saudável. Portanto, essas incongruências devem ser conscientemente e cooperativamente construídas junto aos modos de projeção, pois existe um perigo real na perda de controle do cantor ao retratar um estado de ser perturbado. Um entendimento apropriado da ação recíproca entre os modos de projeção pode facilitar essa construção. “Mas se os padrões de tensão da personagem são simplesmente jogados dentro do sistema de modos antes do *performer*

¹⁶ “The distinction between congruency and cooperation is the difference between what the messages say and how they are said.”

ter aprendido a isolá-los, é quase impossível evitar essas tensões de infectarem o sistema total”¹⁷ (grifo nosso)¹⁸ (BALK, 1989, p. 242).

Há ainda outro tipo de congruência/incongruência que se define aqui como ocasional, por não ser de fato intencional, e que Balk (1989, p. 227-228) aborda como sendo congruências/incongruências geradas pelos processos mentais intelectuais e intuitivos do cantor, ocorridas ao longo da performance. Tomemos o fato de que os pensamentos de um cantor ao longo de sua performance nem sempre estão conectados ao processo de pensamentos da personagem representada, pois frequentemente são divididos junto a pensamentos *técnicos* ou *irrelevantes*, como nos aponta Goldovsky (1968, p. 18).¹⁹ Enquanto os pensamentos *irrelevantes* geralmente trazem incongruências ocasionais na performance do cantor-ator, os pensamentos *técnicos* podem ser manejados habilmente de forma a não interferir na sua atuação cênica (GOLDOVSKY, 1968, p. 18-20, p. 235-267; OSTWALD, 2005, p. 62-63). Em toda performance ao vivo, pensamentos *técnicos* precisam ser acionados rapidamente para solucionar imprevistos de cena, por exemplo, quando um figurino se rasga, um objeto cênico cai ou uma entrada musical é perdida. Esses imprevistos podem ser resolvidos sendo incorporados às ações (exteriores ou interiores) da personagem, ou habilidosamente escondidos da percepção da plateia, mantendo-se a congruência das ações do cantor-ator ao contexto cênico. No entanto, quando pensamentos *irrelevantes* invadem a mente do cantor, seja por inseguranças ou distrações, os modos de projeção acabam por revelar inconscientemente de alguma forma essa desconexão com o momento presente da performance, trazendo incongruências entre sua expressividade e o contexto cênico.

¹⁷ “*But if the tension patterns of the character are simply thrown into the modes system before the performer has learned to isolate them, it is almost impossible to keep those tensions from infecting the total system.*”

¹⁸ Preferiu-se não propor uma tradução para o termo *performer* ao longo das traduções. Dessa forma, manter-se-á o termo no original, colocando-o em itálico por ser uma palavra estrangeira.

¹⁹ Goldovsky (1968, p. 17-21) comenta que os pensamentos do cantor deveriam estar focados obviamente no subtexto da personagem interpretada, mas invariavelmente outros tipos de pensamentos também invadiriam a mente do cantor durante a performance. São eles os pensamentos *técnicos* e os *irrelevantes*. O primeiro lida com mecanismos relacionados à execução da performance – estratégias da técnica vocal, precisão musical e de movimentação no palco. O segundo está relacionado a pensamentos intrusos sobre o ambiente cotidiano do cantor - inibições, medos e expectativas que não tem relação alguma com a performance. Ao passo que esse último tipo de pensamento pode ser desviado através da concentração nos pensamentos da personagem, a eliminação dos pensamentos *técnicos* vem com a automatização das atividades através da repetição das tarefas técnicas exercitadas separadamente.

Com o princípio dos modos de projeção, Balk (1989, p. 73) sintetiza a integração das habilidades entre cantar e atuar no uso de um sistema dividido em três partes que se inter-relacionam em *sinergia*. Cada modo projetivo contém suas necessidades assertivas na comunicação de suas mensagens, mas também possuem necessidades integrativas em relação aos outros modos. Em um sistema que trabalha sinergicamente, ambas as necessidades assertivas e integrativas de cada parte desse sistema são satisfeitas enquanto trabalham em harmonia para um objetivo em comum: a comunicação e expressão da performance, seja ela qual for (opera, canção, etc.).

O princípio dos modos de projeção também vem a auxiliar os diretores a obterem um vocabulário mais objetivo e específico ao se comunicarem com os *performers*. O autor comenta que comentários vagos e subjetivos tais como “mostre mais sentimento”, “envolva-se mais” ou “você não parece estar sentindo isto” mais intensificam a insegurança do cantor do que lhe ajudam na construção de sua expressividade, uma vez que esse não compreende exatamente em que aspecto da sua performance não está conseguindo expressar a sua intenção. Esses comentários poderiam ser substituídos por descrições detalhadas sobre como o *performer* está conseguindo ou não projetar o conteúdo da obra e as mudanças que precisariam ser feitas em relação aos seus modos de projeção (BALK, 1989, p. 10-13).

3. Considerações finais

Tratar os modos como partes separadas e independentes de enviar mensagens (congruentes ou incongruentes) que podem se relacionar de modo cooperativo, e não como um sistema chaveado em si, possibilita ao cantor lançar mão de uma ampla gama de possibilidades expressivas de forma organizada em suas performances. Com isso, o cantor teria capacidade de aumentar suas opções interpretativas de um dado material, uma vez que, há uma estreita relação entre o potencial técnico do cantor e suas intenções interpretativas.²⁰

²⁰ Mello et al (2013, p. 155-157) abordam a existência da estreita relação entre o potencial técnico do cantor e suas intenções interpretativas, que resulta na singularidade de sua espontaneidade em cena. Dessa forma, restrições técnico-interpretativas podem resultar em inibição na expressividade da performance, fazendo com que a expressividade do cantor também dependa de sua capacidade de execução e de autocontrole

Em Guse (2018), apresenta-se outros princípios da metodologia deste autor, bem como um desenvolvimento mais aprofundado sobre os principais enredamentos dos modos de projeção. Igualmente, apresenta-se nessa tese um compêndio de exercícios direcionados ao desenvolvimento cênico do cantor lírico, que conta com atividades destinadas ao desenredamento e desenvolvimento dos modos de projeção. No entanto, para facilitar o diálogo com os estudantes e evitar uma terminologia muito complexa, lá tratou-se os modos de projeção através de uma nomenclatura mais simplificada. Ao apresentar as atividades referentes ao trabalho com os três modos de projeção, fez-se referência a eles como *recursos expressivos* do cantor-ator – corpo, rosto e voz.

Referências

- AZEVEDO, Sônia M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BALK, H. Wesley. *The Mozart's Opera and the Director: The Dramatic Meaning of Mozart's Operatic Music, Including a Directorial Analysis of The Abduction From The Seraglio*. Ann Harbor, 1971. 380 f. Dissertation (Doctor of Fine Arts). School of Drama, Yale University.
- _____. *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater*. 4ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
- _____. *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor*. 2ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- _____. *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- BANDLER, Richard & GRINDER, John. *Frogs into Princes: Neuro Linguistic Programming*. Colorado: Real People Press, 1979.
- _____. *The Structure of Magic I*. Palo Alto, California: Science and Behavior Books, 1975.
- _____. *The Structure of Magic II*. Palo Alto, California: Science and Behavior Books, 1976.
- GOLDOVSKY, Boris. *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.
- GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: Contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk*. São Paulo, 2018. 368 f. Tese (Doutor em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- HAGEN, Uta. *Técnica para o Ator: A arte da interpretação ética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LUCCA, LizBeth A. *Acting Techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera, 2008.
- MELLO, Enio L.; FERREIRA, Léslie. P.; PACHECO, Natália. F.; SILVA, Marta. A. A. Expressividade na opinião de cantores líricos. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n.27, p.152-158, jan./jun. 2013.

diante da plateia.

OSTWALD, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.

VALLÉS, Gustavo B. *Programação Neurolinguística*. Lisboa: Editora Estampa, 2014.

VIDAL, Mirna Rubim de M. *Pedagogia vocal no Brasil: Uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. Rio de Janeiro, 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.

ZELLER, Kurt-Alexander. *Physical Expression for Singers*. In: MALDE, Melissa; ALLEN, MaryJean; ZELLER, Kurt-Alexander. *What Every Singer Needs to Know About the Body*. 2ª Ed. San Diego: Plural Publishing, 2013.

“Ou a gente trabalha, ou mexe com música”: notas sobre hiatos entre 'fazer musical' e 'profissão' no cotidiano de músicos em Salvador

Rodrigo Heringer Costa¹

Resumo: Partindo de um processo de observação direta e participante conduzido entre musicistas na cidade de Salvador e também de entrevistas semiestruturadas realizadas com tais agentes, reflito sobre suas vivências ocupacionais a partir das particularidades nelas verificadas. Com atenção voltada especialmente às vivências de meus interlocutores na busca pela conciliação entre dois campos de características peculiares e distintas – o artístico e o econômico –, analiso algumas dos desafios por eles encontrados para a assimilação da condição profissional. A desvinculação socialmente estabelecida entre prática musical e ascese, bem como o condicionamento de tal prática a valores essencialistas atribuídos a seus protagonistas, a exemplo do talento, aparecem como fatores que reforçam o hiato acerca das compreensões partilhadas a respeito do ofício dos músicos e do trabalho profissional. Outro fator de destaque refere-se à ausência de critérios objetivos e racionais à avaliação do desempenho no campo musical.

Palavras-chave: Música; Profissão; Ocupação; Trabalho; Salvador.

“Either We Work or Deal With Music”: Notes on Gaps Between 'Musical Practice' and 'Profession' on Daily Experiences of Musicians in Salvador

Abstract: Based on a process of participant observation among musicians in the city of Salvador and also on semi-structured interviews applied to them, I reflect on their professional experiences addressing some of its particularities. Focusing on the contradictions experienced by such agents while pursuing conciliate two fields with peculiar and distinct characteristics – both artistic and economic – I analyze some of the obstacles faced by my interlocutors in assimilating the professional condition. The disconnection socially established between musical practice and asceticism, as well as the conditioning of that practice to essentialist values attributed to its protagonists, such as talent, appears as factors capable to reinforce the gap about the shared understanding regarding the musicians' labor and professional work. Another important factor refers to the absence of objective and rational criteria for performance evaluation in the musical field.

¹ Rodrigo Heringer Costa é professor adjunto na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2015) - e doutor na área pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2020). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2009) e em Música Popular na mesma instituição (2013), com bolsa de estudos para graduação sanduíche na New School for Jazz and Contemporary Music (Nova York/EUA, 2013). Possui experiência de pesquisa na área de performance musical, etnomusicologia e educação musical, mantendo contato cotidiano com as seguintes temáticas: música popular, música brasileira e sociologia da música. Atua, como musicista, nos grupos Assanhado Quarteto, Queindá? e Duo Aline Falcão e Rodrigo “Picolé”. E-mail: rhcosta@ufrb.edu.br.

Keywords: Music; Profession; Occupation; Labor; Salvador.

1. Introdução

Arte e trabalho são categorias de recorrente evocação nos enunciados sobre fazeres musicais trazidas a debate, via de regra, pelos antagonismos de seus significados. Atribui-se a Esopo, que viveu por volta do século VI a.C., a autoria de uma fábula que narra os diferentes destinos de uma cigarra e uma formiga em um inverno de carências, como consequência de iniciativas divergentes tomadas ao longo das estações que o antecederam: enquanto a formiga havia trabalhado ativamente no período visando a estocagem de alimento, a primeira teria destinado o seu tempo aos prazeres do canto e da dança, terminando por enfrentar a escassez. Em artigo publicado no ano de 1880 intitulado “Sobre música como profissão na Inglaterra”, o já veterano pianista e compositor britânico Charles Salaman argumentava que a profissão de músico poderia ser analisada sob duas distintas perspectivas: “[...] puramente artística e puramente profissional²” (1879/1880, p. 107, tradução nossa). À primeira, ele vinculava a música como arte, seu cultivo e seu progresso. À última, a prática musical como fonte exclusiva de renda. Referindo-se não à música, mas ao teatro, o jornalista Álvaro Moreyra demonstra indignação em coluna escrita para o jornal *O Observador Econômico e Financeiro*, em maio de 1937 (MOREYRA, 1937, p. 69). O motivo de sua ira: o relato da venda de espetáculos teatrais por empresários como se estas fossem mercadorias quaisquer³.

O samba, gênero musical que assumiu importante protagonismo no universo simbólico nacional, deu o tom para diversos compositores expressarem a paixão dos sambistas pela música e também a aversão destes ao trabalho. “Sei que eles falam deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha andar no miserê/ Eu sou vadio, porque tive inclinação/Eu me lembro era criança, tirava samba-canção”, narra o compositor Wilson Batista em *Lenço no Pescoço*. Howard Becker (1951; 2008, p. 89-128), sociólogo, se refere a diferentes músicos de jazz quando, na impossibilidade de viverem da performance

² “[...] purely artistic, and the purely professional”.

³ Agradeço a Luciana Requião por ter me mostrado (ainda que involuntariamente) esta pérola.

daquilo que os inspira artisticamente, são levados à aproximação de outros gêneros e repertório mais requisitados pelos consumidores.

A figura do músico maldito, aquele que não consegue transformar a sua produção artística em rendimentos financeiros ou reconhecimento simbólico, ronda o imaginário popular. “– Ou a gente trabalha, ou mexe com música”, argumentou certa vez um percussionista, hoje também motorista de Uber, que me conduziu a um dos destinos do Campo⁴ realizados para a presente pesquisa. A longevidade e recorrência do antagonismo entre os fazeres musical e laboral é indício da relevância assumida pelo tema no campo artístico. Deste eterno retorno discursivo ao tópico é possível depreender a sua relevância para o cotidiano dos trabalhadores da área e, conseqüentemente, a necessidade de aprofundamento em seu debate.

Falar da prática musical enquanto trabalho ou ocupação, entretanto, não é das tarefas a mais fácil. O campo de produção artística – nos termos de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b) –, ou, ao menos, a sua fração vinculada ao ideal de uma arte “pura” ou “desinteressada”⁵, afirma-se na modernidade ocidental a partir de uma lógica que não somente se diferencia do campo econômico, como frequentemente se posiciona como sua antítese (BOURDIEU, 1996b; 2005). A ordem musical mostra-se, assim, escorregadia a uma análise exclusivamente economicista, pois a relativa autonomia por ela adquirida pela nova e particular configuração de seu campo a partir do Romantismo (BOURDIEU, 1996b; DENORA, 1995; ELIAS, 1995) permitiu que se afirmasse como um mundo econômico⁶ às avessas: o do interesse pelo desinteresse⁷ (BOURDIEU, 1996b, p. 244-245).

Autores como Howard Becker (1982), entretanto, demonstraram que uma produção artística nunca é integralmente desinteressada ou fruto exclusivo de uma subjetividade criadora, apresentando-se antes como produto de negociações e conexões

⁴ Por realizar inúmeras referências ao Campo em subordinação ao exercício da pesquisa de Campo – adotado como parte do processo de estudos/práticas aqui conduzidas, de importância primordial à análise –, utilizo a inicial maiúscula em sua alusão escrita no intuito de diferenciá-lo do conceito homônimo de Bourdieu – campo –, também amplamente utilizado, porém, com significações bastante distintas.

⁵ Bourdieu a ele se refere como “subcampo de produção restrita”, como será visto adiante.

⁶ Segundo Pierre Bourdieu (2005), o campo econômico tem como especificidade a ampla aceitação de que as condutas são norteadas explicitamente para a finalidade da maximização do lucro material individual, mesmo que não possamos reduzir as trocas em seu interior a sua dimensão econômica.

⁷ Aqui entendido como desinteresse financeiro/econômico (no sentido estrito).

variadas entre diversos agentes envolvidos em sua cadeia de produção⁸. O autor não ignora, porém, ser a busca de uma “arte pela arte”, mais autônoma e, por consequência, menos comercial/ável, um ideal entre muitos de seus praticantes, os quais buscam deliberada e frequentemente por diferenciações e distanciamento em relação a seus consumidores (BECKER, 1951).

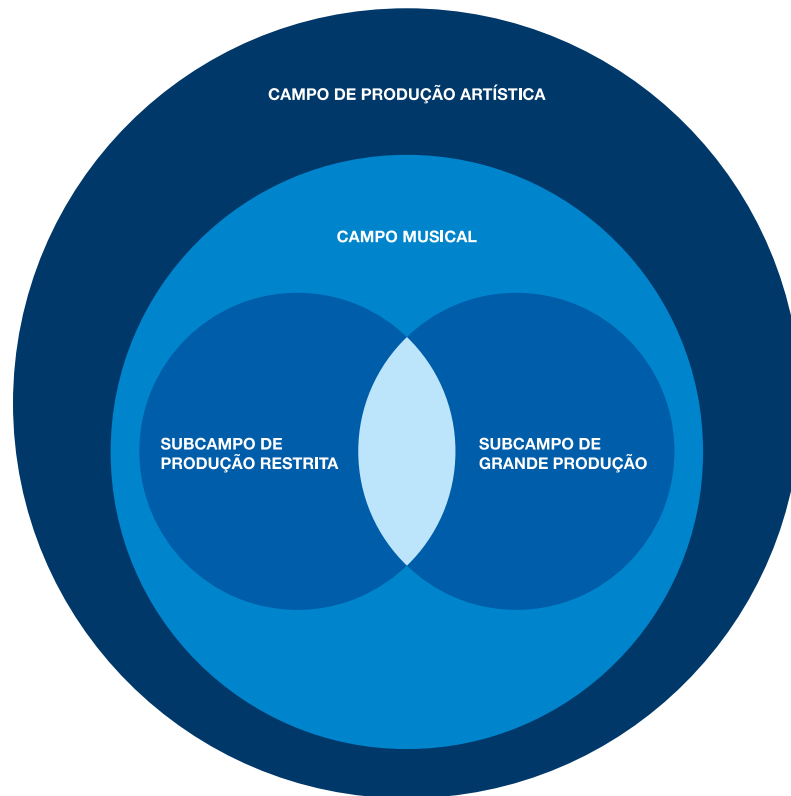
É importante notar que o ideal de uma produção artística desinteressada, individualista e insubordinada, que ganhou terreno na modernidade, tampouco tirou de cena a figura do trabalhador da música: aquele que necessita extrair do fazer musical o seu “ganha-pão”, tornar a música uma “arte de viver”. Estes estão entre os quais as discussões a respeito da música como ocupação mais podem interessar. Vivenciam cotidianamente as ambiguidades relacionadas à vinculação dupla a dois subcampos que se constituem em torno de valores⁹ e práticas antagônicas: de um lado o subcampo de produção restrita, que exalta o desinteresse da produção artística e evoca total independência em relação ao mercado (financeiro), do outro o subcampo da grande produção, pautado pela submissão às demandas econômicas¹⁰ (BOURDIEU, 1996a;1996b) (Figuras 1 e 2).

⁸ Bourdieu tampouco deixa de reconhecer que o entendimento do campo artístico como aquele no qual uma ordem econômica às avessas se faz vigente “não significa que não existe uma lógica econômica dessa economia carismática baseada nessa espécie de milagre social que é o ato puro de toda determinação que não a intenção propriamente estética: ver-se-á que existem condições econômicas do desafio econômico que leva a orientar-se para as posições mais arriscadas da vanguarda intelectual e artística, e da capacidade de manter-se aí de maneira duradoura na ausência de toda compensação financeira; e também condições econômicas do acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos”. (1996b, p. 245).

⁹ O epíteto “valores” é de complexa conceituação. Salgado (2005) realiza uma discussão aprofundada sobre o tema. Para as finalidades da presente pesquisa, o compreenderei como disposições e gostos (preferências) subjetivos inculcados objetivamente nos indivíduos por meio do *habitus* (BOURDIEU, 1983; 1996a).

¹⁰ A divisão do campo musical nestes dois polos – “subcampo da produção restrita” e “subcampo da grande produção” (Figura 1) – muito nos diz sobre a atuação dos agentes em seu interior. No primeiro caso, vemos uma produção voltada a outros produtores, ou seja, fazeres artísticos cuja clientela é composta por integrantes do próprio campo, concorrentes diretos pelo prestígio nesse espaço simbólico. A valorização de uma produção comercialmente desinteressada o caracteriza como um “mundo econômico às avessas”, no qual a ausência de ganhos pecuniários advindos da produção artística não somente deve se prestar à indiferença dos agentes como, por vezes, merecer ser tomada como fator de legitimação de suas produções. A economia das práticas neste subcampo “exclui a busca do lucro e não garante nenhuma espécie de correspondência entre os investimentos e os rendimentos monetários” (ibid., p. 245-247). O subcampo da grande produção, por sua vez, é aquele que, simbolicamente desacreditado no interior do campo artístico, abarca agentes que se dedicam à produção de uma arte de viés comercial. Seus protagonistas submetem-se às demandas do “grande público” e não se negam à redução dos negócios da arte aos negócios do dinheiro, aproximando a lógica interior ao subcampo daquela dominante no campo econômico: “negócios são negócios” (ibid., p. 253; 2005, p. 18). A principal característica que o posiciona em contraste ao subcampo de produção restrita é a de ser heterônoma em relação às demandas circundantes

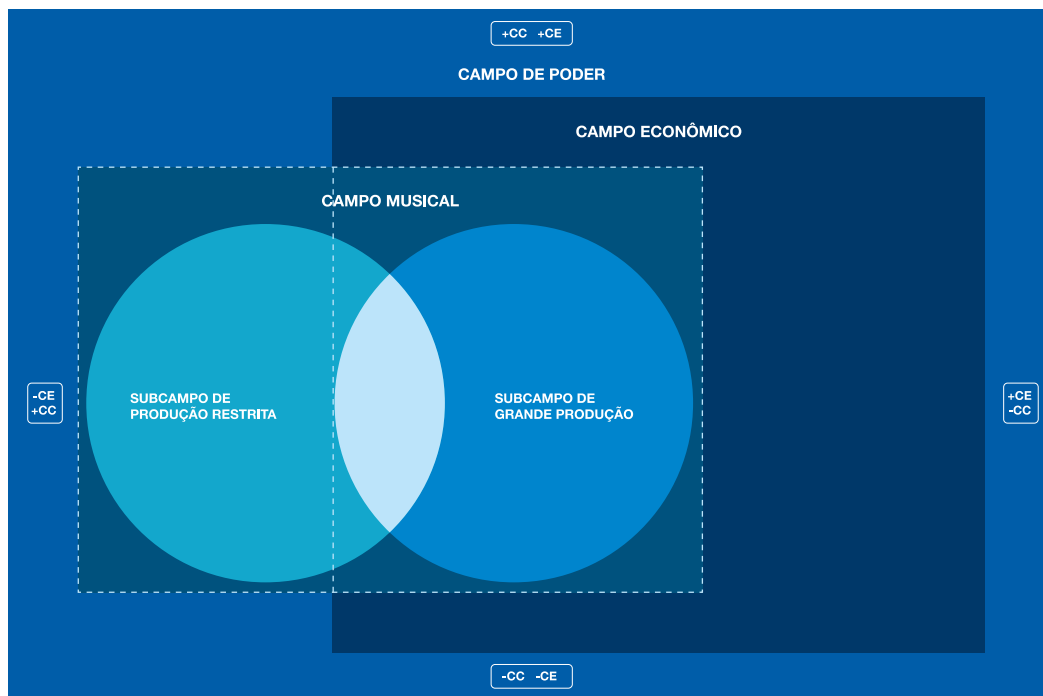
Figura 1 – Subcampo de produção restrita e de grande produção no interior dos campos musical e artístico



Fonte: elaboração do autor¹¹ sobre Bourdieu (1996a; 1996b).

¹¹ Todas as ilustrações contidas no trabalho foram realizadas por Bernardo Silveira, a quem agradeço muito pela dedicação e esmero com a tarefa.

Figura 2 – Relações entre os subcampos de grande e restrita produção e o campo econômico no campo de poder. CC = Capital Cultural / CE = Capital Econômico¹²



Fontes: elaboração do autor sobre Bourdieu (1996a; 1996b).

O presente artigo é um recorte de minha pesquisa de doutoramento, direcionada às particularidades das vivências laborais de musicistas na cidade de Salvador¹³. Enfatizo a compreensão de como os desafios relacionados à busca por fazer da música uma arte de viver se objetivam e adquirem significados peculiares em experiências cotidianas. A escrita que aqui se apresenta, frutos de entrevistas e pesquisa de Campo (observação participante), é focada em experiências partilhadas com meus quatro principais

¹² Bourdieu compreende as principais formas de capital (recursos reconhecidos nos campos e conversíveis em elemento de distinção) como: “capital econômico” e o “capital cultural”. O primeiro refere-se às posses materiais (adquiridas e/ou herdadas) e ao poder aquisitivo dos agentes, enquanto o último, às competências educacionais socialmente legitimadas, podendo assumir distintas formas: incorporada (ex.: capacidade de partilhar signos legitimados e compreendê-los; capacidade de expressão), institucionalizada (ex.: diplomas, certificados) e objetivada (ex.: posse de estrutura material de acesso ao conhecimento legitimado, como bibliotecas, instrumentos musicais etc.). A distribuição dos indivíduos em classes sociais se dá, assim, a partir do volume de ambos capitais acumulados no campo (volume global do capital) e da composição relativa deste volume (v., p. ex., BOURDIEU, 2007a, p. 107-121).

¹³ Pesquisa de Doutorado conduzida sob orientação da profa. Dra. Angela Lühning e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), dentro da linha de pesquisa em Etnomusicologia.

interlocutores - Aline¹⁴, Mário, Kátia e Elias – e também com outros quatro – Léo, Rocío, Túlio e Teresa –, com os quais dialoguei exclusivamente por meio de entrevistas semiestruturadas (GIL, 1994) e correspondências via e-mail e mensagens via aplicativos de celular¹⁵.

Sem mirar generalizações de qualquer natureza, interessou-me compreender como situações peculiares ao trabalho com música, algumas já abordadas na literatura, se objetivam no cotidiano de meus interlocutores de pesquisa. Sendo a assimilação da condição profissional/ocupacional um desafio constante aos que se dispõem ao trabalho com música – verificado no discurso e experiências de meus colaboradores e reiterado na literatura (FREDERICKSON; ROONEY, 1990; SALGADO, 2005) – reflito, a partir da experiência dos interlocutores de pesquisa, alguns elementos que caracterizam e/ou particularizam o ofício no que diz respeito às suas possibilidades de tornar-se uma ocupação ou profissão e também de suas singulares conexões com a lógica econômica¹⁶. Compreender quais fatores contribuem para o verificado hiato entre a prática musical e a

¹⁴ Por motivos diversos, dentre eles, o de preservar meus interlocutores de possíveis retaliações profissionais, utilizo pseudônimos para a eles me referir.

¹⁵ A pesquisa teve como foco o contato com músicos instrumentistas. Alguns critérios foram adotados para a escolha dos interlocutores. Houve uma busca deliberada por diversidade de perfis, entre eles, no que diz respeito às características etárias, raciais, de gênero, de orientação sexual, de classe social e de escolaridade. Ademais, procurei por perfis distintos no que diz respeito à forma de envolvimento de meus colaboradores com o campo. Entre os critérios, poderia destacar o instrumento aos quais se dedicam prioritária e secundariamente, o tempo de atuação no ramo, as formações instrumentais com as quais mais se apresentam, gêneros musicais os quais mais executam e aqueles com os quais mais se identificam e as localidades de apresentação mais regulares. Outros critérios/recortes para a seleção destes também foram estabelecidos, podendo ser aqui resumidos da seguinte maneira: (1) exercício, somado ou não a outras atividades, da função de músico instrumentista, incluindo aqueles que têm a voz como instrumento principal; (2) compreensão das práticas musicais com as quais se envolvem como trabalho, profissão ou ocupação; (3) compreensão dos ganhos pecuniários a partir das práticas musicais como o principal ou um dos mais relevantes objetivos manifestados de sua prática musical; (4) atuação mais frequente como músico circunscrita aos limites da cidade de Salvador.

