

ISSN 1981-7126

música *em* perspectiva

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

volume 5 • número 2 • outubro de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Reitor

Zaki Akel Sobrinho

Diretora do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes

Maria Tarcisa Silva Bega

Chefe do Departamento de Artes

Maurício Soares Dottori

Coordenador do Curso de Música

Hugo de Souza Mello

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música

Silvana Scarinci

Editores chefes

Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Norton Dudeque (UFPR)

Conselho Editorial

Roseane Yampolschi (UFPR)

Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini (UFPR)

Conselho Consultivo

Acácio Piedade (UDESC)

Adriana Lopes Moreira (USP)

Ana Rita Addressi (Università di Bologna, Itália)

Claudiney Carrasco (UNICAMP)

Carole Gubernikof (UNIRIO)

Elizabeth Travassos (UNIRIO)

Fausto Borém (UFMG)

Ilza Nogueira (UFPB)

John Rink (University of London, Inglaterra)

Jusamara Souza (UFRGS)

Luis Guilherme Duro Goldberg (UFPEL)

Marcos Holler (UDESC)

Maria Alice Volpe (UFRJ)

Mariano Etkin (Universidad de La Plata, Argentina)

Paulo Castagna (UNESP)

Rafael dos Santos (UNICAMP)

Sergio Figueiredo (UDESC)

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Capa: Geraldo Leão (sem título)

Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v. 5, n. 2 (out. 2012) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2012.

Semestral

ISSN 1981-7126

1. Música: Periódicos. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. II. Título

CDD 780.5

Solicita-se permuta: ppgmusica@ufpr.br – Tiragem: 100 exemplares As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

5 Editorial

Artigos

- 7 Porque os anjos são músicos
Why Angels are musicians
João Lupi
- 27 Arquivos do *performer* e Arquivos de performance: o relato de uma experiência da constituição de um processo reflexivo
Archives of the performer and archives of performance: a report f an experience of the constitution of a reflective process
Daniel Vieira e Any Raquel de Carvalho
- 48 Duração e cálculo: reflexões de alguns compositores entre as décadas de 1930 e 1960
Duration and calculation: some composer's considerations between 1930 and 1960
Marcos Mesquita
- 65 A forma da música em *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard
The music form in Film Socialisme by Jean-Luc Godard
José Eduardo Costa Silva
- 89 Handel's use of plucked instruments
Orlando Fraga
- 103 A relação entre a música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo – um estudo sobre seu amadurecimento ao longo da obra
The relationship between music and text f Carlo Gesualdo's madrigals – a study on the development along his work
Rafael Garbuio e Carlos Fiorini
- 120 Sobre os autores
About the authors
- 123 Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Editorial

Neste volume da Revista *Música em Perspectiva* publicamos seis artigos especiais que, em seu conjunto, revelam a multiplicidade de enfoques, muitas vezes multidisciplinares, que os estudos acadêmicos da música permitem.

No primeiro artigo, “Porque os anjos são músicos”, João Lupi desafia o leitor ao trazer reflexões filosóficas, teológicas e inéditas sobre anjos, iconografia e música. Por meio do estudo de tratados representativos que abordam o tema “anjos”, o autor busca construir um aporte teórico para estudos sobre angelologia com base na filosofia e teologia. Para concluir o artigo, Lupi discorre sobre iconografia musical, cosmologia e a representação dos anjos como seres musicais.

No artigo seguinte, dos autores Daniel Vieira e Any Raquel de Carvalho, a proximidade com o texto de Lupi se dá por meio do referencial teórico que também é buscado na filosofia. O foco do artigo é a performance musical e os autores destacam a integração entre o *performer* e sua própria prática como objeto de pesquisa. Dentro deste modelo, os autores narram uma experiência de performance tendo como teoria fundamental para suas análises, os estudos de Foucault numa perspectiva hermenêutica.

Marcos Mesquita é o autor do terceiro artigo deste volume. Em contraste com os dois artigos anteriores, que estão fundamentados em autores da filosofia, este autor propõe em seu texto um processo de análise musical sobre a ordenação de parâmetros de duração em obras de compositores do século XX. Este processo analítico é destacado por Mesquita especialmente por favorecer o estabelecimento da música estocástica e do serialismo integral.

O quarto artigo de José Eduardo Costa e Silva, a base reflexiva volta a ser construída por meio de uma aproximação filosófica. Ao analisar a música de “*Film Socialisme*” de Jean-Luc Godard, Costa e Silva defende a ideia de que a música nesta obra cinematográfica é um componente formal e estrutural que, pela eficiência de sua poética, favorece a expressividade em momentos nos quais a linguagem não alcança. Em suas análises o autor destaca, portanto, a paisagem sonora na poética cinematográfica de Godard, a forma canção e a sinfonia.

No penúltimo texto deste volume Orlando Fraga apresenta um estudo musicológico no qual o tema sobre o uso da teorba e do arquialaúde na obra de Handel é destacado. A partir da citação de obras vocais e instrumentais de Handel, Fraga propõe o exame de aspectos contextuais e elementos particulares deste repertório, focando especialmente a configuração instrumental e estruturação geral das peças.

Finalizando este volume, Rafael Garbuio e Carlos Fiorini discutem a relação entre música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo – compositor renascentista italiano. Nesta perspectiva, os autores focalizam especialmente os madrigais do compositor em questão, relevando um processo musical ligado a imagens e narrações dos poemas e à manipulação dos textos no desenvolvimento deste gênero. Uma contribuição significativa deste artigo é a apresentação da forte relação do compositor Carlo Gesualdo com o processo de organização texto/música em suas obras: na fase madura de sua trajetória artística este compositor chega a optar por criar seus próprios textos para os madrigais, como uma forma de controle absoluto no seu processo criativo.

Rosane Cardoso de Araújo
Norton Dudeque

Porque os anjos são músicos¹

João Lupi (UFSC)

Resumo: A iconografia religiosa muitas vezes representa os anjos tocando instrumentos musicais. Porém a angelologia bíblica e a patrística referem-se aos anjos como seres místicos, que contemplam a Trindade, muitas vezes como mensageiros, por vezes como cantores, mas não explica porque são músicos, nem fala de instrumentos musicais. Percorrendo os tratados mais conhecidos – Orígenes, Pseudo Dionísio, Tomás de Aquino, Raimundo Lúlio – vemos que seus autores investigam a existência e a natureza dos anjos, suas funções como guardas e conselheiros dos indivíduos e das nações, ou como auxiliares no governo do universo (responsáveis pela harmonia das esferas?), mas não como músicos. Recorremos então à história da música e da pintura e à religião popular e encontramos uma relação entre o mundo angélico e o humano muito mais complexa e interessante do que se esperava.

Palavras-chave: anjos, música, liturgia, cosmologia

WHY ANGELS ARE MUSICIANS

Abstract: Religious iconography often represents angels playing musical instruments. Biblical and Patristic Angelology refers to Angels as mystical beings, who contemplate Holy Trinity; sometimes as messengers, or singers, but there is no explanation about Angels being musicians, neither about musical instruments. The best known treatises – those of Origen, Denys the Areopagite, Thomas Aquinas, Raymond Lull – ask about the existence and nature of the Angels, their functions as guards and counsellors of individuals and nations, or as auxiliaries of the government of the universe, perhaps as committed to the harmony of the spheres, but not as musicians. We searched on History of Music, and Painting, and on popular Religiosity, and we found that relationship between Human and Angelical worlds is much more complex and interesting than expected.

Keywords: Angels, Music, Liturgy, Cosmology

¹ Artigo originalmente publicado nos Anais do XIII Congresso da Sociedade Brasileira de Filosofia Medieval. Metafísica, Arte e Religião na Idade Média. Vitória: DLL/UFES, 2013.

1. A questão e as hipóteses

As representações dos anjos mostram geralmente seres humanos do sexo masculino, imberbes, jovens ou crianças, muitas vezes com asas, por vezes cantando, outras tocando instrumentos musicais. A masculinidade é resultado da influência do patriarcalismo judaico-cristão, atenuada, porém, pela ausência de barba; a masculinidade angélica nunca foi entendida literalmente porque quase sempre se pôs em dúvida e discutiu “o sexo dos anjos” como uma questão supérflua, já que os espíritos não têm corpo nem sexo. A juventude ou meninice representa a vida sustentada e eterna, e as asas a sua espiritualidade – porque, pela mobilidade total, não estão presos à terra. Mas porque esses espíritos, que têm uma vida feliz e sem fim, são músicos? O canto vocal e coral seria representação ou alegoria do canto espiritual, que os anjos entoam na presença divina: eles são seres místicos, que contemplam Deus sem intermediários, e a felicidade dessa visão às vezes é figurada pelo canto – note-se, porém, que os anjos da Bíblia não são cantores; por exemplo: no nascimento de Cristo (Lc 2,13) não se diz que os anjos cantam, mas que entoam louvores e dizem “glória” (etc.). Resta-nos saber o significado dos instrumentos que aparecem na Escritura, como as harpas e liras do Rei David e as trombetas do Juízo Final; mas os tratados de angelologia quase não falam de música, e as histórias da música quase não falam dos anjos. Seria mais uma questão supérflua a propósito dos anjos se não se pudesse colocá-la como um sintoma de mudanças na estética e na cosmologia cristãs, visíveis na iconografia. As mudanças nas concepções estéticas, que alteram a teologia da música, podem-se encontrar através da história da música. Do ponto de vista da relação dos anjos com o cosmo a hipótese seria a seguinte: uma vez que os cristãos medievais deixaram de lado (não completamente) a ideia clássica de que os astros são seres espirituais e racionais e portanto se movem por si mesmos, a cosmologia começaria a ver no governo do cosmo pelos anjos, sob as ordens divinas, uma forma de manutenção da “harmonia” das esferas. Mas esta concepção por si só não explicaria os instrumentos angelicais e suas orquestras. Guiados, porém, por estes objetivos de pesquisa, fomos à procura da teoria

musical cristã medieval: o que encontramos pode ser ponto de partida para outras investigações, mas não responde plenamente à pergunta inicial.

2. Os anjos nas Sagradas Escrituras

A angelologia tem amplo e sólido fundamento nas Escrituras, onde os bons espíritos são citados como mensageiros de Deus, conselheiros e protetores, e colaboradores de Deus no governo do mundo. Os mensageiros (*malak*) têm aparência humana (sem asas) e por vezes não fica claro se são mensageiros ou se é o próprio Deus que se manifesta em forma corporal. Os *serafim* e os *querubim* entraram na doutrina em épocas mais recentes do judaísmo, e não são mensageiros, mas místicos e contemplativos.

No período helenístico estas doutrinas foram mais desenvolvidas, e o Novo Testamento amplia as funções: os anjos são representantes do mundo celeste, intermediários, agentes do culto espiritual, anunciadores de boas novas; eles vêm das esferas celestes, e no final do mundo participarão do Julgamento.

No cristianismo eles são introduzidos pelo judaísmo intertestamentário, onde por sua vez foram recebidos através das religiões vizinhas: o zoroastrianismo (anjos bons e maus, lutas entre anjos), os *serafim* e *querubim* dos palestinos, e do gnosticismo. Muitos escritos judaicos, tanto os pseudoepígrafos (sobretudo o *Livro de Enoque*) como os escritos rabínicos, falam dos anjos e os descrevem; apenas uma discreta parte desses anjos entrou no Novo Testamento, mas uma grande quantidade de legiões angélicas foi conservada nos escritos cabalísticos (autênticos ou fantasiados) e são esses que hoje ressurgem na literatura de autoajuda e nos pseudo místicos. Porém nem as Escrituras recebidas pelas Igrejas, nem os escritos apócrifos e cabalísticos de vários tipos nos falam em anjos músicos – quando muito alguns cantam, mas não tocam instrumentos.

Do ponto de vista do plano salvífico de Deus os anjos não são parte intrínseca, nem na doutrina de Moisés/Yahwé nem no plano redentor de Jesus Cristo. Os anjos entram na Bíblia não por uma questão própria dos desígnios divinos, mas porque as pessoas já acreditavam neles e não os deixaram de lado.

Eles não ocupam uma posição necessária e indispensável: teoricamente o mundo pode ser entendido sem os espíritos “mais-perfeitos-do-que-os-homens” ou “substâncias inteligentes separadas”; eles entraram nas Escrituras como componentes de um mundo espiritual complexo, originado em parte da reflexão sobre o modo de vida humano, para serem modelos de culto, e próximos a Deus. Como objeto de crença ocupam uma posição, essa de certo modo muito desejável, preenchendo a grande distância entre os seres humanos terrestres e a infinita transcendência divina.

3. A doutrina cristã acerca dos anjos

A Teologia especulativa sobre os anjos desde o início da Patrística se ocupou em descrever e explicar as diversas ordens de espíritos (três tríades), sua natureza ou ontologia, e sua vida perfeita na contemplação mística da Trindade. Nos primeiros séculos do cristianismo os teólogos dedicaram-se a estes temas, e posteriormente analisaram o culto aos anjos; mas as autoridades limitaram esse culto, não fosse o caso de levar os fiéis à idolatria: os cristãos deviam limitar-se a orações aos anjos, e por vezes o culto chegou a ser reprovado – por isso as imagens de anjos nos primeiros séculos são poucas.

O primeiro e mais importante tratado de angelologia cristã é *As Hierarquias celestes* de Dionísio Areopagita (séculos V/VI) que só foi divulgado na Europa ocidental no século IX pela tradução de João Escoto Eriúgena (c. 810 - c. 880). Além de descrever as hierarquias dos anjos, segundo as divisões e funções explicadas por São Paulo, o Pseudo Dionísio estabelece diversas categorizações, como a que coloca os anjos como a mais inferior das classes espirituais acima dos homens, e portanto mais em contato com os terrestres; mas aceita que se diga “anjos” para se referir a todas as categorias ou Tríades, desde os serafins até aos arcanjos e anjos, referência ambígua que se tornou comum até hoje.

Muitos teólogos escreveram sobre os anjos, seguindo geralmente a doutrina de Dionísio, inclusive Tomás de Aquino, de quem falaremos adiante. Entre os medievais destacou-se o místico Raimundo Lúlio (ou Llull, 1232-1316)

que tratou dos anjos em diversas obras, e sobre eles redigiu um pequeno tratado. Nele trata, conforme descreve no início, das provas da existência dos anjos; da sua essência e outras disposições; da fruição ou gozo que eles têm na contemplação de Deus; da locução, ou do modo como se comunicam entre si e com os homens; da glória, ou excelência do conhecimento e do louvor; e finalmente dos anjos decaídos, ou demônios. Lúlio apresenta assim a temática mais abrangente e usual acerca dos anjos, porém de um modo ao mesmo tempo místico e racional, fazendo dele um exemplo característico da angelologia medieval (Llull, 2000).

O culto aos anjos e sua teologia continuaram nas Igrejas Orientais, e deles temos um bom exemplo nas *Tríadas* de Gregório Palamas (1296-1359). Segue a tradição do Pseudo Dionísio, que cita frequentemente, mas só lhe interessam as questões místicas ou de caráter ontológico: os anjos celebram a glória divina e estão muito próximos de Deus, Dele recebendo a luz e o conhecimento; em sua contemplação saem de si mesmos, e ao unir-se a Deus são divinizados; por isso Gregório lhes chama seres supra-cósmicos, isto é, além e acima de toda a criação material (Palamas, B5,B18,D10,D35,E16,E30,F16). Este foi o sentido predominante da angelologia oriental, com interesse quase exclusivo na natureza mística dos anjos, dando menos atenção às suas funções no governo do mundo (Palamas, 1983).

4. A música litúrgica na Bíblia

No povo de Israel a música era acompanhante usual das festas que celebravam os ciclos da natureza, e por isso recebia conotações alegóricas e espirituais: nos instrumentos de sopro, por exemplo, a música é considerada uma voz, uma manifestação do Espírito Divino (sopro, ruah, significava tanto o ar expirado como o espírito ou alma), chegando-se até a considerá-la como voz de Deus. Aquele que toca os instrumentos é religioso, próximo de Deus, pois tem uma função sagrada. Já os instrumentos de corda, como cítara, lira e saltério, são acompanhantes da voz, e sua melodia é um reforço para o sentido da letra, porque não existia música sem letra. As trombetas representavam a força de Deus

sobre a terra: tocaram para derrubar os muros de Jericó, como os anjos as tocarão no Juízo Final para anunciar o poder de Deus e a Sua presença – contudo esse toque de trombetas, tal como as trombetas das batalhas, dificilmente pode considerar-se música. Mas, como a música acompanha as festas cíclicas da natureza, também tem por vezes significados cósmicos: a lira de sete cordas representa a harmonia universal dos sete sons e das sete cores, e a lira em sua forma simboliza o cosmo; e como nas festas se dançava, e as danças eram geralmente de roda (tipo ciranda), a dança humana representa e festeja a dança do universo, o rodar perfeito dos astros. Nestas concepções não há um papel específico para anjos músicos, a não ser no *Apocalipse* (4 e 5), em que os anjos e os santos celebram uma liturgia celeste.

A partir da destruição do Templo de Jerusalém, no ano 70 d.C., não se tocaram mais instrumentos na liturgia judaica; sem templo, a música passou para os locais de reunião, as sinagogas, onde se tornou exclusivamente vocal (Monrabal, 2006, p. 17-87).

5. Música litúrgica nos primeiros séculos do cristianismo

O modelo de canto judaico era do tipo “responsório”: entoação pelo leitor, e refrão cantado pela assembleia; ela estava a serviço da letra, e a melodia evitava modulações do tipo teatral (hoje diríamos: de ópera). As primeiras comunidades cristãs pautaram-se pela liturgia judaica, com as modificações necessárias ao novo messianismo e ao culto do Senhor. A música litúrgica era exclusivamente vocal, austera e sóbria: pela influência direta da liturgia judaica, pela necessidade de discrição perante as perseguições, e pela oposição dos bispos à música profana.

O uso de instrumentos era reprovado, e a autoridade dos grandes pensadores cristãos – Clemente de Alexandria (c. 150 – c. 216), João Crisóstomo (347 – 407), Agostinho (354 – 430) - é unânime nesse ponto, pois o uso dos instrumentos musicais lembrava atitudes pagãs e mesmo demoníacas. Como essa proibição conflitava com a Bíblia os teólogos elaboraram uma doutrina segundo a

qual o uso de instrumentos musicais pelos hebreus e judeus foi permitido por Deus como próprio de um culto imperfeito (Basurko, 2005, p. 149-173), e assim devem ser consideradas as muitas imagens do Rei David com seus músicos tocando instrumentos, que veremos estarem presentes na iconografia cristã. Entre os usos pagãos reprovados estavam as campainhas, que eram usadas para afugentar maus espíritos nas crianças, e por isso os cristãos não deviam usá-las; além disso, e falando de modo geral, se entendia que os instrumentos introduzem sons distintos, a heterofonia, adversa à homofonia (o som a uma só voz), que era preferível. Mas o povo cristão muitas vezes desobedeceu às recomendações dos bispos e dos teólogos.

Quando os Santos Padres citam instrumentos musicais o fazem como sendo alegorias da música espiritual, que deve ser característica dos cristãos (Basurko ib). O canto coral era considerado expressão do amor fraterno, de paz e harmonia, e o uníssono é a unidade na multiplicidade: uma só voz. O canto monódico é sinfonia (som conjunto) e por isso harmonia divina. O canto é sinal de amor, louvor e contemplação, mas só os puros devem cantar: o pecador impuro, se cantar, estará em incoerência com o seu estado, pois o canto principal é o interior, o da alma. O canto vocal, exterior, é sinal e manifestação do canto espiritual, que é um sentimento de alegria (Basurko, 2005, p. 38-107 passim). Esta espiritualização do canto faz com que por vezes os Santos Padres se refiram ao canto dos anjos: onde está o salmo aí está Deus e os seus anjos; “os anjos cantam hinos enquanto Jesus sobe aos céus”, diz Atanásio; e ainda: os anjos cantam a uníssono (Basurko, 2005, p. 66, 75, 107).

Diversas referências nos fazem constatar que as práticas artísticas do cristianismo primitivo continuaram a receber influência da religião popular judaica (intertestamentária): uma das coleções de cantos (letra) mais usadas no século II era as *Odes de Salomão*, um conjunto de 42 hinos judaicos, onde transparece uma espiritualidade contemplativa, e ocasionalmente se fala em cantos e cítaras; as citações sobre o canto celestial dos anjos provêm de textos apócrifos, secundários, ou literários, como a *Ascensão de Isaías* (Basurko, 2005, p. 107 notas 35 e 36).