¹⁶ Na modernidade, destacou-se a forma remunerada do trabalho em relação às demais, dada a sua importância à consolidação da ordem econômica capitalista. Sendo a ocupação – e também as modernas profissões – formas de trabalho postas a serviço de uma compensação financeira¹⁶, suas compreensões se confundem àquela atribuída ao próprio conceito de trabalho no mundo moderno. Daí a constatação de que, ao falar do trabalho musical ou da música enquanto trabalho – ou mesmo profissão, quando compreendida como tal – é evidenciar de sua prática, entre outros fatores, aquilo que diz respeito à relação estabelecida com o campo econômico – e, portanto, com a remuneração. O campo profissional e ocupacional, portanto, mostram-se na modernidade profundamente imbricados aos valores dominantes no campo econômico, os quais serão contemplados a seguir.

prática profissional, tão caro aos trabalhadores da área, é outro dos objetivos aqui almejados.

O trabalho com música desperta especial interesse ao estudo das profissões devido às suas particulares configurações. O individualismo exacerbado (intensificado por hierarquizações baseadas em valores inatistas, tais como o dom, o talento, a genialidade, etc.), a desigualdade interindividual, o acúmulo de tarefas (perfil multitarefas) por seus protagonistas, a flexibilidade de seu trabalho, dentre outras características particulares ao mercado de trabalho no qual os músicos se inserem, aproximam a realidade de tais trabalhadores daquela projetada como ideal ao “trabalhador do futuro” (BANCO MUNDIAL, 2019; MENDER, 2005). Tal realidade reforça a importância de tomarmos o trabalho musical como objeto de estudo, sob distintas perspectivas, visando compreender melhor não somente as suas particularidades, mas as metamorfoses contemporâneas do trabalho no capitalismo.

2. “As pessoas acham que é um hobby, que é coisa de quem não tem o que fazer”.

Kátia é baterista e atua como freelancer em grupos de samba, além de trabalhar como funcionária terceirizada da Escola de Enfermagem da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A principal atividade profissional de Elias com a música refere-se a apresentações no formato voz e violão em barzinhos de Salvador. Mário é cantor e dedica-se, principalmente, à performance de samba-jazz em casas noturnas e bares da cidade, além de realizar trabalhos como assistente de obras no ramo da construção civil. Aline se dedica exclusivamente ao canto e atividades a ele relacionadas, como ocupação; possui um projeto autoral, toca em eventos diversos (casamentos, festas e outras cerimônias) e atua como professora de música. De trajetórias profissionais e origens socioeconômicas distintas, eles partilham vivências comuns que dizem respeito à compreensão distanciada do fazer musical enquanto prática laboral por pessoas de seu convívio:

Quando você está começando, as pessoas acham que aquilo ali, para você, tanto fez como tanto faz. As pessoas acham que é um *hobby*, que é coisa de quem não tem o que fazer, coisa de vagabundo. Existem pessoas que ainda associam o trabalho com música a trabalho de quem não tem o que fazer, trabalho de preguiçoso. Existe essa

cultura. (Mário: cantor, homem, negro, heterossexual, nascido em 1991, casado, tem 1 filho, ensino médio completo e reside no bairro Águas Claras).

Eu sinto que tem muita gente que não entende que existe uma formação para você trabalhar com música, né? Que você pode viver de música. Uma das coisas que eu mais acho que acontece é que as pessoas não entendem o nosso campo de trabalho. (Kátia: baterista, mulher, negra, homossexual, nascida em 1988 e casada, não tem filhos, tem ensino médio completo e reside no bairro Massaranduba).

Então, pelo fato de haver essa ligação com entretenimento, transmite pra sociedade [a ideia] que o músico se diverte quando ele tá fazendo. Eventualmente, ele pode se divertir [...] mas aquilo é trabalho de qualquer forma, né? [...] eu acho que socialmente não se vê tanto como um trabalho. (Elias: cantor e violonista, homem, pardo, heterossexual, nascido em 1973, solteiro, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no bairro Bonfim).

Isso que eu ia dizer: eu enxergo [a prática musical] como trabalho, com certeza. Agora, muita gente não enxerga, né? (Aline: cantora, mulher, parda, heterossexual, nascida em 1992, solteira, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no bairro Pituba).

[...] As pessoas acham que o musicista que está na rua não é um profissional, entendeu? [Que] isso não é uma profissão. É um trabalho, simplesmente. Já teve comentários de: “– Ah, sim, você pode ir a tocar no sinal, [mas] não precisa ser profissional” (...). Tudo bem, eu não estou gravando música na academia, mas, para mim, é minha profissão. (Rocío: cantora, violonista, charanguista e quenista, mulher, heterossexual, nascida em 1979, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no Alto da Sereia – bairro Rio Vermelho).

Rapaz, tem gente que [enxerga música como trabalho] sim. Tem pessoas que não. [...] às vezes, quando eu tô na laje mesmo – estudando –, a galera [me] chama de maluco. (risos). “– Olha o louco, começou o louco”. [...] tem pessoas que têm certo ranço. Chamam de maluco até hoje [...]. Não ligo não. [...] A galera achava que tocar era coisa de vagabundo. (Léo: percussionista, homem, heterossexual, nascido em 1997, casado, não tem filhos, sem informações sobre escolaridade, reside no bairro Engenho Velho de Brotas).

É, eu acho que [as pessoas, em geral] não veem como trabalho, não! [...] a gente lida o tempo inteiro com uma série de situações que demonstram isso. Existem aquelas perguntas básicas que a gente já conhece, sobre o que você faz e se, de fato, aquilo é um trabalho, né? “– Você faz o quê? Música? Sim, mas trabalha com o quê?”. Então, em geral, eu acho que a sociedade não tem consciência de que música é trabalho. (Túlio: violinista, homem, heterossexual, nascido em 1986, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no bairro Rio Vermelho).

A dificuldade de assimilação da condição laboral de seus fazeres musicais por meus interlocutores mostra-se sujeita às particularidades da experiência de cada um, mas, vincula-se, via de regra, a uma compreensão valorativa – partilhada por/com as pessoas de seu convívio –, a distanciar os fazeres musicais da ideia de trabalho, mesmo quando colocados a serviço de uma prática ocupacional. De natureza simbólica, tal compreensão, socialmente estruturada, assume características estruturantes em relação ao *habitus*¹⁷ dos sujeitos, com consequências relevantes para suas trajetórias. Caminhando com um dos entrevistados para a pesquisa – Léo – durante o campo, fui introduzido a um de seus amigos da comunidade onde reside, informando-me, posteriormente, que este era um excelente musicista que havia se afastado completamente da prática musical. O distanciamento deveu-se, segundo meu interlocutor, à insistência de pessoas do círculo de convivência desse amigo em apontar o distanciamento estabelecido entre a performance musical e a profissionalização: “Ele parou de tocar porque a galera falava que música não era uma profissão”.

Pierre Bourdieu (1989) argumenta que as interações estabelecidas pelos indivíduos em sociedade são permeadas por relações de poder. Estas podem se manifestar de uma maneira mais direta e perceptível, através de estruturas burocráticas e institucionais – sempre sob mediação de um aparato de proteção/repressão –, mas podem também disseminarem-se de modo oculto, sendo necessário um poder de abstração a fim de concebê-las em sua forma e organização. O poder simbólico é justamente o “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (p. 7-8), possui a capacidade de construir realidades e estabelecer um sentido imediato de mundo, já que os símbolos são justamente os instrumentos de conhecimento e de comunicação, sendo, portanto, também os

¹⁷ Ao serem socializados em contato com ambientes sociais objetivados, os indivíduos incorporam disposições que virão a guiar as tomadas de posição no campo. Tais disposições, inculcadas nos indivíduos nos referidos processos de socialização, tornam-se parte importante e duradoura de suas individualidades. Podem ser encaradas, portanto, como objetividades subjetivadas. Por outro lado, uma vez que a estrutura é incorporada pelos sujeitos de ação, estes podem mobilizá-la no intuito de atuarem sobre o mundo, fazendo das disposições adquiridas subjetividades estruturadas. Os *habitus* seriam justamente esses “sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1983, p. 60-61) e seu duplo caráter – gerado e transformador – permite aos indivíduos deixarem a sua marca no mundo social, sem que da influência deste, porém, possam se abster.

instrumentos por excelência do consenso e da “integração social”. “A 'integração lógica' é a condição da 'integração moral’”, reforça o autor. A violência simbólica representa, em consequência, uma das formas de manutenção de tais expressões de poder, atuando de modo a favorecer a dominação de uma classe ou fração de classe sobre outras. Por meio de disputas simbólicas que são pouco frequentemente percebidas como tais, a violência simbólica favorece, assim, o processo de “domesticação dos dominados”¹⁸.

Bourdieu ilustra o ponto com exemplos cotidianos quando aborda, por exemplo, o trabalho profano realizado em favor de instituições religiosas (BOURDIEU, 1996a, p. 184-191). Ele argumenta ser a Igreja uma instituição econômica que, por sua vez, se nega enquanto tal em prol de sua legitimação simbólica no campo autônomo, o qual integra e é dele relevante parte estruturante: o religioso. Ao fazê-lo, alguns de seus membros precisam reforçar a recusa da explicitação da “verdade econômica” da instituição, pois explicitá-la levaria a “uma alteração destruidora quando toda a lógica do universo explicitado se apoia no tabu da explicitação” (BOURDIEU, 1996a, p. 184-5):

Quando o pessoal laico, realizando funções profanas como as de telefonista, secretária ou contabilista, formula reivindicações, esbarra com a tendência dos clérigos de considerar as tarefas que ele executa como um privilégio, um dever sagrado. [...] Quando os sacristãos lembram que seu trabalho tem uma finalidade religiosa, mas que isso não significa que esse trabalho não mereça salário, os bispos respondem que salário é uma palavra que não tem curso nesse universo (BOURDIEU, 1996a, p. 189).

Ao aproximar-se do sagrado, o sacristão se distancia da possibilidade de fazer entender o seu trabalho como um que deva ser retribuído com ganhos financeiros, devendo contentar-se com a receita simbólica (capital simbólico¹⁹/religioso) que o campo religioso lhe permite.

¹⁸ Bourdieu (1989, p. 11) esclarece que a expressão foi tomada de empréstimo de Max Weber, que primeiramente a teria cunhado.

¹⁹ Para Bourdieu, o capital simbólico corresponde a uma propriedade de qualquer tipo de capital, compreendidos pelos agentes sociais e por eles imbuídos de valor. É o capital correspondente à consagração dos indivíduos, ao seu reconhecimento, correspondendo, portanto, à importância social acumulada e passível de ser evocada a qualquer momento em um determinado campo. O reconhecimento dá ao indivíduo também o poder de reconhecer, consagrar, em suma, de produzir hierarquias. Este poder é determinado, portanto, por aquilo que Bourdieu se refere como capital simbólico, sendo, subjetivamente, uma de suas medidas. Para maiores informações, ver Bourdieu (2001; 2007a).

Do mesmo modo, o campo artístico somente costuma ser validado em sua autonomia pela negação do economicismo que lhe é subjacente. Daí, a compreensão distanciada entre o fazer musical e o fazer profissional – no sentido do engajamento com uma remuneração *à la* campos profissional e econômico –, manifesta como estrutura simbólica socialmente partilhada e identificável nos enunciados de meus interlocutores. Como tais estruturas inspiram disposições e são mobilizadas por meio de ações, prestam-se, frequentemente, a dificultar a obtenção de vantagens econômicas pelos agentes no interior do campo. O discurso torna-se, assim, parte da economia musical, tendo nesta um papel ativo: “O discurso não é algo mais (como se tende a fazer crer quando se fala de ‘ideologia’); ele faz parte da própria economia. E, se quisermos ser justos, é preciso levá-lo em conta”. (BOURDIEU, 1996a, p. 191).

Quando as relações de força que estão em jogo em uma determinada fração do campo social não são percebidas como arbitrárias, sendo assimiladas como “naturais” ou inevitáveis, é possível identificarmos manifestações do que Bourdieu denomina violência simbólica. É ela que se responsabiliza, no plano simbólico, pela eficiência de tal “cumplicidade ontológica” entre dominantes e dominados. A dissociação entre os fazeres musicais e laborais/profissionais, identificada nos enunciados de meus interlocutores, podem ser tomadas como uma crença particular imposta aos músicos – muitas vezes veremos, posteriormente, com o seu consentimento – a partir de sua generalização. Sua análise traz a percepção de que a visão socialmente partilhada acerca dos fazeres musicais não somente se choca com as valorações comumente atribuídas ao trabalho, como os posicionam como sua antítese: o não-trabalho. Categorias como “preguiçoso”, “vagabundo” e “hobby” situam-se em polo oposto àquelas que caracterizam, por exemplo, a ascense, indissociável à apreensão moderna do trabalho³. Max Weber (2004) demonstra como uma ressignificação da compreensão do trabalho operadas por determinadas correntes protestantes pôs-se a protagonizar a exitosa trama de ascensão do sistema capitalista. Este que, por sua vez, se mostraria incompatível com a preguiça e o

ócio permissivo, como evidencia o autor ao retratar o pensamento partilhado à época da apoteose do modelo econômico em questão²⁰:

O “descanso eterno dos santos” está no Outro Mundo; na terra o ser humano tem mais é que buscar a certeza do seu estado de graça “levando a efeito, enquanto for de dia, as obras daquele que o enviou”. Ócio e prazer, não; só ser a ação, o agir conforme a vontade de Deus inequivocamente revelada a fim de aumentar sua glória. A perda de tempo é, assim, o primeiro e em princípio o mais grave de todos os pecados. [...]. Sem valor, portanto, quando não diretamente condenável, é também a contemplação inativa, ao menos quando feita às custas do trabalho profissional (WEBER, 2004, p. 144).

O músico projetado no Romantismo, porém, tem na contemplação e no encantamento uma das características inerentes à sua prática, bem como aqueles que usufruem daquilo que resulta dos fazeres artísticos. São tais disposições e ações – contemplação e encantamento, no caso dos consumidores, e desinteresse financeiro, no caso dos produtores – algumas entre aquelas que se prestam a estruturar o campo musical em suas particularidades e a diferenciá-lo, por exemplo, em relação ao campo econômico. Tais distanciamentos, por sua vez, se prestam a dificultar a assimilação da prática musical como atividade laboral. Podemos posicioná-los em um *continuum* a contemplar posicionamentos possíveis nos trânsitos exercidos pelos musicistas ao dialogarem, concomitantemente, com os *habitus* musical e profissional/econômico:

Figura 3 – Continuum entre o campo musical e profissional²¹ (Contemplação/Ascese)



Fonte: elaboração do autor (2020).

²⁰ Em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2004), Max Weber refere-se ao período de transição de um domínio da lógica religiosa feudal àquela da sociedade burguesa.

²¹ O campo profissional, como aqui compreendido, é aquele no qual agentes vinculados a diferentes profissões disputam recursos econômicos, prestígio e autoridade. Pode ser também estudado sobre o prisma das disputas entre as profissões regulamentadas e aquelas ocupações em busca de regulamentação e de uma possível “reserva” de mercado daquela advinda. Muito atreladas aos valores do campo econômico por

Uma situação narrada em Campo pelo próprio Mário e reproduzida a seguir exemplifica o argumento exposto. Ao seu modo, o relato reforça a percepção, aqui evocada – e reiterada na literatura acerca do distanciamento corriqueiro entre as práticas musicais e profissionais – que associa o fazer musical a uma ideia de não trabalho, “vadiagem”. Esta frequentemente mostra-se ainda robustecida por um viés de dominação de classe e raça/cor, entre outros marcadores sociais²² (COSTA, 2020; LÜHNING, 1995/1996; SANDRONI, 2012; SANTOS, 2005; VIANNA, 2008).

Caminhava Mário para casa, após aquisição de alguns produtos alimentares em um mercado próximo ao seu local de residência. No percurso, avistou uma viatura da Polícia Militar e alguns “praças²³” a circundá-la. Podendo eleger um entre alguns caminhos possíveis para chegar ao seu destino, optou por seguir aquele o qual partilharia a presença dos policiais avistados, julgando, assim, serem menores as chances de ser assaltado. Quando se aproximou dos agentes de segurança, no entanto, estes o abordaram, arremessaram seu corpo contra a parede, pondo-se, então, a realizar uma vistoria nos pertences de meu interlocutor. Questionaram sobre seus documentos e profissão e Mário, muito envolvido com as atividades de seu grupo de samba-jazz, à época, chegou a considerar responder ser músico. No entanto, receando uma retaliação ainda maior, advinda de uma possível associação da profissão à “vadiagem” pelos agentes de segurança, achou mais prudente se declarar desempregado no ramo da construção civil, o que era, igualmente, uma verdade. A compreensão imediata, quase um reflexo, de que seria melhor se identificar como desempregado em outro campo que como eventualmente ocupado no campo musical é uma clara demonstração da visão dissociada ao trabalho socialmente atribuída à ocupação de musicista²⁴. Neste caso, é possível constatar uma

terem nos provimentos financeiros um dos principais objetivos a caracterizar a sua existência, as profissões modernas se estabelecem a partir de requisitos que serão vistos posteriormente no presente artigo.

²² Os marcadores sociais da diferença se afirmam a partir da constituição social das desigualdades, baseada em distinções fenotípicas e relacionadas aos diferentes capitais acumulados pelos indivíduos. Eles promovem a reprodução, no âmbito individual e coletivo, das desigualdades estruturantes do campo de poder.

²³ Termo informalmente utilizado para designação de agentes policiais que pertencem às mais baixas patentes da hierarquia militar, a exemplo dos cabos e soldados.

²⁴ Posteriormente, Mário chegou a confessar-me que outro fator a influenciar a sua escolha pela não identificação enquanto músico na ocasião foi o contexto político brasileiro. Governado por um presidente de extrema direita que frequente e publicamente promove declarações ofensivas aos profissionais da área de artes, ele tem nas baixas patentes da Polícia Militar um de seus mais importantes interlocutores.

manifestação ainda mais radicalizada de tal percepção, havendo Mário optado por identificar-se como uma pessoa desocupada no ramo da construção civil em detrimento à admissão de uma ocupação, esporádica, na área de música²⁵.

Ao analisar os fatores que levaram à situação descrita, seria equivocado deixar de levar em conta, interseccionalmente, questões raciais, de classe social, territoriais e etárias a ela subjacentes. A abordagem sofrida por Mário em seu bairro de residência, situado na periferia da capital, ocorreu de modo pouco corriqueiro às operações policiais objetivadas nas áreas nobres da cidade, principalmente quando direcionadas à população de cor branca. Estudos acusam diferentes dinâmicas de abordagem por agentes policiais sob filtros relacionados à raça, classe, pertencimento territorial e perfil etário dos indivíduos com os quais interagem nestes contextos. Jovens negros, de classes baixas e moradores de periferia – perfil de Mário – se inserem no grupo mais suscetível às abordagens policiais violentas no país²⁶, indicando elementos estruturais a influenciar as ações de agentes de segurança pública. A transmutação de violências simbólicas (p. ex., racismo estrutural²⁷) em violência física, identificada na abordagem relatada por Mário, foi favorecida não por sua atuação profissional, mas por sua vinculação racial, territorial, etária e de classe. O seu vínculo com a prática musical, no entanto, poderia vir a agravar as consequências daquela abordagem, representando um entre os diversos fatores estruturais a influenciá-la.

É importante ressaltar, portanto, que o hiato verificado entre a prática musical e a assimilação da condição profissional pelos agentes na área de música não é exclusiva de uma população, classe, raça, gênero ou faixa etária, ainda que distintas consequências podem ser percebidas ao levarmos em considerações estes marcadores sociais. Por ser inerente ao campo, o distanciamento em questão manifesta-se de uma ou outra maneira no cotidiano de todos os meus interlocutores, mesmo aqueles cujos perfis se antagonizam ao de Mário. Poderia trazer como exemplo a justificar a argumentação exposta a dificuldade de Léo em convencer os seus familiares sobre a possibilidade de atuação

²⁵ Como o padrão do trabalho do músico é aquele a tempo parcial, intermitente, *freelancing* e o auto emprego, a oscilação entre períodos de ocupação e desocupação é constante (MENGER, 2005, p. 18). Falar em desemprego na área torna-se, portanto, um contrassenso.

²⁶ Ver, por exemplo, Anunciação, Trad e Ferreira (2020), Sinhoretto, Batitucci, Mota, et al. (2014), entre outros.

²⁷ Ver, por exemplo, Almeida (2018).

profissional na área de música; ou as situações desconfortáveis lembradas por Aline quando, em uma festa privada, um dos presentes dispensou-lhe um tratamento pouco profissional e extremamente ofensivo; a inexistência de contratos a formalizar os acordos profissionais firmados por representantes dos grupos musicais aos quais Kátia se vincula; entre muitos outros.

A percepção partilhada por pessoas próximas a meus interlocutores acerca de suas atividades, distanciando-as dos aspectos laborais e profissionais que a constituem, não são partilhadas pelos próprios, ao menos quando questionados diretamente a respeito:

- Você tem a música como um trabalho?
- Com certeza.
- Você enxerga a música como uma profissão?
- Enxergo, com certeza.
- (...)
- Você se considera uma musicista profissional?
- Ah, me considero, eu acho.... [risos] (Aline)

Sempre enxerguei música como trabalho. E sempre profissional. Nunca tive música como *hobby*. Desde quando eu entrei [no ramo de atuação], eu sempre tive a música como trabalho. Até por que eu vivia disso, né? Eu não tinha emprego fixo. Então, as minhas contas, todo o meu material, de início, foi com as tocasdas que eu consegui. Então, eu sempre tive ela [sic] como trabalho e profissional. (Kátia)

- Você enxerga a música como um trabalho hoje?
- Enxergo. [...] Eu vejo isso como... pra mim é um trabalho, pra mim é um trabalho. Só que é muito difícil associar agendas, sabe? Porque [são] outras pessoas, outras vidas. Cada cabeça [é] um mundo diferente, né? E são pessoas ocupadas. Então [...], hoje, eu não me vejo como um músico profissional. (Mário)

Eu me considero músico profissional... Olhe, eu entendo a profissão como sendo uma atividade que a gente faz como uma função social. Você tá fazendo algo não apenas pra você ganhar um dinheiro pra viver, se alimentar. Tem algo mais. (Elias)

- Você vê a música como um trabalho?
- Sim. Na verdade, desde quando eu comecei a tocar, eu sempre falei “– Pô, vou levar isso a sério” [...]
- [...]
- Você tem, hoje, a música como profissão?
- Sim, na verdade, a música... Sem a música, eu não sei o que eu ia fazer, não... Porque a música me levou pra vários lugares que eu nunca pensei que eu ia, entendeu? Passei por vários lugares que eu falei: “– Porra, hoje eu tô aqui”. (Léo)

Então, eu diria que música é trabalho? Também! Mas é também uma forma interessante de existir. [...] Sim, [a música é] uma profissão. Uma profissão porque ela vai te dar a perspectiva do sustento, ela vai te dar a perspectiva de se tornar específico em algumas áreas, [...] vai trazer pra você a perspectiva de ser alguém que execute e que faça um tipo de trabalho que vá te colocar numa esfera social com uma relativa consideração e, ao mesmo tempo, você vai poder fazer coisas em função daquilo. Então, eu diria que, sim, música é uma profissão. (Túlio, colchetes meus).

As compreensões de cada um em relação à profissionalização mostram-se heterogêneas, diferentemente do entendimento acerca da música como uma prática de trabalho, sobre o qual são unânimes em seus julgamentos.

Isto não quer dizer que a totalidade das vivências partilhadas com meus interlocutores levem a confirmar as impressões que possam surgir a partir de uma primeira leitura dos enunciados acima. Seus discursos e práticas são permeados pelas ambiguidades que caracterizam o próprio campo musical, ora vinculando-se a uma postura mais pragmática e economicista do fazer artístico, ora delas distanciando-se no intuito de evocarem uma distinção entre o fazer artístico e um “mero” trabalho. As aparentes contradições daí advindas nada mais são que um resultado de um processo de ajustamento entre situações cotidianas vivenciadas, o *habitus* de cada indivíduo aos quais aqui me refiro e a estrutura do campo em suas ambiguidades.

A compreensão do fazer musical em oposição ao ato laboral não é, portanto, exclusividade de não músicos. É reproduzida cotidianamente por musicistas, objetiva ou simbolicamente, ainda que, possivelmente, em menor grau ou intensidade (LENNEBERG, 1980, p. 221-2). Bourdieu ressalta, em diversos pontos de sua obra, com o realismo que lhe é peculiar, como a violência simbólica, para existir enquanto tal, opera com a cumplicidade dos dominados. No caso do distanciamento entre música e as práticas regulares de trabalho, é possível notar que:

Os próprios músicos [...] acabam por diferenciar sua prática do trabalho comum. Desse modo, não se sentem inseridos nas relações capitalistas de produção, não identificam a sua obra como mercadoria e tendem a se submeter passivamente às relações de exploração (ZAN In: REQUIÃO, 2010, p. 17).

De que modo tais distanciamentos puderam ser percebidos em Campo e nas entrevistas como fatores a caracterizar as disposições e práticas de meus interlocutores?

Busco sintetizar, nas próximas linhas, dois fatores a demarcar o referido hiato e o papel de meus interlocutores em sua reprodução a partir de seus *habitus* incorporados.

3. “Elas acham que é fácil, para quem tem o dom, chegar e fazer”

A legitimação do trabalho musical por meio do talento de seu criador/reprodutor ou mesmo de outros atributos de natureza semelhante – a exemplo do dom, da genialidade e da vocação –, ainda que frequentemente questionado enquanto fator primordial ao sucesso profissional no campo em análises de natureza sociológica e etnomusicológica (DENORA, 1995; ELIAS, 1995; SALGADO, 2005), é uma compreensão a caracterizá-lo na modernidade (SENNET, 2009, p. 48; SCHROEDER, 2004; KINGSBURRY, 1988). A crença em seu valor faz parte daquilo que Sennet (2009, p. 30) classifica como engajamento ou o que Bourdieu denomina *illusio* ou investimento: o conjunto de crenças do jogo que se joga de partilha necessária à sobrevivência como *player*, componente essencial do compromisso do indivíduo com o campo. Embora não haja definição consensual a respeito de quaisquer dos termos em questão na literatura ou mesmo no senso comum (KINGSBURRY, 1988, p. 80-83; MENGER, 2018, p. 19), a sua abordagem cotidiana toma, via de regra, significados essencialistas, inatistas e/ou individualistas: conservadores, portanto (KINGSBURRY, 1988; SALGADO, 2005, p. 41-2; MENGER, 2018). Uma compreensão essencialista do talento, ou de outras variantes do termo, transparece no discurso de meus interlocutores, ainda que seja por alguns deles também contestada, ocasionalmente:

É um pouco difícil para a maioria das pessoas enxergarem isso [o fazer musical] como trabalho porque tem gente que já nasce com o dom, tem gente que nasce pra aprender a tocar. Mas você vê a diferenciada da pessoa que nasce com o dom pra quem aprende. [...]
Rodrigo, é o seguinte: eu sempre tive vocação pra música. Mais parte percussiva, né?
(Kátia)

Eu tenho o ouvido inteligente, sabe? Eu consigo associar o que eu ouço ao que está escrito. Aí fica mais fácil. (Mário)

Eu tinha uns 13 anos de idade. Tive contato assim com a música. Eu já cantava, cantava em casa. Meus pais achavam que eu levava jeito, aquela coisa de família. (Aline)

O talento não passa por esse viés da religiosidade [atribuído por Elias ao dom], [...] Como se a pessoa tem uma coisa que, ainda que não seja um presente divino, é alguma coisa que a pessoa tem porque nasceu com ela. Eu entendo assim, dessa forma. (Elias)

Tem pessoas que são mais talentosas, ou que tem um dom para fazer as coisas. Mas eu acho que... que é isso: muitas pessoas podem fazer muita coisa mesmo sem ter esse talento, entendeu? [...] Se a gente consegue se dar conta que tem esse talento e explorar, aí é muito bom. Porque dá uma magia. Mas muitas pessoas que, mesmo sem ter o talento, podem explorar e fazer muita coisa. Ainda que não tenha essa coisa especial. (Rocío)

[...] eu venho de uma família que todo mundo toca. Na verdade, meu tio é músico e eu tenho cinco tios e eles todos tocam. Aí [a música] vem de dom mesmo. [...] Já vem de berço, véi [sic]! E, porra, não sei nem explicar, entendeu? Porque, às vezes, é, tipo assim: eu ensaio e eu não gravo os áudios pra chegar em casa e escutar. Quando eu chego no ensaio, parece que eu já ensaiei aquilo, véi [sic]! Entendeu, man [sic]? Parece que já tava [sic] ali, sei lá... É uma parada diferente.

– Você acha, então, que o talento, então, você nasce com ele?

– É. [...] o talento [...] já vem de dentro de você, entendeu? (Léo)

Um paralelo muito difundido nas discussões sobre o tema a influenciar a narrativa dos meus interlocutores quando abordam a relevância do talento para seus fazeres musicais é aquele que compreende, de modo alegórico, o músico como um diamante ou pedra preciosa em estado bruto a ser, portanto, “lapidada”. Tal processo de “lapidação” corresponderia àquilo que seria alcançado por fruto do trabalho, da dedicação, do esforço. Neste caso, o termo perde um pouco de sua valoração inatista, assumindo contornos menos fatalistas:

Mas eu acredito que essa facilidade seja uma questão genética, de ter uma percepção. [...] Não sei, essas facilidades são misteriosas também. [...] O dom é a facilidade em perceber as coisas, sabe? Ter facilidade em desenvolver determinada atividade. E acho que o talento, ele é adquirido com o dom, mas através de muito esforço, muito trabalho. [...] Talento precisa ser aprimorado. As pedras preciosas são encontradas brutas, de uma forma bruta, então, elas precisam ser lapidadas. Não deixa de ser uma pedra preciosa porque está em estado bruto. (Mário)

[...] eu acho que todo mundo nasce com uma aptidão, assim, pra alguma coisa. Eu acredito nisso, mas eu acho que você tem que aprimorar, né? Porque, se não aprimorar, você vai ficar ali mediando a vida inteira. Mas eu acho que nasce. (Aline).

No meu caso, por exemplo, comecei a cantar de maneira muito informal. Não tinha aula e já tinha uma voz... era afinadinha... fazia bonitinho. Então, eu acho que nasceu ali comigo. Não tive muita influência familiar... tem um tio meu que toca, mas sempre

viveu distante... então, nem foi de dizer que eu cresci, de repente, no meio, que eu tivesse trabalhando meu ouvido, alguma coisa do tipo, como tem algumas pessoas. Acho que foi uma coisa que... sei lá, que Deus deu. Mas, aí, assim: se eu não tivesse trabalhado, certamente, eu não teria evoluído como cantora. (Aline)

[...] acho que [...] o talento pode ser uma coisa que vem da pessoa, sim. Agora, como utilizar esse talento é algo que se aprende. Mas, independentemente de ter ou não ter talento, eu acho que a gente pode aprender a fazer muita coisa. (Rocío)

Ela [a música] fica sempre na esfera muito mágica, muito – demasiado – subjetiva. E isso leva a uma construção social completamente preconceituosa do que a gente 90% é inspiração e 10% é algum tipo de trabalho que a gente acha que deva fazer porque a gente já nasceu com talento. E eu acho que não. Os músicos, eles sabem que é muito trabalho. E daí você tem uma porcentagem muito menor o que é inspiração, o que é talento, né? Predisposição, enfim... Não gosto de usar muito estes termos, eu acho eles também um pouco reducionistas. (Túlio)

Elias foi quem, entre meus interlocutores, se pôs a desvincular o fazer musical da ideia de talento em seus enunciados, apontando, em contraponto, para o processo de construção do capital artístico-musical²⁸, relacionado à prática e às condicionantes estruturais. Túlio, após reconhecer uma tímida contribuição do talento para a formação musical, pôs-se a destacar a maior relevância de estruturantes socioculturais à tal trajetória:

[...] não vejo música como um dom, não. Eu vejo como algo assim, que [...] é difícil falar. [...] enfim, eu não vejo como algo que você nasceu e tem aquele... sabe? [...] Eu não vejo assim, não. Acho que tem as condições que vão formando aquilo na pessoa. (Elias)

– O talento, você acha que é algo inerente à pessoa?
– Eu não acredito, [...] porque quando eu comecei a estudar, antes de estudar música, eu cantava. Meus primos super me criticavam, não é? Brincavam, assim: “– Você não tem o tom!”. Aí, o outro dizia assim: “– Não tem o Tom nem o Jerry!”. Brincadeira com o desenho animado aí, né? Ou seja, eu era um fracasso, um fiasco. Com o ritmo, com uma série de coisas. Eu acho que tem algo dentro da gente que, obviamente, pode ser estimulado. [...] Pode ser trazido pra uma esfera de expressão. [...] Algumas pessoas têm mais facilidade nessa busca, não é? De buscar aquilo, aquele caminho que vai te

²⁸ Me refiro a um tipo específico do capital simbólico relacionado ao prestígio e à consagração no interior do campo musical sob o nome de capital artístico. O seu processo de acumulação se dá através de habilidades incorporadas (capital cultural), e é reconhecido por meio de reputações. Estas se constituem a partir de múltiplos julgamentos (entendidos, em seu sentido mais amplo, como produto de trocas múltiplas, reconhecimentos institucionais, experimentações e confrontações de ideias) por pares, consumidores e outros agentes do campo a partir do desempenho em atividades em seu interior (v. p. ex., MENGER, 2014, p. 187-235), sendo deste uma espécie de “gratificação” simbólica. O capital artístico corresponde, portanto, ao capital simbólico acumulado em relação às atividades dos agentes que os permite utilizá-lo em disputas no interior do campo musical.

fazer crescer, que vai te fazer... mas, nada como um bom estímulo, uma boa formação ambiental. Acho que formação ambiental, sim! É algo que deveria ser inerente pra todo mundo. Todo mundo devia ter acesso ao estudo de algumas áreas como a música. Mas, talento eu não acredito que seja uma coisa que a pessoa nasce. Tem gente que fala de outras vidas, etc. [...] Eu acho, trazendo pro campo racional, algo muito perigoso. Eu prefiro acreditar que todo mundo tem e que é só tirar ali de dentro que sai. (Túlio)

Vale notar que a diversidade na compreensão partilhada sobre o talento exposta acima – (1) essencialista/individualista; (2) socialmente condicionada; (3) síntese entre ambas – corresponde à diversidade de definições do termo (e de suas variantes) encontrada na literatura sobre o tópico aqui consultada (BLACKING, 1973; BOURDIEU, 2007b, p. 104; DENORA, 1995; ELIAS, 1994, p. 53-60; KINGSBURRY, 1988; LENNENBERG, 1988; MENDER 2014, p. 142-235; 2018, p. 15-26; MERRIAM, 1967; PENNA, 2012; SALGADO, 2005; SCHROEDER; 2004; TRAVASSOS, 2005). Entre meus interlocutores, entretanto, uma tendência à compreensão essencialista do talento verificou-se mais difundida, seja como elemento determinante para uma trajetória na área ou, mais comumente, como um atributo a ser trabalhado durante o percurso dos agentes no campo musical, lapidado.

Diante da verificada multiplicidade de compreensões sobre o epíteto, em suas distintas associações com os fazeres musicais, a predominância enunciada ao seu caráter total ou parcialmente essencial/inato pode ser percebido como um reforço às visões conservadoras sobre a apropriação ou construção dos conhecimentos musicais. Algumas situações podem ser evocadas para ilustrar o argumento. Nota-se que, frequentemente, o talento é utilizado de modo eficaz ao não reconhecimento da significação laboral do fazer musical, com consequências objetivas na remuneração de seus protagonistas, por exemplo.

Durante uma conversa em Campo, Elias relatou uma situação em que havia aceitado tocar em um evento religioso cuja remuneração financeira seria proporcional ao valor arrecadado junto aos presentes, abdicando-se, assim, da previsibilidade dos provimentos em troca do trabalho realizado. Percebeu, na ocasião, que alguns entre os presentes se recusavam a remunerá-lo sob a justificativa de considerarem a prática musical um dom e, aparentemente, nela enxergarem um exercício que não demandasse um esforço associado à sua preparação:

[...] eu percebia das pessoas, quando iam me pagar, um pouco isso, sabe? Como se dissesse assim: “– Olha, você tem esse dom aí de tocar, por que receber dinheiro?”.
(Elias)

Aline também vivenciou situações em que foi dela solicitado que se apresentasse de forma não remunerada, sob o argumento de serem aquelas excelentes oportunidades para “mostrar o seu talento”. As situações descritas são corriqueiras no cotidiano dos músicos, representando uma das consequências da compreensão do talento como um atributo essencial:

Acho que ao adotar esse pensamento de enxergar a música como um dom e achar que é uma facilidade, as pessoas acabam esquecendo [de] todo um trabalho que é feito, sabe? Elas acham que é fácil, para quem tem o dom, chegar e fazer. (Mário)

Me incomoda quando eu vejo muita gente famosa falando isso: “– Ah, eu já nasci cantando, nunca precisei fazer uma aula de canto”, se vangloriando disso. Eu não acho que isso é bom, principalmente porque a gente já mora num país em que as pessoas têm dificuldade de entender isso como uma profissão. Se você coloca desse jeito, aí que ferrou mesmo. (Aline)

[...] a música não é vista como trabalho pela sociedade. [Pela sociedade] Como um todo? Não, de maneira alguma.

– E você acha que isso acontece por quê, hein?

– Isso acontece porque, de fato, os artistas nunca tiveram um papel de valorização [das suas habilidades], como algo que se constrói. Algo que parte da coisa intelectual, que parte do estudo, que parte da pesquisa, que parte de uma construção completamente, como é que eu diria? Informativa mesmo e... de trabalho árduo. E o que você tem dentro desse processo. (Túlio)

Outras situações comuns vivenciadas em Campo foram aquelas em que, finda uma apresentação, pessoas se aproximavam a cumprimentar os músicos envolvidos, elogiando o seu talento ou dom para a música. Dias após um show que eu havia realizado com o grupo de samba-jazz integrado por Mário²⁹, por exemplo, abordou-me um amigo que o tinha

²⁹ Conheci Mário por intermédio de Léo - violonista de seu grupo com quem ele ocasionalmente se apresenta também no formato “voz e violão”. Léo me convidou a integrar o conjunto – até então, um trio de samba-jazz – na condição de baterista, pois estavam à procura de um músico para o exercício da função. Impossibilitado de assumi-la em definitivo, me coloquei à disposição para integrar provisoriamente o conjunto. Além de ter experiência na execução do instrumento e interesse pelo som do grupo, imaginei ser esta uma forma de retribuir a contribuição à ainda incipiente pesquisa daquele que veio se tornar, posteriormente, um dos meus principais interlocutores em Campo - o próprio Mário. Ocupi, provisoriamente, a posição denominada por José Alberto Salgado de “observador-participante-músico” (SALGADO, 2005, p. 9), o que me permitiu observar os acontecimentos de uma perspectiva particular e, de

assistido, solicitando que eu informasse “ao vocalista” da banda – no caso, o próprio Mário – sobre o quanto tinha achado linda a sua voz e de quão talentoso era para o canto: “– Um sucesso!”. O esforço necessário à uma performance satisfatória, por outro lado, raramente é lembrado ou evocado em ocasiões semelhantes.

Minha experiência como músico não permitiria surpreender-me com tal constatação. Elogios e reconhecimentos que se reportam a qualidades inatas são mais comumente dirigidos a pessoas envolvidas com práticas musicais que outros, relacionados ao processo de preparação dedicado à performance. Um integrante de uma plateia confrontado com uma execução instrumental virtuosa, por exemplo, tem como reação mais provável uma expressão que se assemelhe a “– Uau, quanto talento para fazeres o que faz”, que algo do tipo “– Uau, quanto estudo envolve isso que estás a fazer”. O desequilíbrio verificado é sintomático do reforço cotidiano às compreensões essencialistas acerca das determinantes das habilidades musicais, que se convertem em estruturas simbólicas e prestam-se a moldar percepções, disposições e ações no campo musical.

A ideia de talento, tal como regularmente evocada, tem o poder de disfarçar ou levar à segundo plano todo um processo essencial à performance, relacionado ao estudo e à preparação referente à ação com a qual se engaja o músico instrumentista. Opera como um recorte: destacando-se o que há de inato ao dom, deixa de lado um processo que tem muito a informar sobre o desenvolvimento das habilidades musicais. Isto mostra-se problemático à compreensão dos fazeres musicais como prática laboral, pois, ao ressaltar o caráter espontâneo atribuído àquelas, atesta a sua incompatibilidade com elementos a estruturarem, no plano simbólico, a sociedade do trabalho moderna: a ascese, o esforço individual, etc.

Esta sociedade, como aponta Weber (2004), fez do trabalho uma finalidade em si, tornando o comportamento obsessivo a persegui-lo uma de suas mais importantes características. O talento seria uma espécie de atalho para tal perseguição utópica, a colocar em risco, portanto, a própria utopia. Alguns questionamentos podem ajudar a elucidar a questão: como poderia ter valor, em uma sociedade que valoriza a eterna busca,

certo modo, privilegiada.

aquilo que se apresenta como ponto de chegada? Não havendo ascese que caracterize a compreensão comumente partilhada sobre o dom, o que restaria às atividades que lhe têm como elemento essencial a justificá-las? Das contradições apontadas por tais indagações, é possível extrair o papel conflituoso desempenhado por ocupações que têm no talento um elemento a estruturar o seu campo – a exemplo daquelas vinculadas às artes – e os valores associados ao trabalho na sociedade moderna. Poderíamos resumir a complementaridade do referido embate, com consequência para a configuração objetivada e simbólica do campo musical, a partir da seguinte esquematização:

Figura 4 – Continuum entre o campo musical e profissional (Talento/Trabalho)



Fonte: elaboração do autor (2020).

Ainda que alguns músicos partilhem o entendimento de que o dom frequentemente se presta a distanciar o fazer musical de seu aspecto laboral – e verbalizem, vez ou outra, de maneira direta a respeito –, não deixam de reproduzir, em outras situações e contextos, a defesa da relevância primordial do talento para a formação do capital artístico e/ou para o êxito profissional no interior do campo (ver os enunciados transcritos na parte inicial desta seção). Este traço dúbio do que enunciam meus colaboradores é uma consequência dos universos aos quais se põem a dialogar quando buscam na música uma arte de viver. Não podem romper com a *illusio* do talento e, via de regra, não o fazem (à exceção aparente de Elias) por não poderem romper com aquilo de constitui o campo musical em sua essência, ao mesmo tempo em que se veem impelidos a reconhecer o aspecto laboral de suas práticas musicais e todo o empenho nelas empregados no decorrer de suas trajetórias individuais.

O talento compreendido como algo de natureza extraordinária, cujas origens seriam fugidias a uma explicação racional, reforça sua aura transcendental ou mágica, distanciando-o ainda de outro elemento a caracterizar a organização social na qual se paut

a sociedade moderna: a própria racionalização. A insubmissão à apreensão do dom por meio de prerrogativas exclusivamente técnicas reforça a síntese subjetiva e não racional a lhe configurar. Sua formulação é antiga, podendo ser encontrada já nos cantos a compor a *Ilíada* e a *Odisseia*³⁰, ainda que sua apropriação moderna se mostre muito particular. No presente, atualiza-se no interior do campo musical com reflexos sobre o discurso e prática de seus agentes. Trago aqui somente um exemplo ilustrativo, metonímico, de inúmeros outros que poderiam ser evocados a partir de diversas letras de canções a se direcionarem ao tópico: “Quando a inspiração bate na porta/Entra e traz consigo o tempo bom/Faz do sentimento o dom/Traz uma palavra, um som/Traz por um momento/A chave que abre o coração/O elo, a luz, a criação/Quando a inspiração liberta a alma/Ela dá as costas à razão”³¹.

O forte vínculo socialmente difundido entre as práticas musicais e atributos como o talento, dom ou genialidade acarreta desafios particulares à assimilação profissional dos músicos. Além das significações essenciais/biológicas/divinas/sobrenaturais, as quais se vinculam no senso comum, os atributos mencionados mostram-se de impossível mensuração a priori (MENGER, 2018, p. 7-100), gerando impasses ao seu questionamento crítico dentro das regras do jogo tal como é jogado no campo musical. É o conflito manifesto entre os *habitus* sociológico/etnomusicológico e o musical, que imprime à análise aqui proposta uma série de dificuldades ao seu ecoar entre os próprios musicistas. A legitimação das desigualdades interindividuais pelo talento torna-se, por sua vez, um

³⁰ Uma compreensão dos poetas como porta-vozes da expressividade das divindades reforçam uma atribuição sobre-humana da atividade artística. Transparecem já em textos da *Odisseia*, atribuídos a Homero: “[...] como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira. (...) não são humanos estes belos poemas, nem de homens, mas divinos e de deuses, e os poetas não são nada além de intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um” (HOMERO; LOURENÇO, 2003, p. 40-41).

³¹ Música: *Inspiração* (Flávio Henrique).

combustível à justificativa e naturalização daquelas no campo, tendo a significação inatista do talento um papel essencial à sua não contestação³².

Ao contrário do que ocorre em relação, digamos, às desigualdades relacionadas à distribuição do capital econômico – criticadas, ao menos em suas manifestações mais exacerbadas, por economistas alinhados a diversas perspectivas teóricas (PIKETTY, 2015, p. 9-12) –, as desigualdades no campo artístico são comumente encaradas com naturalidade quando não inspiram admiração:

Por um lado, as desigualdades próprias dos mundos artísticos ilustram de maneira perfeita a cotação das qualidades do trabalho pelo talento e os efeitos de alavanca que daí advêm, fornecendo às diferenças de sucesso uma legitimidade sem falha, numa altura em que os profissionais das artes não escondem a sua preocupação perante as injustiças sociais, as inovações destruidoras do capitalismo e os seus sistemas mercantis de cotação de toda a espécie de valores. Por outro lado, em todos os sectores de actividades nos diversos níveis das qualificações do trabalho, é difundida progressivamente uma lógica de definição e de cotação dos talentos e das competências que exporta o modelo concorrencial já prevalecendo nas artes e no desporto. (...) Mercados onde a concorrência é aceite, ou até reivindicada desde que pura e perfeita, e onde as desigualdades de sucesso são celebradas e exploradas para alimentar o fascínio sem suscitar a indignação contra o monopólio das retribuições, eis um sonho de capitalista! (MENGER, 2005, p. 78).

O trecho acima demonstra o papel exercido pela compreensão essencialista do talento na naturalização das desigualdades no campo artístico. Sendo o atributo apreendido como um divisor de águas a abençoar os poucos que o detém com o sucesso de uma trajetória individual, ineficazes seriam quaisquer ações que visassem expandir a sua abrangência a outros agentes do campo musical, por exemplo. O caráter essencialista assumido pelo talento, em sua compreensão dominante, não o torna passível de apreensão por quem não o “carrega” de modo espontâneo, sendo possível somente o seu desenvolvimento por aqueles indivíduos que já o possuem como atributo inerente. Ideais

³² A visão de Menger (2018) acerca do talento evidencia a concepção mais comum atrelada ao epíteto, associada a uma capacidade essencial/inata de indivíduos. Segundo o autor, “é necessário invocar fatores não observáveis, como talentos, habilidades e outros ‘termos residuais’ que aparecem nas equações salariais, para explicar as diferenças individuais de produtividade entre trabalhadores com capital humano semelhante, uma vez controlados a profissão exercida, o tamanho da empresa e o setor de atividade. Esses fatores não observáveis são a assinatura da heterogeneidade individual: mais do que resultar do investimento em capital ou do acúmulo de experiência, eles parecem qualificar a distribuição a priori de capacidades com as quais os indivíduos são dotados” (p. 57, tradução nossa).

solidários que se prestem à democratização das possibilidades de desenvolvimento de habilidades valorizadas no campo, por exemplo, perdem a razão de existir, pois ele tem suas hierarquias constituídas sob a primazia simbólica do talento.

A discussão acerca da legitimação das desigualdades no campo musical a partir da importância que a visão do talento inato assume no campo musical é abordada em detalhes por Pierre-Michel Menger (2005; 2014). Pretendi, nesta breve introdução à associação exposta (talento – desigualdade), somente trazer alguns elementos que demonstrem o caráter conservador assumido pela “naturalização” de determinados recursos, conhecimentos, competências e/ou habilidades – nos termos de Bourdieu, de determinados capitais – para dinâmica das disputas que se dão no espaço social.

4. “Quando você vai tocar num evento, ninguém quer saber se você é formado ou não”

Crença amplamente disseminada no meio musical, a convicção em torno do lugar dispensável ocupado pelas instituições de ensino de música para o processo de formação musical de instrumentistas destaca-se como uma das principais características do campo. Uma aprendizagem formal, além de minimizada como pré-requisito às avaliações das capacidades musicais dos instrumentistas, é frequentemente encarada como um elemento potencialmente prejudicial à espontaneidade e à musicalidade, atributos tão bem quistos e prezados entre os músicos em suas práticas cotidianas (KINGSBURY, 1988; COSTA, 2015). John Frederickson e James Rooney (1990) acreditam residir (ao menos parcialmente) nesta incompatibilidade, verificada entre mecanismos de legitimação institucional e os valores do campo musical, a responsabilidade pelo fracasso do projeto de profissionalização do trabalho na área.

Na compreensão dos autores, tal ocupação teria afirmado sua reivindicação de status na sociedade burguesa por meio de valores de âmbito estético, tendo esta vinculação nascido já ultrapassada por estabelecer ligações anacrônicas com um universo simbólico em decadência: o da nobreza. A música (ou, ao menos, a parcela desta produção vinculada ao campo de produção restrita), frequentemente referida por seu grande

potencial subversivo, havia se tornado, ironicamente, símbolo de distinção utilizado pela nobreza em relação a uma burguesia financeiramente ascendente durante o Romantismo.

Uma das formas encontradas por agentes do campo musical no intuito de afirmar a autonomia deste em relação às legitimações a ele externas foi através de um mercado de bens simbólicos, cujas regras deveriam ser estipuladas e aplicadas por mecanismos internos (COSTA, 2020). Sua lei de transformação, como a de qualquer campo de produção, reside na dialética da distinção estabelecida entre estrutura e *habitus* a moldar o campo em suas particularidades. A ideia de uma produção voltada a si, baseada em valores estéticos cuja produção estaria a cargos de seres excepcionais (quando não semideuses) a serviço de uma devoção de caráter místico e/ou transcendental, permite o estabelecimento de diversos paralelos entre o campo musical e o religioso, sendo este, por sua vez, dominante no campo de poder durante o período pré-moderno.

Não me refiro, portanto, ao campo religioso em suas características autônomas – marcada por uma forma específica de ascese, pelo desencantamento, o racionalismo e o cientificismo –, mas aquele comum ao mundo aristocrático, em suas valorações místicas e sacralizantes a subjugarem outras esferas de saber/poder aos seus pressupostos. Se, na modernidade, a afirmação de atores e sistemas outros – que não os religiosos – a protagonizarem as definições da realidade (a exemplo da própria ciência) mostrou-se um fator dela distintivo, no campo musical, as explicações amplamente aceitas sobre o seu domínio tiveram destinos que se aproximavam cada vez mais daquelas comuns às antigas ordens religiosas³³.

Na análise de Kingsburry sobre o cotidiano musical conservatorial nos EUA, por exemplo, são recorrentes os paralelos percebidos pelo autor entre a devoção sagrada e aquela partilhadas por músicos e demais agentes no contexto. Em suas palavras, o espaço do conservatório “é provavelmente mais apropriadamente comparado a um seminário que a uma escola profissional, pois o foco da atenção do treinamento no conservatório se

³³ Muitas das distinções analisadas por Bourdieu entre o campo religioso e o econômico (BOURDIEU, 2006) se aplicam também em relação às especificidades do campo musical em relação ao último.

assemelha antes a uma inculcação de devoção que uma preparação para uma carreira³⁴” (1988, p. 19, tradução nossa). São muitas as constatações elencadas pelo autor a partir dos enunciados e práticas de seus interlocutores em um lócus de pesquisa cujos atores se propõem, constantemente, a distanciar a prática musical do plano da racionalidade: o valor sagrado da música ali partilhado, a compreensão dos fazeres musicais legitimados como expressões divinas, a performance musical ritualizada, a busca de uma execução com “alma” por aqueles vinculados à performance musical, a fuga da “rigidez” da partitura, a concepção de uma música séria/não secular. Daí uma corriqueira aproximação, na literatura, entre as compreensões mundanas de música e religião.

Como sistema cultural – com uma explicação da ordem das coisas e com padrões próprios de conduta –, uma prática musical se assemelha a uma prática religiosa. De acordo com ordenações da lógica e do comportamento, tornar-se músico sinfônico, jazzista ou sambista tem algo em comum com tornar-se católico, evangélico ou espírita (sem correspondência, é claro). (SALGADO, 2005, p. 154).

[...] a arte foi criada para agir como receptáculo para os fragmentos de antigos sentimentos cósmicos anteriormente associados ao estado e à religião. A arte estava se tornando uma nova forma de religião que evolvia contemplação estética. [...] Esta definição religiosa de beleza é fortalecida em poder como uma ideologia – porque se encaixa na ideologia emergente do indivíduo Romântico em busca da autoconsciência e da experiência pessoal. No entanto, para julgar a beleza, era necessária a capacidade conhecida naquele tempo como “gosto”, um sentido imediato de beleza julgado independentemente da reflexão. Esta era uma capacidade que só poderia ser desenvolvida através de uma imersão em uma determinada cultura de arte e ideias³⁵. (FREDERICKSON; ROONEY, 1990, p. 200-201, tradução nossa).

As profissões modernas, em contrapartida, se definiram em torno de valores e características outras, destoantes de premissas estéticas, religiosas e/ou hereditárias. Constituindo-se como campos de especialização, tornaram-se dependentes de

³⁴ “[...] a conservatory is probably more appropriately compared with a seminary than with a professional school in that the concentrated focus of conservatory training seems more an inculcation of devotion than a preparation for a career”.

³⁵ “[...] art was made to act as the receptacle for the shreds of old cosmic feelings formerly associated with the state and the church. Art was becoming a new form of religion which involved aesthetic contemplation. (...) This religious definition of beauty increased in power as an ideology because it fit in with the emerging ideology of the Romantic individual pursuing self awareness and personal experience. Yet to, judge beauty, one needed the capacity known at that time as “taste” an immediate sense for beauty judged independently of reflection. This was a capacity which could be developed only through immersion in a given culture of art and ideas. (DAHLHAUS, 2982)”.

treinamento formal e de certificações anônimas e impessoais, destinadas a avaliar conhecimentos objetivamente mensuráveis, o que lhes garantiu um vínculo ideológico com um universo valorativo racional e cientificista que se fortalecia na ordem capitalista industrial.