Esta era a situação do canto litúrgico cristão entre o século II e o IV; no final do século IV, possivelmente devido à maior liberdade de expressão, mas também por influência das Igrejas orientais e particularmente de Efrém Sírio, introduzem-se nas assembleias cristãs cantos mais animados, como os de caráter processional (Basurko, 2005, p. 37); mas os instrumentos continuavam proibidos pelos bispos – proibição que não conseguia atingir sempre sua finalidade, pois por algumas referências secundárias se sabe que cantores mais animados entravam nas igrejas.

No que se refere à dança e ao teatro não parece que tenha havido abrandamento das proibições, pois não só essas artes eram veículos do paganismo, mas eram também incentivos à lascívia. Por isso o papa Zacarias (741-752) proibiu a dança nas igrejas; esse gênero de proibição já tinha existido, o que tornou a dança um divertimento profano, não sagrado, ou mesmo inconveniente para um cristão: a decretal de 774 alerta contra os “movimentos indecentes da carola” (dança de roda, Bourcier, 2001, p. 47). Apenas na Hispânia a dança religiosa, mormente com crianças, era permitida. Nestas condições seria difícil qualquer representação dos anjos que lembrasse a música dos teatros e da dança: quando muito poderiam cantar em coral, e nunca usar instrumentos, próprios de divertimentos profanos.

6. Música, dança e teatro na Baixa Idade Média

A partir da quase completa cristianização da Europa no início do século XI os perigos de paganismo, idolatria, e heresia ficaram mais distantes e pôde haver abrandamento em relação às artes. Sob influência do cristianismo as artes voltaram-se para temáticas religiosas, e algumas formas passaram a ser aceitas, como o teatro religioso que desenvolveu os mistérios e milagres. A dança foi permitida nas igrejas pelo Concílio de Avinhão (1209), contanto que não fosse na vigília dos santos – essas festas das vigílias dos dias santificados foram alvo de muitas reprimendas e advertências dos bispos, pois parece que o povo gostava de nessas noites cantar e dançar, nem sempre com o devido decoro.

Mais para o final da Idade Média nova transformação surge nas artes, com a circulação de riqueza e a formação das burguesias nacionais; as cortes reais e feudais foram se tornando mais sofisticadas, e novas técnicas musicais se introduziram. Na segunda metade do século XV os mistérios separaram a música do texto: a melodia deixou de ser um reforço para a letra piedosa, e tornou-se um ornamento. O canto deixou de ser monódico e começou a utilizar instrumentos, e corais a várias vozes. No palco do teatro usava-se todo tipo de música: popular e erudita, polifônica e instrumental, e ainda o canto gregoriano (Chailley, 1950, p. 310).

Por volta de 1500 a imprensa começou a imprimir música; pouco depois, em Veneza já se imprimiam missais, motetes e canções; logo a França e a Alemanha seguiram o exemplo e multiplicaram a música impressa (Einstein, 1996, p. 55-56). Entretanto, por volta de 1500 a 1520, desenvolveu-se o canto acompanhado a instrumentos. Na época e até por volta da metade do século XVI a Holanda ainda dominava o panorama musical europeu, mas na segunda metade do século XV novas formas musicais, inclusive instrumentais, foram cultivadas na Itália e logo se expandiram para outras regiões (Einstein, 1996, p. 63 e 75) e o aperfeiçoamento das possibilidades da polifonia instrumental desenvolveu-se na Holanda e Alemanha.

Mesmo que os tratados de dança já existissem desde o século XIV algumas restrições religiosas à dança permaneceram no século XV, o que fez com que a dança se desenvolvesse apenas no âmbito profano, como divertimento popular e das cortes elegantes e sofisticadas, ou nos palácios da burguesia (Rey Marco, 1988, p. 216-217). A dança passou a ser um evento social organizado, e já era descrita com a intervenção de instrumentos: sacabuxa (tipo de trombone), charamela (antecessor do clarinete), e tambor (ib., p. 218). Porém: os instrumentos apareceram em cena, no teatro e na dança (não na igreja); eles são descritos e pintados, mas nas festas e nos palácios não são tocados por anjos (nem pintados).

7. Os instrumentos musicais medievais

Conforme vimos o padrão estético-religioso cristão impedia o uso de instrumentos musicais nas igrejas e na música religiosa em geral, mais por motivos de ordem moral (para evitar o contágio da sensualidade pagã) do que teológicos.

Por isso as modificações que aconteceram gradualmente na música em geral, na dança e no teatro, a partir do século XI, se refletiram também no uso dos instrumentos. No final do século XIII o Codex Bamberg contém alguns motetes que só apresentam notação musical, sem texto, que podem ter sido compostos para instrumentos (McKinnon, 1990, p. 164); mesmo que esta suposição não seja certa o fato de os historiadores da música medieval aceitarem essa possibilidade significa que reconhecem que começava a haver uma discreta introdução dos instrumentos musicais na música religiosa. A motivação é dupla: por um lado não representavam mais um incentivo à tentação pagã ou herética (os hereges os utilizaram muito), e por outro sua intervenção tornava-se necessária para acompanhar formas musicais cada vez mais complexas e trabalhadas. Orquestras de instrumentos de sopro atuavam fora das igrejas, mas por vezes entravam como complementos informais à liturgia, não no canto litúrgico oficial (McKinnon, 1990, p. 282).

A aceitação dos instrumentos musicais passou a ser mais nítida no século XV: desde o início do século os músicos começaram a obter mais lugar e respeito por parte da sociedade e no serviço litúrgico, mas sobretudo nas cortes mais luxuosas: a maior parte dos compositores da Borgonha e Flandres (principais regiões cultas da época) deste período estavam a serviço dos nobres. São raros os textos de composições para instrumentos porque o instrumentista profissional das cortes era um improvisador, que se fiava mais na memória e na criatividade do que nos textos, e cantando se acompanhava a si mesmo com harpa, alaúde ou guitarra (McKinnon, 1990, p. 278). Mas os textos existem: Conrad Paumann, de Nuremberg foi o primeiro a codificar a técnica do órgão e do alaúde na “tablatura”, e a escrever os princípios do órgão como instrumento independente no “Fundamentum organisandi” (1452). A Alemanha foi pioneira no

desenvolvimento da música instrumental; desde 1470 na Cartuxa de Buxheim, na Suábia, se copiou uma importante recolha de *tablaturas* para órgão, o *Buxheimer Orgelbuch*, e em várias cidades se criou um estilo autônomo de música de órgão.

O Norte e o Oeste europeus – Inglaterra, Borgonha, Flandres – desenvolveram as técnicas polifônicas, compuseram obras em vários estilos, e as exportavam para o Sul (Itália, Ibéria) e para o Leste (Sacro Império). Em todas estas regiões se formou uma elite musical que passou além das tradições musicais regionais e deu início a uma música que se pode chamar européia. Mais sofisticada, essa música não estava ao alcance dos seres comuns, nem na composição, nem na execução, nem na apreciação (McKinnon, 1990, p. 297-298). De fato, quando a música começa a tornar-se mais erudita, a avaliação comum é de que “existem notas que apenas os anjos e os seres do Paraíso conseguem perceber ou conhecer” (Secco, 1998, p. 131). Nos Países Baixos o florescimento da música deve-se em grande parte a uma base de incentivo público, presente no interesse pela música existente em confrarias e outros grupos cívicos que financiavam músicos e escolas de música.

8. Iconografia musical

Para reforçar e concretizar visualmente o que aprendemos com a história da música procuramos as representações pictóricas, concentrando-nos no seguintes tópicos: instrumentos musicais e anjos musicais – esse foi afinal o nosso ponto de partida. Com tal objetivo consultamos as reproduções de pinturas que ilustram as obras sobre história da música e as de história da pintura, geralmente intituladas história da arte.

A primeira imagem que encontramos é do século IV: o Bom Pastor tocando flauta pan, num mosaico de Aquileia (McKinnon, 1990, p. 77). A partir do século VII começamos a encontrar as imagens do rei David com seus músicos, uns tocando harpa, tamborim e alaúde (capa de marfim de um livro, McKinnon, 1990, p. 108), outros tocando cítara, sopros diversos, e percussão, e batendo palmas (Saltério de Vespasiano, Gowing, 1983, p. 405). Essas pequenas orquestras

de David continuam nos séculos seguintes: na Bíblia de Carlos o Calvo, do século IX, em que os músicos tocam trompa e flauta longa, (McKinnon, 1990, p. 23); na Arte Musical de Aristóteles Beda, do século XIII, em que os músicos tocam viola, címbalo, órgão e percussão (Dufourcq, 1946, p. 113); e noutra imagem (ib., p. 118) o rei está com oito músicos tocando diversos instrumentos; e, já no século XV, o Rei David tocando com seus músicos de saltério, harpa e viola (ib., p. 131). Em todos esses conjuntos o rei toca cítara, ou harpa. Estes exemplos já nos asseguram de uma questão: o uso dos instrumentos musicais na liturgia era rejeitado pelos bispos e teólogos pela sua relação com cenas profanas, pagãs, ou sensuais, e não por si mesmos, pois de certa forma o Bom Pastor e o Rei David ao utilizá-los os santificaram.

As ilustrações de cenas em que os monges cantam em coral são mais comuns, por estarem mais conformes com as recomendações dos teólogos (por exemplo McKinnon, 1990, p. 100, manuscrito do século IX), e continuam a ser representados nos séculos seguintes (Bíblia francesa do século XIV, id, p. 235); e ainda no século XV os coros de monges e clérigos tonsurados continuam a aparecer, como um motivo permanente de música religiosa (ex.: McKinnon, 1990, p. 36) mas por vezes formam duas filas, como se cantassem em coros alternados ou a duas vozes (ib., p. 189 e 277).

Encontram-se algumas imagens de instrumentos e de músicos instrumentistas em contexto religioso, como uma do século XII, onde, na cerimônia de sagração de um cavaleiro, músicos tocam alaúde e viola de arco (Romance de Troia, Dufourcq, 1946, p. 107); mas o que começa a ser frequente no século XIII são os instrumentistas em ambiente profano, mesmo que incluídos em obras de caráter religioso como Livros de Horas, ou das Cantigas de Santa Maria; vemos assim um tocador de rabeca atrás do palco do teatro (Dufourcq, 1946, p. 134), um trio de cantores se acompanhando com a rabeca e guitarra (McKinnon, 1990, p. 185), tocadores de rabeca e alaúde (Dufourcq, 1946, p. 34), um dançarino se acompanhando em órgão portátil (ib., p. 52), um grupo (9) de meistersinger cantando e tocando – violas, tambor, sopro, harpa – diante do nobre e sua mulher (ib., p. 109), e um cortejo burlesco de mascarados com

pandeiro (id., p. 115). Estas seis imagens, algumas do final do século XIII, provêm de vários reinos e regiões, e mostram uma boa variedade de instrumentos, mas estes sempre acompanham outra arte: teatro, poesia, canto ou dança.

O século XIV mostra maior profusão de imagens de instrumentos, e de músicos. Em quadros individuais, de um só executante, toca-se: flauta dupla, rabeca, guitarra menor, pandeiro, gaita de foles, flauta, pratos, harpa, órgão, alaúde, saltério, tamborim, saltério de 14 cordas, órgão de pedais, e trombetas (McKinnon, 1990, p. 183, 250; Dufourcq, 1946, p. 30, 46; Duby, 1997, p. 103, 121). Por vezes os músicos são representados em conjuntos, como pequenas bandas: em carnaval (McKinnon, 1990, p. 222), ou tocando para a rainha (ib., p. 242) num cortejo burlesco de charivari com máscaras que parecem macacos (Dufourcq, 1946, p. 97), ou em cena de corte elegante como “música de fundo” enquanto os senhores jogam (Power, 2001, p. 90). Também há cenas de dança, como duas rodas, de 4 mulheres cada uma, acompanhadas de pandeiro, viola e gaita de foles (Rey Marco, s/d, p. 215), ou dançarinos acompanhados por viola e flauta (ib., p. 216). Nestas seis imagens não há nenhum contexto religioso, todas são profanas: dança, cortejo, brincadeira, salão cortês.

O século XV mostra uma grande variedade de imagens de instrumentos e de músicos. Cenas de música na corte, com diversos tocadores de instrumentos, são mais frequentes; pode ser durante um banquete (McKinnon, 1990, p. 41), num cortejo de músicos (ib., p. 258), num casamento no salão do palácio (id., p. 28), ou na sala interior em que as damas tocam para um homem deitado (Dufourcq, 1946, p. 121). Os instrumentos destes diversos conjuntos são semelhantes aos que se viam nos séculos XIII e XIV mas mais sofisticados: trombone de vara, flautas mais longas, alaúde menor (mandora), espineta, viola da gamba, órgãos com maior número de tubos (McKinnon, 1990, p. 41, 258, 279, 292; Black, 1993, p. 129; Dufourcq, 1946, p. 119). Grupos de músicas mulheres não são raros: em *O Campeão das Damas* nove mulheres instrumentistas tocam flauta, órgão portátil, trombeta, saltério, pífaro e alaúde (Dufourcq, 1946, p. 121). Também se vêem grupos mistos de mulheres e homens tocando instrumentos (ib., p. 159) e dançarinos de carole ao som de harpa e flauta (Power, 2001, p. 42). Mas a dança continua sob suspeita: numa tábua alemã

sobre os Dez Mandamentos há um grupo de jovens dançando agarrados (homem com mulher) sob supervisão de um demônio (Rey Marco, 1988, p. 217).

O que pudemos constatar é que a partir do século XIV a música instrumental se afirmara e se tornara independente do contexto religioso, e que no século XV ela já estava perfeitamente constituída como música para uso profano. Cabe observar, porém, que esta pesquisa iconográfica, mesmo que fosse exaustiva, não seria conclusiva, pois não seria correto supor que a totalidade dos artistas representa fielmente a totalidade da vida social e cultural de uma época. O que a iconografia nos ofereceu foi um conjunto de indícios que reforçam o que nos disseram os historiadores da música.

O mesmo podemos afirmar a respeito das imagens de anjos músicos (instrumentistas), que se tornam frequentes no decorrer do século XV. Eles aparecem pela primeira vez num manuscrito inglês do século XIII, com asas e tocando viola, trombeta, alaúde, harpa (em “caixas” separadas de uma iluminura complexa, Dufourcq, 1946, p. 487) mas esse é um caso isolado, pois a maioria das imagens de anjos músicos é do século XV. Nestas alguns músicos são jovens com aparência angélica, mas sem asas: como o conjunto de instrumentistas e cantores pintado no painel do altar de Ghent (Gowing, 1983, p. 664; Black, 1993, p. 128 e 158-159). Os anjos tocam no nascimento do Menino Jesus (McKinnon, 1990, p. 41; Aston, 1996, p. 130) ou sentados aos pés da Virgem (Aston, 1996, p. 137). Os instrumentistas que portam asas e são sem dúvida anjos formam várias pequenas orquestras, em geral de meia dúzia de executantes cada: uns rodeando a Virgem (McKinnon, 1990, p. 306), ou formando um coro cantando em torno de Cristo (Gill, 1996, p. 65), tocando vários instrumentos (ib., p. 63), por vezes ensinando o Menino Jesus (Dufourcq, 1946, p. 120), rodeando a Virgem e o Menino num concerto angélico (ib., p. 126), ou presentes na consagração de um gentil-homem à Virgem (ib., p. 129), rodeando os santos doutores numa página de antifonário (ib., p. 105). Em todas elas os anjos são jovens imberbes, mas também há anjos meninos músicos, com asas, vestindo roupas curtas (ib., p. VI). Talvez a mais conhecida orquestra de anjos seja a que está nos quadros ou painéis de Hans Memling (1435-1494) em Bruges: eles tocam saltério, trombeta marinha,

bombarda, alaúde, órgão portátil, trombeta, trombone, harpa e viola, formados em duas alas, e, como os demais, têm asas, e são jovens, imberbes, usando roupas longas (Dufourcq, 1946, p. 47). Fra Angélico também pintou uma orquestra de anjos na cena da coroação da Virgem (São João de Fiesole <1455, Dufourcq, 1946, p. 117) tocando alaúde, viola, três trombetas e pandeiro. Estas orquestras de anjos estão todas em contexto religioso: junto à Virgem e/ou ao Menino Jesus, ou a Cristo adulto, ou numa cena devota, e elas provêm da França (5), Flandres (4), Itália (incluindo os meninos e os sem asas), e Inglaterra (1); a proveniência do Norte da Europa pode explicar porque os anjos têm pele e cabelos claros (às vezes ruivos).

Assim, enquanto por um lado a música instrumental se torna mais autônoma e profana, sendo executada em palácios, jardins e cortejos de rua, e os próprios instrumentos e seus tocadores são valorizados por si mesmos e não só como “fundo musical” da letra, os anjos se “apropriam” dessa autonomia musical para compor suas próprias orquestras. A coexistência dessas duas situações é paradoxal: a autonomia e secularização da música instrumental faz com que ela “suba ao céu” e se torne angélica. A tendência da secularização da música é coerente com a independência do poder civil com relação ao eclesiástico, e mostra como esta divisão de poderes teve consequências na vida social e privada. Mas o que os pintores queriam significar ao representar orquestras angélicas neste contexto político-social? Queriam subtrair os anjos ao poder eclesiástico, que ainda não permitia o uso de instrumentos musicais? Embora pareça estranha, dita deste modo, a hipótese tem certo fundamento, pois foi nesta época que se generalizou o culto e devoção aos anjos da guarda, que passaram a ter uma função muito mais particular, de certo modo privada. Mas não resolve o paradoxo.

9. Anjos, cosmologia e música

Vejamos agora se há alguma relação entre os anjos e a harmonia das esferas. A multiplicidade dos céus era aceita pela tradição judaica, embora alguns

rabinos a rejeitassem. Os primeiros autores cristãos não definiram uma opinião a respeito dos céus, mas foram adotando as doutrinas da época, sem grande preocupação de coerência, e alguns preferiram a cosmografia de apenas dois céus, ou dois níveis celestes. Porém os gnósticos eram adeptos da multiplicidade dos céus, colocando neles a hierarquia dos poderes espirituais, e também a ascensão gradual do conhecimento até ao Pleroma.

Os cristãos, embora combatendo os gnósticos, e se afastando das concepções judaicas incompatíveis com o cristianismo, aceitaram a ideia dos sete céus; assim o diz Irineu de Lião (c. 150 – c. 200) num escrito de 180, que imaginava os céus habitados pelos poderes divinos (Inglebert, 2001, p. 66-67). Mas as concepções populares judaicas, entre elas as já citadas dos *Livros de Enoque*, influíram no cristianismo; e no *Livro dos Segredos de Enoque* (*Enoque II*) e outros pseudoepígrafos judaicos dos séculos I e II d.C. se afirma que os astros e os fenômenos meteorológicos são controlados pelos anjos (ib., p. 35); pode-se pois supor que a ideia do ordenamento dos céus e dos astros pelos anjos tenha partido dessa fonte. Filon (20 a.C – 50 d.C.), o mestre judeu alexandrino, identificava os anjos com as estrelas, e Orígenes, que viveu no mesmo meio intelectual, afirmava que cada elemento do universo e cada astro tem um anjo que cuida dele, e que os astros são seres mais inteligentes do que os homens (Scott, 1994, p. 60, 70-71, 91-93, 128-141 etc.). Mas nem Enoque, nem Filon, nem Orígenes responsabilizam os anjos pelo ordenamento harmonioso dos movimentos celestes.

A influência dos pseudoepígrafos judaicos deve ter permanecido na religiosidade popular, pois o Pseudo Dionísio (entre 480/520) apresenta os poderes espirituais como colaboradores de Deus no governo do mundo, sem contudo estabelecer relação específica entre os anjos e a ordem do cosmo, pois prefere indicá-los como protetores ou guardiões das nações (*Hierarquias Celestes* 9.4). Segundo ele as ordens inferiores dos poderes espirituais participam do poder dos superiores “como parte da harmoniosa comunhão, universal e equitativa, em que todos se entrelaçam” (ib. 12.2 na tradução da BAC; ou: “comunhão única e universal, harmoniosa e sintética” na tradução de Roque Frangiotti, 2004). Os

anjos são descritos pelo Pseudo Dionísio como cantores: “a teologia transmitiu aos habitantes da terra os hinos que cantam estes anjos da primeira ordem” (os serafins, ib. 7.4). O autor refere-se ainda a outra obra sua intitulada *Hinos Divinos* onde os cantos dos serafins seriam explicados, mas essa obra está perdida (ou não existiu).