Enquanto o campo de produção artística afirmava sua autonomia em torno de valores subjetivos e, muitas vezes, tomados por ideais sacralizantes, místicos ou religiosos – crenças em dotes musicais essenciais aos indivíduos e desigualmente distribuídos (dom, talento, genialidade, vocação, etc.), na produção musical como expressão emocional do músico criador/intérprete, criatividade, inspiração, devoção a grandes músicos etc. – as profissões no mundo burguês se constituíam em torno de projetos racionais de produção e avaliação do conhecimento, baseados em qualificações e certificações objetivas. “Batuque é um privilégio/Não se aprende samba no colégio” (ROSA; VADICO, 2000), diziam os compositores Noel Rosa e Vadico, demarcando um distanciamento entre o cultivo das habilidades musicais e processos formativos escolares (formais). O hiato entre os valores dominantes no campo musical e aqueles a sustentar as demais profissões na contemporaneidade são notados na caracterização do período realizada por Sennet:

A era moderna costuma ser considerada uma economia da capacitação, mas o que é exatamente uma capacitação? A resposta genérica é que se trata de uma prática do treinamento. Neste sentido, a capacitação contrasta com o *coup de foudre*, a inspiração súbita. O atrativo de inspiração está em parte na convicção de que o talento bruto pode substituir o treinamento. (SENNET, 2009, p. 48).

A oposição entre as crenças no talento e no treinamento, portanto, vieram a acirrar os contrastes estabelecidos entre o campo musical e as características essenciais comuns às profissões modernas.

Os conservatórios e, posteriormente, as universidades de música foram os projetos que mais aproximaram a formação musical de uma organização racional. Por outro lado, fizeram-se, frequentemente, reféns das legitimações de ordem equivalentemente estéticas e subjetivas, comumente individualistas, prestando-se, em contraste aos ideais de universalismo, a nortear a pedagogia e, de modo mais amplo, a razão modernas (GADOTTI, 2000; TRAVASSOS, 2005, p. 14-16) à reprodução e institucionalização de

desigualdades à qual a compreensão essencialista do talento/genialidade dominante no campo ao qual se reporta (KINGSBURY, 1988; TRAVASSOS, 2005, p. 16-17). A ambiguidade de tal posicionamento dificulta, por sua vez, qualquer pretensão em figurar enquanto instituições indispensáveis aos fazeres musicais exemplares ou mesmo à profissionalização musical entre seus contemporâneos, papel geralmente ocupado pelas instituições educacionais legitimadas como espaços de formação para as profissões modernas (ABBOT, 1988; MACHADO, 1995; MACDONALD, 1999).

Kingsbury (1988) reafirma a relevância de ideias como talento e musicalidade para a distinção e hierarquização entre estudantes de um conservatório de música estadunidense. José Alberto Salgado (2005), por sua vez, identificou na Escola de Música da UNIRIO um ambiente onde a compreensão do talento como fator capital à organização das práticas coletivas era constantemente questionado por seus agentes. Em ambos casos, porém, os integrantes de tais espaços culturais se posicionam do modo a dialogar com uma concepção estruturada e estruturante do talento, que o reproduz como um divisor de águas nas hierarquizações e julgamentos estabelecidos no campo, com consequências visíveis nas configurações das instituições educacionais. Elisabeth Travassos (2005, p. 16-17) exemplifica a constatação a partir da estruturação dos cursos de graduação em Música da própria UNIRIO:

As diferenças de valor entre os cursos, percebidas por professores, dirigentes e estudantes, têm ligação com as orientações quantitativa e qualitativa, ou mesmo com essa forma moderna de individualismo conspícuo oferecida pelo estrelato na indústria cultural. As maneiras como os estudantes modelam, transformam e negociam seus projetos de carreira durante o período escolar também estão ligadas àquelas orientações [...] Tal hierarquização é produto da organização da vida musical e das ideologias que a sustentam. A valorização da “criação” sobre a “reprodução” (tanto no sentido de realização sonora de um texto escrito, a partitura, quanto no de transmissão do saber), da regência sobre a execução instrumental ou vocal, da execução solista sobre a coletiva, e de todas essas sobre o ensino de música, institui uma pirâmide que tem no seu ponto mais alto as práticas nas quais se exigem identificação individualizada do produtor de música, sua “assinatura”.

Dados extraídos da PNAD³⁶ 2019 (COSTA, 2020) não possibilitam inferências a respeito da influência objetiva do diploma na área de Música sobre a inserção dos agentes

³⁶ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.

no campo no mercado de trabalho e sobre seus desdobramentos no Brasil. Isto porque o questionário a embasar a pesquisa não traz especificações qualitativas acerca do diploma dos entrevistados. De todo modo, outra informação de grande relevância contida na Pesquisa deve ser trazida à reflexão. Os testes de independência estatística rejeitam a hipótese de diferença de escolarização entre os músicos formalizados e não formalizados, tendo a conclusão do ensino superior como corte de referência. Isto traz alguns indícios da menor relevância do diploma de ensino superior (em qualquer área) para a atuação na como musicista no Brasil, ao atestar certa homogeneidade no perfil de escolaridade dos trabalhadores formais e informais, atípica ao mercado de trabalho de um modo geral. Ademais, é possível inferir a existência de um menor incentivo à obtenção do diploma de ensino superior na área visando formalização do vínculo de trabalho, por musicistas. Os dados reforçam a particularidade da inserção institucional do trabalho de musicistas, uma vez que empresas e instituições – públicas e privadas – são as responsáveis pela parte mais significativa da formalização dos trabalhadores no mercado de trabalho brasileiro.

Entre meus interlocutores, com experiências acadêmicas ou não, era recorrente a percepção de que a passagem por uma Universidade de Música, embora propiciasse importantes vivências a quem a protagoniza, pouco influiria na prática da performance musical além dos domínios da instituição e tampouco no êxito de sua apropriação na condição de profissão (à exceção, possivelmente, de Aline):

O que se faz aqui [Na Escola de Música da UFBA] é voltado para música erudita e, principalmente, a contemporânea. No curso de música popular, é música contemporânea. Isso não tem absolutamente função nenhuma pro meu trabalho, né? No que eu faço no bar, no barzinho. (Elias)

Tudo bem, eu não estou gravando música na academia, mas, pra mim, é minha profissão, né? [...] Eu faço já faz muito tempo e ainda tenho pegado esses conhecimentos dos livros, de algumas pessoas, ainda que não tenham certificação. Muitos conhecimentos faltam ainda, no [âmbito] acadêmico, mas eu acho que eu sinto que sou profissional no que eu faço. Pelo menos é meu interesse que seja bem feito. (Rocío)

Essa questão acadêmica, né? Os musicistas acadêmicos têm – acho –, em geral, esse imaginário que a gente está [tocando] na rua porque não teve outra opção. Porque não conseguimos esses conhecimentos acadêmicos que eles têm. Mas eu penso que a música, quem faz música, se é músico de verdade, faz para ser escutado. E se a gente

ficar esperando um concerto, ou uma apresentação “X”... Primeiro: um concerto, por exemplo, de uma sinfônica, ou, sei lá, vai ter um público bem específico pra escutar. [...] Enquanto, se você quer ser escutado mesmo, pelas pessoas em geral, não tem outro cenário melhor que a rua, entendeu? (Rocío)

– Você chegou a, fora desses contextos, ter um estudo mais formal? Uma coisa de Escola de Música, Conservatório, essas coisas, não?

– Não, não. Na verdade, minha escola sempre foi [o] celular. Tá olhando aí, computador, ia pra *lan house* pra olhar os vídeos. Porque [eu] não tinha oportunidade de ir pra show naquela época. Aí eu ia e sempre achei aquilo dali como um estudo também, né? Ia sempre olhando. Na verdade, a galera fala aqui “sugando”. Tipo, você posta um vídeo a galera tá olhando, a galera fala: “– Ah, cê [sic] tá sugando, né?”. Aqui é assim. (Léo)

Não que a gente ganhe melhor [por ter passado pela Universidade de Música], porque no final das contas quando você vai tocar num evento ninguém quer saber se você é formado ou não. Mas eu acho que isso te coloca numa posição melhor de você saber que você é um profissional, de que você é preparado como um enfermeiro é preparado para estar ali no hospital fazendo um atendimento, isso é bacana. (Aline, parênteses meus)

Léo, que indica ter no aparelho celular a sua principal escola, é o único entre meus interlocutores que declarou ter performance musical como sua única fonte de renda. À época do Campo, apresentava ainda uma renda média, oriunda de seu trabalho como instrumentista, superior à maior parte de seus colegas os quais pude entrevistar para a presente pesquisa³⁷.

Da declaração de Aline, é possível extrair, por outro lado, que o estudo universitário acaba propiciando ao músico formado outras vantagens que não aquela diretamente relacionada ao direito de exercer a profissão. A musicista cita o exemplo da autoestima (individual e de caráter psicológico) como possível influência ao reconhecimento pessoal na condição de profissional. Meus interlocutores, de um modo geral, mesmo ao ressaltarem a relevância da educação formal para a atuação musical, não o fazem colocando aquela como pré-requisito ao domínio da performance:

Claro que sim [gostaria de se dedicar mais à música]. Foi exatamente esse o motivo de tentar o curso de Licenciatura [em Música], pra aprimorar essa questão. Também um

³⁷ Não à toa, foi entre eles o que sofreu os mais severos impactos no período da pandemia de Covid-19. Infelizmente, os contatos que consegui estabelecer com o músico no período foram curtos e espaçados (no tempo), sendo infrutíferas minhas investidas em entrevistá-lo também durante o período de restrições às atividades musicais provocadas pelo coronavírus.

sonho de fazer um projeto no meu bairro, sabe? Que também seria uma forma de tirar as crianças de determinados ambientes. De expor as crianças a determinados estímulos musicais, porque o que aconteceu comigo foi uma questão de encantamento, sabe? Ao ter o contato com aquela música. (Mário)

[Aprendi a tocar] Com aula, aula particular. Não fui autodidata, foi aula mesmo. Fiz esses dois cursos, passou muito tempo... eu sempre fui musicista de rua, né? Nunca entrei em faculdade nenhuma pra estudar a fundo a questão da música em si. Fiz uma oficina de música também aqui na UFBA, durante 6 meses. (Kátia)

Os discursos analisados se remetem à dispensabilidade da passagem por uma instituição de ensino formal ao exercício da ocupação. Sem qualquer vivência musical em tais espaços, Mário se apresenta profissionalmente em bares e casas de shows na cidade de Salvador. Kátia, mesmo com algumas experiências em cursos regulares de música, não necessita comprová-los para atuar na área. A vivência universitária de Aline na Escola de Música da UFBA demonstra pouca relação com os trabalhos que realiza cotidianamente – excetuando-se aqueles referentes à prática docente –, embora a musicista daquela se recorde por deter uma grande importância como “experiência de vida”. Elias, que se classifica como autodidata, já atuava profissionalmente como cantor e violonista muito antes de iniciar seus estudos universitários em Música. Ele não teve contato, anteriormente ao ingresso no curso de composição da UFBA, com aulas particulares, escolas de Música ou cursos preparatórios, tendo àquela se vinculado somente aos 42 anos de idade. Dos nove entrevistados para a presente pesquisa – incluindo Teresa, musicista e empresária – somente três possuem formação acadêmica (graduação) na área de música. Além destes, Elias encontra-se atualmente vinculado à graduação e Rocío, ao mestrado na área, não havendo ambos, no entanto, cursado a graduação em Música.

O capital cultural de, digamos, um engenheiro pode ser sancionado pelo diploma portado, como comprovação de sua capacidade de atuação enquanto tal em uma eventual entrevista de emprego. O diploma representa o capital cultural em sua forma institucionalizada, sendo elemento de distinção pelos poderes que sua posse propicia evocar. Um estudante poderá se declarar enfermeiro após a conclusão dos estudos universitários na área, permitindo-o a atuação profissional. Um historiador estará capacitado a emitir laudos técnicos a uma empresa privada, um jornalista, a atuar em uma

grande emissora de TV nacional e um técnico em aviação, a pilotar um avião comercial somente após demonstrarem qualificação para o exercício das respectivas funções por meio de certificados e diplomas previamente obtidos.

No campo musical, por outro lado, a obtenção de tais certificações – em nível básico, técnico ou superior – não é tida como requisito e tampouco garantia de um bom desempenho no âmbito da performance. Isso explica, por exemplo, o alto índice de agentes à margem das universidades de Música com incursões exitosas no campo³⁸ e também o significativo número de discentes de cursos universitários de Música que, neste estágio, mostram-se já profissionalmente atuantes. (SALGADO, 2005, p. 222-231; KRONEMBERGER, 2016, p. 17-18). Longe dos diplomas, a avaliação das competências apresentadas pelos agentes do campo se manifesta nos julgamentos cotidianamente a elas atribuídos a partir da própria atuação dos músicos, sendo um atalho possível ao seu acesso o recurso à reputação, um tipo particular de capital simbólico (MENGER; 2014, p. 102-229).

Para a demonstração do domínio da competência técnica da performance musical, portanto, os músicos devem se expor e o modo pelo qual podem o fazer é através da própria prática musical. Não há diploma ou certificado que os conceda livre acesso a qualquer ambiente ocupacional com o qual almejam se engajar, ainda que possam, eventualmente, mostrarem-se importantes facilitadores:

Tem alguém, um amigo, que tá tocando num bar, num restaurante, e ele diz pra mim: “– Olhe, Elias, como é que tá? Você tem tocado muito?”. Eu: “– Rapaz, não. Eu tô [sic] com um dia aí livre, não tenho tocado nos sábados”, “– Ah, rapaz, então faz o seguinte: vai lá no restaurante onde eu tô [sic] tocando, o restaurante tal, assim, assim”, dá todas as dicas. “– É que sábado, lá, o dono do restaurante tá querendo alguém pra tocar”, “– Ah, é? Que bom, massa”. “– Então vá lá, mas, pra ficar uma coisa legal, o que é que você faz? Você pode ir no dia que eu estou tocando”. “– E qual o dia que você tá [sic] tocando? Na sexta feira? Então pronto. Eu vou lá na sexta”. Eu vou naquele dia que o colega está tocando e canto umas duas ou três músicas, pra que o dono do restaurante – ou gerente, quem quer que seja responsável, quem vai contratar –, que essa pessoa veja, pra que ela tenha a ideia do que que eu toco. Isso já aconteceu bastante comigo. Então, o que que acontece? Primeiramente, quando você faz aquela apresentação ali,

³⁸ Dados obtidos por meio do banco da PNAD de 2019 (COSTA, 2020, no prelo) atestam que somente 22,6% dos músicos no período se declararam portador de qualquer diploma de ensino superior. Os números não permitem distinguir, no entanto, os diplomados em Música daqueles que passaram por formação universitária em outras áreas, sendo a proporção daqueles, possivelmente, ainda inferior àquela dos portadores de diploma em outras áreas.

que é uma “canjinha³⁹”, o público já reage. Geralmente, você pode ser aplaudido se as pessoas gostarem, adorarem. E isso é o ponto que conta, né? As pessoas ficam: “– Poxa, desse cara aí o povo gostou. Então, vou chamar ele pra tocar aqui.” (Elias)

Fui fazer *backing vocal* da música “Um amor puro”, de Djavan. Tem um colega meu, chamado Diogo, um grande amigo. Aí Jaime ouviu e me chamou, quando eu tava [sic] indo embora. Falou: “– Olha, eu gostei de sua voz. Achei parecido com a voz de Chet Baker e não sei o quê e tal. Você trabalha com alguém, com essa questão de música e tal?”. Eu falei: “– Não”. Aí, ele me deu o endereço da casa dele e me disse para aparecer no dia marcado, que eu não lembro qual foi o dia. (Mário)

[...] depois disso, aconteceu um fato interessante, que foi poder tocar com a Baby Consuelo. A gente consegue montar um arranjo, [...] que era a abertura do carnaval de 2014, junto com a Orquestra Sinfônica da Bahia. Só que nessa música, que era o Brasileirinho, o arranjo, ele se constituía do violino, do Olodum e Baby. Éramos nós três. [...] A gente montou e foi uma coisa, assim, apoteótica. Foi ali, no Farol da Barra. As pessoas adoraram, piraram. E daí começou a minha caminhada. Depois trabalhei com Luiz Caldas, comecei a trabalhar com Saulo [Fernandes]. (Túlio)

É através de sucessivas demonstrações práticas que o músico é chamado a demonstrar o domínio daquilo que se propõe a realizar. Tal forma de apresentação do capital cultural acumulado em muito difere-se daquela cortejada por profissionais na modernidade, os quais, via de regra, enxergam no diploma uma espécie de pré-requisito formal para a atuação profissional ou, ao menos, para um melhor posicionamento no campo das profissões. Tampouco possibilita aos músicos um monopólio da atuação sobre o mercado no qual atuam, falhando no atendimento um dos pré-requisitos citados por Larson para que uma ocupação se torne uma profissão. Segundo a autora, aquela deve (1) criar um mercado; (2) estabelecer um monopólio sobre aquele mercado e (3) criar uma autoridade cultural a monopolizar o status e privilégios de trabalho. Em defesa próxima, ainda que não similar, Eliot Freidson (1998) aponta as seguintes diretrizes para a caracterização de uma profissão: expertise, credencialismo e autonomia. A primeira reporta-se à especialização em uma determinada área, em consequência de um processo de treinamento e prática; o segundo, ao próprio sistema de treinamento e certificação – institucionalizados e a garantir a integridade e exclusividade de seus protagonistas; o

³⁹ A “canja” é uma expressão êmica, muito utilizada no intuito de representar participações de musicistas em shows de terceiros. Geralmente de curta-duração, permite a seus protagonistas a demonstração do capital artístico acumulado (habilidades musicais) ao público e a eventuais contratantes.

último, por sua vez, remete à garantia de autonomia aos trabalhadores do campo, cujo arbítrio seria assegurado pelo processo de formação e engajamento com a área.

Tendo o campo musical autonomia e autoridade no julgamento sobre a produção de bens simbólicos que o permeia (BOURDIEU, 1996b; COSTA, 2020), o mesmo não se aplica, via de regra, àquilo que diz respeito ao trabalho, ou, mais especificamente, à dinâmica da ordem financeira a nortear os fazeres musicais quando postos em diálogo com o campo econômico. No Brasil – e, conseqüentemente, em Salvador –, mais precisamente, além de não deter o monopólio sobre o processo de formação institucional a garantir a exclusividade na atuação profissional na área, o campo musical não foi capaz de estabelecer aquilo que Larson se refere como uma autoridade cultural que se preste a assegurar o status e privilégios do trabalho. Sendo assim, inúmeras iniciativas no intuito de regulamentar a profissão dos músicos e assegurar-lhes o monopólio da atuação profissional no campo enfrentaram enorme resistência não só externa, mas em seu interior.

O fato pode ser verificado na baixa adesão de músicos à sindicalização no país⁴⁰ ou mesmo à vinculação à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) – sem entrar aqui em juízos de valor sobre os deméritos da última na atuação em prol da regulamentação do exercício da profissão no Brasil⁴¹ e do acesso aos direitos dela advindos, também de influência inquestionável sobre o quadro. A letra de uma canção gravada pelo grupo “Mundo Livre S/A” – Muito obrigado (ZEROQUATRO, Fred; BAC; TONY, Xef; et al, 2003) – ilustra a verificada resistência à institucionalização dos processos de formação e à regulamentação institucional dos fazeres musicais protagonizadas pelos próprios agentes do campo. Tais conflitos expressam o que alguns autores entendem como o “permanente estado de tensão dialética entre o exercício do poder e a prática da liberdade artística”⁴² (KRONENBERGER 2016, p. 14), representando uma das faces das disputas entre os campos musical, econômico e profissional no campo de poder. A transcrição integral a constar

⁴⁰ Em comunicação direta com a diretora do trabalho do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) – Luciana Requião –, ela informou haver somente 9994 musicistas cadastrados na instituição em todo o estado, sendo que uma parcela significativa não se encontrava em dia com as contribuições financeiras à entidade.

⁴¹ Para maiores informações sobre o tópico, ver Mendonça, 2003.

⁴² Ver também Tyler Cowen (2005).

abaixo deve-se à capacidade da referida canção em sintetizar, por meio da letra que também a constitui, as tensões verificadas:

Quem precisa de ordem pra moldar?
Quem precisa de ordem pra pintar?
Quem precisa de ordem pra esculpir?
Quem precisa de ordem pra narrar?
Quem precisa de ordem?

Agora uma fabulazinha
Me falaram sobre uma floresta distante
Onde uma história triste aconteceu
No tempo em que os pássaros falavam
Os urubus, bichos altivos, mas sem dotes para o canto
Resolveram, mesmo contra a natureza, que haveriam de se tornar grandes cantores
Abriram escolas e importaram professores
Aprenderam dó, ré, mi, fá, sol, lá, si
Encomendaram diplomas e combinaram provas entre si
Para escolher quais deles passariam a mandar nos demais
A partir daí, criaram concursos e inventaram títulos pomposos
Cada urubuzinho aprendiz sonhava um dia se tornar um ilustre urubu titular
A fim de ser chamado por vossa excelência

Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra escrever?
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra rimar?
Quem precisa de ordem?

Passaram-se décadas até que a patética harmonia dos urubus maestros
Foi abalada com a invasão da floresta por canários tagarelas
Que faziam coro com periquitos festivos e serenatas com sabiás
Os velhos urubus encrespados entortaram o bico e convocaram canários e periquitos
e sabiás
Para um rigoroso inquérito
"Cadê os documentos de seus concursos?", indagaram
E os pobres passarinhos se olharam assustados
Se olharam assustados
Nunca haviam frequentado escola de canto pois o canto nascera com eles
Seu canto era tão natural que nunca se preocuparam em provar que sabiam cantar
Naturalmente cantavam
"Não, não, não assim não pode. Cantar sem os documentos devidos é um desrespeito
à ordem!"
Bradaram os urubus
E, em uníssono, expulsaram da floresta os inofensivos passarinhos
Que ousavam cantar sem alvarás
Moral da história: em terra de urubus diplomados não se ouve os cantos dos sabiás
Em terra de urubus diplomados não se ouve os cantos dos sabiás

Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra dançar?
(O samba)
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra contar?
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra inventar?
Quem precisa de ordem?
Gonzagão, Morengueira
precisa o quê?
Dona Selma, Adoniran
precisa não!
Chico Science, Armstrong
precisa o quê??
Dona Ivone, Dorival
precisa não!
(ZEROQUATRO, Fred; BAC; TONY, Xef; et al, 2003).

Em clara (ainda que implícita) alusão à OMB em suas primeiras linhas, a letra da composição sintetiza a distinção valorativa dominante nos campos econômicos – em suas interlocuções com o campo profissional – e musical de modo alegórico. O fazer musical, sinônimo de liberdade e espontaneidade, é simbolizado pelos pássaros (sabiás e periquitos), os quais, naturalmente, possuem os dotes para o canto. O coro lúdico dos periquitos festivos é contrastado à artificialidade das instituições de ensino e de

regulamentação – dominadas pelos urubus –, cujos títulos pomposos e inquéritos descabidos pelos quais se responsabilizam prestam-se exclusivamente a atribuir habilidades falseadas àqueles que não a possuem de modo natural. Conclusiva, a estrofe final se presta a homenagear figuras de relevância na música brasileira e estadunidense (Luiz Gonzaga, Moreira da Silva, Selma do Côco, Adoniran Barbosa, Louis Armstrong, Dorival Caymmi, entre outros), ressaltando seus respectivos êxitos como pássaros livres, dispensando todo e qualquer tipo de atestados concedidos por urubus burocratas. A letra da canção ilustra exemplarmente o insucesso da empreitada de profissionalização referente ao ofício de músicos, expondo o choque entre os valores dominantes nos supracitados campos:

Figura 5 – Continuum entre o campo musical e profissional (Comprovação pela prática/Diplomas e certificados)



Fonte: elaboração do autor (2020)

É neste “rompimento” entre ambos – campos musical e profissional (em sua interlocução com o campo econômico) –, compreendido como uma das características da curiosa indissociabilidade entre eles (COSTA, 2020), que, novamente, podemos verificar outras respostas às particularidades da relação educação formal/profissão na área. Ao ver reproduzido em seus espaços, ainda que de modo ambíguo e, às vezes, imperfeito, valorações características ao campo musical (KINGSBURRY, 1988; TRAVASSOS, 2005), as instituições formais de ensino de música conseqüentemente se posicionam em antagonismo aos valores dominantes nos campos econômico, o que pode ser verificado através do relato de Salgado:

Associado a um domínio do fazer artístico, especialmente sob determinada ideologia de neutralidade/universalidade estética e “sem interesses comerciais”, o conhecimento musical tem sido transmitido e cultivado na universidade como num espaço relativamente isolado. Tal como é projetada pelo curso universitário (no Brasil

em geral e na UniRio em particular) e como é construída por muitos de seus estudantes, a profissão musical não envolve negócios e riscos significativos para o capital que circula na indústria musical, isto é, ela tende a desenvolver-se à parte do jogo econômico mais proeminente nessa indústria. Os critérios e índices quantitativos aplicados pela indústria são desvalorizados no discurso de professores e estudantes, em prol da valorização da “qualidade” musical – esta sim um interesse legítimo e, acredita-se, não mensurável por vendas de discos, quantidade de público etc. (SALGADO, 2005, p. 98-9).

Na análise do autor, é possível perceber, portanto, que o campo educacional na área se mostra em maior interlocução com o campo musical – por meio do subcampo de produção restrita – que com o econômico, nutrindo com o primeiro importantes afinidades estruturais. Mesmo assim, a obtenção de diplomas em instituições formais de ensino é insuficiente para a consagração simbólica de agentes no campo musical, ainda que o consideremos exclusivamente em sua face restrita. É possível perceber no campo uma grande desvalorização do capital artístico/cultural em seus formatos institucionalizado e objetivado em detrimento àquele incorporado, passível de demonstração prática em situações objetivas de performance. O fenômeno também é verificado no subcampo de grande produção, reiterando a dissociação entre estudo formal e reconhecimento profissional/econômico em seu interior.

Como busquei demonstrar, na presente seção, as múltiplas formas de distanciamento/complementariedade entre a ocupação musical e as vivências em instituições formais de ensino na área são postas a meus interlocutores como uma das peculiaridades à experiência de profissionalização no campo. Diferentemente das profissões modernas, para as quais a obtenção do diploma ou certificado apresenta-se como requisito indispensável à atuação profissional, na área de Música, a avaliação das competências dos agentes são mensuradas pela prática musical. “O melhor diploma é o último concerto”, revela um instrumentista vinculado a uma orquestra do Rio de Janeiro à pesquisadora Gabriela Kronemberger (2016, p. 19). O insucesso na formulação e instauração de um sistema de treinamento institucionalizado a monopolizar os processos formativos e o fornecimento de quadros a integrar a força de trabalho na área mostra-se inquestionável. Situações limite, nas quais relativa “irrelevância” desta vivência formal para as atividades exercidas em ambientes profissionais por musicistas, também são verificadas,

sendo abordadas por Salgado (2005, p. 223-224) e Travassos (1999) em pesquisas com estudantes universitários.

As instituições de ensino na área de Música no Brasil, a incluir aquelas de nível superior, se prestam, de modo geral, a reforçar ainda mais valores ligados ao próprio campo, abdicando de assumir um papel de protagonismo relacionado ao processo de profissionalização dos musicistas. Com o acesso aberto à atuação na área, as avaliações, certificações e diplomas concedidos por escolas, faculdades e universidades de Música em forma de capital artístico institucionalizado tornam-se dispensáveis à inserção no mercado de trabalho na área, borrando as linhas a distinguem profissionais de amadores, típicas às profissões modernas. Se não há o que ateste de maneira adequada e inequívoca a profissionalização no campo, que se constitui em relação dialética com os valores de liberdade de criação/interpretação (vide a letra da canção “Muito obrigado”), não somente as instituições de formação, mas todas aquelas destinadas à garantia do monopólio e assistência ao exercício profissional mostram-se comprometidas em suas atividades. Aquelas que optam por caminhos particulares de avaliação/categorização – a exemplo da OMB, união de compositores e dos diversos sindicatos locais – encontram, frequentemente, grande resistência à atração dos músicos aos seus quadros. Ainda que existam fatores individuais e subjetivos a influenciar tais adesões, é possível notar, no antagonismo, que sua existência representa em relação aos valores do campo, uma resistência interna à hegemonia de suas práticas. A composição de Fred ZeroQuatro, Bac, Xef Tony, Areia e Marcelo Pianinho ilustra, de modo singular, os referidos conflitos.

Dito isso, é importante salientar que o fracasso do projeto de profissionalização dos músicos – atestado por Frederickson e Rooney (1990) – é confirmado por minhas vivências em Campo e pelo diálogo com a literatura aqui evocada. O ofício dos musicistas não atende aos requisitos estipulados por estudiosos das profissões para obtenção do status profissional, gerando impasses à análise aqui empreendida. A música se configura como o que aqui eu denominaria como não-profissão, por apresentar características não só distintas das profissões modernas, mas antagônicas àquilo que distingue as últimas.

A prática musical e as virtudes a partir dela evocadas por musicistas mostra-se a principal referência a legitimar ou revogar o direito de entrada na ocupação musical,

promovendo inúmeras diferenciações entre tal formato e aquele destinado a promover tais legitimações no moderno campo econômico. Ao aproximar os critérios de profissionalização daqueles valores dominantes em seu interior, o campo musical distancia seus agentes do diálogo entre o campo profissional e o campo econômico – comum às profissões modernas.

5. Considerações finais

As partir de vivências em Campo a partilhar com meus interlocutores experiências de trabalho com música e de entrevistas com eles conduzidas, foi possível perceber algumas das particularidades de suas vivências laborais no que diz respeito a sua assimilação profissional à luz das reflexões presentes na literatura sobre o tema. Fez-se notar, em particular, como o hiato entre valores projetados sobre fazer musical e a assimilação da condição profissional de músicos se manifestam em situações cotidianas, gerando condições particulares ao exercício do ofício. Algumas das características do trabalho musical são partilhadas com profissões de natureza semelhante, enquanto outras, às quais me atentei com particular atenção no presente artigo, mostram-se peculiares (ainda que não exclusiva) à vivência de musicistas. Dentre estas, me dediquei a dissertar acerca de três⁴³ por mérito de terem se destacado a partir da decantação das experiências de campo ou dos relatos colhidos durante o processo – (1) o distanciamento entre o fazer musical e o ideal da ascese; (2) a ausência de certificações objetivas e científicas legitimadas enquanto mecanismos eficientes de avaliação da produção artística/musical; (3) associação da habilidade musical a atributos essencialistas tais como o talento, o dom, a genialidade ou a vocação.

É possível destacar uma vinculação socialmente difundida do fazer musical a valores conflituosos à visão moderna do trabalho, que tem na ascese um de seus pilares. Do discurso de meus interlocutores, podemos apontar as categorias “lazer”, “vadiagem” e “vagabundagem” como características atribuídas por pessoas de seus círculos de

⁴³ Sobre outras de tais particularidades, discorrerei na versão final da tese relacionada à pesquisa aqui referida.

convivência à suas práticas laborais, epítetos cujos significados antagonizam à renúncia dos prazeres imediatistas e mundanos apregoada pela ética protestante.

A ausência de um sistema de certificação formal, racional e pautado em parâmetros científicos é outro fator a contrapor a prática musical à atividade profissional tal como concebida na modernidade. Se por um lado o trabalho no mundo burguês foi erigido tendo como base áreas de especialização bem demarcadas, cujo acesso é viabilizado por critérios objetivos e mensuráveis, os fazeres musicais, em contraste, são avaliados a partir de parâmetros subjetivos, exclusivos e, frequentemente, místicos ou sacralizantes.

A imputação de grande importância a características essencialistas e, portanto, conservadoras – tais como a vocação, o talento, o dom e a genialidade – à atividade dos músicos minimiza a relevância concedida a fatores culturais, sociais e econômicos como condicionantes da produção musical e do envolvimento com o campo. Contribui também para suprimir da compreensão do trabalho musical em seu aspecto laboral, chocando-se com um cotidiano de trabalho intenso e de acúmulo de funções extramusicais vivenciado por muitos de seus protagonistas. Na literatura acerca da maternidade, por exemplo, muito já se pesquisou a respeito de como ideias construídas em relação a uma “vocação para a maternidade” ou do “amor materno” corroboram para ofuscar o intenso trabalho direcionado à tarefa por parte das mulheres (BADINTER, 1985).

Além das peculiaridades já mencionadas, a vivência laboral de meus interlocutores partilha com outras atividades denominadas “autônomas”, algumas características de um trabalho ultra flexível, baseado em contratos temporários, distribuídos em projetos de curta-duração, nos quais é comum o acúmulo de funções e a intermitência do trabalho. Somados, todos esses traços os posicionam em uma situação de trabalho atípica às profissões modernas, mas condizente com aquilo que comumente se projeta como uma idealização do “trabalho do futuro” (MENGER, 2005; 2014; BANCO MUNDIAL, 2019). Sobre o tópico, me furtei a dissertar no presente artigo, reservando sua análise a trabalhos vindouros. Ressalto, entretanto, que o estudo empreendido por Frederickson e Rooney – e aqui reiterado – acerca da incompatibilidade entre os fazeres musicais e profissionais vai se tornando, gradualmente, obsoleto diante de um movimento no sentido inverso: o da

projeção do músico como tipo-ideal do trabalhador criativo (inovador), multifuncional e flexível apontado como tendência nos estudos sobre o trabalho.

Referências

- ABBOT, Andrew. *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- ALMEIDA, Sílvio. Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANUNCIACÃO, Diana; TRAD, Leny Alves Bonfim; FERREIRA, Tiago. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. *Saúde e Sociedade*, v. 29, n. 1, p. 1-13, 2020.
- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BANCO MUNDIAL. *World Development Report 2019: The Changing Nature of Work*. Washington: World Bank, 2019.
- BECKER, Howard. *The professional dance musician and his audience*. *American Journal of Sociology*. Chicago, v. 57, n. 2, p. 136-144, setembro, 1951.
- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BLACKING, John. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 7. ed. Campinas: Papius, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. O campo econômico. *Política & Sociedade*. Florianópolis, v. 6, p. 15-57, abril, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- COWEN, Tyler. *Markets and cultural voices: liberty vs. power in the lives of Mexican Amate painters*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- COWEN, Tyler. *Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: mediações e algumas contribuições à educação formal*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

COSTA, Rodrigo Heringer. *A música como arte de viver em Salvador*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. No prelo.

DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Musical Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.

ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michel (Org.). *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FREDERICKSON, Jon. ROONEY, James. *How the music occupation failed to become a profession*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. v. 21, n. 2, p. 189-206, dezembro, 1990.

GADOTTI, Moacir. *Perspectivas atuais da educação*. *São Paulo em Perspectiva*, v. 14, n. 2, p. 03–11, 2000.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994.

HOMERO; LOURENÇO, Frederico. *Odisséia*. Lisboa: Cotovia, 2003.

KINGSBURRY, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University, 1988.

KRONEMBERGER, Gabriela Almeida. *Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra*. *Revista Música Hodie*, v. 16, n. 2, 2017.

LENNEBERG, Hans. *The Myth of the Unappreciated (Musical) Genius*. *The Musical Quarterly*, v. 66, n. 2, p. 219–231, 1980.

LÜHNING, Angela. “Acabe com esse santo, Pedrito vem aí...” - mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, v. 28, p. 194–220, dez/fev 1995/1996.

MACDONALD, Keith. *The Sociology of the Professions*. Londres: SAGE Publications, 1999.

MACHADO, Maria Helena (org.). *Sociologia das profissões: uma contribuição ao debate teórico*. In: *Profissões de saúde: uma abordagem sociológica* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1995, pp. 13-33.

MENDONÇA, Amaudson Ximenes Veras. “OMB, obrigado não”: análise social sobre as relações de poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003). *Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade)*, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2003.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MENGER, Pierre-Michel. *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2014.

MENGER, Pierre-Michel. *Le talent en débat*. Paris: PUF, 2018a.

MENGER, Pierre-Michel. *Le talent et la physique sociale de inégalités*. In: MENGER, Pierre-Michel (Org.). *Le talent en débat*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018b.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Pub. Co., 1967.

MOREYRA, Alvaro. *A Economia da Arte*. *O Observador Econômico e Financeiro*, ano 2. n. 16. p. 68–69, mai. 1937.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PIKETTY, Thomas. *A economia da desigualdade*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

ROSA, Noel; VADICO. Feitio de Oração. In: *Noel pela primeira vez*. Vol. 4. Intérpretes: Francisco Alves, Castro Barbosa, Orquestra Tabajara. São Paulo: Velas/Funarte, c2000. 7 CDs. Faixa 2 (2 min 56).

SALAMAN, Charles Kensington. On Music as a Profession in England. *Proceedings of the Musical Association*, 6th sess., p. 107–124, 1879-1880.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2005.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.10, p. 109-118, 2004.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 11, p. 119-144, outubro, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, v. 12, p. 11.19, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZEROQUATRO, Fred; BAC; TONY, Xef; et al. Muito obrigado. In: *O Outro Mundo de Manuela Rosário*. Intérprete: Mundo Livre S/A. Pernambuco: Candeeiro Records, c2003. 1 CD. Faixa 3 (4 min 36).

Multifônicos do Saxofone Baseados na Série Harmônica: Uma Prospecção de Catálogo

Sérgio Monteiro Freire¹

Resumo: Este artigo diz respeito ao uso prático de multifônicos do saxofone baseados na série harmônica de Keith Moore. A meta central é dar uma possível referência de como extrair a sonoridade, a partir da técnica de isolamento de harmônicos, para fins composicionais e interpretativos. Essa sonoridade carece de catálogos que detalhem seus atributos e de métodos para uma técnica instrumental que delimitem algum padrão sonoro. Com base nos conceitos de *tone imagination*, de Sigurd Raschèr, e *threshold tone*, de Marcus Weiss e Giorgio Netti, é realizada uma análise de parciais harmônicas obtidas por meio de duas posições de tubo do saxofone soprano em Sib. Por meio dos parâmetros manipulados a partir desses aspectos da técnica instrumental, as parciais harmônicas são avaliadas quanto ao potencial de serem transformadas em sons múltiplos e ao grau de influência que se pode exercer sobre o efeito sonoro. Objetivamente, este artigo gera um conteúdo com o propósito de evidenciar possibilidades sonoras para esse tipo de multifônico no saxofone. Como consequência, é constatada a necessidade de catalogação dessa sonoridade para um aprofundamento do estudo do multifônico do saxofone.

Palavras-chave: Multifônico; Composição; Saxofone; Técnica estendida; Acústica de tubos.

Harmonic Series-based Saxophone Multiphonics: A Prospective Catalogue

Abstract: This article addresses a practical approach to the saxophone's harmonic series-based multiphonics as categorized by Keith Moore. The central goal is to create a possible reference of how to produce these sounds, through the instrumental technique of harmonic partial isolation, for the means of composition and performance. This sound effect lacks a catalogue that details its attributes, and methods of instrumental technique to guide performance. Based on the concepts of *tone imagination* by Sigurd Raschèr, and *threshold tone* by Marcus Weiss and Giorgio Netti, an analysis of the harmonic partials obtained with two distinct tube positions on a B \flat soprano saxophone takes place, with the intent of examining harmonic series-based multiphonic possibilities. Through the parameters manipulated by means of this instrumental technique, the harmonic partials are tested in regard to the possibility of being transformed into harmonic series-based

¹ Sérgio Monteiro Freire é bacharel em Composição e Regência pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP/UNESPAR), mestre em composição pela UFPR e doutorando também em composição pela mesma instituição. Estudou com Maurício Dottori, Harry Crowl, João José Félix Pereira, Clayton Mamedes, foi orientando de Roseane Yampolschi (Mestrado) e é orientado por Felipe de Almeida Ribeiro (Doutorado). Sua pesquisa composicional baseia-se em multifônicos do saxofone, seu principal instrumento, como ferramenta organizadora. Estudou saxofone com Rodrigo Capistrano (EMBAP), Scott Granlund e Doug Reid (Shoreline Community College). Atua como multi-instrumentista e cantor em diversas estéticas musicais, com mais de 40 trabalhos gravados entre discos, DVDs e materiais divulgados na internet. Desde 2013 leciona teoria musical voltada para processos criativos na AIMEC (Academia Internacional de Música Eletrônica de Curitiba). Para escutar acesse: <https://soundcloud.com/s-rgio-monteiro-freire>.

multiphonic regimes, as well as how the control over each harmonic partial may influence this sound effect. Objectively, the content of this article sheds light on degrees of control for this type of saxophone multiphonic. As a consequence, a need to catalogue this sound effect comes about, as a way to deepen the ongoing study regarding multiphonic sounds on the saxophone as a whole.

Keywords: Multiphonics; Composition; Saxophone; Extended technique; Tube acoustics.

1. Introdução

O multifônico do saxofone baseado na série harmônica é constituído a partir de uma coluna de ar ininterrupta e sem orifícios fechados posteriores ao final da mesma – os quais poderiam gerar uma duplicidade na coluna de ar e criar distúrbios no tubo do saxofone – com a sonoridade de “uma camada de harmônicos naturais em cima de uma fundamental” (WEISS; NETTI, 2010, p. 60, tradução nossa)². Em outras palavras, o multifônico baseado na série harmônica é gerado a partir de digitações que possuam somente uma ventosa.

Ironicamente, manter o tubo do saxofone com somente uma ventosa pode envolver o uso de digitações fora do padrão, digitações especiais. Isso se deve à predisposição de chaves que, ao serem pressionadas, ora levantam para abrir orifícios, ora para fechá-los. De acordo com a situação acústica que define este fenômeno, orifícios fechados após o contínuo de uma coluna de ar no tubo poderiam acarretar uma sobreposição de colunas de ar no instrumento. Isso caracterizaria outra situação acústica no corpo do saxofone, na qual um som múltiplo originário dessa condição seria um multifônico colateral³ e não um multifônico baseado na série harmônica. Portanto, uma digitação que organize os orifícios do instrumento de tal maneira que todos esses estejam abertos após uma coluna de ar ininterrupta no tubo provê a gama de parciais harmônicas presentes em um som múltiplo a ser propagado a partir da técnica do instrumentista. Nas palavras de Moore:

² *A layer of natural overtones over a fundamental.*

³ O multifônico colateral (MOORE, 2014, p. 14) é produzido no saxofone quando o tubo apresenta uma disposição de orifícios com duas ou mais ventosas, e, conseqüentemente, duas ou mais colunas de ar. Essa condição do tubo, a partir da intencionalidade do instrumentista, pode gerar ambigüidades no corpo do saxofone. Essas ambigüidades podem ocasionar que o corpo do saxofone, projetado com o intuito de ser monofônico, emita duas ou mais ressonâncias fundamentais – tamanhos de coluna de ar – relacionadas inarmonicamente.

Para resumir [as ideias sobre] o multifônico baseado na série harmônica, podemos afirmar que: o corpo levemente amortecido suporta parciais – em sua maior parte harmônicas – baseadas em uma coluna de ar cujo tamanho não contém ambiguidades. A palheta, sendo altamente amortecida, é capaz de suportar um grupo de parciais em afinidade com esta coluna de ar. E, por sua vez, o executante alarga o foco de sua ressonância vocal para abranger as necessidades do grupo de parciais alvejadas (MOORE, 2014, p. 21, tradução nossa)⁴

Em princípio, esses multifônicos do saxofone baseados na série harmônica são pouco explorados. Comumente, o resultado sonoro tende a ser muito próximo ao de um harmônico em timbre. Em especial, quando uma sonoridade múltipla que contemple até o quarto harmônico é originária da região mais grave do saxofone, obtida com uma digitação padrão. No livro *The Techniques of Saxophone Playing*, de Weiss e Netti (2010), os multifônicos baseados na série harmônica são categorizados como a família ‘A’ de multifônicos em uma lista de cinco famílias; mas não há referências desses sons a partir de combinações frequenciais possíveis para as digitações que contêm somente uma ventosa. Essa ausência de registro leva a uma série de indagações sobre transformações sonoras factíveis para cada parcial harmônica possível de ser isolada. Considerando somente uma digitação/disposição de tubo, quais parciais harmônicas seriam mais propensas a se comportarem como *threshold tones*⁵? Como seria o grau de flexibilidade de cada parcial? Quais consequências teriam essas modulações frequenciais para a estabilidade e para os aspectos harmônicos/inarmônicos de um multifônico do saxofone baseado na série harmônica? Como essas relações de intervalos influenciariam as alterações dos batimentos desses sons, considerando que os conjuntos de sons múltiplos também teriam graus de flexibilidade?

O controle da técnica, necessária para produzir isoladamente um determinado harmônico e posteriormente evidenciar outros harmônicos contingentemente envolvendo o primeiro, não possui método específico de estudo. Também não há catálogo que dê

⁴ “To summarize harmonic series-based multiphonics, let us state: the lightly damped body supports (mostly) harmonic overtones based on one unambiguous air column length. The reed or lips, being heavily damped, are able to support a group of partials closely associated with the air column. And, once again, the performer typically widens the focus of the vocal resonance to encompass the needs of the particular target group.”

⁵ Uma nota limiar que pode adentrar e/ou sair de um multifônico (WEISS; NETTI, 2010, p. 62, tradução nossa). No original: “We have chosen the term “threshold tones” to designate those partials of the multiphonic with which one can enter or exit that multiphonic.”

exemplos de diferentes sons múltiplos a partir dessas disposições de tubo, especificamente. O que se pode deduzir é que, durante a execução, à medida que se busca parciais harmônicas mais agudas, constata-se que há um número maior de frequências estáveis em intervalos sonoros próximos uns dos outros. A densidade dos processos modulatórios que ocorrem perceptivelmente nessa sobreposição de frequências se molda de forma a exibir pontos de equilíbrio e estabilidade. Moore esclarece o fenômeno do seguinte modo:

Em parte, isto acontece porque muitos instrumentos convencionais – como piano, trompete ou saxofone – contêm espectro inarmônico nas frequências que escutamos corriqueiramente como notas isoladas. Em vez de serem oscilações estritamente harmônicas, essas notas são mais bem compreendidas enquanto “regimes oscilatórios” (BENADE, 1976; LOY, 2007). Estes “regimes oscilatórios” contêm parciais harmônicas e inarmônicas que, no entanto, funcionam cooperativamente, criando um grupo de oscilações estáveis. Quando um executante usa seu trato vocal para entoar tal sonoridade, tornando-a um multifônico baseado na série harmônica, esta inarmonia muitas vezes se torna mais evidente. (MOORE, 2014, p. 22, tradução nossa)⁶

2. Aspectos da Técnica Utilizada para a Catalogação de Multifônicos do Saxofone Baseados na Série Harmônica

Inicialmente, este artigo se baseia em duas ideias a respeito da técnica necessária para a produção de multifônicos do saxofone baseados na série harmônica. O conceito *tone imagination*, de Raschèr (1977), que requer que o músico conceba antecipadamente a sonoridade a ser produzida através do saxofone, e o conceito *threshold tone*, de Weiss e Netti (2010), cuja prerrogativa é a transformação do som. Em conjunto com esses conceitos – *tone imagination* para obter a parcial, *threshold tone* para transformar a parcial –, temos o fluxo de ar e o foco de energia espectral enquanto parâmetros controlados pelo instrumentista.

É necessário levar em conta que a alteração de um parâmetro pode influenciar outros parâmetros. A corrente de ar e a pressão sonora podem afetar a resposta da palheta

⁶ “In part this is because many conventional instruments, from piano to trumpet to saxophone, have inharmonic spectra in the standard tones we routinely hear as single pitches. Rather than being strictly harmonic oscillations, such tones are better thought of as “oscillation regimes” (BENADE, 1976; LOY, 2007). They are comprised of harmonic and inharmonic partials that nonetheless function cooperatively creating a stable group of oscillations. When a performer uses her vocal tract to revoice such sonority, turning it into a harmonic series-based multiphonic, this inharmonicity often becomes more pronounced.”

e ocasionar um controle de harmonicidade/inarmonicidade do efeito sonoro. Em especial, o foco de energia espectral pode alterar as alturas em proporções diferentes devido aos pontos de ressonância de cada frequência a partir da estrutura cônica do tubo. Este artigo considera que a técnica exercida pelo instrumentista prevalece sobre o equipamento. Fatores de relevância acústica como palheta, boquilha e tipo do cálculo cônico do instrumento são levados em consideração para referência, mas não como algo determinante para o resultado.

3. Especificidades do Processo de Experimentação

Este estudo correlaciona a execução de sons múltiplos com a experiência da percepção sonora ativa, em um processo típico da escola experimental de práticas musicais. Para sistematizar os testes sonoros a partir dos aspectos técnicos relatados no item 2, foi criado um método de estudo exemplificado na Figura 1 com o objetivo de avaliar a profundidade da correlação entre os parâmetros a serem manipulados. Os números nos quadrados acima e à esquerda nos pentagramas indicam a parcial harmônica que deve ser evidenciada durante cada exercício, a partir dos parâmetros indicados. Em acréscimo aos aspectos convencionais do uso do saxofone está a indicação de que a primeira vez se deve empregar uma busca por ressonâncias a montante para o experimento de transformação de som simples em som múltiplo e, durante a repetição, uma busca por ressonâncias a jusante, assumindo que em ambos os casos há de haver alterações frequenciais – flexionando a parcial, tornando-a em princípio alta e posteriormente baixa em afinação – na parcial harmônica em evidência.

Figura 1 – Método para experimentação com multifônicos baseados na série harmônica

The image displays three musical exercises for saxophone, each consisting of four measures. Exercise 1 (measures 1-4) is marked with dynamics *fff*, *ff*, *f*, and *mf*. Exercise 2 (measures 13-16) is marked with dynamics *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. Exercise 3 (measures 25-28) is marked with dynamics *fff*, *ff*, *f*, and *mf*. Each exercise includes a slur over the notes and a breath mark (>) at the end of each measure. Exercise 1 includes the instruction '1x up stream' and '2x down stream' above the first measure. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C).

Fonte: elaboração do autor (2020).

Esse método direciona o controle exercido sobre a sonoridade a partir dos conceitos preestabelecidos. *Tone imagination* exerce uma função estética de imaginar primeiro os aspectos senoidais, compreendidos em um som simples. Uma vez iniciado o som, o conceito de *threshold tone* é examinado a partir da possibilidade da totalidade da embocadura de transformar o som simples em som múltiplo, por meio da busca por ressonâncias a montante e, posteriormente, a jusante. Vale ressaltar que essa busca pode ocorrer em variados estágios de intensidade, em conjunto com a habilidade de imaginar quais outras parciais harmônicas contidas na sonoridade mais se demonstram aptas a cooperar com a *threshold tone* em questão. Além disso, há de se levar em consideração que a busca por ressonâncias, quando exercida com muita intensidade, merece considerações específicas a partir da relação de simetria entre os sistemas das colunas de ar a montante e a jusante que controlam como a palheta opera (SCAVONE, 1997, p. 88,

tradução nossa)⁷. A busca por ressonâncias a montante, quando não acompanhada pelo alargamento de algum aspecto da embocadura, tende ao som monofônico. A busca por ressonâncias a jusante também deve ser acompanhada por algum alargamento da embocadura para que uma sonoridade múltipla possa ser emitida.

Em particular, quando uma estrutura de impedância a jusante é caracterizada por somente um pico de ressonância, uma forte ressonância a montante pode ser usada para criar sons multifônicos. Uma forte ressonância do fluxo de ar pode também ser utilizada para estabilizar um regime oscilatório, ou em algumas instâncias completamente dominar o espectro do som resultante. (SCAVONE, 1997, p. 89, tradução nossa)⁸

Em muitos casos, a *threshold tone* pode se tornar a centroide do efeito sonoro, a depender do fluxo de ar e do foco de energia espectral exercido pelo instrumentista, retornando ao conceito de *tone imagination*. Desta vez, esse conceito é utilizado para imaginar uma sonoridade múltipla a partir das condições que se demonstram mais favoráveis, uma vez que a técnica instrumental e as condições acústicas delimitam o escopo da imaginação sonora.

O fluxo de ar é posto em prática a partir da dinâmica e da velocidade de ar necessária para manter o regime oscilatório. Quanto mais intenso o fluxo de ar, maior a tendência de a resposta frequencial da *threshold tone* oscilar para baixo, devido ao alargamento do espaço entre a palheta e a câmara da boquilha para a entrada de ar. O efeito contrário ocorre com a diminuição da intensidade do fluxo de ar. O foco de energia espectral entra em cena uma vez que a busca por ressonâncias a jusante, a montante ou simples alargamento das ressonâncias vocais ocasiona uma sonoridade múltipla. A maneira com que o foco espectral é exercido pelo instrumentista pode alterar as relações entre o grupo de parciais alvejado. Mais especificamente, uma vez que a energia espectral é concentrada em uma determinada parcial harmônica, as alterações frequenciais provocadas pelo tipo de busca por ressonâncias tende a agir de maneira mais pronunciada sobre aquela parcial

⁷ “In fact, both the upstream and downstream air columns control the reed operation”.

⁸ “In particular, when the downstream impedance structure is characterized by only a single resonance peak, a strong upstream resonance can be used to create multiphonic sounds. A strong windway resonance can also be used to stabilize a regime of oscillation, or in some instances, to completely dominate the resultant sound spectrum”.

harmônica em particular, ocasionando diferenças nas características inarmônicas do efeito sonoro.

A medida interna do espectro pode mudar drasticamente quando o instrumentista faz mudanças pequenas no tamanho da cavidade da palheta (isto é particularmente verdadeiro em instrumentos cônicos). (BENADE, 1976, p. 565-566 apud PHELPS, 1998, p. 225, tradução nossa)⁹

Como consequência da variação frequencial das parciais harmônicas ocasionada pela busca por ressonâncias a montante e a jusante, foi estabelecida a ideia de região frequencial para cada parcial harmônica. A região de uma parcial harmônica foi delimitada por meio da maleabilidade do material físico do saxofone – a fonte sonora instrumentista/boquilha/palheta e a delimitação frequencial exercida por meio da disposição de tubo ocasionada pelo sistema de chaves – em conjunto com a técnica desse autor enquanto instrumentista, levando em consideração o limite da continuidade dos regimes oscilatórios manipulados por esses aspectos da técnica instrumental. Na região sobreaguda do instrumento, onde há uma proximidade frequencial maior entre as parciais harmônicas, prevalece a seguinte perspectiva:

Quando iniciando em notas sobreagudas, o instrumentista experiencia descontinuidades ao flexionar as frequências em locais de ressonâncias a jusante mais graves da coluna de ar. Logo, aparenta que o controle e a variação a montante do regime oscilatório não pode ocorrer continuamente ao longo de uma forte ressonância a jusante. Inflexões frequenciais que sobem em afinação são obtidas por serem iniciadas sob a influência de uma ressonância a montante, que é subsequentemente aumentada frequencialmente por meio de variação do trato vocal até o pico de frequência a jusante. (SCAVONE, 1997, p. 89, tradução nossa)¹⁰

⁹ “The internally measured spectrum can change drastically when the player makes small changes in the size of the reed cavity (this is particularly true among the conical instruments). The reason for this is that cavity changes shift the frequency relationships among the air-column resonance peaks, and so upset the often subtle interplay between them and the generated components. The relationship between the internal and the external spectrum of a multiphonic sound is not of the simple sort we find for more normal woodwind tones”. (BENADE, 1976, pp. 565-66 apud PHELPS, 1998)

¹⁰ “When started from high altissimo notes, the performer experiences discontinuities in the pitch bend at locations of lower downstream air column resonances. Thus, it would appear that upstream control and variation of the oscillatory regime cannot continuously occur across a strong downstream resonance. Pitch bends which rise in frequency are achieved by starting the note under the influence of an upstream resonance, which is subsequently increased in frequency via vocal tract variation up to the downstream resonance peak frequency”.