Portanto para o Pseudo Dionísio os anjos (no sentido que ele mesmo expõe: todos os espíritos superiores) têm, entre outras, duas funções: contribuir para a harmonia universal e entoar hinos de louvor a Deus. Mas não empunham cítaras nem trombetas.

Tomás de Aquino foi talvez o teólogo que mais atenção dedicou aos anjos, não só na *Suma de Teologia*, mas em outras obras. Na *Questão disputada sobre as criaturas espirituais* aborda a questão “Se a substância espiritual se une a um corpo celeste” (art. 6º); mais prolixo do que o usual enumera catorze opiniões a favor da união de um espírito com um corpo celeste, e seis objeções. Discute essas doutrinas, e no final oferece vinte respostas, entre as quais a (1) de que as substâncias espirituais são os motores que movem os corpos celestes, e mais explicitamente (resposta à objeção segunda) diz que um corpo celeste é movido por um anjo, e (resposta à 3) é a comunidade dos anjos que move todos os corpos celestes. Doutrinas semelhantes confirma no *Compêndio de Teologia* (1º Tratado, III, p. 75-78, 128, 171), e na *Suma Teológica* (Iª q. 50-64); nesta trata sobretudo da vida mística dos anjos, da substância, da sua ação, do conhecimento e da linguagem, da função de guardiões, da hierarquia, do castigo dos anjos maus, ou seja, de modo geral de questões que poderíamos chamar ontológicas; as cosmológicas são abordadas como que de passagem, mas reafirma o domínio dos anjos sobre os corpos celestes (Iª 110, a.1, r. 2 e 3).

O ordenamento do cosmo associado à ideia de uma música das esferas, e um certo paralelismo entre anjos e ordem cósmica, ficou presente em crenças comuns até hoje em dia, por isso não é de admirar que mesmo na literatura essa ideia apareça: logo após dizer que existe uma música tão elevada que só os anjos a percebem, o personagem de *Biopsirey* acrescenta: “Ouvimos e apreciamos a musicalidade das Estrelas e a grande Sinfonia, realizada por todas as forças e energias emitidas e atraídas entre elas” (Secco, 1998, p. 131).

10. A música terrestre imita a celeste, ou é a angélica que imita a humana?

As diversas religiões, e também o judeu-cristianismo, em suas concepções do universo incluíram vários tipos de seres espirituais, a que chamamos anjos, e lhes atribuíram muitas funções, destacando-se, na angelologia cristã: a místico-contemplativa (na presença divina), a de mensageiros de Deus para os homens, a de conselheiros e protetores, tanto individuais como dos povos, e a de colaboradores no governo do universo. Tais funções têm uma doutrina básica fixa (presente por exemplo em Pseudo Dionísio e Tomás de Aquino) mas variando com as épocas e as regiões; no final da Idade Média a angelologia recebeu algumas conotações importantes: como protetores individuais os anjos da guarda foram muito valorizados e seu culto e doutrina se fortaleceram, assumindo em parte as funções dos mensageiros; como colaboradores do governo do cosmo aparecem girando a máquina do mundo; e na função contemplativa, figurada pela música celeste, o canto a uníssono do *Hossana* passou a ser polifônico e acompanhado, quando não substituído, pela orquestra.

Os anjos começaram a usar instrumentos musicais porque os seres humanos passaram a utilizar cada vez mais instrumentos musicais; as orquestras do céu imitam as da terra, porque os artistas, como todas as outras pessoas, imaginam o que não veem na perspectiva do que conhecem. A correlação entre céu e terra, um sendo alegoria do outro, é normal, mas há nela um significado político: nas igrejas continua a cantar-se sem orquestra, ao passo que nas cortes feudais e reais há dinheiro, lazer e refinamento para contratar músicos e escutá-los. Os anjos e o céu não reproduzem a cultura e o poder eclesiásticos, mas a cultura dos poderes civis, cada vez mais independentes da Igreja. Quando, no início do século XVI, Maquiavel (1469 – 1527) escreveu o *Príncipe*, libertando o governante da moral individual defendida pelos *Espelhos dos Reis*, já havia dois séculos de teorias políticas contra o poder eclesiástico, em defesa da autonomia do poder civil.

Como em outros aspectos da teologia, em que se dá margem à imaginação coletiva, a angelologia não nos ensina só a respeito de quem são os anjos, mas também como eram as sociedades e mentalidades em cada época.

Porém outra interpretação é possível, mais religiosa e mística. Citamos Maria Victoria Triviño Monrabal (2006, p. 97): o pintor é aquele que percebe o invisível e o torna visível para entrarmos no mundo espiritual (da graça); para isso os artistas “colocaram perto da Senhora ou entre as nuvens do céu os anjos músicos. Quando o anjo tem nas mãos uma flauta, está convidando-nos a contemplar o êxtase da Mãe Santíssima. Se traz um tamborim, convida-nos à dança da alegria messiânica glorificando a Deus”. E continua dizendo que os anjos que tocam cítaras, alaúdes e harpas, estão nos mostrando a harmonia universal e a relação entre a música terrestre e a celeste; e quando tocam trombetas de prata querem que nos prostremos diante do poder divino. E a autora conclui: “Desperte cada um o anjo músico que leva dentro de si, até que chegue a hora de entoar o Cântico Novo com a cítara de Deus.”

Referências

- ASTON, Margaret (ed). *The Panorama of the Renaissance*. London: Thames and Hudson, 1996.
- BASURKO, Xabier. *O canto cristão na tradição primitiva*. Trad. Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005.
- BLACK, C.F. e outros. *Cultural Atlas of the Renaissance*. Nova Iorque: Prentice Hall, 1993.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1950.
- DUBY, Georges. A Idade Média. In: DUBY, Georges & LACLOTTE, Michel (Orgs). *História artística da Europa*. Tomo I. Trad. Mário Dias Correia e Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 103-121.
- DUFOURCQ, Norbert. (dir) *La Musique, des Origines a nos jours*. Paris, Larousse, 1946.
- EINSTEIN, Alfred. *A Short History of Music*. New York: Barnes & Noble, 1996.
- GOWING, Sir Lawrence (ed). *A History of Art*. New York: Barnes & Noble, 1983.

INGLEBERT, Hervé. *Interpretatio Christiana*. Les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l' Antiquité Chrétienne, 30-630 après J.-C. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2001.

LLULL, Ramon. *O Livro dos Anjos*. Trad. Eliane Ventorim e Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2002.

McKINNON, James (ed). *Man and Music. Antiquity and the Middle Ages*. London: Macmillan, 1990.

MONRABAL, María Victoria Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia*. Trad. José Belisário da Silva. São Paulo: Paulus, 2006.

PALAMAS, Gregory. *The Triads*. Trad. Nicholas Goudle. New Jersey: Paulist Press, 1983.

POWER, Eileen. *Medieval Women*. London: The Folio Society, Ed. M.M. Postan, 2001.

PSEUDO DIONÍSIO AREOPAGITA. *Obras completas*. Trad. Teodoro H.Martin. Madrid: BAC, 1990.

PSEUDO DIONÍSIO O AREOPAGITA. *Obra completa*. Trad. Roque Frangiotti. São Paulo: Paulus, 2004.

REY MARCO Juan José. Danças na Idade Média e no Renascimento. In SALVAT. *Enciclopédia Salvat de Os Grandes Temas da Música*. Trad. Ana Mafalda Tello e Isabel F. Andrade. Rio de Janeiro, Salvat Editores do Brasil, 1988. Fasc. 54, 214-221.

SCOTT, Alan. *Origen and the Life of the Stars*. Oxford: Clarendon, 1994.

SECCO, Victorino Antônio. *A viagem a Biopsirey. Uma experiência além dos sentidos comuns*. 2.ed. Florianópolis: Mente Aberta, 1998.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *El mundo de los Espíritus. Cuestion disputada sobre las criaturas espirituales*. Trad. Ana Mallea, comentário e notas de Celina Lértora Mendoza. Buenos Aires, Ed. Del Rey, 1995.

_____. *Compêndio de Teologia*. Trad. Odilão Moura. Rio de Janeiro, Presença: 1977.

_____. *Suma de Teología*. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Madrid, BAC, 1988, 5 volumes. Iª, Q.50-64 e passim.

Arquivos do *performer* e Arquivos de performance: o relato de uma experiência da constituição de um processo reflexivo

Daniel Vieira (ISEI/ASCARTE)
Any Raquel de Carvalho (UFRGS)

Resumo: A partir da ideia de ruptura paradigmática imperativa para a pesquisa em Práticas Interpretativas, o artigo sugere uma possível problematização do sujeito a partir do princípio do cuidado de si como apresentado por Foucault (2010) e convertidos para a música por Vieira (2012). Tal pressuposto metodológico procura demonstrar como a integração entre sujeito e objeto no processo de performance conduz fértil fonte de objetos teóricos para a própria prática artística e prática de pesquisa. O princípio do cuidado de si apresenta um conjunto de procedimentos que atuam progressivamente sobre o indivíduo em termos de aprimoramento da alma do sujeito, sublinhando sua espontaneidade tal qual o sentido da subjetivação. Assim, a manutenção de arquivos de registros das atividades envolvidas na prática musical que representam o retorno à humanidade e a individualidade presente no ato da performance – arquivos do *performer* e arquivos de performance – servem de suporte para a reflexão que conduz a constituição do sujeito subjetivado. Tal constituição denota uma ideia de apropriação de construções e elaborações sobre o discurso musical a partir da alteridade tornando-se parte da própria essência do *performer*.

Palavras-chave: pesquisa em práticas interpretativas, cuidado de si, constituição de si, processo de performance, filosofia da performance musical.

ARCHIVES OF THE PERFORMER AND ARCHIVES OF PERFORMANCE: A REPORT OF AN EXPERIENCE OF THE CONSTITUTION OF A REFLECTIVE PROCESS

Abstract: From the idea of paradigmatic rupture, imperative for research in Musical Performance, this paper suggests a possible questioning of the subject from the principle of the self-care as outlined by Foucault (2010) and converted to the musical scene by Vieira (2012). This methodological assumption explains how the integration between subject and object in the process of performance leads fertile source of theoretical objects to one's own artistic practice and research practice. The principle of self-care has a set of procedures that act gradually over the individual in terms of improvement of the soul of the subject, emphasizing spontaneity as well as the sense of subjectivity. Thus, maintaining file records of the activities involved in musical practice that represent a return to humanity and individuality present in the act of performance – archives of the performer and files and archives of the performance – serve as support for reflection that leads to the formation of the subjected subject. This constitution denotes an idea of the appropriation of construction and elaborations of the musical discourse of the otherness from becoming part of the very essence of the performer.

Keywords: research in musical performance, self-care, constitution of self, process of performance, philosophy of musical performance.

A pesquisa em Práticas Interpretativas no Brasil, em geral, tem vivido uma época de transição e vislumbrado um novo paradigma que, como Boaventura de Souza Santos (2002) sugere para o campo das humanidades, assinala para uma ciência pós-moderna correspondendo à necessidade de pensamento emergente. Essa nova percepção implica em clara modificação do relacionamento entre o científico e a incorporação das artes na universidade. Tal paradigma corrobora com o fato que acompanha toda e qualquer pesquisa nessa área: a produção de conhecimento que, de alguma maneira, auxiliará o *performer* em sua práxis, seja ela tocar ou ensinar alguém a tocar (Barrenechea, 2003; Aquino, 2003).

Em acréscimo, observamos que tal transição paradigmática procura definir objetivos que necessitam ser submetidos a uma crítica sistemática suspeita de imparcialidade e conquista real de espaço dentro da ciência do conhecimento. Se o todo e a parte são ilusões mecânicas, como infere Santos (2002), acreditamos que, o inter-relacionamento entre a práxis profissional artística e a práxis de pesquisa do *performer* pesquisador cumpre-se 'desconstruindo' os diferentes objetos teóricos e as diferentes representações que são subentendidas. Essa desconstrução tende a tornar compreensível a razão acerca da utilização e sugestão de tais objetos, de modo que a aplicação da ciência contra a própria ciência, como um exercício epistemológico, leva a dizer o que se sabe de si, além de considerar ignorada toda a posse de saber da sociedade (Santos, 2002). Dessa maneira, em se tratando da pesquisa em Práticas Interpretativas, o processo reflexivo-crítico, quer de performance como de pesquisa, estaria cada vez mais vinculado à criação de seus próprios objetos teóricos, potencial problematização do próprio sujeito da performance e, em suma, a construção de uma subjetividade decorrente do produto objetivado cientificamente.

O presente relato procura demonstrar como a integração entre sujeito e objeto no processo de performance conduz àquela problematização referida, de maneira que sua iminente subjetivação torna-se fértil fonte de objetos teóricos para a própria prática artística e prática de pesquisa. A experiência aqui narrada teve como ponto de partida e alicerce a própria prática musical. Toda a suposta

incorporação tácita, que lhe é natural, foi tratada de modo espontâneo, de maneira a integrar a constituição pretendida. Além disso, a fixação de uma obra no repertório e condicionamento estético causal para as escolhas interpretativas foram admitidos como base de escopo do processo de performance pretendido.

Essas considerações favoreceram a vinculação e incorporação do paradigma pós-moderno. Como em consequência, o princípio do cuidado de si, desenvolvido por Foucault no curso do *Collège de France* intitulado “A Hermenêutica do Sujeito” (Foucault, 2010) é referido, neste relato, como teoria fundamental para o escopo metodológico. O cuidado de si, entretanto, já denota uma certa ‘tecnologia’ para a atividade de subjetivação-objetivação pretendida, gerando, da própria observação do sujeito como agente e objeto de seu próprio conhecimento, a sua problematização que favorece a valorização da práxis profissional musical do próprio pesquisador.

O princípio do cuidado de si, como desenvolvido por Foucault (2010) e vinculado à música por Vieira (2012), apresenta um conjunto de procedimentos que atuam progressivamente sobre o eu. Pensar nesses procedimentos como possibilidade de estetização sublinha a espontaneidade que atua tal qual o sentido da subjetivação. Dessa subjetivação da alma do sujeito conduz-se a um movimento de ascese.¹ Entende-se subjetivação da alma como uma possibilidade de realização física de um corpo de reflexões cabíveis que levam à consciência de si, como constituição de si, tornando aquele sujeito como indivíduo de si. Assim, a ascese caracteriza-se pela possibilidade de aprimoramento da alma que visa um domínio sobre si para depois ampliar-se sobre os outros dentro do grupo a que se pertence. Essa constituição de si não ocorre sem a participação do outro, tampouco acontece sem o conhecimento consciente da sua própria origem valorizado como *a priori*, sendo fundamental a apropriação dessa condição de forma que essa compleição é dada com a possibilidade de exercícios de uma escrita/escuta e leitura de si, a partir do outro desdobrado sobre si para consigo.

¹ O Dicionário de Filosofia Abbagnano define *ascese* propriamente como um exercício e informa que, na origem, tal expressão indicou o treinamento dos atletas e as suas regras de vida. Com os pitagóricos, os cínicos e os estóicos, a palavra começou a ser aplicada à vida moral na medida em que a realização da virtude implica na limitação dos desejos e renúncia, em busca pela mortificação da carne e uma purgação do corpo (Abbagnano, 1998, p. 82).

Para levar a efeito essa prática, uma gama de ações tornou-se necessária: a manutenção de arquivos com registros das atividades envolvidas na prática musical da obra selecionada pelo próprio *performer* – arquivos de performance – representando um lugar de retorno à humanidade e a individualidade presente no ato performado, além da possibilidade de geração de reflexão: arquivos de si que serviam como fonte de estudo, constituição e reflexão de si para o próprio *performer*. Posteriormente, tais arquivos foram submetidos pelo *performer* a um grupo de músicos (pianistas) a fim de receber uma apreciação sobre o ato apresentado. Tal *feedback/feedforward* foi recebido e concedido por meio de cartas (correspondências). Estas, que em sua origem, mostram-se tanto a si quanto ao outro, assumem um caráter reflexivo, simplesmente pela possibilidade garantida em seu ato de escrita e, mais uma vez de retorno à humanidade que a realiza. Esse conjunto de ações interativas foi admitido como arquivos do *performer*, pois continham informações específicas, do outro sobre si, acerca das performances incluídas, de maneira a compor exercícios de leitura/audição e escrita de sua própria constituição e ascense. Assim, as duas categorias de arquivos mencionadas fazem parte e agem sobre a própria concepção do *performer*, servindo, de fato, como fatos apriorísticos condicionadores de possível reflexão acerca do ato vivenciado.

Se o alicerce paradigmático para a efetivação dessa pesquisa foi embasado no pensamento pós-moderno e, mesmo que o seu relacionamento, nessa linha pós-moderna, seja realizado por meio da linguagem de interação entre os alteres envolvidos, a constituição é empírica, isto é, um movimento de ascense é proveniente desse inter-relacionamento, pois a humanidade, por sua natureza, é prática, e essa prática, em termos de narrativa, sempre deve ser vivenciada e relatada.

Assim, passamos a relatar uma experiência da busca por um movimento de constituição desse eu envolvido num processo de performance. Quando mencionamos arquivos, esses objetos constituem possibilidade de memória, nesse caso, memórias das ações empreendidas no aprendizado, aprimoramento (fixação

de obra no repertório) e apresentação em público de uma determinada obra. Neste relato, a obra selecionada foi *A Prole do Bebê no. 2* de Heitor Villa-Lobos.²

Os arquivos de performance do *performer*: fatos *a priori*

Nessa etapa pretendemos comentar a respeito dos registros vinculados ao processo de performance e de pesquisa na prática musical de um dos autores deste trabalho como *performer* de *A Prole do Bebê no. 2* de Villa-Lobos. Em sua atividade como intérprete, o *performer* apresentou essa série de peças pela primeira vez em setembro 2008 e, desde então, até a última performance considerada para este escrito (início de 2012) no intuito de aprimorar sua execução dessas peças e, para a sua constituição como intérprete, realizou apresentações esporádicas de toda ou de partes específicas dessa *Prole*.

Essas performances foram gravadas com a finalidade de observação/audição posterior, a fim de compor um corpo de fatos – arquivos de performance para o *performer* – que conduzissem à possibilidade de pesquisa acadêmica a partir do próprio ato empírico da performance. A propósito das gravações, Philip (2004) informa que

Os primeiros músicos que ouviram suas próprias gravações, nos primeiros anos do século XX, frequentemente surpreendiam-se com o que ouviam. Subitamente, tornavam-se conscientes das imprecisões e maneirismo de que não haviam suspeitado (Philip, 2004, p. 25).

² *A Prole do Bebê no. 2* de Villa-Lobos é um ciclo de nove peças em que, a princípio, adentra-se ao universo infantil, seu subtítulo é “Os Bichinhos”. Esse ciclo pode ser considerado como uma obra que requer do seu intérprete condições de grande virtuosidade (Mariz, 1989). Souza Lima (1976) menciona que a série poderia ser chamada de estudos transcendentais e que nesse grupo de peças pode ser notado um amadurecimento de Villa-Lobos como compositor, ou ainda um compositor “mais consciente, mais vivido, realizando concepções mais sérias, mais objetivas” (Souza Lima, 1976, p. 44). Bruno Kiefer (1986), em acréscimo, afirma que essa série “constitui uma das obras definitivas de Villa-Lobos” (Kiefer, 1986, p. 52). Tarasti (1995) indica que a série retrata o entusiasmo da atmosfera internacional parisiense da época, alguns pontos comuns com a música de Prokofiev e algumas passagens em que a textura se aproxima a das páginas mais complexas de Szymanowski.

Visto a possibilidade de ampliar a gama de consciência a que a audição de gravações de performances próprias pode levar, o efeito mais óbvio da valorização da escuta de gravações realizadas pelo próprio músico torna-o músico mais autocrítico. Precisão e clareza tornaram-se elementos da prática habitual quer nas salas de concerto quanto nos estúdios de gravação, resultando na preocupação com a perfeição técnica por parte desses músicos.