4. Especificidades do Processo de Catalogação

Este é a concepção de um catálogo de multifônicos do saxofone em um registro preliminar. As disposições de tubo A e B são analisadas por um diagrama da digitação que ocasiona a disposição de tubo, uma listagem de possíveis parciais harmônicas e outra de possíveis multifônicos com suas respectivas *threshold tones*. Cada disposição de tubo tem também uma análise espectral das possibilidades multifônicas obtidas. As faixas de áudio homônimas que deram origem às análises espectrais seguem a mesma sequência dos multifônicos catalogados em suas respectivas listagens.

A disposição A é a nota fundamental, o Sib escrito no segundo espaço complementar da clave de sol, cuja digitação 123Bb/4567¹¹ é a digitação padrão para a nota Sib mais grave do instrumento e fecha todos os orifícios ao longo de tubo. A disposição B é a digitação C1C2C#(G#)/C3TcTaTfEb¹². Ao pressionar essas chaves, todos os orifícios do instrumento, da campana até a altura dos registros, ficam abertos. Dessa forma, podemos contemplar como o desenho cônico reflete nas parciais harmônicas a partir da fundamental de cada disposição de tubo escolhida e observar multifônicos baseados na série harmônica cujas fundamentais originam de pontos no tubo com expressiva diferença de diâmetro. As análises espectrais foram retiradas do programa Sonic Visualizer. A duração mínima de tempo para cada *threshold tone*/multifônico é de 5 segundos.

5. Resultados Obtidos para a Catalogação

As figuras a seguir propõem uma organização para a catalogação de multifônicos do saxofone baseados na série harmônica. É importante frisar que este estudo não pretende realizar um debate quanto à série harmônica. O objetivo maior é avaliar a potencialidade de parciais harmônicas extraídas a partir de uma digitação, com uma única fundamental, enquanto *threshold tones*.

¹¹ Fonte para a nomenclatura das chaves na digitação escolhida: KIENTZY, Daniel. *Les Sons Multiples Aux Saxophones*. Paris: Editions Salabert, 1982. p. 2.

¹² Idem ao item anterior.

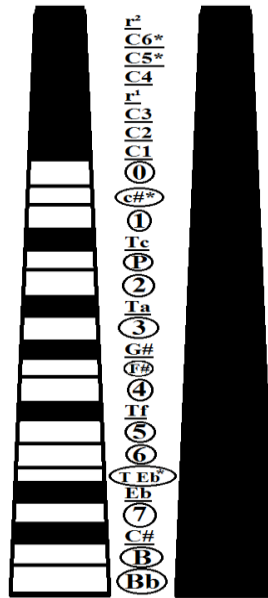
As Figuras de 2 a 9 apresentam os dados obtidos a partir da experimentação contida neste artigo. Os diagramas¹³ expostos nas Figuras 2 e 6 demonstram o que a digitação, ao indicar as chaves pressionadas, implica para o tubo em relação à disposição padrão das chaves. Esses diagramas têm o propósito de evidenciar as implicações para o fluxo de ar do instrumentista em relação ao tamanho da coluna de ar presente no tubo. As Figuras 3 e 7 contêm a possível gama de parciais harmônicas. O pentagrama está transposto para o saxofone soprano em Sib. As parciais harmônicas obtidas consideram um grau de variação frequencial a partir da flexibilidade possível de ser exercida com a técnica do instrumentista¹⁴. A numeração está posta sobre a frequência que mais demonstrou estabilidade durante os testes. As demais parciais relacionadas estão em tamanho menor. As Figuras 4 e 8 contêm os sons múltiplos obtidos a partir das digitações analisadas. As *threshold tones*, numeradas de acordo com a parcial harmônica que dá início ao processo modulatório, estão em tamanho maior e as parciais harmônicas mais evidentes nesses multifônicos em tamanho menor. Essas frequências visam a delimitar o campo de energia espectral do multifônico representado na pauta. Acima do pentagrama, dentro de caixas retangulares, há indicações para buscar ressonância a montante (↑), a jusante (↓), ou em ambas as direções (*widen*). A outra indicação técnica que pode constar é a diminuição da pressão da mordida na parte superior da boquilha (*less/no teeth*). Também acima do pentagrama estão algumas descrições das características dos multifônicos, cujo intuito é de facilitar a reprodução. Abaixo do pentagrama, um limiar de dinâmica ($\mu \leftrightarrow \neg$). Essa documentação visa apenas a elucidar o alargamento necessário do foco espectral a ser feito pela ressonância vocal do instrumentista para abranger o grupo de parciais harmônicas alvejadas em um determinado multifônico que pode emanar da disposição de tubo em questão. Não há o intuito de oferecer uma visualização precisa por meio do pentagrama. Uma observação auxiliar dos multifônicos é feita por meio do áudio gravado

¹³ Fonte para o diagrama de orifícios do saxofone: FREIRE, Sérgio M. *O Estudo do Multifônico no Saxofone a partir de sua Função Modulatória no Tempo para Fins de Criação Musical*. 2018. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

¹⁴ O número de parciais harmônicas que constam neste estudo, assim como os resultados obtidos, refletem o limite da técnica pessoal deste autor enquanto instrumentista.

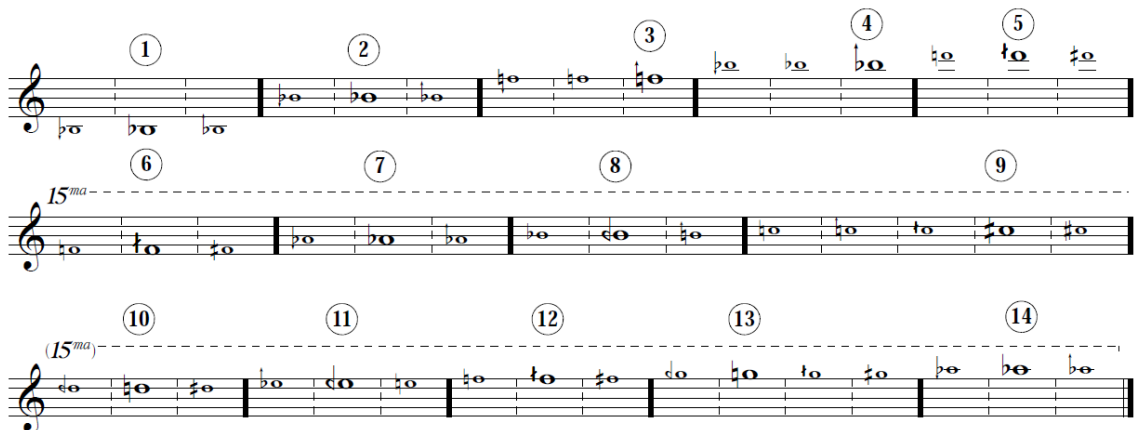
em conjunto com as análises espectrais do programa Sonic Visualizer. Os áudios A e B acompanham as análises espectrais nas Figuras 5 e 9.

Figura 2 – disposição de tubo padrão e disposição A.



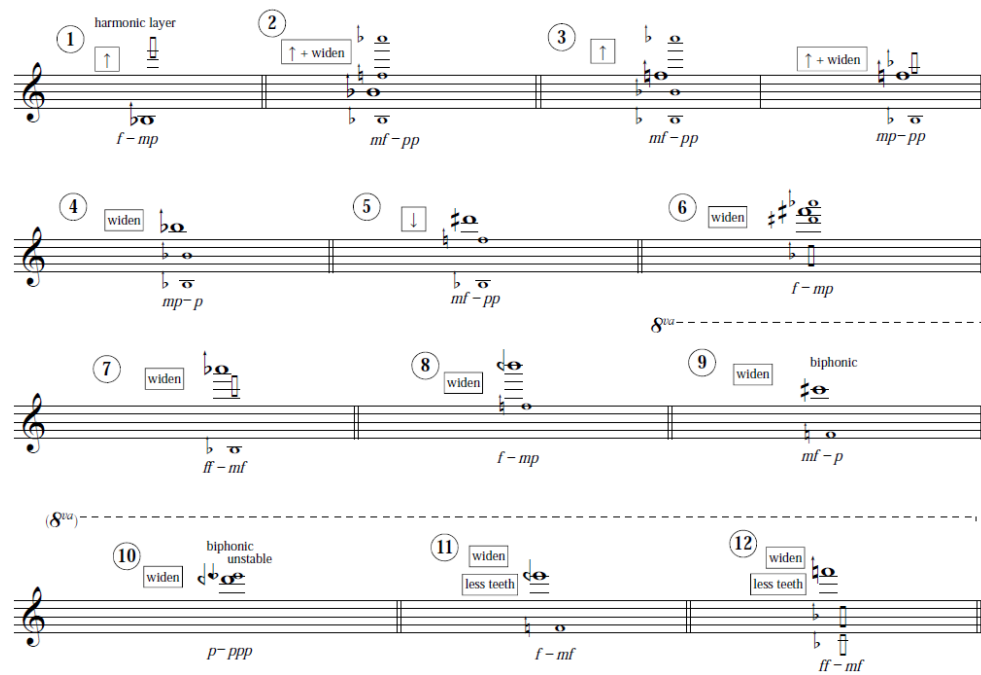
Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 3 – Possíveis parciais harmônicas para A.



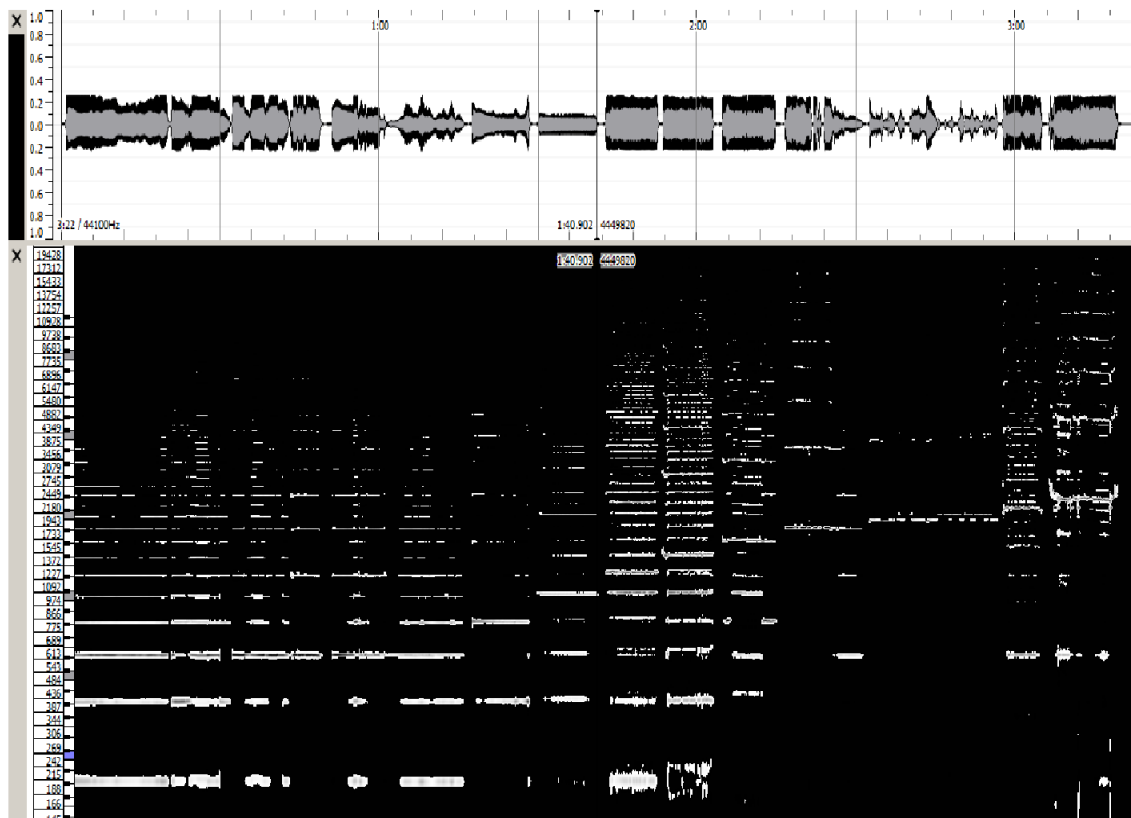
Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 4 – Possíveis multifônicos para A.



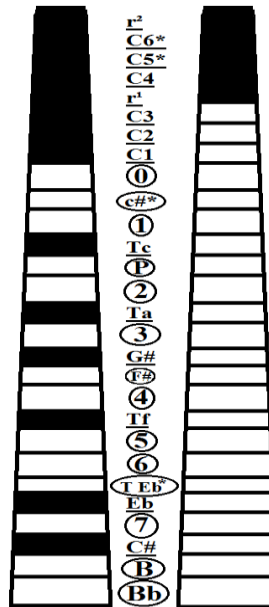
Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 5 – Análise espectral dos multifônicos para A.



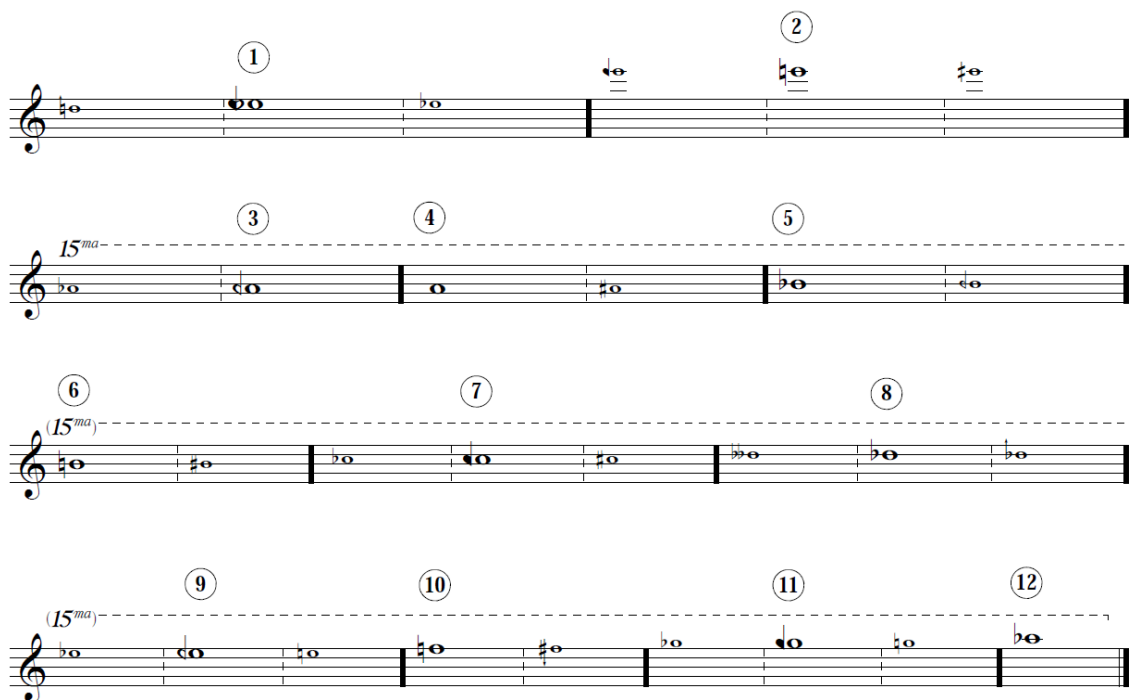
Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 6 – Disposição de tubo padrão e disposição B.



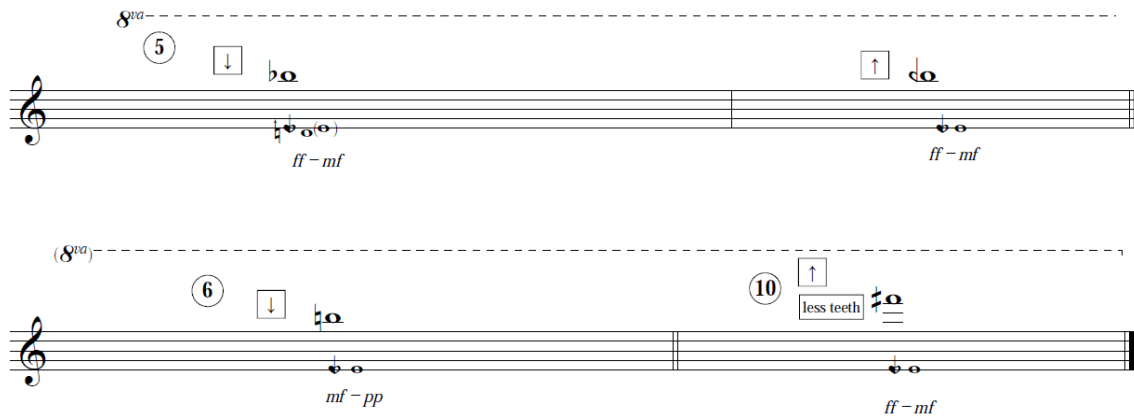
Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 7 – Possíveis parciais harmônicas para B.



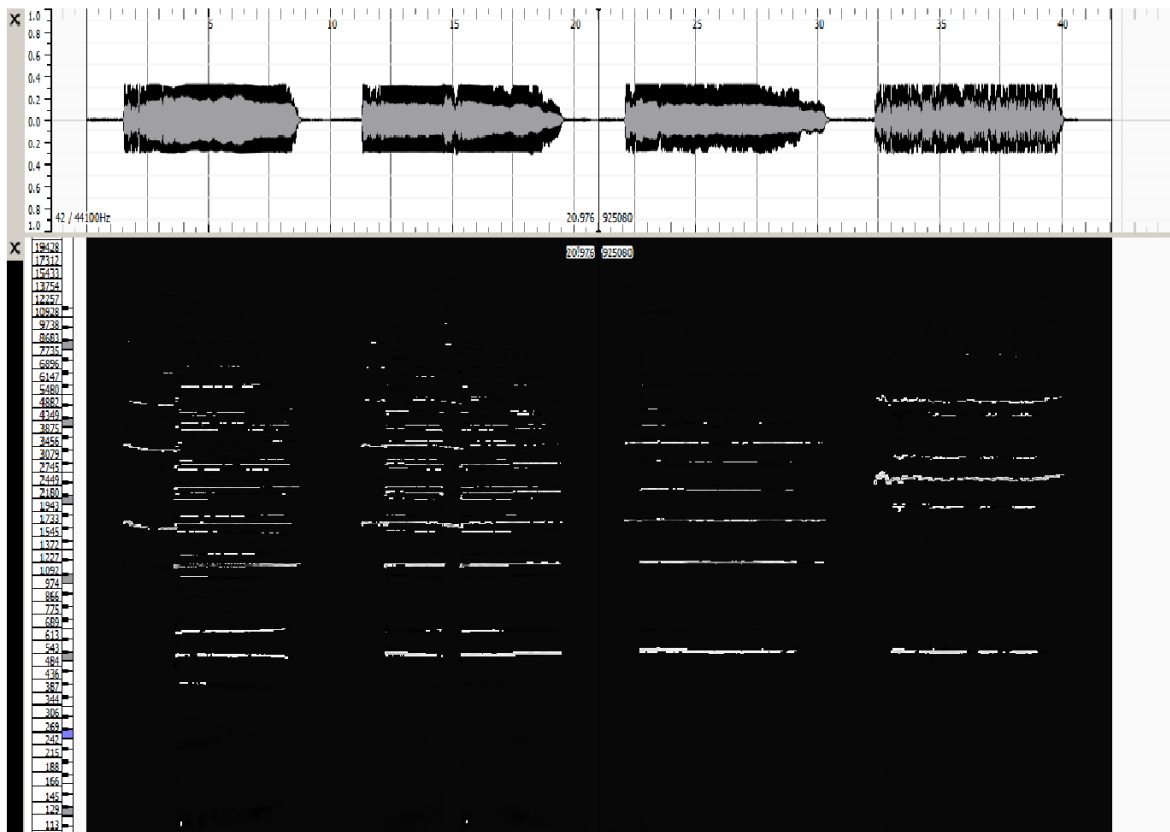
Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 8 – Possíveis multifônicos para B.



Fonte: elaboração do autor (2020).

Figura 9 – Análise espectral dos multifônicos para B.



Fonte: elaboração do autor (2020).

6. Conclusões

Os dados aqui presentes demonstram que o método de investigar possibilidades multifônicas a partir da gama de parciais harmônicas isoláveis para cada digitação é muito produtivo. Evidentemente, para ambas as digitações, a *threshold tone* que precede a

sonoridade múltipla pode exercer um grau considerável de influência sobre o efeito sonoro. É seguro afirmar que adentrar um som múltiplo por meio de parciais harmônicas distintas pode resultar em diferenças de equilíbrio e estabilidade, assim como proporcionar alterações das características sonoras daquele conjunto específico de frequências.

Cabe também mencionar que uma mesma região de parcial harmônica pode adentrar diferentes multifônicos. Ou seja, algumas parciais harmônicas mais flexíveis podem ser *threshold tones* para multifônicos diferentes oriundos de uma mesma disposição de tubo. Em especial, a região sobreaguda do instrumento possibilita sonoridades múltiplas mais estáveis, cujas características podem variar de acordo com o foco espectral empregado pelo instrumentista. Portanto, é necessário assumir que o foco espectral pode inclusive alterar as relações intervalares dentro de um multifônico, e conseqüentemente alterar de maneiras variadas os aspectos inarmônicos dos sons múltiplos. O emprego desta técnica, em conjunto com o controle sobre o fluxo de ar, pode gerar mais dados a respeito de características dos multifônicos do saxofone, necessários para uma catalogação menos lacônica desses sons.

Ao comparar os resultados das duas disposições de tubo, a principal diferença recai na razão entre parciais harmônicas e *threshold tones*. Apesar deste estudo não encontrar uma razão formal para explicar o porquê de algumas parciais harmônicas não exibirem tal potencial, esta hipótese não deve ser descartada. Muitos fatores podem ser responsáveis por essa diferença entre a disposição A e a disposição B, do exercício da técnica do instrumentista à resposta do equipamento escolhido. Especificamente, uma *threshold tone* que pertença a uma região menos flexível de parciais harmônicas pode, em seu processo modulatório, não participar do multifônico resultante.

Outra diferença significativa é o grau de inarmonicidade dos multifônicos oriundos da disposição B em relação à disposição A. O prolongamento do tubo, mesmo com seus orifícios abertos, para muito além da fundamental contida na coluna de ar da disposição B pode ser responsável por intensificar esses aspectos inarmônicos. A estrutura do instrumento posterior à coluna de ar pode adicionar pontos de ressonância em simpatia com as frequências propagadas também pelos orifícios na parte superior do tubo. Este artigo aponta um caminho para que se possa avaliar o aumento do fator de inarmonicidade

no saxofone à medida que este se torna mais proeminente nos multifônicos baseados na série harmônica.

No âmbito composicional, este estudo representa uma possibilidade de transformação de timbre do saxofone necessitada de uma catalogação para que seja devidamente explorada. Essa prospecção de catálogo contém um olhar que diverge da abordagem usual digitação → efeito sonoro, comum em catálogos de multifônicos. Mesmo que mudanças em equipamento possam revelar outras variantes sonoras para o efeito, o alargamento – e o conseqüente aumento do controle sobre a sonoridade aqui registrada – aponta para a necessidade de aplicação deste estudo para o multifônico do saxofone de maneira geral.

Referências

- FERRON, Ernest. *Ma voix est un Saxophone: Essai sur le saxophone*. Paris: International Music Diffusion, 1996.
- FREIRE, Sérgio M. *O Estudo do Multifônico no Saxofone a partir de sua Função Modulatória no Tempo para Fins de Criação Musical*. 2018. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- GOTTFRIED, Rama. “A More Accurate Notation for Multiphonics Using Sideband Ratios”. Artigo não publicado. 13 p. Universität der Künste, Berlin, 2009. Disponível em: http://www.ramagottfried.com/texts/rama_gottfried_multiphonics.pdf. Acesso em: 13 fev. 2016.
- KIENTZY, Daniel. *Les Sons Multiples Aux Saxophones*. Paris: Editions Salabert, 1982.
- MOORE, Keith. *A Multiphonic Reappraisal and the Alto Saxophone Concerto Radial*. Nova Iorque, E.U.A. 218f. Tese (Doutorado em Composição) – Columbia University, 2014.
- PHELPS, Boyd Allen. *A Thesaurus of Saxophone Multiphonics and a Guide to Their Practical Application*. Seattle, EUA. 230 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Washington, 1998.
- PROSCIA, Martín. “Acercamiento al saxofón multifónico: Una perspectiva de estudio”. *Revista del Instituto superior de Música*, Buenos Aires, Argentina, n. 13, p. 171-194, 2011.
- RASCHÈR, Sigurd M. *Top Tones for the Saxophone*. New York: Carl Fischer, 1977.
- SCAVONE, Gary Paul. *An analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques*. Stanford, EUA. 228 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Stanford University, 1997.
- WEISS, Marcus; NETTI, Giorgio. *The Techniques of Saxophone Playing*. Basel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2010.

Uma análise métrica da variação XIII das "XIV Variações sobre o tema de Xangô" de Almeida Prado

Ariane Isabel Petri¹

Resumo: Partindo de um comentário feito por Almeida Prado de que a obra "XIV Variações sobre o tema de Xangô" inclui elementos do candomblé, é feita uma análise da variação XIII com ênfase no aspecto métrico, como se fosse escrita para atabaques. Invertendo as ferramentas do método *paradiddle* de Godfried T. Toussaint (2013), usando-as não para construir ritmos, mas para analisá-los, e observando os processos derivativos aos quais o padrão dos toques é submetido, chegamos a uma *Grundgestalt* e alguns poucos componentes que formam a variação inteira. A aliança entre a ideia da manufatura com os acentos métricos permite a explicação da desestabilização de determinado trecho.

Palavras-chave: Almeida Prado; XIV Variações sobre o tema de Xangô; Método *paradiddle*; Análise derivativa.

A Metric Analysis of the Variation No. 13 of Almeida Prados' "XIV Variações Sobre o Tema de Xangô"

Abstract: Based on a comment by Almeida Prado that the composition "XIV Variações sobre o tema de Xangô" includes elements of candomblé, an analysis of Variation no.13 is made with an emphasis on the metric aspect, as if it was written for Brazilian atabaque drums. Inverting the tools of Godfried T. Toussaint's *paradiddle* method (2013), using them not to build rhythms but to analyze them, and observing the derivative processes to which the pattern of strokes is subjected, we obtain a *Grundgestalt* and a few components that form the entire variation. The combination of the representation of which hand to play with and the metric accents allows explaining why a certain section is destabilized.

Keywords: Almeida Prado; XIV Variações sobre o tema de Xangô; *Paradiddle* method; Derivative analysis.

1. Contextualização das "XIV Variações sobre o tema de Xangô"

A obra "XIV Variações sobre o tema de Xangô" para piano foi escrita por Almeida Prado em 1961, aos 18 anos, tendo Camargo Guarnieri como seu professor de composição.

¹ Ariane Petri é doutoranda da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Programa de Pós-Graduação em Música (área: Processos Criativos, linha: Poéticas da Criação Musical), sendo orientada pelo prof. Dr. Carlos Almada. Possui Mestrado em Música (Práticas Interpretativas) pela UNI-RIO (1999), tendo levantado e analisado as obras de compositores brasileiros para fagote solo. Graduiu-se na Alemanha, nas áreas de Fagote e Licenciatura pela Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe, e em Letras Alemãs pela Technische Universität Karlsruhe. Atua como primeiro fagote no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e integra a Orquestra Petrobras Sinfônica. Desenvolve um trabalho pedagógico colaborando, entre outros, com a Academia Juvenil da Orquestra Petrobras Sinfônica e com o Programa Neojiba, Bahia. É membro do Abstrai Ensemble, com foco em música contemporânea, e do Grupo de Pesquisa MusMat.