O advento das gravações leva o músico a aprender, ou pelo menos a se interessar e a ouvir o que os outros ouvem. “Se você ouvir sua própria performance, e não gostar do que ouve, você então começa a ajustá-la para algo que soe mais como o que você pensou que estava fazendo” (Philip, 2004, *idem*). De fato, Philip (2004) indica que já no final do século XX os músicos têm se acostumado a ouvir seus registros e analisar o que ouvem e uma vez que o músico teve a oportunidade de ouvir suas gravações, ele já não volta a um possível estado de inocência com relação ao seu próprio som e ideias articuladas e ouvidas.

O aprendizado com a gravação [o ato de gravar] é algo que muitos grandes músicos reconhecem, mesmo aqueles que não apreciam particularmente a experiência. Mas o resultado aprendido com esse *feedback* não é apenas mais para a gravação, mas também na performance de concerto [...]. Ao longo do tempo, os hábitos adquiridos durante uma gravação tornaram-se parte da cultura geral de performance, seja em estúdio ou em público. A mais óbvia consequência disso foi um aumento gradual dos padrões de precisão e confiabilidade. Mas a influência da experiência da gravação tem um efeito mais amplo, incentivando mudanças de estilo e técnica, em todos os níveis da criação musical (Philip, 2004, p. 62).

Com isso, aderimos a um estudo relatado por Ryan Daniel (2001) de uma experiência com alunos direcionada à autoavaliação para a performance a partir de gravações audiovisuais. Uma das suas conclusões informa que

embora não substituam os comentários de um professor ou mentor, esse procedimento [de avaliar sua própria performance por meio de uma gravação] potencialmente conduz a um maior grau de independência do estudante na avaliação das suas performances (Daniel, 2001, p. 225).

A proposta de Daniel (2001), que abarca a escritura de relatórios para cada uma das seções de autoavaliação, também aponta para a percepção de como esses relatórios, que contém informações autocríticas, não são apenas uma base excelente para professores e alunos no pertinente à própria performance, mas proporcionam aos alunos um registro do seu progresso ao longo do tempo. O autor sugere que essa prática, além de benéfica para a própria performance, conduz a um exercício de autorreflexão que colabora para o desenvolvimento de habilidades críticas fundamentais para a instrução pedagógica.

Indubitavelmente, para nós a atividade de gravação de performances a título de estudo e autoavaliação representa o instrumento para um poderoso exercício de reflexão sobre si e *feedback/feedforward*. Acreditamos, de fato, que essa atividade realizada converge para a independência real do músico instrumentista. As informações conhecidas a partir da literatura em geral sobre história das gravações e de seus processos, assim como os experimentos realizados que mencionam a utilização de gravações, apontam para a valorização e incorporação desse recurso na prática de performance. Além disso, essa tarefa é rica em possibilidades reflexivas a partir do exercício da gravação.

Visto que a gravação seria o registro de um ato passado e vivenciado pelo *performer*, na proposição metodológica da tarefa inserida como escopo deste trabalho, constituiria uma verdade experienciada. Comporia, dessa maneira, uma sequência de fatos apriorísticos que foram empiricamente conhecidos. Ao tomar registros gravados como fatos *a priori*, o posicionamento filosófico pode os conceber quer do ponto de vista epistemológico, assim como do ponto de vista metafísico. Contudo, numa acepção foucaultiana “trata-se definitivamente da regularidade que torna historicamente possível os enunciados” (Castro, 2009, p. 25). Como estavam no passado, preconizavam um resultado *a posteriori* que, hoje, torna-se *a priori*, no sentido de constituir a verdade presente: já os foram tocados, vivenciados e experienciados. Hoje são conhecidos a partir da formatividade que se exerce sobre eles.³

³ Relativo à estética da formatividade de Luigi Pareyson (1997). A esse respeito, Abdo (2000) comenta: Não se trata [...] de uma concepção formalista. No ato da criação, o artista exercita preponderantemente a sua intencionalidade formativa, ou seja, a sua “formatividade”, mas isto não ocorre de modo isolado. Ao contrário, toda a sua vida

Pensar a gravação como um ato apriorístico nos conduziu à ideia de como esse fazer *a priori* é capaz de gerar influência, mesmo naquele que a realiza, e assim criar uma tradição. Molina (2006) menciona que “os referenciais de uma performance são [...] performáticos, isto é, [apenas] a própria tradição das performances oferecem critérios para avaliar uma performance” (Molina, 2006, p. 23). Assim, os arquivos de performance não poderiam resgatar suas referências a partir do próprio fazer performático? Evidentemente que o mundo entorno dessas performances jamais poderia ser deixado de lado. A observação desses momentos *a priori* não poderia influir no *performer* por novas atitudes de performance? Isso não formaria para si a sua tradição? Molina (2006) ainda postula que

O talento individual reconstrói a tradição através de sua própria obra. Essa reconstrução, no entanto, é impessoal, já que a ‘a consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade’ (Molina, 2006, p. 27).

A tradição, dessa maneira, mesmo que individual, como contextualizada, nunca é a única geradora de si. O outro tem o poder sobre ela, principalmente quando se retorna a si, após desdobramentos de si sobre si.

Foram resgatadas, para esse trabalho de reflexão, quatro momentos de performance⁴ que serviram de *a priori* para a constituição de uma quinta performance. Essas performances foram submetidas à apreciação de três pianistas, com formação pós-graduada, a fim de receber *feedbacks/feedforwards* e

espiritual (que é indivisível) contribui para o êxito dessa “formação”. Assim sendo, em seu “modo de formar”, ou seja, em seu “estilo” (que é, naturalmente, ao mesmo tempo pessoal e histórico), concretiza-se toda a sua vontade expressiva e comunicativa; e esta introduz-se na obra já sob a forma de arte, ou seja, como estilo, valor e organicidade (Abdo, 2000, p. 19 – aspas e destaque da autora).

⁴ A primeira performance separada é a do primeiro recital de doutorado do (primeiro) autor, em setembro de 2008, no Auditório Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS. A segunda foi em janeiro de 2010, realizada na Sala Armando Albuquerque do PPGMUS da UFRGS. A terceira performance foi realizada também no Auditório do Instituto de Artes da UFRGS em agosto de 2011. A quarta performance/gravação foi realizada em no Auditório da Secretaria de Cultura da cidade de Uberlândia em MG, no final do mês de agosto de 2011. A quinta performance foi realizada em 12/03/2012. As gravações dessas performances encontram-se alocadas no seguinte link: http://www.4shared.com/rar/-yNgF01I/Gravaes_de_O_Boisinho_de_Chumb.html

direcionar o trabalho para uma atitude de reflexão da parte do *performer*. Em acréscimo, os comentários do *performer*, que por vezes explicitam mais do momento da execução simplesmente por terem sido vivenciados, como condição humana, numa posição *a posteriori*, apontam para condições de respaldo e de anti-causalidades, pois são construídas a partir de retroalimentações do outro anteriormente, e nunca a título de justificar qualquer característica peculiar de força ou fraqueza. Como meio de ilustração, apresentaremos quadros com os relatos apreciativos dos pianistas solicitados, bem como a visão autocrítica do *performer* para cada performance da sexta peça da série *A Prole do Bebê no. 2: O Bozinho de Chumbo*.⁵

Quadros de apreciação de *O Bozinho de Chumbo*

Avaliação do Recital 1

Quadro 1 - Avaliação de performance 1 de *O Bozinho de Chumbo*

Fonte: Vieira, 2012.

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria do performer
Andamentos	Pouca coerência nas mudanças de andamento	Bastante cuidadoso.		Os tempos são estáveis.
Variações de agógica		Muito bom.	As variações de agógica nas melodias que têm o suporte do ritmo do tango dão um clima mais dramático e dolorido, ao contrário da gravação 4 que apresenta as frases e os encaixamentos mais fluidos.	As microflutuações são mais no sentido de realização e não no sentido de expressão.
Acentuação		Ótimo.		Pouca.
Dinâmica/Sonoridade		Bom.	A sonoridade está mais "mágica" e "surreal" nesse primeiro recital. Não sei se é por conta do piano ou da técnica de sala, mas a ideia do surrealismo e o contraste dos elementos musicais em relação à dinâmica e sonoridade estão mais claros nesse recital.	Muito bom.
Valorização de dissonâncias	Poderia ter uma melhor polarização de acordes mais ou menos dissonantes.	Bom.		A preocupação maior é em realizar a peça como um todo.
Uso do pedal	Uma vez que algumas dissonâncias não foram bem valorizadas, o pedal acabou ficando um pouco sujo.	Ótimo, não embaralhou o som.		Estável.
Poli ritmia		Muito bom.		Dúbia.
Ênfase nos elementos descritivos		Analogia a um tango.		Sugere um tango, mas ao longe.
Clima		Gostei, muito bom.	Como pra mim o clima e o caráter estão relacionados principalmente com a sonoridade, achei o clima dessa gravação mais surrealista e mais dentro do que eu entendi que é a sua proposta de interpretação.	Nebuloso.

⁵ Os parâmetros utilizados para a construção desses quadros os mesmos presentes no trabalho sobre audição e análise de gravações de outros pianistas da mesma suíte *A Prole do Bebê no. 2* realizado por Gorni (2008).

Avaliação do Recital 2

Quadro 2 – Avaliação de performance 2 de *O Bozinho de Chumbo*

Fonte: Vieira, 2012.

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria do performer
Andamentos	Melhor convicção nas mudanças de andamento.	Mais automatizado.		Os tempos começam a adquirir uma convicção de conceito maior.
Variações de agógica		Bom – Mais automatizado.		Camilham para a possibilidade de expressão de alguma ideia extra-texto. Mas ainda permeiam o âmbito da realização.
Acentuação		Ótimo.		Não o suficiente.
Dinâmica/Sonoridade		Bom.		A tendência é soar tudo forte.
Valorização de dissonâncias	Melhor do que no recital 1, sobretudo na primeira mudança de acordes.	Bom.		Alguma. A dinâmica tende ao forte, então as dissonâncias são eclipsadas pela massividade sonora.
Uso do pedal	Uma vez que as dissonâncias foram melhor ressaltadas, o pedal ficou mais claro.	Ótimo.		Bom.
Pollirritmia		Bom.		Regular.
Ênfase nos elementos descritivos		Analogia a um tango.		O tango surge na exposição, mas ainda falta convicção para sustentar a ideia.
Clima		Bom.		Pouco interessante.

Avaliação do Recital 3

Quadro 3 – Avaliação de performance 3 de *O Bozinho de Chumbo*

Fonte – Vieira, 2012.

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria do performer
Andamentos	Pulsos bem mais fluidos, então as mudanças de andamento estão ainda melhores.	Gostei – muito bom.		Ligeiramente mais rápidos que nas performances anteriores.
Variações de agógica	Melhor medida do que nas outras performances.	Bom – Bem mais desprendido.	A condução de frases e seções e as variações de agógica estão mais fluentes.	Acontecem de forma orgânica visando a expressividade.
Acentuação	Juntamente com articulação a acentuação, foi melhor realizada.	Ótimo – mais decidido.		São, nessa performance, enfáticas.
Dinâmica/Sonoridade	Juntamente com a acentuação	Muito boa – Mais assimilada.		A sonoridade tende a ser muito bem administrada. Porém, tende ao forte.
Valorização de dissonâncias	Juntamente com aspectos de acentuação melhores realizados, a valorização das dissonâncias foi melhor executada.	Muito bom – mais assimilada.		Acontece com a finalidade de ampliar a gama sonora. A paleta de sons torna-se mais ampla com o aproveitamento de diversos <i>spectros</i> atraídos pelas dissonâncias.
Uso do pedal	Muito melhor.	Ótimo.		Proficiente.
Pollirritmia	Melhor das 4 performances.	Muito bom – mais maduro.		Bem realizadas.
Ênfase nos elementos descritivos		Analogia a um tango mais assimilada.		A ideia de tango está presente.
Clima	Achei a melhor performance, pela fluidez de andamentos, clareza de articulação e pedalização mais conscientes.	Muito bom – mais maduro.		Apesar de ser uma performance “in vitro”, os aspectos de clima e caráter são bem expressados – convincentes.

Avaliação do Recital 4

Quadro 4 – Avaliação de performance 4 de *O Bozinho de Chumbo*

Fonte: Vieira, 2012.

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria do performer
Andamentos	Pouco direcionados, tendendo ao lento.	Gostei – muito bom.	As mudanças de andamento nessa gravação estão mais claras e convincentes, como por exemplo na passagem do Três-Viú (c.20) para o Tempo 1 (c.28).	O tempo tende ao rápido.
Variações de agógica		Muito bom – bem mais desprendido.		Ocorrem com a finalidade de enriquecimento do discurso expressivo musical.
Acentuação				Alguma ansiedade talvez tenha tomado esse aspecto como ponto de apoio para possíveis retomadas.
Dinâmica/Sonoridade		Ótimo – mais decidido.		Melhor equilibrada que a anterior, mas tendendo ao forte.
Valorização de dissonâncias		Muito boa – mais assimilada.		Com a acentuação, as dissonâncias são exploradas no sentido de resgate da própria performance.
Uso do pedal		Ótimo.		Bom.
Polirritmia		Muito bom – mais maduro.		Proficiente.
Ênfase nos elementos descritivos	A articulação foi muito clara.	Analogia a um tango mais assimilada – bem decidido.		O tempo tomado leva a percepção do tango.
Clima		Muito bom – mais maduro.		Um pouco de ansiedade em excesso talvez tenha tomado o clima menos expressivo.

A observação das informações fornecidas por cada pianista apreciador denota como suas identidades individualmente revelam uma perspectiva de possibilidades multiplamente variadas, correspondendo a pluralidade de significações que o ato de performance musical, como ato interpretativo, pode representar. Por um lado pode levar a um panorama disperso, por outro atrai a percepção do *êthos* envolvido em sua condição humana, já que cada um é um diferente, e nesse sentido, a diferença convergindo para o próprio *performer*, a ideia de valer a apreciação como fonte de reflexão ainda permanece. Os apreciadores 1 e 3 não preencheram todos parâmetros solicitados. Por vezes, anotaram em um parâmetro específico algo que abarcava outros tópicos, concebendo sua apreciação de um modo a integrar a audição musical como um todo. Contudo, o mais considerável é que todos perceberam a depuração do trabalho ao longo do tempo. Nesse aspecto, inclusive, foi mencionado como um desses colaboradores informou pontos de vista em todos os parâmetros requeridos somente na performance 3 de *O Bozinho de Chumbo*, que segundo nota dele, foi a melhor das quatro performances disponibilizadas.

Outro aspecto, talvez mais tácito, mas muito importante no concernente à interpretação de uma obra, foi que os três apreciadores reconhecem a “formatividade das obras realizadas”, ou seja, todos reconheceram que naquele momento registrado e posteriormente repassado a eles, *A Prole do Bebê no. 2* de Villa-Lobos foi evocada e a peça *O Boísinho de Chumbo* foi realizada como obra artística constituída. Essa implicação está carregada de força ontológica, impregnada de questões sobre autenticidades, porém, em se tratando da constituição artística do intérprete e sua constituição como sujeito de performance nessa peça de *A Prole do Bebê no. 2*, já confia alguma validade ao aspecto metodológico denotado, pois um movimento de ascese foi percebido.

Qual o papel do *feedback/feedforward* do *performer* nesse contexto? Nesse sentido, o ato reflexivo o conduz à ponderação e à constituição a partir do olhar da alteridade. De fato, os informes apontados pelos outros pianistas, de maneira a iniciar um autoprocesso de subjetivação e constituição de si, o conduzem, naturalmente, à necessidade de uma outra performance, renovada, apropriada e em movimento de ascese de si para si. Preferimos retomar outros momentos do *performer* em sua constituição e a partir deles apontar alguma outra questão no sentido de crítica à performance.

Da constituição de si

A conjectura da performance como realidade de fato *a priori*, comentado no decorrer deste trabalho, valoriza aquilo que constitui a força de desvio e apropriação para a condição estética do vivenciado como condição de performance. O cuidado de si, nesse sentido, entendido como estética da existência, “diz respeito a um indivíduo livre, acompanhado de regras e valores” (Passetti, 2010), no caso, essas regras podem ser aquelas impostas pela tradição, mesmo que de sua própria autoria, porém os valores são atribuídos às condições dos próprios arquivos vinculados a si e do outro para si. O indivíduo livre estaria constituído, em si, no ato da performance, nos diferentes momentos resgatados?

O valor atribuído a tal constituição não está ligado ao aperfeiçoamento real, mas ao jogo estabelecido na busca pela própria liberdade para se colocar a si como seu sujeito de conhecimento e de interpretação. Não obstante, a busca por essa liberdade é alcançada pelo cuidado de si em sua contínua descoberta.

Os arquivos aqui mencionados, entendidos como dispositivos do cuidado de si, apresentam os atos do conhecimento e a ideia de movimento ao voltar o olhar para si. Outra categoria de arquivos, contendo ideias, metáforas e imagens construídas como exercícios de reflexão – caracterizada como outra versão dos arquivos do *performer* – colaborou na conversão do exercício de consciência de si, ou seja, o próprio ato de subjetivação. O próprio movimento de olhar para si como conversão de si para si, a partir da subjetivação do cuidado em constituir-se com a valorização dos *a priori*, gera-se em função da consciência de si como ascese adquirida.

Nesse sentido, a subjetivação é muito distante de qualquer indicio ou prenúncio de subjetividade. Já que a utilização de arquivos como meio de resgate do *êthos* envolvido no aprimoramento de um ato de performance, e esse admitir um olhar de si convertido através do olhar do outro, o princípio da subjetivação torna-se forte ferramenta para a própria constituição do *performer*. Seus arquivos, ademais, contemplam excelente fonte de dados para a compreensão, mesmo de si próprio, e de seu processo como intérprete, além do amadurecimento como músico prático.

Em outra etapa, em parte como resultado do *feedback/feedforward* recebido e em resposta à constituição de si como ato aprimorado, e ainda como suporte para outras escolhas pianísticas e interpretativas, o *performer* realizou outra apresentação e gravação da obra mencionada. A gravação, então, foi submetida à apreciação de outros três pianistas, também, com titulação pós-graduada, sendo que o *feedback/feedforward* desses pianistas foi remetido por carta, tal qual na primeira etapa. Dessa vez, contudo, não foram estabelecidos parâmetros, apenas foi enviada a performance para os pianistas com uma carta explicando as ideias do *performer*.

Cada uma das apreciações mostrou-se particular. Cada pianista destacou algum aspecto diferente, de maneira que os seus comentários foram genéricos,

mas constituíram um todo. Inserimos trechos das cartas recebidas pelo *performer* com o objetivo de mostrar como aquelas palavras podem, agora, tornar-se algo da essência do músico em sua atividade, em sua própria medida.

Primeira apreciação (correspondência recebida em 31 de março de 2012):

Caro [...], antes de mais nada, gostaria de lhe dar os PARABÉNS pelo seu trabalho! As execuções estão em altíssimo nível, e agradeço também pelo convite em participar dessa experiência.

Parabéns! Você domina muito bem as obras. Como você escreveu, a primeira apresentação pública foi em 2008, não é? A sua performance transparece este tempo de amadurecimento. Transparece segurança e domínio.

[...]

O Boizinho de chumbo - A sua leitura rítmica é bastante precisa, o que empresta estabilidade ao ostinato, e amarra a sua performance. Bárbaro. No entanto, acredito que os cantos/contracantos marcados por acentos poderiam se beneficiar de uma malemolência e talvez eu possa dizer liberdade ainda maior. Penso que fica interessante, pois contrasta com o ostinato rítmico. Veja bem, aqui também já estamos no terreno do gosto pessoal. Penso que o fascinante no nosso trabalho é isto. Cada intérprete terá a **sua** concepção pessoal da obra, o que torna cada escuta uma nova experiência.

Pontuando alguns detalhes: todas as figurações de pequenas escalas cromáticas poderiam se beneficiar por um crescendo mais explícito, e em legatíssimo. Essa observação contribui também para o “malemolente” que comentei acima. Especialmente no final da obra, quando essa figuração ganha destaque, é importante que a condução ocorra de forma ainda mais explícita, ainda que a dinâmica esteja em *pp*, e *ppp*.

A seção do *Trés vif*, que antecede a retomada do tempo I, de certa forma está um pouco destacada do restante da performance. Está resolvida tecnicamente, mas acho que a costura do trecho na obra pode ser melhor.

Reitero novamente os meus parabéns pelo seu trabalho!

Um abraço (Destaques do apreciador).

A apreciação salienta o domínio da obra e valoriza aspectos relacionados à precisão rítmica que a performance lhe comunicou. Suas sugestões com relação à flexibilização agógica ressaltam a consciência do gosto pessoal. A sua fala “Cada intérprete terá a **sua** concepção pessoal da obra, o que torna cada escuta uma nova experiência” denota o valor das escolhas diferentes de cada intérprete em cada momento, diretamente ligado à concepção estética que foi admitida para a construção e constituição dessa performance.

Segunda apreciação (correspondência recebida em 26 de março de 2012):

Boizinho de Chumbo

“Boizinho de chumbo” é uma peça que exige do intérprete grande virtuosismo técnico, substancial volume sonoro, e equilíbrio entre articulação rítmica e canto expressivo. Nesta interpretação esta atmosfera global é delineada com coerência, maturidade e especialmente valorizada por sua riqueza de efeitos tímbricos. Os agrupamentos de frases são encadeados com virtuosismo técnico e recursos de expressão que valorizam a conexão dos eventos. Após uma introdução bem ritmada e articulada, surge uma cantilena saudosa e triste que se caracteriza pelas surpresas do fluxo de dinâmica e de timing gerenciados pelo intérprete. Na seção B, de intenção mais virtuosística, a ideia de fluxo improvisado de eventos parece se consolidar. A volta da cantilena é retomada inicialmente com a mesma riqueza sonora. Entretanto, o canto aqui parece estar ofuscado, ou quase diluído pelos ornamento/*glissandi* (intenção deliberada do interprete?). Na seção *Lent* retomada do caráter expressivo e saudoso. No Grandioso, a performance é concluída valorizando o volume sonoro inicial, bem como o controle no decrescendo que finaliza a peça em *ppp*. [...].

Esta apreciação estabelece parâmetros de escuta: atmosfera global, efeitos tímbricos, agrupamentos de frases, fluxo de dinâmica e timing. Nessa delimitação transpareceu a busca por uma idoneidade do apreciador. Todavia, por algum momento lembra que questões de interpretação musical, em qualquer âmbito, envolvem decisões deliberadas do executante. Os seus comentários, de todo modo, foram muito específicos e tendiam a ouvir concepções ‘prontas’, isto é, algo previamente aguardado pelo ouvinte.

Terceira apreciação (correspondência do dia 26 de março de 2012):

O boisinho de chumbo

A partir das tuas reflexões sobre a questão do surrealismo nessas peças de Villa-Lobos, eu já ouvi o boisinho de chumbo pensando na questão da realidade versus sonho. Então pra mim o baixo das colcheias em staccato me parece a dose de realidade da peça toda, juntamente com a articulação seca e precisa da mão direita. Então quando entra o 4º compasso, me parece a ilusão de uma melodia com a condução cromática da linha superior começando com um acorde arpejado.

[Insere um exemplo musical dos compassos 5 e 6 de O boisinho de chumbo].

A voz interna, que antes fazia parte da característica rítmica da “realidade”, agora se torna um plano de fundo no mundo dos sonhos, voltando a representar a realidade no compasso 9 pela ausência do pedal de sustentação e pela mesma articulação dos compassos iniciais. Talvez você pudesse deixar essa voz mais longe, mais etérea pra contrastar com o compasso que ela aparece seca, sozinha.

[Insere um exemplo musical do compasso 9 d'O Boishinho].

Quando o baixo em colcheias surge novamente, segue-se logo após um devaneio no movimento ascendente do compasso 11 e no seu seguimento.

[Exemplo do compasso 13-14 do Boishinho].

No momento *Très Vif* (compasso 22), o movimento descendente me faz pensar sobre a saída do patamar superior que seria o mundo onírico para uma volta à realidade, culminando na volta do baixo reforçando que caminha para o lá do baixo inicial (Tempo I), como um aviso de “acorda” do mundo onírico do compasso 13 ao 21.

[Exemplo c. 20-30 de O boishinho de chumbo].

A melodia da voz interna (*chanté*) traz o elemento da ilusão de volta com a condução cromática e com as apoggiaturas também cromáticas.

[Figura com os cc. 34-36 de O boishinho...]

Na seção *Lent*, a partir do compasso 50, tua ideia me dá uma noção de interrupção da realidade, uma percepção de que o sonho não passa de um sonho, havendo um conflito entre sonho e realidade no momento que entra a voz interna cromática *bien chanté* e segue animando pouco a pouco.

[Exemplo musical com os cc. 50-59 de O boishinho de chumbo].

Esses comentários parecem procurar envolver algo das ideias que foram escritas na carta de apresentação da performance. O apreciador tende a buscar aspectos que comunicaram ou deixaram a desejar em sua percepção das ideias do performer. Essa maneira de articular a sua apreciação pareceu muito pertinente com o aspecto de se envolver e participar da constituição do intérprete. O pianista inseriu exemplos musicais para cada passagem que gostaria de destacar, talvez para deixar o seu comentário mais nítido e mostrar, como aquilo, seria importante para ser repensado pelo *performer*.

Retomando algumas considerações já mencionadas com relação aos comentários do segundo apreciador, ampliamos o seu sentido e significado para todo o exercício de apreciação que foi construído e considerado nessa etapa e mesmo na anterior. Se a fala do outro tende a ser normativa, então continua em sua validade conferindo formatividade na concepção musical do intérprete e em sua constituição, além de inspirar apropriação a ser retomada em um momento futuro.

Nesse sentido, uma possível apreciação específica, pelo próprio *performer* elaborada, agregaria tal valor. Solicitamos ao *performer* que construísse um quadro de avaliação da performance dessa última etapa a partir dos parâmetros considerados nas performances anteriores. Destacamos a imanente condição

convertida por essa tarefa como constituição de mais um *a priori* para a sua atividade como *performer* dessa obra, como ilustra o Quadro de Avaliação após apreciação da alteridade:

Quadro de avaliação após a alteridade

Quadro 5 – Avaliação após apreciação da alteridade.

Fonte: Vieira, 2012

O Bozinho de chumbo	
Andamentos	Moderados.
Variações de Agógica	Bastante flexível. Cada passagem de uma seção para a outra foi bem pensada.
Acentuação	Os acentos são realizados em função de destacar alguns elementos estruturais. Em geral, a articulação informada na partitura é objetivada.
Dinâmica	Boa dimensão de sonoridade.
Valorização das dissonâncias	As dissonâncias tendem a estar inseridas no âmbito de dinâmica/sonoridade, criando um vasto colorido.
Uso do Pedal	O pedal é usado parcamente, podendo ser mais abundante. O uso do pedal tonal colaborou para a projeção de um discurso mais seco.
Pollirritmias	Nesta performance um grau mínimo de exatidão foi atingido.
Ênfase nos elementos descritivos	O espírito de tango desvarado está presente.
Clima	A sonoridade e os tempo tomados e articulações são, em geral, bem delinados, transcendendo aspectos puramente técnicos. Assim, o clima/caráter da peça é construído a partir das imagens: creio que a intenção do tango surrealista possa ser percebida.

Esse quadro de apreciação converte-se do performer para sua própria constituição. Principalmente por ter sido elaborado após o recebimento das cartas de apreciação dessa segunda etapa. Tal constituição denota a ideia de apropriação das construções e elaborações sobre o discurso musical da alteridade como suas, de maneira que a performance realizada se torna obra de sua própria autoria, em coautoria com o compositor. Desse modo, a performance não nega o caráter villalobiano natural, mas se instrui com o conhecimento do texto musical e de reflexão do próprio intérprete a partir de seu próprio ato de aprimoramento, quer empírico-performático como filosófico de atitude estética pretendida.

É certo que um movimento de apropriação acontece quando nos tornarmos coautores da obra no momento da performance. Ao ouvir nossa própria performance e ao tecer comentários de apreciação que tal ato se converte de si para si e ainda, ao afirmar que as palavras de apreciadores externos tornam-se parte de sua própria essência, a concepção passa a ser associada ao reencontro do ato humano com o ato exterior, ao converter-se como de origem própria: sua

constituição é atingida através desse processo de reflexão musical – autorreflexão – e principalmente de interação reflexiva. Citamos, com isso, as palavras de Jacques Derrida em que a arte pode ser oriunda de uma determinação filosófica e vertendo seu pensamento da filosofia para a música, pode determinar fundamento para a arte da performance musical: “Pois a filosofia foi determinada na sua história como reflexão da inauguração poética” (Derrida, 2009, p. 38).

A título de conclusão

A metodologia – construção, valorização e utilização de arquivos de performance para memória do próprio *performer* – foi desenvolvida tendo em vista a construção de uma crítica sistemática de reflexão epistemológica: a partir do ato admitido como pressuposto metodológico (a constituição de si) e a colaboração do *performer* como sujeito deste trabalho na busca por sua própria constituição. Admitir tal problemática de pesquisa não foi simples e condicionou o aspecto metodológico a uma ruptura de paradigma que visou à produção de conhecimento em confronto com o senso comum, e também a sua formação a partir de uma atividade reflexiva e original. Tal colocação desidealiza as sugestões de Barrenechea (2003) e Aquino (2003) que discursaram e indicaram a inter-relação entre o trabalho de pesquisa e a práxis profissional do pesquisador brasileiro na área das práticas interpretativas.

Os constructos originários por meio deste trabalho valeram-se de uma atividade empírica, realizada e registrada a título de amostra, mas não de caráter experimental. A intenção sempre fora o aprimoramento da realização musical e consequentemente uma maior efetividade do músico como instrumentista e indivíduo de realização estética. O cuidado de si, que prevê o relacionamento e a valorização da ação do outro para a constituição do eu ali presente, verteu-se em ferramenta metodológica de maneira a levar à formação de arquivos de natureza revisionária e funcionou como instrumento de memórias para uma posterior reflexão e apropriação.

A manutenção de um arquivo de atividades de natureza apriorística começa a vincular o ato empírico da performance ao ato de cuidado de si. Voltar à própria atividade após tê-la realizado, mostrou-se como excelente meio de reflexão sobre o próprio fazer estético, a ponto de inicialmente tornar-se elemento de questionamento sobre a natureza desse próprio fazer. O registro da prática constituiu uma memória material e compôs um material acumulado para releitura e meditação posterior. Formou a matéria prima para a articulação e conformação de próprias ideias musicais do *performer* envolvido, como instrumentos de reflexão filosófica, quer para a pesquisa como para a música. Serviu, ainda, como material de enquadre para supostas atividades de autorregulação: refinamento de audição, meditação e conversa consigo mesmo. A manutenção desses registros colaborou com o processo de apropriação.

O movimento de subjetivação, a fim de constituir-se a si, completa-se, nesse sentido, como um círculo hermenêutico de convergência. Tal convergência age uma hermenêutica de si para si, por parte do interprete envolvido, já que os significados de todas as ações se convertem a ele, a partir e sempre do seu olhar sobre o outro para consigo.

A ação sobre o olhar do outro para ver a si é, em parte, a característica descontínua do processo de performance. No entanto, é o meio de atingir o estado de conhecimento de si. A ação descontínua em movimento de ascese é a principal característica do desejo de aprimoramento e a conversão de si sobre si mesmo atua como predicação da estética da existência.

Nesse sentido, a estética da existência, as práticas de si e o cuidado de si, conduzem à catarse e incrementam a constituição individual, mesmo em uma atitude de natureza estética-performativa, no caso da música. Descobre-se a um só tempo sobre si na contemplação de suas verdades permitindo fundar-se a si em sua vivificação real. Isso conduz ao desprendimento gradual do si em direção à alteridade, sem que essa ação se constitua no final indicador de sua própria valorização. A meta do cuidado de si é o seu reconhecimento e esta assume uma dimensão diante da vida. Constituir-se como sujeito estético a partir de um ato estético, como o proposto como processo para o *performer* aqui tomado como sujeito, é tarefa de uma vida condicionada à sua própria subjetivação. A

compreensão de si e seu autoconhecimento são formas de se conseguir um aprimoramento, mesmo numa situação artística e de performance musical. As práticas de si permitem encontrar ferramentas a fim de atingir esse estado de ascese.

As atividades propostas como manutenção de arquivos do próprio *performer* e de suas performances constituíram apenas exemplos, contudo, essenciais para o processo de aperfeiçoamento estético e de constituição individual a ele próprio. A preocupação central das atividades foi inseri-lo e incluí-lo dentro de uma tradição artística. Se os dispositivos escolhidos foram assertivos, valem como sugestão de que o processo de performance vinculado ao processo do cuidado de si e 'o movimento de olhar para si' conformam uma etapa de reflexão para a constituição do indivíduo artístico. Porém, a ideia de que cada um conhece ou deve conhecer a sua própria medida completará as diversas possibilidades de sugestão, visto que essas atividades visam apenas à constituição, cuidado e subjetivação de sujeitos caracterizados individualmente.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AQUINO, Felipe A. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. *Opus 9* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música / ANPPOM. Dezembro – 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-8.pdf>. Acesso em 03/03/2011.
- BARRENECHEA, Lúcia. Pesquisa no Brasil: Balanço e Perspectivas. *Opus 9* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música / ANPPOM. Dezembro – 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-9.pdf>. Acesso em 03/03/2011.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.
- DANIEL, Ryan. Self-assessment in performance. *British Journal of Music Education*. V. 18, no. 3, Cambridge, p. 215-226, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*: Curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução: Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GORNI, Carla. *A Prole do Bêbe nº 2 de Villa-Lobos: Contribuições da análise e do imaginário musical para sua interpretação* – um estudo de cinco gravações. UNIRIO. Rio de Janeiro. 2007. Dissertação de Mestrado.

MOLINA (Jr), Sidney José. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. PUC-SP. São Paulo. 2006. Tese Doutorado.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSETTI, Edson. Acompanhar Foucault: Por que sim, e expor minhas inquietações, Por que não? RAGO, Margareth (Org). *Foucault e as estéticas da existência*. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/~aulas/flowplayer/example/passeti.html>. Acesso: 30/07/2011.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the age of recording*. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

SANTOS, Boaventura de S. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. 6ª Edição. Porto: Afrontamento, 2002.

VIEIRA, Daniel. *'Boisinhos' e 'Lobosinhos' de Heitor Villa-Lobos*. O cuidado de si no processo de performance como crítica para a constituição de um sujeito de atitude estética. UFRGS. Porto Alegre. 2012. Tese de Doutorado.

Duração e cálculo: reflexões de alguns compositores entre as décadas de 1930 e 1960

Marcos Mesquita

(Universidade Estadual Paulista)

Resumo: o texto discute, compara e critica reflexões de alguns compositores do século XX sobre a ordenação do parâmetro da duração. Tais reflexões foram importantes especialmente no decorrer da década de 1950 para estabelecimento do assim chamado serialismo integral e da música estocástica.

Palavras-chave: relações altura/duração, serialismo integral da década de 1950, música estocástica.

DURATION AND CALCULATION: SOME COMPOSER'S CONSIDERATIONS BETWEEN 1930 AND 1960

Abstract: this text examines, compare and criticizes the reflections by some composers of the 20th Century about the length parameter. These reflections were important especially during the 1950's decade in order to establish the so-called integral serialism and the stochastic music.

Keywords: pitch/length connections, integral serialism in the 1950's, stochastic music.

Introdução

A partir das últimas décadas do século XIX, todos os elementos composicionais da música sofreram uma reavaliação fundamental, resultando daí inúmeras novas possibilidades criativas. Quando mencionamos o nome de Claude Debussy, por exemplo, temos o hábito de associá-lo à libertação das regras da harmonia tradicional, à busca de novas harmonias, novos timbres harmônicos. Mas a estrutura rítmica de sua música também causou impacto em sua época. Basta lembrarmos os “ensaios longos e laboriosos” para a primeira audição de seu *Prélude à l’après-midi d’un faune* sob regência de Gustave Doret (Vallas, 1958, p. 179). Já na primeira metade do século XX, o ritmo, ou melhor dizendo, o parâmetro da duração, passa a ser estruturado de diferentes maneiras, absorvendo ritmos irregulares criados pela própria imaginação dos compositores ou oriundos de fontes étnico-musicais. Após a Segunda Guerra Mundial, os procedimentos de serialização, antes aplicados somente ao parâmetro da altura, foram projetados para outros parâmetros. O que isto significou para a estruturação rítmica da música criada no contexto do serialismo integral será avaliado e criticado nas páginas seguintes.

I.

Em consequência da decomposição dos parâmetros do som na música serial da década de 1950, Gottfried Michael Koenig escreveu sobre a duração, respectivamente a sucessão de valores rítmicos:

O caráter temporal da música se emancipou tanto hoje [...], que se faz necessário examinar a relação das diferentes durações entre si, como se definiu até hoje somente as relações de diferentes tons de melodia ou diferentes vozes entre si. A duração de um som tornou-se [...] uma categoria autônoma. Consequentemente uma sequência de durações pode conter tanto sentido musical quanto uma sequência de valores dinâmicos ou acordes ou timbres (Koenig, 1962, p. 76).

A serialização da duração por meio de tabelas numéricas simples, uma estratégia utilizada por vários compositores para carregar uma sequência de durações de “sentido musical”, provocou críticas enérgicas:

Infelizmente, com a escola pós-guerra [Segunda Guerra Mundial], surgiu um novo tipo de pitagorismo, levando à aplicação de proporções matemáticas simples e permutações de divisões de tempo que, com o auxílio de divisões mais “irracionais” de valores, dá a impressão de irregularidade permanente sob um ponto de vista totalmente diferente, um ponto de vista experimental ou uma “dissociação dos sentidos” (Rimbaud), e a maneira de lidar com tempo e memória tornou-se muito óbvia, quase primitiva. As coisas continuam por um tempo de um modo mais ou menos uniforme e, então, mudam para um trecho de conceito similar. Isso é, de fato, uma negação de memória e tempo que corresponde ao tratamento [...] que recebemos como leitores de jornais ou propaganda, como alvos de quase qualquer tipo de mensagem que reduz tudo à superficialidade e, no final das contas, à perda de identidade (Carter, 1997, p. 318).

A partir do final da década de 1940, especialmente desde *Three Compositions for Piano* (1947) de Milton Babbitt (Kostka, 2006, p. 265-267) e *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949) de Olivier Messiaen, vários compositores vão se empenhar em estabelecer uma ordenação estrutural abrangendo outros parâmetros sonoros além da altura que já vinha sendo ordenada serialmente desde o advento do dodecafonismo. O serialismo integral tentará estabelecer tal ordem, em princípio de maneira um tanto quanto ingênua. Essa supraordenação dos eventos sonoros vai inicialmente transferir a responsabilidade compositiva do compositor para uma outra esfera, geralmente uma matriz numérica que será aplicada a outros parâmetros tradicionais do som além da altura como, por exemplo, duração, intensidade e articulação. Nesse sentido, a matriz serial de *Structures Ia* (1952) para dois pianos de Pierre Boulez é relativamente simples e pode ser explanada rapidamente – tal matriz foi desvendada por György Ligeti em artigo publicado em 1958 (Ligeti, 1958, p. 38-63).

II.

Boulez parte de uma das séries dodecafônicas que fora utilizada em *Mode de Valeurs et d'Intensités*, acrescentando sua inversão:

Ex. 1. Séries de *Structures I* de Pierre Boulez

O



I



A partir delas, Boulez constrói duas tabelas cujos números vão ordenar além das alturas, as durações, intensidades e articulações (os algarismos das tabelas referem-se aos sons tal qual eles foram numerados na série original: mib = 1, ré = 2 etc.):

Tabela 1. Quadrados seriais de *Structures Ia* de Pierre Boulez

Original ➔

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	2	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	12	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

←Retrógrado

Inversão ➔

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2

12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

←Retrógrado invertido

Como existem 12 notas na escala cromática, Boulez foi obrigado a criar escalas com 12 valores nos parâmetros de:

– duração: de uma a 12 fusas; a cada 78 fusas ($1+2+3+\dots+12=78$ fusas) encerra-se uma série de durações;

– dinâmica:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>Quasi p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>Quasi f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

– articulação:

1	2	3	5	6	7	8	9	11	12
>	➤	.	normal	⤿	▼	<i>sfz</i> A	➤	÷	⤿

(Os números 4 e 10 não ocorrem nas diagonais escolhidas por Boulez para ordenar as articulações, como será visto adiante.)