Este, por seguir a escola nacionalista, defendida por Mário de Andrade no seu Ensaio sobre a música brasileira (ANDRADE, 1928/2006), fazia seus alunos desenvolverem suas habilidades composicionais muitas vezes em variações sobre temas folclóricos, uma vez que o aluno, “ao fazer variações, estava, ao mesmo tempo, preso a um tema, o que é uma disciplina, uma limitação, e segundo a filosofia de Mario de Andrade era [preciso] iniciá-lo nas raízes da música brasileira para chegar ao inconsciente nacionalista” (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001, p. 2-3).

O tema das "XIV Variações" é uma versão adaptada do tema de Xangô citado no Ensaio. Mesmo o Xangô tendo suas origens na cultura afro-brasileira, Almeida Prado decidiu criar uma obra em que “cada variação [fosse] um comentário estilizado de um gesto folclórico brasileiro” (ALMEIDA PRADO, 1998, p. 1). “Então, cada vez em que aparecia o tema, ou era moda de viola, ou era um ponteio do Guarneri, ou era uma modinha, ou era um cateretê” (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001, p. 6). Em outra ocasião, o compositor cita ainda entre os gêneros envolvidos na obra a toada paulista, a seresta, um ponteio (de Guarneri), além de “melismas do candomblé” (ALMEIDA PRADO, 1998, p. 1) e reconhece as influências estilísticas de Guarneri, Villa-Lobos, Mignone e Lorenzo Fernandez na realização da obra (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001, p. 6).

Temos, portanto, uma obra inspirada integralmente em gêneros populares. É uma obra de muitas referências externas, de muitos intertextos, porém não identificados na partitura, por isso temos buscado analisar um a um.

2. As características da variação XIII

A variação XIII, a qual focaremos neste trabalho, é um movimento de difícil execução, com somente 29 compassos, que leva as indicações de caráter “Agitado” e do andamento com semínima igual a 84 MM. Ela recebe um tratamento muito mais percussivo do que pianístico. A textura da variação (Ex. 1), composta pelos elementos a seguir, permanece inalterada ao longo da variação:

- Semicolcheias contínuas e acentuadas como constante rítmica.

- A alternância das mãos. As mãos direita e esquerda não tocam simultaneamente.²
- Na mão direita, temos sempre um acorde de três notas, sendo elas uma moldura de oitava com mais uma nota dentro dela.
- Na mão esquerda, temos sempre uma nota com apojetura simples (na linguagem adotada pelos percussionistas, *flam*) ou dupla (*drag*).
- A dinâmica muda somente em dois momentos da variação e vale para trechos longos.

Exemplo 1 – ALMEIDA PRADO, "XIV Variações sobre o tema de Xangô"/variação XIII, compasso 1-2. Textura com semicolcheias contínuas e a alternância das mãos.

Agitado [$\text{♩} = 84$]

Fonte: elaboração da autora (2020) a partir de manuscrito.

Chama a atenção também a quantidade de mudanças da fórmula métrica, ocorrendo quase a cada compasso. Temos, na ordem do seu aparecimento, as fórmulas 2/4, 3/4, 6/16, 5/16, 4/16, 7/16 e 3/16. Todos os elementos acima reforçam a impressão de que o piano recebeu o tratamento de um instrumento de percussão. Abstraindo das notas simultâneas na mão direita e das diferentes alturas, poderia se tratar de uma partitura de um instrumento de tambor, sendo tocado com as mãos ou com varetas.

Por se tratar de uma variação do tema de Xangô, entidade importante cultuada nas religiões afro-brasileiras, podemos contextualizar a variação e imaginar o piano representando os atabaques de um terreiro de umbanda ou candomblé. Como vimos acima, Almeida Prado menciona “melismas do candomblé” como fonte de inspiração. Não encontramos “melismas” na obra, porém identificamos esta textura que lembra os toques dos atabaques.

² A única exceção encontra-se no primeiro tempo do compasso 15, no qual as mãos esquerda e direita coincidem.

Não podemos deixar de mencionar que o terceiro movimento da "Terceira suíte brasileira" (datada de 1937) de Lorenzo Fernandez leva o título "Jongo" (Dança negra) e traz uma textura muito parecida. A partitura (Ex. 2) não prevê fórmula de compasso, mas distribui entre as duas mãos um ostinato rítmico percussivo também parecendo atabaques, sendo juntado em uma mão nos momentos que uma nova voz traz intervenções melódicas, como se fosse um canto. Acreditamos que essa seja a influência de Lorenzo Fernandez que Almeida Prado cita como presente na sua obra (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001, p. 6).

Exemplo 2 – Primeira pauta de “Terceira suíte brasileira”/ Jongo (Dança negra) de Lorenzo Fernandez.

The image shows a musical score for the piece "Jongo" by Lorenzo Fernandez. It is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Allegro Pesante" with a metronome marking of quarter note = 76 a 84. The dynamics are "ppp" (pianissimo) and "pp" (piano). The score is divided into two staves. The first staff is marked "una corda" and the second staff is marked "pp". The score shows a complex rhythmic pattern with many notes and rests, characteristic of a percussive texture. There are some fingerings indicated, such as "4 2 5" and "5".

Fonte: FERNANDEZ, s.d., p. 11.

A semelhança com os toques de atabaques e em especial a distribuição dos toques entre as duas mãos (manulação) nos fizeram analisar a variação focando primeiramente o aspecto métrico. Toussaint, no seu livro "The Geometry of Musical Rhythm" (2013), dedica boa parte do capítulo 28 ao uso de *paradiddles* para construção de ritmos especiais e representa geometricamente os toques de cada mão em separado (TOUSSAINT, 2013, p. 207-216). Para a abordagem da variação XIII, nos inspiramos nesta forma de análise e de representação, adaptando-a às especificidades da variação. Porém, antes de entrarmos na análise, observaremos a forma da variação e o que diferencia suas seções.

3. A forma ternária da variação XIII

Como a variação apresenta um fluxo contínuo de semicolcheias, ritmo não é um elemento que possa estruturar a variação. A melodia se faz presente através da oitava da mão direita, mas fica ofuscada especialmente no meio da variação, devido ao tratamento percussivo. Os elementos que são de fato diferenciados ao longo da variação e a

estruturam como uma forma ternária ABA' são: (1) a dinâmica, (2) a nota que preenche o molde da oitava da mão direita e (3) o tipo de apojetura na mão esquerda. O Quadro 1 reúne as sutis mudanças dos elementos envolvidos.

Quadro 1 – As seções A, B e A' diferenciadas segundo dinâmica, acorde da mão direita e tipo de apojetura na mão esquerda.

Seção	Compasso	Dinâmica	Mão direita: Divisão da oitava do acorde	Mão esquerda: Tipo de apojetura
A	1 ³ -9	1-6	6 ^a /3 ^a	apojetura simples em 4 ^a ou 5 ^a ascendente
		7-9	padrão misto: 5 ^a /4 ^a j e 6 ^a /3 ^a	
B	10-19.2	mf	5 ^a /4 ^a j acordes com apojetura (c.11)	apojetura simples em intervalo grande ascendente (maioria: 10 ^a)
A'	19.3-29	19.3-22	6 ^a /3 ^a	apojetura simples
		23-24	acorde com apojetura (c.19.3) padrão misto: 5 ^a /4 ^a j e 6 ^a /3 ^a	
		25-28	6 ^a /3 ^a	apojetura dupla
		29	5 ^a /4 ^a j	

Fonte: elaboração da autora (2020).

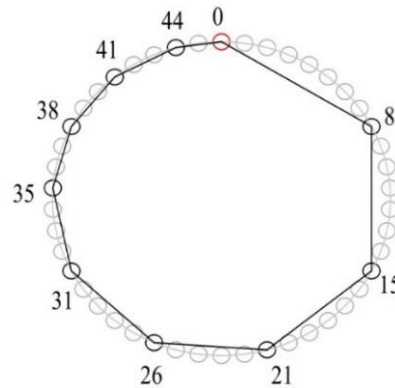
A seção A', reexposição de A, começa no compasso 19.3 e traz inicialmente a retomada literal dos compassos 1 a 3.⁴

A seção B (compasso 10 a 19.2) é organizada como um "stringendo métrico". Trata-se de uma sequência na qual a quantidade de semicolcheias por compasso diminui gradativamente, trazendo a cada compasso o tempo forte seguinte mais cedo. A sensação de um "stringendo" se dá pela intensificação, já que, na realidade, o andamento fica inalterado. A sequência dos compassos é 2/4, 7/16, 6/16, 5/16, 5/16, 4/16, 3/16, 3/16, 3/16, 2/16, contendo 8, 7, 6, 5, 5, 4, 3, 3, 3, 2 semicolcheias. Este "stringendo métrico" pode ser representado geometricamente com uma *timeline* de 46 semicolcheias, a soma das fórmulas dos dez compassos. Os pontos de ataque marcam a entrada de cada novo compasso (Figura 1).

³ A variação tem início anacrústico.

⁴ A retomada é literal com exceção da anacruse, que apresenta duas pequenas diferenças: uma apojetura anterior ao acorde da mão direita e a quinta no lugar da sexta dentro da oitava.

Figura 1 – *timeline* representando o "stringendo métrico" da Seção B, compassos 10 a 19.2, marcando a quantidade de semicolcheias adicionadas por compasso.



Fonte: elaboração da autora (2020).

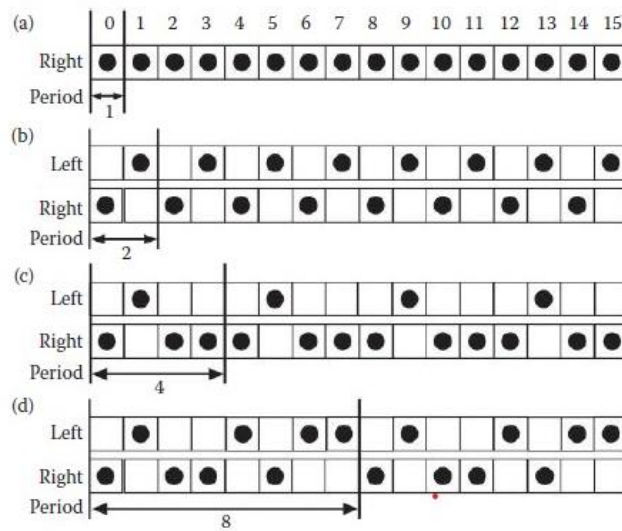
4. O método *paradiddle* de Toussaint inspirando a análise métrica da variação

No capítulo 28 de "The Geometry of Musical Rhythm", o autor fala de "ritmos de complementação espelhada"⁵ (TOUSSAINT, 2013, p. 207, tradução nossa). São ritmos com uma propriedade geométrica que, quando espelhados em relação a algum eixo de simetria, ficam iguais ao seu ritmo complementar. Para criar períodos com esse tipo de ritmo, ele usa o método *paradiddle* (Figura 2). A Figura 3 traz as *timelines* das mãos em separado, com os ataques em padrão espelhado.

É preciso dizer que neste trabalho não estamos interessados na criação de ritmos, mas em usar o método e sua forma de representação para analisar uma partitura que tem a característica de um instrumento percussivo.

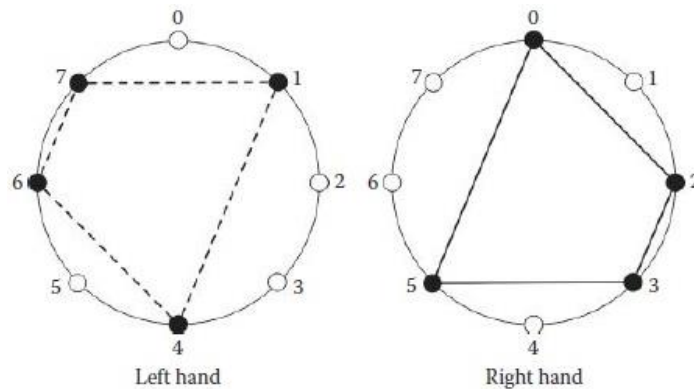
⁵No original: "Another possible candidate for such a property is that the mirror-symmetric image of a rhythm about some axis of symmetry be equal to its complementary rhythm. I call rhythms that have this geometric property interlocking reflection rhythms" (TOUSSAINT, 2013, p. 207, grifo no original).

Figura 2 – O método *paradiddle*, construindo ritmos simples espelhados



Fonte: TOUSSAINT, 2013, p. 208.

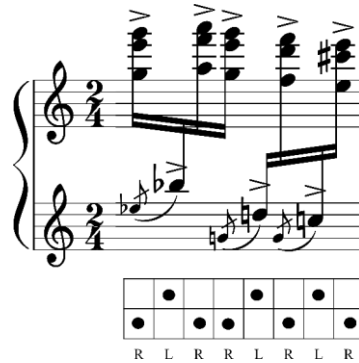
Figura 3 – As *timelines* das mãos esquerda e direita com seu padrão espelhado



Fonte: TOUSSAINT, 2013, p. 209.

Observando o compasso 1 da variação XIII, sem considerar a anacruse, encontramos a seguinte distribuição entre as mãos (Figura 4): (R para *right*, direita, L para *left*, esquerda).

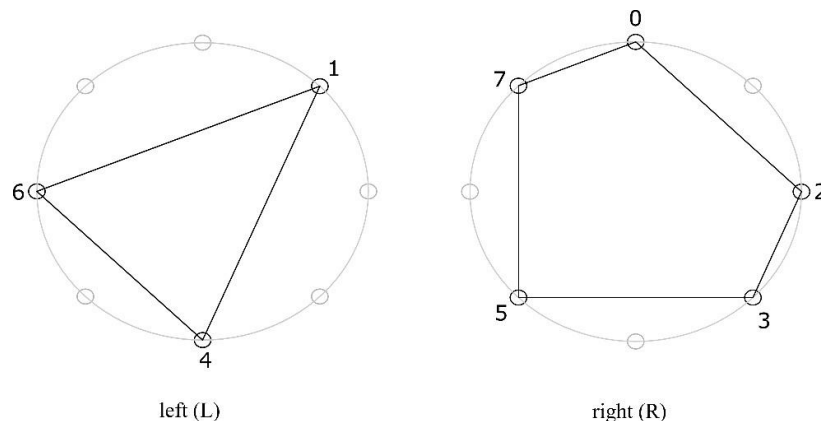
Figura 4 – ALMEIDA PRADO, "XIV Variações"/variação XIII, compasso 1 e a sua representação gráfica da distribuição dos toques entre as mãos, desconsiderando a anacruse.



Fonte: elaboração da autora (2020).

A análise em *timeline* (Figura 5) mostra que a mão esquerda toca a clave de *tresillo*⁶ numa transposição T₆.⁷ Como a mão direita toca outro padrão, sem simetria com o primeiro, não se trata de um dos ritmos especiais de complementação espelhada tratados por Toussaint.

Figura 5 – Pontos de ataque do compasso 1 da variação XIII. Do lado esquerdo, a mão esquerda com três ataques em forma da clave de *tresillo* (332) em T₆. Do lado direito, os cinco ataques da mão direita, no padrão 21221.



Fonte: elaboração da autora (2020).

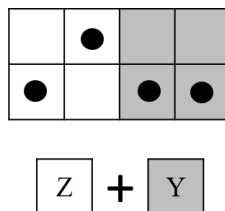
⁶ Em "O paradigma do *tresillo*", Carlos Sandroni define o *tresillo* como um padrão rítmico que, dentro das oito posições possíveis de um compasso 2/4 segmentado em semicolcheias, ocupa a primeira, a quarta e a sétima (SANDRONI, 2002, p. 106).

⁷ Seguindo a convenção adotada na Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas, o T da abreviação T_n indica a operação de transposição e n o número da transposição, denominando a quantidade de semitons ou, aqui, de ataques dentro da *timeline*. Quando transposto para T₆, o *tresillo* inicia seu padrão rítmico típico não no início da *timeline* (ponto de ataque 0), mas no ponto de ataque 6.

Tendo em vista que a textura do restante da variação segue de modo similar, demonstrando grande economia de material musical e sugerindo interdependência, nos basearemos daqui para frente no modelo da análise derivativa. Esta, elaborada por Carlos Almada, “consiste no exame de relações de afinidade entre temas de uma obra musical e de suas derivações em relação a um conjunto primordial de ideias básicas” (MAYR; ALMADA, 2014b, p. 48) e tem seus fundamentos no conceito da *Grundgestalt*⁸ (forma primordial) e na variação progressiva.⁹

Como vimos no Quadro 1, a variação XIII apresenta material musical com modificações sutis. Buscando chegar àquilo que constitui o movimento, desmembramos o padrão do compasso 1 em células menores. Situada dentro de um compasso binário simples, a célula (ou “componente”) que consideramos se tornar unidade básica tem dois toques. O compasso 1 se desdobra nos três componentes com a manulação RL, RR e LR, com repetição do último componente. Sob a ótica da variação progressiva, o terceiro componente (LR) se mostra ser um derivado do primeiro (RL). Portanto, a *Grundgestalt* é formada pelas quatro semicolcheias iniciais somente, abrangendo os componentes Z e Y (Figura 6).

Figura 6 – A *Grundgestalt* com seus componentes Z e Y.



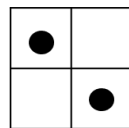
Fonte: elaboração da autora (2020).

⁸Desirée Mayr (2018) reúne 23 definições deste termo originalmente criado por Arnold Schoenberg e chega à sua: “A *Grundgestalt* consiste em um grupo de poucos elementos apresentado no início de uma obra musical que tem a potencial capacidade de gerar uma grande quantidade de material por processos derivativos” (MAYR, 2018, p. 43, tradução nossa, grifo no original). No original: “The *Grundgestalt* consists of a group of a few elements presented at the beginning of a musical piece which has the potential capacity of generating a large amount of material by derivative processes.”

⁹A variação progressiva é um processo caracterizado “por modificações obtidas por intermédio de contínua variação a partir de motivos breves” (MAYR; ALMADA, 2014b, p. 52).

O terceiro componente é resultado de variação (procedimento de retrogradação) de Z e pertence a um segundo nível de derivação. Ele aqui é denominado Z-1 (Figura 7). O compasso 1 pode ser então descrito como a sequência Z/Y/ Z-1/ Z-1 (Figura 8).

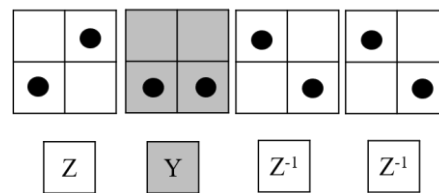
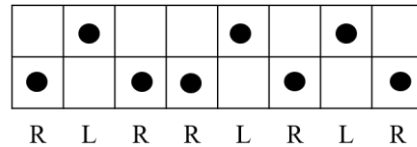
Figura 7 – Componente Z-1.



Z⁻¹

Fonte: elaboração da autora (2020).

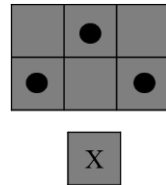
Figura 8 – Subdivisão do padrão RRLRRLRLR do compasso 1 em componentes menores: Z, Y e Z-1.



Fonte: elaboração da autora (2020).

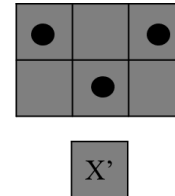
Com estes três componentes, é possível compor a distribuição dos toques dos compassos 1 a 3. Somente no compasso 4, em fórmula métrica 6/16, entram novos componentes (Figura 8). Estes, por estarem num compasso com subdivisão em agrupamentos ternários, têm três toques. No entanto, não são elementos completamente desconhecidos. O componente com a manufatura RLR pode ser entendido como resultado da operação de repetição incompleta de Z (RL), limitando o número de toques a três. Com isso, sobra do segundo Z somente o toque R. Trata-se de uma nova derivação de Z. Para facilitar a leitura, este componente recebe a denominação X (Figura 9). O componente na sequência, com a manufatura LRL segue a mesma lógica, sendo entendido como resultado da operação de repetição incompleta de Z-1 (LR), novamente limitando o número de toques a três (Figura 10).

Figura 9 – Componente X, resultado da repetição incompleta de Z.



Fonte: elaboração da autora (2020).

Figura 10 – Componente X', resultado da repetição incompleta de Z-1.



Fonte: elaboração da autora (2020).

A partir desta interpretação analítica, o padrão de ataques/toques adotado na variação é definido como uma sequência de cinco componentes.

Uma vez que optamos por levar em consideração a subdivisão do compasso em agrupamentos binários ou ternários, é o início de cada componente que recebe o acento métrico, de maior ou menor peso¹⁰. Para facilitar esta observação, vamos, a partir deste ponto, identificar visualmente o toque de cada componente que recebe um acento métrico (ou seja, a primeira semicolcheia de cada componente). Optamos por um círculo de maior diâmetro em relação aos demais para esta sinalização. Desta forma, uma vez dispostos em sequência os componentes, sua leitura como *timelines* relacionadas a cada mão possibilitará interpretações adicionais, contribuindo para o enriquecimento do estudo. Cria-se uma maneira de visualizar se os toques de uma mão separadamente coincidem ou não com o acento métrico.

O Quadro 2 apresenta os cinco componentes, sendo cada primeiro toque (aquele que carrega um acento métrico de maior ou menor hierarquia) representado por um círculo maior.

¹⁰Fred Lehrdahl e Ray Jackendoff (1983) visualizam a hierarquia de acentos com maior e menor peso em estruturas métricas através de um esquema de pontos atribuídos a diversos níveis hipermétricos hierarquizados em uma determinada peça. David Temperley (2007) descreve modelos probabilísticos cobrindo diversos fenômenos musicais, inclusive a incidência de acentos métricos em níveis diferentes.

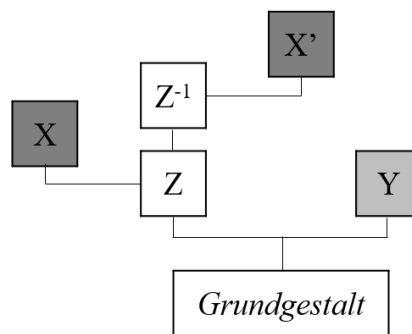
Quadro 2 – A *Grundgestalt* e os cinco componentes que formam o padrão rítmico da variação XIII.

	Manulação	Representação gráfica	Operação
<i>Grundgestalt</i>	RLRR		(forma primordial)
Z	RL		“Quebra” da <i>Grundgestalt</i>
Y	RR		“Quebra” da <i>Grundgestalt</i>
Z'	LR		Retrogradação de Z
X	RLR		Repetição incompleta de Z (limitada a três toques)
X'	LRL		Repetição incompleta de Z' (limitada a três toques)

Fonte: elaboração da autora (2020).

A árvore da Figura 11 resume visualmente as derivações realizadas. Observe que enquanto a célula Z é base para três derivações subsequentes, Y é “estéril”, funcionando apenas como elemento contrastante na estrutura rítmica.

Figura 11 – Derivações a partir da *Grundgestalt*.



Fonte: elaboração da autora (2020).

A Figura 12 apresenta a análise da seção B, combinando a distribuição dos toques pelas duas mãos com a avaliação dos acentos métricos de qualquer hierarquia. Pelo fato de a mão direita evidenciar a melodia da variação, ela se torna naturalmente a voz principal. A seção B começa em 2/4 que traz os mesmos componentes do compasso 1. Os dois primeiros toques da mão direita são cométricos, estabelecendo um padrão

suficientemente seguro para encaixar os dois toques contramétricos das células Z-1 seguintes. Desse ponto em diante, as mãos se alternam, com uma exceção no compasso 13, e as fórmulas métricas mudam a cada compasso. O encadeamento dos componentes variados deixa de seguir o padrão estabelecido na seção A, na qual os inícios dos compassos coincidiam com um ataque da mão direita. Na seção B, as coincidências de ataques da mão direita em tempos com acento métrico diminuem drasticamente, resultando numa desestabilização do trecho. Somente com a reexposição no compasso 19.3, adotando a narrativa do candomblé e de Xangô, “termina o transe” e “a terra para de tremer”.

Figura 12 – Seção B da variação XIII, combinando a distribuição dos toques pelas duas mãos com a avaliação dos acentos métricos de qualquer hierarquia.

Número de compasso	10	11	12	13	14	15	16	17	18	9 ¹	
Fórmula de compasso	2/4	7/16	6/16	5/16	5/16	4/16	3/16	3/16	3/16	2/16	
Símbolos	Z Y Z ⁻¹ Z ⁻¹	X Z ⁻¹ Z ⁻¹	X [*] X Z ⁻¹	X [*] Y X [*]	X [*] Z Z	Z Z	X X	X [*] X	X X	Z Z	
Manulação											
Avaliação da cometricidade											

○ : acento coincide com o toque da mão direita (voz principal)
 ☆ : cai na mão esquerda (voz secundária)
 - : toque cai em parte do compasso sem acento métrico

Fonte: elaboração da autora (2020).

5. Conclusão

A contextualização da variação XIII das "XIV Variações sobre o tema de Xangô" como imitação do toque dos atabaques no ambiente do candomblé nos fez analisar a partitura da peça com um enfoque no aspecto métrico. Inspiramo-nos no método *paradiddle* de Godfried Toussaint, usando tanto sua representação gráfica da distribuição das mãos quanto as *timelines*. Por meio de uma interpretação baseada em princípios da análise derivativa, foi possível demonstrar que todo o padrão de toques das mãos se reduz a uma *Grundgestalt* de dois componentes, a partir dos quais três outras células são extraídas. Quando juntamos os acentos métricos a estes componentes dos toques e observamos a *timeline* da mão principal (a que enuncia o elemento melódico principal nessa variação), foi possível demonstrar que na seção B há poucos momentos de cometricidade. A abordagem analítica escolhida contribuiu para visualizar esta desestabilização do trecho em questão. Tendo em vista a narrativa de Xangô e a declaração do compositor de que uma de suas variações trazia elementos do candomblé, nos sentimos confiantes em apontar a variação XIII como aquela que nos transporta ao terreiro e destina os toques de atabaques às mãos do pianista.

6. Referências

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA (ABM); ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. *Encontros com Almeida Prado*. Palestras compiladas por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, jun. - jul. 2001. Disponível em: <http://abmusica.org.br/_old/downloads/Encontros%20com%20Almeida%20Prado_vfinal.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2019.
- ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. Texto explicativo manuscrito acompanhando a obra "XIV Variações de um tema de Xangô" para fagote e piano. Dez. 1998, Campinas. Acervo da autora. 2 p.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1928/2006.
- FERNANDEZ, Lorenzo. 3ª *Suite Brasileira* (sobre temas originais). Piano. LF 8.29a. [S.l.: s. n., s.d.]. 1 partitura. Acervo digital Lorenzo Fernandez digital. Disponível em: <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2017/08/LF-8.29-3a-Suite-Brasileira.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2019.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.

MAYR, Desirée; ALMADA, Carlos. Os princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt* e suas origens organicistas. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRJ, 13., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. p. 48-53.

MAYR, Desirée. *The Identification of Developing Variation in Johannes Brahms Op. 78 and Leopold Miguéz Op. 14 Violin Sonatas through Derivative Analysis*. 2vl. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SANDRONI, Carlos. *O paradigma do tresillo*. Revista *Opus*, v.8, p. 102-113, 2002.

TEMPERLEY, David. *Music and Probability*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

TOUSSAINT, Godfried T. *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good?* Boca Raton, FL: Chapman and Hall/CRC, 2013.

Estudos para trompete baseados em Dobrados

Marcos José Ferreira Rodrigues¹

Resumo: O presente artigo consiste em descrever a respeito da elaboração de um caderno contendo 68 estudos para trompete, em nível intermediário, baseados nas estruturas musicais de dobrados. A relevância da criação desse caderno se justifica pela escassez de materiais didáticos publicados no Brasil a fim de atender as aulas de música em bandas, principalmente as de trompete. São apresentadas as fases de elaboração do material, bem como as adaptações realizadas para torná-lo didaticamente progressivo. O caderno de estudos foi aplicado nas aulas de trompete da banda Associação Musical Cajuruense e objetiva contribuir para o processo de formação musical dos trompetistas a partir de excertos de dobrados. Durante as aulas, os alunos opinaram a respeito do novo material e novas adequações foram realizadas para que o suplemento pudesse realmente atender as necessidades deles. Após a concretização do trabalho, observou-se que os dobrados contribuíram no processo de formação de trompetistas devido ao reconhecimento sonoro de suas melodias ao longo da execução dos exercícios e também pelo fato desse gênero musical conter células rítmicas que se repetem frequentemente, colaborando para a memorização do novo conteúdo proporcionado aos alunos.

Palavras-chave: Ensino de trompete; Bandas de música; Dobrados.

Studies for Trumpet Based on “Dobrados”

Abstract: This paper consists of a description of the preparation of a book containing 68 studies for trumpet, for students at the intermediate level, based on musical structures of “dobrados” (i. e. Brazilian March). The preparation of this book is justified by the scarcity of didactic materials published in Brazil in order to attending music classes in bands, especially those for trumpet. The steps of material elaboration are presented, as well as the adaptations made to make it didactically progressive. The study book was apply in the trumpet classes of wind band “Associação Musical Cajuruense” and aims to contribute to the process of musical formation of trumpet players from “dobrados’s excerpts. During the classes, the students provided feedback about the new material, so that new adjustments considered their opinion in order to prepare a book that realistically meets the students’ needs. Finally, it was observed that the “dobrados” can contribute in the process of trumpet learning due to the musical recognition of their melodies throughout the execution of the exercises, and also because this musical genre contains rhythmic cells that are often repeated, collaborating to the memorization of the new content provided to students.

Keywords: Trumpet Teaching; Wind Bands; Dobrados (i. e. Brazilian March).

¹ Marcos Ferreira nasceu em Carmo do Cajuru-MG e aprendeu a tocar trompete aos 11 anos na banda Associação Musical Cajuruense. É bacharel em Música (habilitação em trompete) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pós-graduado em Educação Musical pela Universidade Cândido Mendes (UCAM) e mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é maestro da banda Associação Musical Cajuruense e professor de trompete da Escola Municipal de Artes Capitão Carambola em Vespasiano-MG.

1. Introdução

Este artigo visa a apresentar uma possibilidade de aprimoramento no ensino de trompete em bandas de música. Existem diversas pesquisas² relacionadas ao ensino de música em bandas, principalmente direcionadas a iniciantes, porém pouco se discutiu sobre a continuação do processo formativo desses músicos. Assim, a proposta da presente pesquisa consistiu em utilizar trechos de dobrados, marchas tradicionalmente executadas pelas bandas, na construção de estudos para trompete em nível intermediário.

A primeira parte do artigo discute sobre a importância das bandas como formadoras de instrumentistas de sopro e percussão no Brasil, além de apresentar as dificuldades que elas enfrentam de se manterem ativas e formarem novos integrantes. Fala também sobre os dobrados, sua origem, estrutura formal e sua importância como fonte pedagógica para metodologias de ensino em bandas filarmônicas.

A segunda parte trata dos estudos para trompete, discorrendo sobre as fases de elaboração e como elas foram executadas. Em seguida, apresenta como os exercícios estão organizados em um caderno de estudos e quais elementos musicais foram utilizados ao longo do material. Por fim, expõe suas perspectivas de aplicação, bem como os possíveis resultados esperados a partir dele.

2. Contextualização da proposta e justificativa

As bandas de música, também conhecidas por bandas civis ou bandas filarmônicas, tiveram a sua origem no Período Colonial. Segundo Gomes (2008, p. 19), a maioria delas eram formadas por escravos e mantidas pelos senhores de engenho. Na época, essas bandas exerciam uma função social ímpar nas comunidades e fazendas onde estavam inseridas, pois sempre tocavam nas festas de santos, procissões, serenatas entre outras festividades. Atualmente, as bandas são mantidas por entidades públicas, privadas ou até mesmo religiosas e assim vão mantendo viva essa popular e expressiva manifestação da cultura musical brasileira.

² MARTINS, 2013; SOUSA; VIEIRA, 2017; NASCIMENTO, 2006.

Outro fator importante é que as bandas de música tornaram-se uma das poucas oportunidades de se ter acesso à aprendizagem de um instrumento de sopro. A carência de conservatórios musicais no país permite que as bandas assumam a responsabilidade na formação desses músicos. A respeito dessa limitação, Barbosa aponta:

As bandas de música têm sido um dos meios mais utilizados no ensino elementar da música instrumental, de sopro e percussão, no nosso País. O número dessas instituições supera o número de escolas de música. Além disso, a maioria das escolas de música não ensinam instrumentos de sopro e, das que ensinam, apenas alguns desses instrumentos são oferecidos. Enquanto, as bandas têm ministrado aulas de todos os instrumentos que compreendem seu quadro. (BARBOSA, 1996, p. 41).

Ainda que elas possuam uma função significativa no contexto educacional, as bandas filarmônicas têm enfrentado numerosos desafios para se manterem em atividade. Dentre eles, podemos destacar a dificuldade em formar novos integrantes, pois os instrumentos, assim como o material didático utilizado, muitas vezes não atendem a todas as demandas nas aulas.

Com o intuito de suprir a carência de materiais pedagógicos para bandas, O Dr. Joel Luís Barbosa desenvolveu uma pesquisa fundamentada nos métodos de ensino coletivo norte-americanos, com vistas a atender a realidade das bandas brasileiras (MARTINS, 2013, p. 12). Esse material, intitulado Método Elementar para o Ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda - Da Capo (2004), foi organizado de modo a que o aluno se desenvolva gradativamente desde a fase inicial até alcançar um nível técnico apto a interpretar melodias folclóricas brasileiras. Segundo Sousa e Vieira (2017, p. 1), existem diversas pesquisas e relatos de experiência acerca da eficácia do método Da Capo, principalmente sobre a importância dele como ferramenta para o surgimento de novas bandas no país, visto que o seu conteúdo didático foi organizado para atender especialmente ao nível de iniciantes.

Embora haja muitas pesquisas acerca desse método e dos bons resultados colhidos através de sua aplicação, pouco foi discutido a respeito de quais outros conteúdos musicais os professores de música e maestros das bandas deveriam abordar após o término dos trabalhos realizados com o método Da Capo. Em razão disso, a ausência de materiais e práticas pedagógicas de nível intermediário pode, em alguns casos, delongar ou até

mesmo comprometer o progresso dos alunos na banda, uma vez que bandas já consolidadas possuem um repertório avançado e o método Da Capo, criado para atender aos alunos iniciantes, não supre todas as demandas técnicas e de conhecimento da teoria musical necessários para que eles compreendam e toquem um repertório de grau mais elevado.

Motivada por essa demanda, a proposta desta pesquisa consiste em elaborar um caderno de estudos para trompete, de nível intermediário, baseado em trechos extraídos de obras do repertório tradicional das bandas musicais. Com o olhar voltado especialmente para excertos de dobrados, os estudos foram elaborados a partir de elementos musicais não abordados no método Da Capo, como agrupamentos rítmicos de semicolcheias e tonalidades com mais de um acidente na armadura, a fim de que os alunos das bandas alcancem um nível intermediário de conhecimento musical suficiente para atuarem com mais propriedade nas atividades das bandas.

3. Os Dobrados

De acordo com Souza (2009, p. 57) o dobrado é o gênero musical mais identificado com a banda de música brasileira. Suas raízes remontam às marchas europeias e às agremiações militares que utilizavam desse tipo de música para o deslocamento de suas tropas. Segundo Granja (apud LISBOA, 2005, p. 5) as estruturas melódicas e padrões rítmicos dos dobrados vieram do “passo dobrado” europeu conhecido na Espanha por *pasodoble*, na França por *pas-redoublé* e na Itália pelo nome de *passo doppio*, que é uma alusão ao passo acelerado das infantarias. Esse tipo de obra continha seções muito bem ritmadas e com a predominância de melodias vigorosas, enérgicas, em dinâmicas fortes.

Os registros mais antigos encontrados até a presente data de dobrados no Brasil foram os manuscritos do Dobrado nº 17, de José Anunciação Pereira Leite, datado em Aracaju no dia 6 de Janeiro de 1877 e do dobrado Silveira Martins, de Francisco Antônio da Silva, com a data em 22 de janeiro de 1882. Essas duas obras encontram-se aos cuidados da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro-RJ. (ALVES DA SILVA; PINTO; SOUZA, 2018, p. 72)

Através da hibridação e da influência de outros gêneros musicais, as estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas dos dobrados foram se adaptando ao logo dos tempos

até se estabelecerem em uma marcha com padrões e seções bem definidas, cristalizando-se em uma marcha considerada genuinamente brasileira. Atualmente, existe um formato para o dobrado cuja estrutura se baseia na forma ternária: seções A; B; e C (trio), em andamento rápido geralmente em compasso 2/4 ou 6/8 prevalecendo o estilo contrapontístico e marcial. (DANTAS, 2015, p. 63)

Em relação à tonalidade, ele geralmente segue o seguinte padrão: nas seções A e B aparecem em tom maior e o trio (seção C) no tom da subdominante. Por sua vez, quando a obra se inicia em algum tom menor, o trio neste caso aparece na homônima maior ou no seu relativo maior. Em outras palavras, se a tonalidade das seções A e B for Ré menor, o trio conseqüentemente estará em Ré maior ou em Fá maior.

De praxe, encontramos nos dobrados progressões harmônicas bastante simples. Pouco se explora encadeamentos com acordes muito dissonantes. Existem, naturalmente, dobrados com trechos complexos, como Ouro Negro e Janjão de Joaquim Antônio Naegele, entretanto, na maioria das vezes, as progressões harmônicas giram em torno das funções harmônicas básicas: tônica; subdominante e dominante.

O contraponto, também chamado de contracanto, é o elemento mais característico do gênero. Ele permite estabelecer um diálogo com os mais variados timbres e texturas possíveis de serem exploradas pela instrumentação da banda. Esses contracantos são geralmente executados pelos saxofones tenores e eufônios (bombardinos) ou também reforçados pelos trombones (LISBOA, 2005, p. 5). Esse estilo contrapontístico é evidenciado principalmente na seção C da obra que é o Trio.

Podemos classificar segundo Amado e Chagas (2017, p. 09), os dobrados brasileiros em duas categorias: (1) os dobrados sinfônicos, cuja elaboração é mais refinada e com execução musical não destinada aos desfiles militares, mas às salas de concerto; e (2) os dobrados para desfile, utilizados pelas corporações militares e pelas bandas filarmônicas em retretas, apresentações ao ar livre, festividades e procissões religiosas. Durante a elaboração dos estudos para trompete, os dobrados para desfile foram os mais utilizados, visto que o material se constituiu em aprimorar o ensino de trompete para as bandas filarmônicas, as quais atuam majoritariamente em desfiles.

Por fim, a importância dos dobrados não se limita apenas à contribuição para a música instrumental brasileira e como distintivo para as bandas. Eles também foram incorporados “como forma de homenagem ou agradecimento a uma personalidade (benemérito ou político), ou para comemorar uma data ou fato significativo” (ALVES DA SILVA; PINTO; SOUZA, 2018, p. 72). É recorrente encontrar obras em que se homenageiam maestros, militares, prefeitos, nos acervos das bandas de música. Um exemplo é o dobrado Maestro Boró (composição de João Evaristo), dedicado ao regente da Associação Musical Cajuruense, que atuou frente a essa corporação por aproximadamente 65 anos e o dobrado Libertação de Roma (composição de Teodosino Campos), referenciando a episódios da Segunda Guerra Mundial.

4. Relevância e possibilidade de desdobramento para fins didáticos

A proposta de utilizar dobrados como fonte metodológica vai ao encontro da filosofia de grandes pedagogos como Zoltan Kodály que defende a ideia de se inserir música popular e canções folclóricas durante o processo de ensino musical. Sabidamente, os dobrados fazem parte da identidade cultural das pessoas na qual existe uma banda e sobretudo dos alunos que ali estão inseridos nas aulas de música.

Comparado à bibliografia existente de outros gêneros instrumentais brasileiros como o choro, frevo e samba, até a presente data, poucas pesquisas foram realizadas sobre os dobrados. Apesar do gênero ainda ser pouco explorado na academia e no que se refere a trabalhos relacionados à sua performance, ele pode ser efetivo no aprimoramento musical dos instrumentistas de sopro das bandas. Ao analisarmos tanto as necessidades didáticas das aulas nas bandas, quanto as estruturas musicais dos dobrados, é notório que esse gênero musical se enquadra perfeitamente na proposta apresentada por essa pesquisa, pois além de ser o perfil de obra mais interpretado pelas bandas, as estruturas rítmicas e melódicas presentes nele podem ser consideradas relativamente fáceis de serem assimiladas. Além disso, os dobrados apresentam uma exuberante e refinada qualidade musical.

Foi possível desenvolver um material didático com esse tipo de repertório uma vez que existem células rítmicas que sempre se repetem ao longo das melodias e essa

repetição colabora para o aprendizado do novo conteúdo proporcionado aos alunos. Um exemplo disso é o dobrado “Canção dos Expedicionários”, do compositor Spartaco Rossi, em que a figura rítmica, uma colcheia seguida de duas semicolcheias, se repete cinco vezes ao longo da melodia, fazendo com que o aluno, através da repetição, assimile e aprenda a referida estrutura. Vide abaixo na figura 1 onde estão circuladas as células rítmicas que se repetem.

Figura 1 – Introdução do dobrado Canção dos Expedicionários. Trecho em que a figura rítmica, uma colcheia seguida de duas semicolcheias (circuladas), se repete.

CANÇÃO DOS EXPEDICIONÁRIOS

1º Trompete (Bb) Letra: Guilherme de Almeida
Música: Spartaco Rossi



Fonte: SECULT-CE (2012).

Portanto, ao explorar os dobrados nessa perspectiva, o caderno de estudos para trompete poderá contribuir para o avanço do nível de conhecimento musical dos alunos e para a qualidade do ensino desse instrumento nas bandas de música.

5. Justificativa para a elaboração dos estudos para trompete e seus objetivos

Ao longo da experiência como professor de trompete em algumas bandas, pude notar a dificuldade de execução de determinados trechos musicais por parte dos alunos. Percebi que, na maioria desses casos, a limitação não estava relacionada a aspectos técnicos do trompete como articulação, fluência e digitação. A raiz do problema consistia no fato de que os alunos não conseguiam decifrar determinadas células rítmicas o que os condicionava a uma performance limitada.

Neste caso, as dificuldades que os alunos apresentavam ao decifrar esses elementos musicais justificavam-se pelo fato de não existirem tais conteúdos no método Da Capo, que era o material mais utilizado pelas bandas onde trabalhei na iniciação musical de seus alunos. No entanto, o principal objetivo deste trabalho é, através dos estudos para trompete, tentar preencher a lacuna existente entre o nível de conhecimento musical dos alunos adquirido pelo método Da Capo e o nível de exigência do repertório executado pelas bandas com as quais tive a oportunidade de trabalhar.

Portanto, os estudos foram preparados a partir da seleção dos elementos musicais julgados relevantes de serem trabalhados nas aulas de trompete, e, através da repetição deles, espera-se que os estudantes possam assimilar os novos conteúdos de forma mais atrativa por meio de excertos de dobrados. Assim, seu favorecimento nos trabalhos se torna evidente e válido nos diversos aspectos musicais a serem utilizados.

6. O processo de elaboração dos estudos para trompete

Ao todo, foram elaborados 68 estudos que estão organizados de maneira didaticamente gradativa, sendo que os estudos iniciais possuem poucas variações rítmicas e com a predominância de graus conjuntos. No decorrer do processo, aparecem estruturas rítmicas mais elaboradas e a ocorrência de contornos melódicos com um grau de complexidade mais elevado.

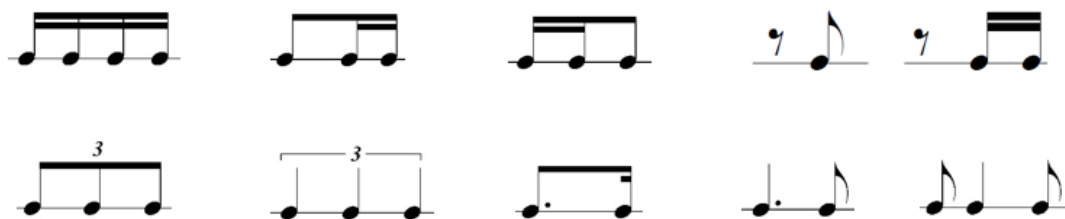
Para a construção de todo o material, utilizaram-se 36 dobrados. Foram eles: “Lira Santa Cecília” (Autor desconhecido); “Cacique” (Autor desconhecido); “12 de dezembro” (Autor desconhecido); “Bombardeio da Bahia” (Antônio Manoel do Espírito Santo); “Canção dos Expedicionários” (Sparcato Rossi); “Saudade de minha terra” (Luiz Evaristo Bastos); “Jubileu” (Anacleto de Medeiros); “Dois Corações” (Pedro Salgado); “José Mateus” (Antônio Rosa de Freitas); “Terra de Araújo” (José Francisco Martins); “O som da lira” (Autor Desconhecido); “Mão de Luva” (Joaquim Naegele); “Estreia” (Felinto Lúcio Dantas); “4º Centenário” (Mário Zan); “Escola de menores” (Autor desconhecido); “Treze listras” (Pedro Salgado); “Dobrado Nº 1” (Autor desconhecido); “O Guarani” (Autor desconhecido); “Gabriel de Andrade” (Autor desconhecido); “Jubileu dos quarenta” (Alberto de Biazzi); “José Ramos” (Antônio Rosa de Freitas); “15 de agosto” (Autor

desconhecido); “Centenária Associação Musical Cajuruense” (João Evaristo da Silveira Júnior); “Quatro tenentes” (José Machado dos Santos); “Canção Brasil” (Thiers Cardoso); “Cisne Branco” (Antônio Manoel do Espírito Santo); “Canção do Soldado” (Teófilo de Magalhães); “Benjamim Guimarães” (Autor desconhecido); “Retirada da laguna” (Autor desconhecido); “Canção da Infantaria” (Thiers Cardoso); “19 de julho” (Autor desconhecido); “Fibra de Herói” (Teófilo B. Filho/Guerra Peixe); “Branco” (Autor desconhecido); “Brasil Glorioso” (Pedro Salgado); “Libertação de Roma” (Teodosino Campos) e “Barão do Rio Branco” (Francisco Braga).

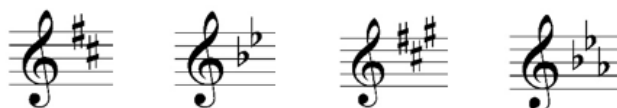
Foi necessário analisar todo o conteúdo existente no Da Capo e logo em seguida fazer um levantamento dos elementos musicais não contidos nele bem como listar quais deles seriam relevantes de serem aportados no novo material. Após essa tarefa, a referida listagem ficou organizada em dois tópicos. O primeiro tópico consiste em em células rítmicas e o segundo em tonalidades. Na figura 2, são mostrados todos os elementos musicais trabalhados nos estudos.

Figura 2 – Células rítmicas e tonalidades abordadas nos estudos.

1. Células rítmicas



2. Tonalidades



Fonte: elaboração do autor (2020).

Para cada item apresentado nos tópicos, foram elaborados de 4 a 7 estudos o que proporcionou aos alunos mais de uma opção de exercício para praticar o mesmo conteúdo.

A figura 3 mostra a primeira pauta dos estudos 57 a 60 elaborados para a prática da tonalidade de Si bemol maior. Esses estudos foram adaptados a partir de quatro dobrados distintos, porém com o mesmo propósito de conteúdo a ser aprendido que na ocasião é o tom de Si bemol maior.

Figura 3 – Estudos no tom de Si bemol maior.



57
Dobrado - Cacique

58
Dobrado - Barão do Rio Branco

59
Dobrado - 12 de dezembro

60
Dobrado - Brasil Glorioso

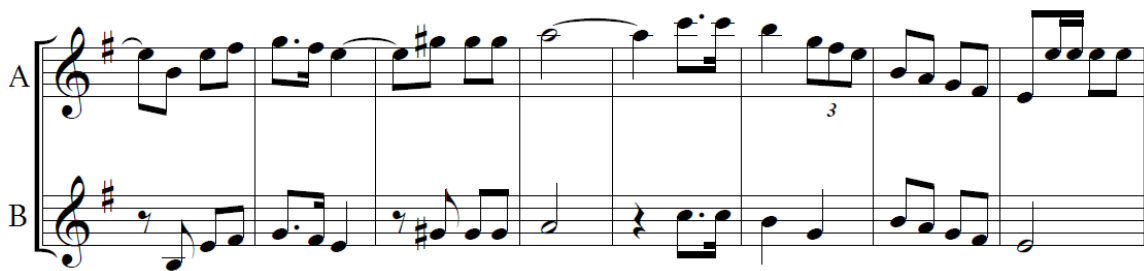
Fonte: elaboração do autor (2020).

Para que esse material se tornasse didaticamente progressivo, foi necessário realizar algumas adaptações nos excertos dos dobrados. Tais alterações consistiram em mudança de tonalidade, registro, simplificações rítmicas e de saltos (intervalos disjuntos),

além de evitar a mistura de mais de uma célula rítmica nos estudos da unidade 1, para não dificultar a assimilação por parte dos alunos.

Ainda que realizadas as adaptações necessárias, os pilares estruturais das melodias dos dobrados foram mantidos. Para ilustrar essas adaptações, e sintetizar todo o trabalho desenvolvido na criação do caderno de estudos, vide abaixo, na figura 4, um trecho de um exercício que foi elaborado com o intuito de desenvolver o aprendizado de notas pontuadas (uma colcheia com ponto de aumento seguida de uma semicolcheia) extraído do dobrado “Saudade de minha terra” do compositor Luiz Evaristo Bastos. Na pauta “A” o trecho original extraído da partitura e na pauta “B” o estudo adaptado conforme as limitações e pretextos escolhidos para o aprendizado nesse caso.

Figura 4 – Na pauta “A” a melodia original do Dobrado “Saudade de minha terra” e na pauta “B” o estudo melódico elaborado com este tema.



Fonte: elaboração do autor (2020).

Nota-se que a melodia foi transportada para uma oitava abaixo, exceto as notas do compasso 07, e foram feitas simplificações, como, por exemplo, a exclusão das quiálteras no compasso 06 e de ligaduras nos compassos 01, 02, 03, 04 e 05. O principal desafio, portanto, foi adaptar em uma extensão confortável devido à tonalidade original dos dobrados. Para amenizar tal problema, os estudos do tópico 1 (células rítmicas) ficaram majoritariamente nos tons de Dó maior, Sol maior, Fá maior e relativos menores.

Deste modo, o trabalho se desenrolou e poderá se tornar um agente catalisador no processo de formação dos trompetistas de bandas. Ao alcançarem um nível mais elevado de conhecimento técnico-musical, espera-se que os alunos participem dos ensaios o quanto antes e mais preparados para enfrentarem as obras de maior exigência técnica.

7. Perspectiva de aplicação

Os exercícios foram aplicados nas aulas de trompete da banda Associação Musical Cajuruense em um período de oito meses. Houve uma boa receptividade por parte dos alunos, visto que algumas melodias foram reconhecidas por eles ao longo da execução, o que tornou o processo de aprendizagem mais dinâmico. A partir desse reconhecimento, pôde-se notar que os alunos ficavam muito mais interessados em executar os estudos que eles conheciam do que os exercícios extraídos de dobrados a que eles não estavam familiarizados. Assim, esta experiência ratifica a importância de trazer a vivência cultural do indivíduo para o seu processo formativo.

Ao longo da aplicação dos estudos, os próprios alunos puderam opinar a respeito do material e novas adequações foram realizadas sempre visando a aprimorar o material para ele se tornar efetivamente didático. As principais observações feitas pelos alunos consistiram em não identificar os pontos respiratórios e retomadas de algumas frases, além da dificuldade para articular as notas nos trechos em que a melodia se encontrava no registro grave. Assim, após as ponderações feitas pelos estudantes, os trechos questionados foram adaptados para regiões mais confortáveis. Indicações de respiração e em alguns casos sugestões de dinâmica e articulação também foram adicionadas aos exercícios.

Espera-se que a aplicação desse caderno de estudos possa se estender para outros contextos além das bandas, como os conservatórios e aulas de trompete nas Igrejas ou até mesmo no meio acadêmico.

8. Considerações finais

Partindo da elaboração e análise dos estudos para trompete baseados em dobrados, conclui-se que a assimilação dos alunos poderá ser percebida nos trechos adaptados, fazendo com que o sentido musical seja reconhecido ao longo da execução. Isso poderá trazer resultados satisfatórios à compreensão do trabalho, na medida em que o reconhecimento durante a prática tornará os próprios alunos conscientes dessas melodias, podendo despertar neles mais interesse em praticar os exercícios bem como

aparentar uma facilidade no momento do estudo através do reconhecimento sonoro dos dobrados.

Por fim, após a conclusão desta pesquisa, acredita-se que ela poderá abrir campo aos possíveis estudos sobre o ensino musical em nível intermediário de trompete e quiçá para os demais instrumentos que compõem uma banda de música. Conseqüentemente, pode atrair outros educadores interessados no tema e ampliando ainda mais as pesquisas referentes ao ensino de música no Brasil em especial no que se refere aos trabalhos das bandas.

Referências

- ALVES DA SILVA, L.E.; PINTO, M.T.P; SOUZA, D.P. (Org). *Manual do Mestre de Banda de Música*. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 2018. 168p.
- AMADO, P.V.; CHAGAS, R.M.S. Dois Corações e Ouro Negro: distinções entre um dobrado tradicional e um dobrado sinfônico nas obras de Pedro Salgado e Joaquim Naegele. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. *Anais eletrônicos...* Campinas: UNICAMP, 2017. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/5040>>. Acesso em: 5 fev. 2020.
- BARBOSA, Joel Luis da Silva. *Da Capo: Método elementar para ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda*. São Paulo: Editora Keyboard, 2004. 30p.
- BARBOSA, Joel Luis da Silva. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau. *Revista da Abem*, Porto Alegre, jun. 1996. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/490/400>>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- DANTAS, F.M. *Composição para banda filarmônica: atitudes inovadoras*. 2015. 275f. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- GOMES, K.B. *E hoje, quem é que vê a banda passar?* um estudo de práticas e políticas culturais a partir do caso das bandas civis centenárias em Campos dos Goytacazes. 2008. 161f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campo dos Goytacazes, 2008.
- LISBOA, R.R. *A escrita idiomática para tuba nos dobrados Seresteiro, Saudades e Pretensioso de João Cavalcante*. 2005. 37f. Artigo (Trabalho de conclusão de curso de Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MARTINS, J.A.O. *O método Da Capo: banda de música educação sociologia e pontos de convergência*. *Revista Musifal*, Maceió, v. 1, n. 1, p. 10-13, 2013. Disponível em: <<http://www.revista.ufal.br/musifal/o%20m%C3%A9todo%20da%20Capo.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2020.

NASCIMENTO, M.A.T. O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (16.), 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: UNB, 2006. p. 94-98.

NASCIMENTO, A.M.M. O Dobrado nas Brazilianas de Osvaldo Lacerda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (20.), 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2010. p. 506-513.

SOUSA, J.B.; VIEIRA, K.F. Contribuições do Método “Da Capo” na formação da Banda Waldemar Henrique de Marabá-PA: um relato de experiência. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 23., 2017, Manaus. *Anais eletrônicos...* Manaus: UFAM, 2017. Disponível em:
<<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/viewFile/2795/1365>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SOUZA, D.P. *As Gravações Históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): Valsas, Polcas e Dobrados*. 2009. 148 f. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.