Um grau de dinâmica e um tipo de articulação são válidos para uma série inteira de alturas. A sucessão das séries de alturas e das de durações também é serializada: no primeiro piano, por exemplo, enquanto as séries originais de alturas (O) são apresentadas na ordem da Inversão 1, ou seja, O mib, O mi, O lá etc., as séries de durações correspondentes aos números dos Retrógrados Invertidos (RI) são apresentadas na ordem do Retrógrado Invertido 1, ou seja, RI 1 (12, 11, 9, etc.), RI 2 (11, 12, 6 etc.) e assim sucessivamente.

Todas as séries acima mencionadas percorrem as células das tabelas em sentido horizontal. As séries de dinâmicas e de articulações, por outro lado, percorrem-nas em diagonal: as dinâmicas nas diagonais a (12, 7, 7 etc.), b, c (2, 3, 1, 6, 9, 7, 7, 9, 6, 1, 3, 2) e d (7, 3, 1 etc.).

Dois outros parâmetros não são serializados, sendo portanto deixados ao livre arbítrio do compositor: o registro – em quais oitavas as notas das séries são

distribuídas – e a densidade – quantidade de séries apresentadas simultaneamente. O quadro a seguir resume os dados expostos até aqui:

Tabela 2. Quadro de serializações de *Structures Ia* de Pierre Boulez

Instrumento	Parâmetro	Parte A (c. 1-64)	Parte B (c. 65-115)
Piano I	Altura Duração Dinâmica Articulação	O ordenadas segundo I 1 RI ordenadas segundo RI 1 Diagonal a Diagonal B	RI ordenadas segundo RI 1 I ordenadas segundo RO 1 Diagonal c Diagonal D
Piano II	Altura Duração Dinâmica Articulação	I ordenadas segundo O 1 RO ordenadas segundo RO 1 Diagonal b Diagonal A	RO ordenadas segundo RO 1 O ordenadas segundo RI 1 Diagonal d Diagonal C

III.

Provavelmente a argumentação em defesa da organização serial da duração mais citada seja um famoso artigo de Karlheinz Stockhausen, “... wie die Zeit vergeht...” (Stockhausen, 1963, p. 99-139). Este artigo é, entretanto, muito mais uma justificativa dos métodos seriais empregados em obras como *Gruppen* (1955–1957) e *Zeitmaße* (1956) do que uma reflexão profunda sobre o tempo musical.

Posteriormente, Gottfried Michael König expôs de maneira mais didática tais procedimentos de serialização.¹ O ponto a ser relevado é o sistema desenvolvido para projetar as proporções dos intervalos das séries de alturas para o campo das durações.

Primeiramente, o compositor cria uma escala logarítmica de andamentos entre $h = 60$ e $h = 113,3$: 60, 63,3, 67,4 etc. Estes andamentos, bem como as proporções numéricas entre eles, correspondem às proporções encontradas entre as notas de uma escala cromática no âmbito de uma sétima maior – por exemplo,

¹ Koenig, Gottfried Michael. Op. cit. Para uma crítica ao jargão e aos erros conceituais do artigo de Stockhausen, ver: Fokker, Adriaan D. “Wozu und warum? Fragen zur neuen Musik”. *die Reihe VIII. Rückblicke*. Ed. por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. Viena: Universal Edition, p. 62–72, 1962.

entre lá 3 e sol# 4. Distribuindo-os em uma série dodecafônica nessa oitava, temos:

Exemplo 2. Série de *Gruppen* em uma oitava

$\text{♩} = 75,6 / 60 / 80,1 / 67,4 / 63,6 / 71,4 / 100,9 / 89,9 / 95,2 / 113,3 / 84,9 / 106,9$

Repare-se que os andamentos são estipulados em relação à mínima. Se uma nota da série for disposta em outra oitava, a marcação metronômica permanece idêntica, mas a unidade de tempo seria outra. Por exemplo: entre lá 3 e sol# 4 a unidade de tempo é a mínima; entre lá 4 e sol# 5, semínima; entre lá 2 e sol# 3, semibreve. Distribuindo-se as notas da série por vários registros, temos:

Exemplo 3. Série de *Gruppen* distribuída em várias oitavas.

$\text{♩} = 75,6 / 60 / 80,1 / 67,4 / 63,6 / 71,4 / 100,9 / 89,9 / 95,2 / 113,3 / 84,9 / 106,9$

Unidade

No passo seguinte, o compositor escreve as proporções dos intervalos tal qual ocorridos acima:

Exemplo 4. Série de *Gruppen* com proporções intervalares

$\text{♩} = 75,6 / 60 / 80,1 / 67,4 / 63,6 / 71,4 / 100,9 / 89,9 / 95,2 / 113,3 / 84,9 / 106,9$

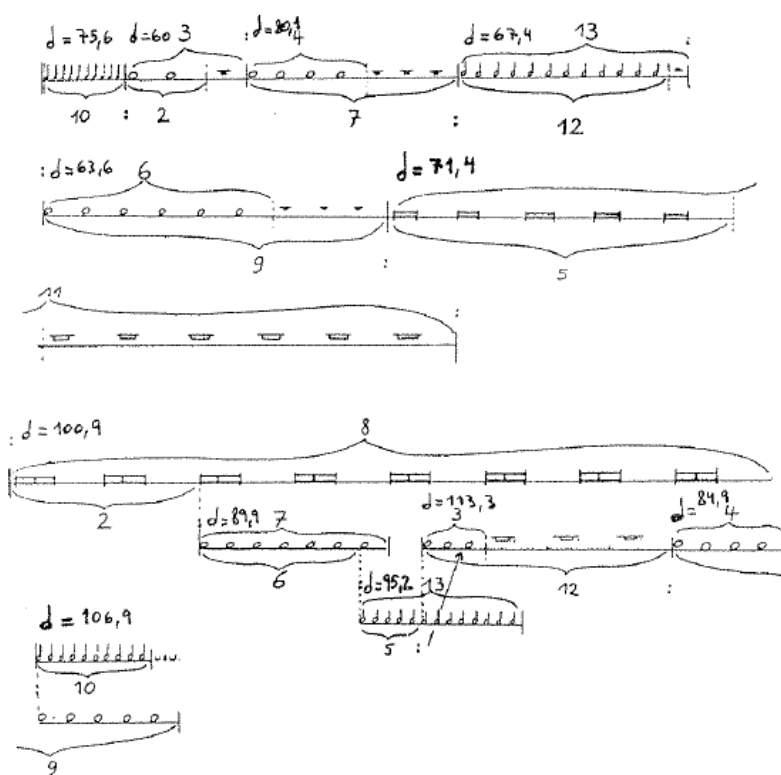
Unidade

Proporções 10 : 2 7 : 12 9 : 5 2 : 7 5 : 3 4 : 10
3 : 4 13 : 6 11 : 8 6 : 13 12 : 9

Projetando temporalmente essas proporções, unidades de tempo e marcações metronômicas, é possível estabelecer diversas extensões de tempo. O próximo passo é preencher essas extensões temporais com eventos sonoros (vide Ex. 5).

Essa estratégia de projeção temporal é, sem dúvida, uma expansão matemática de procedimentos que podem ser constatados já em *The Unanswered Question* de Charles Ives e no segundo episódio da *Danse sacrale* de Igor Stravinsky: estratos sonoros se justapõem e/ou superpõem estabelecendo menores ou maiores graus de densidade. No caso da peça de Stockhausen, ocorre frequentemente a superposição de andamentos diferentes entre si.

Exemplo 5. Projeção rítmica das proporções intervalares do exemplo 4



Um outro objetivo aqui, entretanto, trata de identificar a origem de alguns dos argumentos que Stockhausen expõe nesse texto.

Um primeiro e irônico indício para essa tarefa pode ser detectado nos apóstrofes usados por Elliott Carter em um de seus textos: “O livro de [Henry] Cowell *New Musical Resources* contém um capítulo que trata da associação de proporções de intervalos de altura com proporções de andamento de um modo que foi ‘descoberto’ mais tarde por certos europeus” (Carter, 1997, p. 79). Esse livro de Cowell foi publicado em 1930. Abaixo são comparados alguns dos argumentos de Cowell e de Stockhausen. Logo no início da segunda parte, “Rhythm”, de seu livro, Cowell sugere a projeção de proporções intervalares de uma série harmônica para o parâmetro da duração:

Série harmônica	Intervalos	Tons	Período relativo de vibração	Andamento
5	Terça	Mi	16 16 16 16 16	= 80
4	Quarta	Dó	16 16 16 16	= 64
3	Quinta	Sol	16 16 16	= 48
2	Oitava	Dó	16 16	= 32
1	Fundamental	Dó	16	= 16

Examinando a coluna à direita, verificamos que as linhas representam graficamente o tempo de um segundo, no qual ocorrem as vibrações do tom fundamental 16, as da oitava 32, as da quinta 48 e assim sucessivamente. [...] Agora, se eliminarmos os dois dó mais graves, verificamos que os tons do acorde simples sol, dó e mi vibram na relação de 48, 64 e 80 no mesmo intervalo de tempo. [...] O resultado, como mostrado graficamente, é que, enquanto que em nenhum momento no decorrer do segundo de tempo as vibrações coincidem, no final desse período todas as vibrações coincidem. [...]

Se [...] desejarmos representar graficamente o resultado de três partes que dividiriam uma semibreve, de maneira idêntica, em três, quatro e cinco partes respectivamente, deveríamos ter um diagrama de forma exatamente similar (Cowell, 1930 [1996], p. 47-48).

Exatamente a mesma argumentação pode ser encontrada no artigo de Stockhausen (1963, p. 108-112), embora este apresente a subdivisão até 12 partes da unidade de tempo, respectivamente da série de harmônicos, e não até cinco partes, como Cowell.

Como geralmente admitido, Stockhausen confunde os conceitos de infrassom e ritmo quando ele escreve:

Até uma duração de fase de cerca de 1/16 de segundo podemos ouvir os impulsos separadamente; até aí falamos de 'duração' [...] Se a duração de fase for gradativamente reduzida até 1/32 de segundo, os impulsos não são, então, mais perceptíveis separadamente; [...] percebe-se a duração de fase como 'altura' do som (1963, p. 100).

O mesmo erro "poético" é encontrado em Cowell:

Existe um instrumento acústico bem conhecido que produz um som interrompido por silêncios [a sirene]. Quando os silêncios entre os sons não ocorrem tão rapidamente, o resultado é um ritmo. Quando as interrupções no meio do som são aceleradas, no entanto, elas produzem em si uma nova altura [...] (1930[1996], p. 51).

Como a acústica ensina, as alturas abaixo de 16 hertz não são percebidas pela audição humana. Elas existem como tal, são chamadas infrassom e não têm nenhuma relação físico-acústica com valores rítmicos, ou seja, durações. Se eu percuto o tampo da mesa à minha frente duas vezes por segundo, eu não estou, obviamente, produzindo um infrassom de dois hertz!

Ambos os autores sugerem projetar a proporção do meio tom da escala cromática para uma escala de 12 andamentos, de tal forma que o 12º andamento seja duas vezes mais rápido que o primeiro. As escalas de andamentos sugeridas podem ser comparadas abaixo, sendo que a de Cowell está na linha superior e a de Stockhausen na inferior:

60	64 2/7	67 1/2	72	75	80	84	90	96	100	112 1/2	120
60	63,6	67,4	71,4	75,6	80,1	84,9	89,9	95,2	106,9	113,3	120

Ocorre aqui, em verdade, uma mixórdia de premissas quando ambos os compositores defendem, por um lado, uma projeção rítmica de proporções intervalares **não-temperadas** e, por outro lado, algumas páginas adiante, sugerem a projeção de proporções logarítmicas, ou seja, **temperadas**, da escala cromática para uma tabela de andamentos.

Até mesmo o “teclado de durações” (*Dauern-Klavier*) que Stockhausen prevê, foi sugerido por Cowell 27 anos antes. O primeiro escreve:

[ao piano] pressiona-se uma tecla, e, conforme a tecla abaixada, define-se a altura: uma corda do piano vibra, então, periodicamente em uma determinada duração de fase e, de fato, tão longamente quanto se mantém o dedo sobre a tecla. Agora imaginemos o contrário: abaixa-se uma das teclas e desencadeia-se um mecanismo que mede uma duração definida do som; e, através de uma pressão distinta sobre a tecla, determina-se a altura, ou seja, a duração de tempo da fase isolada (Stockhausen, 1963, p. 102).

E Cowell:

É muito provável que um instrumento possa ser projetado que produziria mecanicamente uma proporção rítmica [...] Por exemplo, suponha que pudéssemos ter um teclado no qual, quando um dó fosse tocado, um ritmo de oito soasse; quando um ré fosse tocado, um ritmo de nove; quando um mi fosse tocado, um ritmo de dez (1930[1996], p. 65-66).

Como demonstrado, Stockhausen apropria-se de ideias de Cowell sem mencionar seu nome. A intenção aqui não é, de forma alguma, renegar a inestimável contribuição de Stockhausen para a teoria da composição dos anos 1950, mas sim, nesse caso específico, desvendar a verdadeira origem dos conceitos apropriados por Stockhausen.

IV.

Pierre Boulez, por seu turno, faz a seguinte observação autocrítica sobre a fase inicial da música serial da década de 1950: “Quando nós começamos a estender a série para todos os componentes do fenômeno sonoro, nós nos lançamos de corpo e alma – antes, de cabeça e alma – sobre os algarismos, misturando desordenadamente matemática e aritmética elementar” (Boulez, 1963, p. 22).

Após sua fase serial rigorosa, ele desenvolveu métodos mais flexíveis para ordenar as durações, sendo que a influência de Olivier Messiaen não pode ser ocultada:

[...] uma série de durações pode sofrer modificações de três categorias: [...] 1. Fixa: conservamos as proporções do original multiplicando-o ou dividindo-o por um mesmo valor numérico, o que nós chamamos de *aumentação* ou *diminuição* [...] 2. Móvel não-evolutiva: modificamos as proporções do original adicionando-lhe ou suprimindo-lhe um valor fixo; ao invés de termos uma progressão geométrica, tal qual precedentemente, teremos uma progressão aritmética [...] 3. Móvel evolutiva: modificamos as proporções do original por um valor variável que é função fixa ou móvel de seus constituintes, pontuando, por exemplo, todos os valores [...] (1963, p. 57-58).

Para uma série simples de algarismos, por exemplo 1, 4, 7 e 10, Boulez prescreve duas possibilidades básicas: ou ela pode multiplicar um valor rítmico básico, por exemplo a semicolcheia, de modo a se obter um conjunto de valores rítmicos, ou ela pode subdividir um determinado valor rítmico básico, por exemplo a mínima, de modo a se obter um conjunto de subdivisões desse valor rítmico básico (1963, p. 58-59). Para se dispor os valores, respectivamente as subdivisões, em relação uns com os outros, Boulez sugere três possibilidades:

Resta-me, agora, dispor esses valores uns em relação aos outros, em outros termos, escrever uma distribuição no interior do campo de duração definido pelo valor mais longo [...] Três tipos de distribuições são possíveis: *simétrico*, *assimétrico*, *combinado simétrico/assimétrico*. A distribuição *simétrica* é regular se ela ocorre em relação a um eixo central [ver letra “a” no ex. 1], [...] e também quando se toma como eixos o início ou o fim do som mais longo [ver letra “b” e “c” no ex. 1] [...]

Notemos que, em relação a um eixo mediano obtemos uma outra forma de distribuição [ver letra “d” no ex. 1] [...]

Naturalmente é possível combinar esses perfis elementares dois a dois, três a três ou quatro a quatro para obter blocos mais variados [ver letra “e” no ex. 1] [...]

A distribuição *simétrica* será *irregular*, se ela ocorrer em relação a um eixo qualquer – eixo direito ou oblíquo [ver letra “f” e “g” no ex. 1] [...]

[...] A distribuição será *assimétrica* quando nenhum eixo puder reparti-la [vide Ex. 2] (1963, p. 59-60).

Os valores rítmicos básicos dos exemplos acima podem, ainda, ser subdivididos, de forma a se criar estruturas mais complexas. A avaliação de Boulez sobre esses procedimentos chega a ser entusiástica:

Assim, qualquer que seja o ponto de partida, os dois processos [proporções de divisão em um bloco de duração e aplicação de uma categoria superior de distribuição aos blocos de divisão] se complementam para criar um conjunto extremamente rico de organizações do tempo, assim como no que concerne às micro e macroestruturas.. A utilização racional da oposição entre multiplicação e divisão da unidade originará, além disso, contrastes surpreendentes graças à gama bem ampla de valores postos em jogo (1963, p. 62).

Ex. 6. Distribuições simétricas de valores rítmicos segundo Boulez

The image displays seven examples (a-g) illustrating rhythmic distributions according to Boulez. Each example consists of a geometric diagram on the left and a corresponding musical notation on the right.

- a**: A triangle divided into three parts, with a time signature of $\frac{4}{10}$. The musical notation shows a sequence of notes and rests.
- b**: A triangle divided into two parts. The musical notation shows a sequence of notes and rests.
- c**: A triangle divided into two parts. The musical notation shows a sequence of notes and rests.
- d**: A rectangle divided into four parts. The musical notation shows a sequence of notes and rests.
- e**: A rectangle divided into four parts. The musical notation shows a sequence of notes and rests.
- f**: A triangle divided into two parts. The musical notation shows a sequence of notes and rests, marked with a circled ψ .
- g**: A triangle divided into two parts. The musical notation shows a sequence of notes and rests, marked with a circled ψ .

Ex. 7. Distribuição assimétrica de valores rítmicos segundo Boulez

Ainda nesse contexto, é importante resgatar alguns conceitos deste mesmo compositor. Começemos pela sua definição de andamento: “O andamento (...) é, de alguma maneira, o padrão que dará um valor cronométrico a relações numéricas” (1963, p. 53).

Estas relações poderão ser dispostas em três dimensões temporais: a horizontal – que ordena a sucessão dos sons –, a vertical – que ordena a simultaneidade – e uma categoria intermediária, a diagonal, que abrange todas as inúmeras gradações entre as dimensões horizontal e vertical (1963, p. 25-26).

Finalmente, as duas categorias de tempo musical propriamente dito, às quais se submetem os eventos sonoros quando de sua transposição para os sistemas de notação disponíveis: os tempos pulsado e amorfo.

No primeiro,

as estruturas de duração se referirão ao tempo cronométrico em função de uma marcação, de uma balizagem [...] regular ou irregular, mas sistemática: a pulsação, sendo a menor unidade (mínimo múltiplo comum de todos os valores utilizados), ou um múltiplo simples desta unidade (duas ou três vezes o seu valor) (1963, p. 99).

A princípio, portanto, a utilização de compassos tradicionais com seus valores rítmicos subordinados (a unidade de compasso, a unidade de tempo e subdivisões regulares ou quialtélicas destas duas unidades) é a manifestação mais clara do tempo pulsado, sendo que o compositor pode partir do estabelecimento de um valor mínimo para distribuir os eventos no tempo – por exemplo, a semicolcheia em uma sequência de compassos alternados, tal como 3/16 | 4/16 | 3/16 | 5/16 | etc. –, ou a manutenção de um valor rítmico múltiplo da mesma figura – por exemplo, a semínima no compasso 3/4 ou a mínima pontuada no 6/4. Nestes dois últimos casos, o andamento não deverá ser, obviamente, muito

lento, senão seria necessário subdividir a unidade de tempo para efeito de contagem.

O próprio Boulez sugere outra terminologia para essas duas categorias de tempo: “O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada; eis porque, por analogia, chamarei as duas categorias assim definidas pelo nome de tempo liso e tempo estriado” (1963, p. 100). No tempo liso, portanto, não temos qualquer pulsação para orientar nossa percepção das durações, os eventos sonoros são distribuídos cronométrica ou estatisticamente dentro de uma duração total. No tempo estriado, ao contrário, mesmo que submetida a alterações de andamento ou a alternâncias do valor da unidade de tempo (por exemplo: $3/4$ | $9/8$ | $3/4$ – alternância entre três semínimas e três semínimas pontuadas como figuras representativas da pulsação), a unidade de tempo delinea e orienta nossa percepção das durações. É óbvio que polirritmias complexas grafadas em compassos tradicionais podem camuflar totalmente a apreensão da unidade de tempo, conduzindo nossa percepção auditiva para a categoria de tempo liso.

Mais ou menos na mesma época que Boulez, Iannis Xenakis elaborou uma conceituação ainda mais abrangente, na qual a ordenação serial fosse somente um caso entre outros dentro de um sistema de possibilidades:

[...] se, em razão da complexidade, a causalidade estrita, determinista, que os neo-seriais [na década de 1950] glorificavam, estava perdida, fazia-se necessário substituí-la por uma causalidade mais geral, por uma lógica probabilista que contivesse, como caso particular, a causalidade serial estrita. [...] A estocástica estuda e formula as assim chamadas leis dos grandes números², assim como aquelas dos eventos raros, processos aleatórios etc. Aí está, portanto, como, a partir, entre outras coisas, do impasse das músicas seriais, nasceu em 1954 uma música gerada de acaso que, dois anos mais tarde, eu batizei de “música estocástica”. As leis do cálculo das probabilidades entravam na composição por uma necessidade musical (Xenakis, 1994, p. 57).

² Nome dado por Siméon Denis Poisson em 1835 para o assim chamado “teorema de Bernoulli” (Jakob Bernoulli, matemático suíço, 1654–1705) que demonstra que quanto mais cresce o número de tentativas possíveis de determinar a ocorrência do acontecimento A, a frequência relativa deste mais se aproxima do valor de sua probabilidade.

As suas reflexões e pesquisas formam uma contribuição imprescindível, nas décadas seguintes, para a assim chamada música assistida por computador.

Conclusões

Como pôde ser constatado, a origem da serialização rítmica aplicada por compositores norte-americanos e europeus após a Segunda Guerra Mundial está nas reflexões musicais feitas por Henry Cowell na década de 1920 e publicadas em seu livro *New Musical Resources* de 1930. A partir de e graças a suas reflexões, bem como a tentativas iniciais de Milton Babbitt e Olivier Messiaen, compositores europeus, como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, entre outros, puderam expandir a aplicação de estratégias de serialização a outros parâmetros musicais. Após um curto período de aplicações seriais integrais através de simples tabelas numéricas, houve uma flexibilização desse pensamento com o desenvolvimento de tabelas de categorias sonoras ou texturais que foram, então, serializadas, interrelacionadas em redes de similaridade e dissimilaridade e, finalmente, aplicadas ao processo composicional.

Sem dúvida, as discussões acaloradas em torno do serialismo integral são coisas do passado. Entretanto, ainda testemunhamos as consequências do pensamento serial em muitas das manifestações musicais de hoje – e não só em obras de compositores da assim chamada *New Complexity*, como Brian Ferneyhough, Claus-Steffen Mahnkopf e Klaus K. Hübler. A diluição gradativa de conceitos e estratégias seriais integrais pode atingir até mesmo aqueles compositores mais desavisados do século XXI.

Pode-se perguntar também, se determinadas correntes estético-musicais teriam brotado com tanto ímpeto, se não como uma espécie de reação – não no sentido político! – à divulgação e mesmo imposição dos padrões composicionais do serialismo integral. Nesse contexto, podem ser mencionados o minimalismo norte-americano, a assim chamada escola polonesa, o neoexpressionismo alemão e o espectralismo francês.

Além disso, o serialismo integral pode ser visto como, talvez, um dos últimos estágios da história do trabalho temático, entendido aqui como processo de variação em seu sentido mais amplo e radical. Após o serialismo integral, as incorporação e exploração de todas as possibilidades tímbrico-instrumentais era inevitável. Daí surgiram nomes como György Ligeti e Helmut Lachenmann, por exemplo. Mesmo em compositores dos primórdios do serialismo integral pôde ser observado, nas últimas décadas do século XX, esse interesse específico nessas incorporação e exploração.

Referências

- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genebra: Éditions Gonthier, 1963.
- CARTER, Elliott. "Expressionism and American Music" (1965/1972). In: *Collected Essays and Lectures, 1937–1995*. Nova edição em brochura. Ed. por Jonathan W. BERNARD. Rochester: University of Rochester, 1998, p. 72–83.
- _____. "Time Lecture" (1965/1994). Idem, p. 313–318.
- COWELL, Henry. *New Musical Resources* (1930). Com notas e um ensaio de David Nichols. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1996.
- FOKKER, Adriaan D. "Wozu und warum? Fragen zur neuen Musik". *die Reihe VIII. Rückblicke*. Ed. por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. Viena: Universal Edition, p. 62–72, 1962.
- KOENIG Gottfried Michael. "Kommentar". *die Reihe VIII. Rückblicke*. Ed. por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. Viena: Universal Edition, p. 73–92, 1962.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2006.
- LIGETI, György. "Pierre Boulez". *die Reihe IV*. Ed. por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. Viena, Universal Edition, p. 38–63, 1958.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1963). "... wie die Zeit vergeht..." (1957). In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*. Ed. por Dieter Schnebel. Colônia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, p. 99–139.
- VALLAS, Léon. *Claude Debussy et son temps*. Paris: Éditions Albin Michel, 1958.
- XENAKIS, Iannis. "Éléments sur les procédés probabilistes (stochastiques) de la composition musicale" (1962). In: *Kéleütha*. Com prefácio e notas de Benoît Gibson. Paris: L'Arche, 1994, p. 54–66.

A forma da música em *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard

José Eduardo Costa Silva (UFES)

Resumo: Este artigo traz uma reflexão filosófica sobre a música de “*Film Socialisme*” de Jean-Luc Godard: a sinfonia, a forma canção e a paisagem sonora na poética cinematográfica de Godard. É um estudo sobre a proposição de que a música se configura como um componente formal e estrutural de uma obra cinematográfica, realizando-se como pensamento.

Palavras-chave: Música de filme; forma; *Film Socialism*; filosofia.

THE MUSIC FORM IN *FILM SOCILIASME* BY JEAN-LUC GODARD

Abstract: This paper is a philosophical consideration about the music in Jean-Luc Godard's movie *Film Socialisme*. In Godard's cinematographic poetic it is considered the symphony, lied form and soundscape. It is a study on the proposition that music is a formal and structural component of the movie, becoming itself a thought.

Keywords: Movie's music; form; *Film Socialisme*; Philosophy.

Introdução

No início do séc. XX generaliza-se a crítica aos paradigmas que no passado permitiram o erguimento da *Filosofia Clássica* e da *Epistemologia Moderna*. Primeiro Frege. A seguir Wittgenstein com seu célebre *Tractatus Logico-Philosophicus*; ambos lançaram argumentos suficientes para sustentar a opinião de que interrogação sobre o ser e sobre o sujeito do conhecimento teriam levado o pensamento ao limite inatingível da linguagem. O que estava em dúvida agora era a linguagem, que tornou possível o erguimento do conhecimento filosófico e científico, aos quais estiveram relacionados em sua gênese os grandes projetos políticos e econômicos da humanidade; dentre eles: o Capitalismo e o Socialismo.¹

Crise paradigmática, o mesmo que crise da filosofia e da ciência, o mesmo que crise dos grandes esquemas explicativos que sustentam ideologicamente os grandes projetos políticos. Desse modo, a contemporaneidade reedita o dilema outrora vivido pelos gregos e que esteve latente no percurso histórico da filosofia, qual seja, buscar possíveis fundamentos para conhecimento ou manter-se no relativismo. Não por acaso Platão interrogou a linguagem no célebre diálogo *Crátilo*, discutindo questões comuns aos seus contemporâneos e à atual *Filosofia da Linguagem*: o que a linguagem permite dizer ou conhecer? Há relação entre palavras e coisas? O que se dá aos sentidos corresponde ao que dele se fala? Há adequação entre o intelecto e coisa por ele pensada? Também, não por acaso, tais questões participam da temática de *Film Socialisme*. O filme de Godard pretende-se retrato de seu próprio contexto; suas narrativas conclamam que a linguagem é

¹ A) Refiro-me nesse parágrafo à crise paradigmática que alastrou-se e generalizou-se no início do séc. XX, atingindo praticamente a todas as áreas do conhecimento e que, dentre outras consequências, promoveu a linguagem a paradigma filosófico e também possibilitou a estruturação de uma corrente contemporânea da filosofia denominada Filosofia da Linguagem. Participam direta ou indiretamente desta corrente filosófica pensadores tais como Frege, Wittgenstein, Austin, Habermas. B) Emprego o termo paradigma no sentido de ele tratar-se de uma questão que inaugura um modo específico de filosofar. Por exemplo, paradigma do ser (ontológico): o que é o ser? Paradigma epistemológico: como e quanto o sujeito pode conhecer? C) Filosofia Clássica; refiro-me à Filosofia Grega de Platão, Aristóteles, dentre outros, que propuseram paradigmaticamente a interrogação sobre o ser. Epistemologia Moderna; refiro-me aos esquemas explicativos da modernidade (séc. XVI/XVIII), quais foram os de Descartes e Kant, dentre outros, que propuseram paradigmaticamente a interrogação sobre o sujeito do conhecimento.

falível e insuficiente. Por isso, falar de *Film Socialisme* é falar de seu contexto. E o mesmo cuidado metodológico há de servir à discussão sobre sua música.

Contudo, quando impera a dúvida sobre a possibilidade da linguagem aceder ao conhecimento, quando estão em dúvida os esquemas explicativos produzidos por diversas correntes da filosofia, o desejo de encontrar um plano conceitual para a compreensão e elaboração da música de filme pode parecer inútil. Certamente, a música de filme é como outra qualquer, e como tal está circundada pelos mesmos impasses teóricos; a descrença geral ante ao conhecimento recai também sobre a área do conhecimento musical. Logo, o apelo para que nos concentremos em estudos de situações particulares é forte, confirmando deste modo a tendência contemporânea a fragmentar o conhecimento. Arriscar-se na elaboração de um plano conceitual que ultrapasse a particularidade empírica, tal como fora a práxis do filosofar tradicional, põe em risco a credibilidade do cientista, do filósofo e do músico que se dispõe a falar de sua atividade.

A música de filme é como outra qualquer e até mesmo quando está diretamente orientada para o mercado fonográfico das trilhas há de ter seu sentido vinculado a uma obra cinematográfica. A propósito, esta constatação é válida para qualquer tipo de música de cena. Então é de se perguntar se a compreensão da música de filme está necessariamente e empiricamente condicionada à particularidade da obra em que está inserida. O risco é conhecido por todos: o procedimento que é sucesso em um filme pode se converter em clichê em outro. Por isso, associações corriqueiras entre música e cena, tais como a associação entre dissonância e medo, converteram-se em clichê ou, porque não dizer, em “cânones” poético e estético.

Entretanto, dois sentidos gerais de interrogação e compreensão da música de filme se impõem, apesar da dificuldade apontada de se encontrar um plano conceitual que ultrapasse a particularidade da empiria; são eles: 1) os que identificam modos em que a música sustenta e afirma as situações em que ela se insere, 2) os que identificam as relações dialógicas entre música e cena, nas quais,

por vezes, a música nega a cena, para afirmar-se em sua dimensão de autonomia. Mesmo reconhecendo a relevância de se estudar uma vez mais e sempre esses dois sentidos, proponho, para o presente artigo, a reflexão sobre um terceiro sentido que tem sido experimentado por diretores de cinema de diversas escolas: a interrogação sobre possíveis relações formais e estruturais entre música e filme.

A ideia de estruturar filmes segundo modelos formais provenientes da música é recorrente. Akira Kurosawa (*Rapsódia de Outono*) e Bergman (*Sarabande*), por exemplo, participam de uma lista de diretores que tem se esforçado para aperfeiçoá-la. Mas chamou-me a atenção o modo como ela se concretizou em *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard, a ponto de, em alguns momentos, aventar a hipótese de que esse filme inaugure um outro gênero artístico, que mereça o nome de música-cinema ou vice-versa. Afora a beleza e o sucesso poético experimentados por Godard, impõe-se como objeto de investigação as articulações entre música e imagem que buscam responder às questões trazidas pela descrença na linguagem e no conhecimento.

Trata-se, eis o teor da argumentação que desenvolvo, de apresentar a música como a estrutura de um pensamento que, em determinados momentos, substitui eficazmente o pensamento que está posto em dúvida pela atualidade. E tudo isso é colocado com clareza, posto que os procedimentos de articulação entre música e imagem utilizados por Godard são facilmente identificáveis. Portanto, *Film Socialisme* é um objeto de estudo que pode paradigmaticamente sustentar proposições gerais, a começar pelo reconhecimento de que existe o apontado terceiro sentido de interrogação da música de filme.

Os referenciais teóricos que norteiam o presente texto aparecem na ordem em que dialogam com as questões trazidas pelo filme. Pouco a pouco vêm à presença os pensamentos de Aristóteles, Heidegger, Marx, Nietzsche, Alain Badiou, dentre outros. Trata-se de um procedimento metodológico que entrega o pensamento ao vigor e dinamicidade de uma obra-prima, que solicita a máxima atividade de um sujeito do gozo e do conhecimento, tal é o caso de *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard.

I- A matéria do filme: um pensamento sobre a linguagem e um mundo fragmentados.

Film Socialisme é feito de signos fragmentários que tendem a se tornarem anônimos na desmemória. Sua matéria é um convite à decifração do enigma poético que se ergue a partir dela e que se mostra na disposição dos créditos editados no DVD.² Sem que títulos sejam citados, mencionam-se textos de Benjamin, Derrida, Curnier, Dubillard, Arendt, Bismarck, Sartre, Brunschwig, Giraudoux, Tardieu, Peguy, Aragon, Rullac, Bergson, Bernanos, Rougemont, Wolff, Korsakov, Braudel, Simon, Gabler, Pirandello, Ricouer, Beckett, Malraux, Levi-Strauss, Conrad, Shakespeare, Heidegger, Rochefoucauld, Goethe, Malaparte, J. Genet, Oldenbourg. E também obras musicais de Betty Olivero, Arvo Pärt, Anouar Brahem, Tomasz Stanko, Bernd Alois Zimmermann, Giya Kancheli, Werner Pirchner, E. Busch, Thierry Machuel, Ludwig Van Beethoven, Chet Baker.

Acrescentam-se fragmentos de vídeos que retratam pessoas e lugares históricos e vídeos originais, filmados em câmeras de celular, vídeo digital padrão, vídeos de alta definição (Ebert, 2011). Ruídos em profusão; ruídos da produção das imagens, o barulho pronunciado do vento que toca o navio e o microfone das câmaras. Há, sobretudo, o silêncio que se insinua entre os cortes das tomadas em sequência, entre interrupções de falas, nas defasagens e perdas de sincronia entre som e imagem. A propósito, as legendas sugeridas por Godard não correspondem necessariamente e inteiramente ao texto falado, e, algumas delas não possuem verbo ser e estar ou qualquer partícula de ligação.³

Film Socialisme é uma colagem em que os signos se interligam mais por proximidade do que por relações causais. Como dizem as palavras que

² A ficha técnica do filme está no Anexo I, ao final do artigo.

³ Tratam-se de “*stubs telegraphic*” que visam apresentar determinado significado sintetizado em aproximadamente duas ou três palavras. Às vezes, elas apresentam uma espécie de “anti” neologismo que consiste simplesmente na junção de palavras em uma só, onde o som resultante é a negação de um sentido originário. Por exemplo: nãoágua; nãoarelógio (DVD, Cap. 1).

segmentam o filme: Des choses / comme ça. “Essas coisas?” “As coisas assim?” “As coisas em seu aí” – simplesmente jogadas em sua existência mundana? Entretanto, a colagem de Godard não é mera colagem, como muitas que, sob o vago qualificativo de obras pós-modernas, estão expostas nas galerias e museus. Permeia sua matéria, como uma espécie de liga fina, a questão que impulsiona um pensamento, qual seja: como viver em um mundo que proclama o fracasso de uma tradição do pensamento que não pôde se converter em um estado satisfatório de vida? Desdobrando a questão; como viver em um mundo sem grandes esquemas explicativos, sem teorias, sem metafísica, sem iluminismo, enfim, sem projetos coletivos, sem socialismo?

Film Socialisme pensa a ausência do socialismo; a dissolução de um projeto coletivo que parece sucumbir ante suas próprias contradições e, principalmente, ante a lógica do capital que transforma a tudo e a todos em meras coisas. E desse modo ele se inscreve na discussão sobre a descrença nos grandes esquemas explicativos. É ilustrativo; Alain Badiou, o filósofo que no filme faz papel de si mesmo, discursa sobre a geometria. Aparentemente nenhuma ligação com a temática proposta; aparentemente! Posto que é de se pensar no episódio da fundação da *Analítica Contemporânea*, decorrente da crítica à Geometria Euclidiana, por parte de G. Frege (Blanchete, 2012). Em síntese, a crítica à Geometria Euclidiana, um dos fundamentos da metafísica, esvaziou o sentido tradicional do filosofar, qual seja, a indagação sobre o ser e o conhecimento. A partir de então, impôs-se como paradigma o questionamento à própria linguagem sobre a qual se erguera o patrimônio filosófico ocidental (Badiou, 1990, p. 36-44).

Quo Vadis Europa? A ironia de uma frase épica. Da crise dos grandes sistemas explicativos e projetos coletivos à dúvida sobre a linguagem; a questão do *Crátilo* de Platão vigora: há relação entre as palavras e as coisas? Na tela do cinema, assim como na tela do computador de uma das personagens, dois gatinhos pronunciam melopeia de papagaios. Apenas melopeia? Significante dissociado de significado? Significantes puros? (Lacan, 1998, p. 24). Em sua origem, a palavra é som. Na falta da linguagem, a música? Ironicamente, a jovem

intercepta as indagações de Badiou: “*la geometria...lá? Dó-ré-mi-fá-sol-lá?*” (DVD, Cap. 5)

Ocorrem à mente tradicionais proposições filosóficas sobre as relações entre música e filosofia: a música em sentido lato, antes da palavra, gemidos e grunhidos (Rousseau, 1999, p. 247); a mera forma universal, o signo vazio e prenhe do estado afetivo que acolhe a razão, condição metafísica da linguagem (Schopenhauer, 1969, p. 309); expressão da pulsão de Dioniso, dizer da totalidade que se individua em formas apolíneas, quais sejam as palavras e coisas designadas (Nietzsche, 2006, pr. 3/8). Em resumo, a noção de que a música é ontologicamente próxima ao universo afetivo é recorrente na tradição do pensamento. Desta noção decorre outra: a música é em si mesma a dimensão de não linguagem da linguagem, onde o silêncio polissêmico do universo afetivo é condição para o ato simbólico originário de todo dizer. Instaurando-se como *eidos*, a música é força evanescente do significante puro, a permanência da intenção de significar o que é em essência movimento dos afetos.

A música é *o estar entre a palavra e a coisa* (Heidegger, 2003, p. 24). O afeto transformado em movimento mélico que liga o saber imediato da coisa a seu signo. *Mousikè*, entre os gregos! *Lógos*! O dizer cantante do ser indeterminado que se determina como significado no ente (Heidegger, 2003, p. 27). Com sua força unificadora a música instaura uma afinação (*Stimmung*). Afinação, isto é, estar em uma tonalidade afetiva do ser, compartilhando um modo de significar o mundo (Heidegger, 1988, p. 29). A afinação instaurada pela música é estranha à afinação vigorante no cotidiano (*facticidade*), justamente a que corresponde à concepção habitual de que o ser é um composto de matéria e forma, segundo uma finalidade lógica (Vattimo, 1996, p. 17). Conquanto no cotidiano os entes sejam compreendidos como uma totalidade de úteis familiares, que funcionam e se estruturam logicamente de acordo com uma finalidade, sob a afinação da

música impera a abertura do ser para o indeterminado polissêmico, no que constitui a sua estranheza.⁴

A estranheza da música sustenta o *antifilme* de Godard.⁵ Dá solo afetivo e contribui para a continuidade e unidade das imagens que não querem corresponder às palavras ou às câmeras; afirmação radical da *Nouvelle Vague*. Nada surpreendente, tratando-se de Godard, para quem o cinema sempre foi som e imagem, em vez de narrativa linear.⁶ Como observa Lorber, Godard não está preocupado apenas com a política, um dos temas de seu filme. Ele está preocupado com o modo como participamos da produção e consumimos sons imagens (Lorber, 2010). Por isso, a câmera é um dos ícones que aparece em todas as partes do filme, como se nós mesmos estivéssemos por trás dela, juntos com o cineasta e sua equipe, tentando em vão, capturar com imagens o devir da história, como turistas pós-modernos.

Em outros termos, a música sustenta o que no filme não está totalmente explicitado em imagens e palavras, revelando algo de sua essência: o sujeito na visão de si mesmo, na medida em que se vê em tensão com um mundo que se dissolve em fragmentos. Ainda, o sujeito que sente a ausência de uma grande história, que pode ser a história de seu país, de suas crenças e de seus projetos ideológicos. Não obstante, a música de *Film Socialisme* desempenha as funções de qualquer outra trilha sonora; a música reforça, descreve, colore, pontua, reporta

⁴ No texto citado, Vattimo chama-nos a atenção para a crítica de Heidegger à Doutrina das Quatro Causas de Aristóteles, que leva-nos a concluir que o ser é um composto de matéria e forma. Heidegger é crítico da concepção finalista desta doutrina: “uma matéria assume uma forma para cumprir a função de...”. Antes disso, Heidegger concebe que o ser é abertura para a multiplicidade da interpretação fenomênica da realidade e também para a indeterminação do acaso.

⁵ Parece vigorar a ideia: sem socialismo, sem filme! Mais do que uma provocação, uma dúvida lançada sobre a linguagem e a arte em geral. A propósito, uma das possíveis interpretações para o título - *Film Socialisme* - é justamente de que se tratam de dois entes desconexos, sem ponto de contato.

⁶ Refiro-me à filiação de Godard ao grupo de cineastas e críticos em torno da revista *Cahiers Du Cinéma* que ficou conhecido como *Nouvelle Vague*, que, dentre outros, reunia François Truffaut, Chabrol Claude e Jacques Rivette. Em linhas gerais, esse grupo se propôs a questionar a natureza do cinema e da câmera, considerando o impacto desses na subjetividade. Não se trata mais de “contar histórias” mas de flagrar com a câmera cotidiana o sujeito em sua vida de fatos aparentemente desconexos.

simbolicamente a universos semânticos que às vezes vão além da presença da imagem. A música narra, descreve e emociona (Repetto, 2011, p. 37). Por outro lado, a música de *Film Socialisme* convive dialeticamente com os demais signos, às vezes discordando, às vezes comentando com ironia sutil, tal como preconizariam Adorno e Eisler. Reporto-me, por exemplo, à cena em que a mãe da “Família Martin” comenta com a filha sobre a ausência de um programa político ao som do *Andante Cantabile (2º Mov) da Sonata N. 8, Op. 13 de Beethoven (A Patética)* (DVD, Cap. 10). Justamente Beethoven, um dia declarado entusiasta do ideário da Revolução Francesa.

Contudo, além de desempenhar as funções tradicionais de uma trilha sonora, a música estrutura *Film Socialisme*. Configurada como uma totalidade polifônica que se constitui por fragmentos de obras musicais, textos em diversas línguas e ruídos de toda ordem, ela se faz onipresente e essencial a todo e qualquer evento significador. A propósito, é válida a observação de James Monaco, para quem em um filme há mais elementos sonoros do que visuais (Monaco, 2000, p. 36).⁷ Certamente, esse fator é levado em consideração na poética de Godard que, como veremos a seguir, utiliza a música para dar forma ao que é muitas vezes desconexo, propiciando, inclusive, que sigamos trilhas de temas em um emaranhado de referências textuais e imagéticas fragmentárias. Como em um poema, as imagens de *Film Socialisme* solicitam a escuta.

II- A música como estrutura de *Film Socialisme*⁸

2.1- Sinfonia e Canção

⁷ Em “*How to Read a Film*”, James Monaco, citando Christian Metz, observa que um filme tem mais elementos sonoros de comunicação do que visuais, precisamente, na seguinte distribuição: 1) imagens; 2) grafismos; 3) diálogos; 4) música; 5) efeitos.

⁸ Uma ideia abrangente da distribuição dos eventos sonoros e imagéticos de *Film Socialisme* é dada pelo quadro inscrito no Anexo II deste artigo.

No encarte do DVD lê-se: “É a sinfonia em três movimentos de Godard.” Efetivamente, tendo em vista sua macroestrutura, *Film Socialisme* é composto por três movimentos, entenda-se, três blocos temáticos facilmente discerníveis, não obstante as relações entre esses movimentos não sejam claras, sobretudo para um público pouco habituado à leitura de textos filosóficos e históricos. O primeiro movimento, *Des choses comme ça* (Essas coisas), se passa em um cruzeiro turístico, o “Costa Concórdia”, destruído em Janeiro de 2012. Em uma travessia pelo Mar Mediterrâneo passageiros de diversas nacionalidades comportam-se como se suas vidas estivessem à deriva, limitando-se às atividades frívolas da programação de um navio desta natureza, nota-se, um ícone da sociedade contemporânea de consumo. Os ruídos desses passageiros contracenam com fragmentos de textos, ora ditos na língua de cada um, ora ditos em voz em *off*. Dentre esses passageiros, identifica-se um velho criminoso de guerra – Richard Christmann – auto apresentado como Otto Goldberg. Identificam-se também um ex-oficial da ONU, um detetive russo que procura o *Ouro de Moscou* e a cantora americana Patti Smith e, por fim, o filósofo Alain Badiou, que pronuncia um discurso sobre geometria na TV.

O segundo movimento, *Notre Europe (Nossa Europa)*, se passa às margens de uma estrada, em um posto de gasolina. Na casa anexa ao posto, reside a “*Família Martin*”.⁹ No contexto de uma campanha eleitoral, o casal de filhos desta família convoca seus pais a debaterem sobre os temas da liberdade, igualdade e fraternidade. O debate é perscrutado por uma jornalista e uma cinegrafista da FR3. O terceiro movimento, *Nos Humanités (Nossas Humanidades)* é um mosaico dinâmico, formado por imagens do Egito, Palestina, Odessa, Hellas, Nápoles e Barcelona. Tratam-se de lugares históricos e “lendários”, na medida em que se referem às articulações entre realidade e ficção elaboradas por Godard, articulações conjecturais fundamentadas na verossimilhança. Por exemplo, pelos

⁹ Vale a observação sobre os vários paralelos entre ficção e realidade encontrados em *Film Socialisme*. A Família Martin é também o nome de uma organização política da região de Colmar, encarregada de encaminhar pelo Vosges e depois pela fronteira suíça, os prisioneiros de guerra e desertores alsacianos. Curiosamente, o segundo movimento do filme é filmado em uma garagem suíça, ao lado de Rolle (Mas & Pisani, 2010).

lugares referidos teria supostamente passado o “ouro de Moscou” que, no filme, é investigado pelo detetive russo. Em outra situação, fragmentos de vídeos destacam as escadarias de Odessa, espécie de emblema de um destino trágico que, um dia encenado no Encouraçado Potemkin, filme de Eisenstein que guia as reflexões de Godard, subsiste na atualidade como monumento turístico.

Entretanto, é de se perguntar até que ponto essa segmentação corresponde ao que correntemente denominamos com o termo “sinfonia”. De que período histórico seria a sinfonia de Godard? De que estilo? De que sinfonia em particular falamos? Há de se evocar o significado mais genérico que o termo sinfonia recebeu em fins do renascimento e início do barroco europeus; tal como as sonatas, as sinfonias seriam simplesmente “música feita para soar”, sem necessário compromisso com palavras e imagens. A música em sua afirmação mais ingênua, que não reclama para si associações de significação, salvo intenções posteriores de músicos e ouvintes.

Por outro lado, não há propriamente em *Film Socialisme* o esforço de um movimento de contraditórios que marcham em direção à síntese. A propósito, penso na proposição de Gisele Brelete que, ao associar a forma sonata, comumente compreendida como a forma característica do primeiro movimento das sinfonias clássica e romântica, com a dialética de Hegel, conclui que pensamento e música em questão são estruturalmente semelhantes (Brelete, 1986, p. 211/220). Contrariamente, não há em *Film Socialisme* o esquema consagrado da dialética: passado (tese/tema), presente (novo tema/antítese), futuro (síntese). Não há esse esquema sequer em um movimento particular. Em *Film Socialisme* perpassa a ideia de que o futuro não decorre do passado, ou melhor, não cumpre as promessas de um projeto do passado. A história, ela mesma fica estagnada em um emaranhado de pequenas histórias (trilhas) que compõem sua matéria. Por exemplo, onde está o ouro de Moscou? Onde está o ouro de Odessa? As questões não são respondidas e a história não se desenvolve na mera sequencia temporal: passado, presente e futuro.

Destarte, sob o parâmetro da organização da ação no tempo, *Film Socialisme* apresenta a seguinte estrutura: a) movimento um, filmado no navio, a ação transcorre no presente, dando-nos a sensação de ser um andamento rápido; b) movimento dois, filmado no posto; a ação também transcorre no presente, dando-nos a sensação de ser um andamento lento; c) movimento três, imagens dos lugares históricos e lendários, não há como decidir completamente se a ação está no presente, passado ou futuro, dando-nos a sensação de ser um andamento mais rápido do que o primeiro.

Não obstante, observando os eventos sonoros que constituem cada um dos referidos movimentos, tal como dispostos por Gabriel Hafner e François Musy, aprofundamos a interpretação sobre a macroforma de *Film Socialisme*.¹⁰ A primeira cena, Papagaios mudos em *flash!* Após esta imagem silenciosa, a *música-filme*, irrompe no espaço deixado pelas palavras que não vieram.¹¹ Em *Film Socialisme*, a *música-filme* é um dos eventos sonoros mais relevantes para a escuta. Primeiro porque ouvimos inteiramente suas frases iniciais, imbuindo-nos de sua lógica sistêmica; trata-se uma música tonal que incide em um contexto majoritariamente aleatório de organização sonora. Segundo porque a sua duração e incidência em cena é suficiente para que seja memorizada, ao contrário de outros eventos sonoros que incidem descritivamente e momentaneamente nas cenas. Terceiro porque ela é extra-diegética em um contexto que prevalecem estruturalmente eventos sonoros diegéticos.¹²

¹⁰ Consta na ficha técnica que Gabriel Hafner e François Musy respondem pelo som do filme. Observa-se que não se usa o termo trilha, enfatizando a interpretação de que Godard recusa a existência de uma relação hierárquica entre som e imagem em sua poética.

¹¹ Emprego a expressão *música-filme* para evitar o emprego de outra que poderia gerar interpretações confusas, face a seu próprio apelo histórico, qual seja: música tema ou simplesmente tema. É de se conjecturar que a música em questão seja um solo para um som misto de viola fisarmônica e órgão, composta por Betty Olivero, compositora israelense, aluna de Bério, cujo nome é citado no encarte do DVD. Afinal, a referida compositora é também conhecida como uma virtuose de viola fisarmônica. Para escutá-la ir ao site oficial do filme.

¹² Música diegética é aquela composta para ilustrar uma imagem cinematográfica em que existe uma fonte visível de emissão sonora (o piano de Sam, em Casablanca, ou Doris Day cantando, em o Homem que sabia demais). Música não diegética é a que é apresentada na tela sem a presença de uma fonte sonora (Rosa, 2003, p.97). Como veremos posteriormente, todos os sons de *Film Socialisme*, a maioria deles produzidos em fontes visíveis na cena, formam uma grande música que se confunde com o próprio filme.

A *música-filme* perpassa todo o primeiro movimento, deixando-nos identificar suas frases iniciais e as respostas a estas frases compostas em variação por aumento. Relacionada tematicamente a ela, há uma outra, tocada em cordas, que incide em sequências cênicas mais fragmentárias. No segundo movimento, não há *música-filme*. Em linhas gerais, temos um grande evento de rarefação sonora, vez ou outra interrompido por ruídos de câmera e músicas de caráter mais tradicional, de uma coloração estilística que vai do barroco ao romântico, incluindo-se aí a célebre *Patética* de Beethoven. No terceiro movimento, a *música-filme* reaparece, porém, precedida de clusters que pontuam imagens da história.

Em uma palavra, tendo em conta a posição da *música-filme*, temos um autêntico A//B//A'. A sensação de que escutamos uma tal forma é reforçada pelo segmentação da obra em seções, segundo o critério de adensamento e rarefação de texturas sonoras. Nesse caso, temos: a) primeiro movimento (A), uma curva ascendente do denso ao muito denso, bruscamente interrompida pelo silêncio; b) segundo movimento (B), rarefação, inserção mais tradicional de relações entre som e imagem; c) terceiro movimento (A'), nova curva ascendente do denso ao muito denso bruscamente interrompida pelo silêncio das palavras que encerram o filme – *No Comment* (Sem comentários).

Há de se perguntar se a sinfonia de Godard é também uma grande canção inscrita no tradicional A//B//A'. Do ponto de vista temporal e topológico, penso que sim. Pondero que a própria configuração da sensação auditiva de forma se dá mais pela relevância de um evento sonoro, qual seja, a música-filme, do que por fatores quantitativos de simetria. Por outro lado, mesmo reconhecendo falta de valor científico, evoco a opinião corrente de que o 2º movimento de *Film Socialisme* é o mais demorado e monótono. Observando o quadro do Anexo II concluímos que a sensação não está apoiada na quantificação de eventos. A ausência da música-filme e a consequente interrupção do fluxo rítmico anterior provavelmente causam a sensação de monotonia. Entretanto, o efeito mais pitoresco e dramático do A//B//A' de Godard se dá no 3º movimento, quando a música-filme configura o A'. Nesse ponto, sabia-se que o filme iria findar, segundo

uma proposição imagética até então pouco explorada: os vídeos. Em uma palavra, o A retornou como A' tanto mais pela semelhança musical do que pela dessemelhança de imagens e textos. Entre dois grandes movimentos, separados pela rarefação, o tempo foi e voltou ou simplesmente não passou.

Temporalmente e topologicamente, levando-se em consideração a posição e relevância da música-filme, a história contada por Godard não se moveu dialeticamente, como poderiam supor Hegel e Marx. O tempo parece sempre ter estado lá, como poderiam dizer os gregos antigos evocados nas cenas finais de *Filme Socialisme*: “Histórias, Democracia e Tragédia se casaram em Atenas sob Péricles e sob Sófocles. Um único filho, a guerra civil” (DVD, Cap.12). Nesse ponto, Godard parece ter concluído seu pensamento político; na ausência dos grandes esquemas explicativos, na ausência dos grandes projetos coletivos, resta o que sempre esteve aí: a luta fratricida.

2.2- Paisagem sonora

No texto “*Film Socialisme: liberdade, igualdade e fraternidade*”, Arthur Mas e Matial Pisani procuram reconstituir os inúmeros fios de narrativa que se entrelaçam na obra de Godard, contrariando a opinião de que ela é uma colagem incompreensível de sons e imagens (Independência, 2010). Esses fios de narrativa, misturas de elementos de realidade e ficção, estabelecem um campo multivetorial de sentidos de aproximação entre público e obra. Nesse caso, não cabem ao olhar e à escuta perseguirem sentidos e significados na linearidade ou circularidade do tempo, como na situação descrita anteriormente, mas interagirem com blocos de signos cujos sentidos se revelam em instantes que condensam futuro, passado e presente (*ekstasis*),¹³ os quais podem formar linhas de compreensão de diversas amplitudes e profundidades, justamente, os referidos fios de narrativa.¹⁴

¹³ A noção grega de *ekstasis*, qual seja, instante de condensação das dimensões temporais que revelam blocos de sentido é teorizada, sobretudo, na psicologia aristotélica (Aristóteles, 424 a 32, 2006) e, contemporaneamente na obra *Ser e Tempo* de Martin Heidegger (Heidegger, 1988, pr. 45). Segundo essa noção, o sentido/significado de um ente qualquer é dado por uma apreensão teleológica do presente e do passado, no futuro. Por exemplo,

Não obstante a identificação anterior de que *Film Socialisme* possui forma ternária, seja sinfonia ou canção, a constatação da existência desses fios de narrativa permite aprofundar a compreensão de outro aspecto formal relevante. Como argumentado, é de se concluir que *Film Socialisme* descreve um transcurso circular que sugere a estaticidade de seu próprio desenvolvimento. Porém, no interior desse transcurso desenvolve-se uma dinâmica multivetorial de sentidos, que condensa na dimensão da presença intuições do futuro e do passado. Retomo um exemplo mencionado; não vimos apenas as escadarias de Odessa, mas evocamos seu passado e seu futuro pela lembrança fragmentária do filme de Eisenstein e pela imagem das crianças. Em uma palavra, *Film Socialisme* realiza-se como mimese da dinamicidade do mundo, visto e escutado por um sujeito fragmentário. Sua trilha corrobora esta interpretação, na medida em que compõe uma *paisagem sonora*.

Para interpretar *Film Socialisme*, considerando-o *paisagem sonora*, tomo este conceito na acepção de que ele inicialmente se refere a um complexo de sons referenciados que se mantém em unidade graças a uma estabilidade de textura. Porém, esta estabilidade abriga tensões implícitas ou, como quer Murray Schafer, um *cone de tensões* (Schafer, 1992, p. 90). *Film Socialisme* traz de um modo intencional e não naturalista a tensão que é inerente à vida biológica do som, qual seja, a tensão entre ser reconhecidamente proveniente de uma fonte e, ao mesmo tempo, constituir-se por uma tendência a eliminar a referencia de sua origem, configurando-se como *objeto sonoro* (Coradini & Zampronha, 2005, p. 12).

Esta tensão parece ser estratégica para a proposição discursiva de Godard, posto que, a partir dela, sugere-se facilmente que significante e significado são dissociados. Eis o porque de os ruídos de captação de som e imagem serem propositadamente explícitos em *Film Socialisme*; a ambiguidade que decorre deste procedimento serve justamente para demonstrar que o som não é

um luthier sabe, ao intuir o futuro do aspecto, que uma madeira será boa ou não para fazer um instrumento. Desse modo, ele sabe o que é a madeira e o instrumento.

¹⁴ No anexo III exponho em um quadro alguns signos inventariados por Arthur Mas e Matial Pisani.

necessariamente articulado ao seu significado mais previsível. Por exemplo, o som constante na tomada externa do navio, embora seja claramente percebido como o som do roçar do vento no microfone, é também atribuído à imagem do navio no mar. O som dos vídeos antigos é ao mesmo tempo o som do vídeo (do som que está gravado na fita antiga de vídeo) e da personagem que nele fala. O som amador de alguns microfones é o som do próprio microfone e da voz do narrador. Além desses sons ambíguos, há os que são completamente deslocados de sua origem. É o caso dos gatinhos que pronunciam melopeias de papagaios.

Nessa mesma linha de sons ambíguos, incluo os sons ou procedimentos sonoros que decepcionam ou inibem a formação de expectativa. Qualquer frequentador de uma sala de cinema que possua sistema *dolby digital*,¹⁵ está habituado a perseguir o som pela sala. Geralmente, é de se esperar que o som descreva o percurso da disposição das caixas na sala ou execute movimentos de aproximação e afastamento, sincronizados aos movimentos das imagens. Em *Film Socialisme* definitivamente esses movimentos esperados não ocorrem. Antes disso. Os movimentos do som no espaço são exagerados e quase nunca parecem descrever uma ordem de transcurso pré-estabelecida. Desse modo, parecem ser produto de uma decisão arbitrária do compositor, a revelia de contribuírem ou não para a gênese ou afirmação de um significado imagético.

O recurso de acentuar um texto em detrimento de outro é, na maioria das vezes, evitado, para que nada pareça lógico. Nesse sentido, as estruturas polifônicas e politextuais configuram-se mais como sobreposições de ruídos do que, como efetivamente são, eventos sonoros intencionalmente organizados. Não há motivo aparente para que um evento esteja mais atrás ou mais à frente, ou de algum lado específico. É o caso dos textos de diversas línguas que são frequentemente escutados juntos. E também da sobreposição entre a música de banda e a música-filme no capítulo final. Definitivamente, não há relações de causa e efeito, como é de se conceitualmente imputar a uma *paisagem sonora* (Tragtenberg, 2008, p. 55). Há, em contrapartida, uma base de textura polifônica

¹⁵ Dolby digital: formato de som que se utiliza de 5 canais separados (Lopes, 2004, p. 23).

tensa; os sons ambíguos e deslocados, os procedimentos sonoros inesperados, acrescidos e estruturados pelo silêncio, formam uma espécie de cantochão de ruídos, que permanece como estrutura intencionalmente imperfeita, da qual se erguem outras vozes, que estão dentro e fora do filme.

Esta base tensa de textura polifônica estabelece a tonalidade afetiva de *Film Socialisme*. Sua imperfeição intencional distancia a obra do público, a ponto de a obra ser concebida como uma estrutura estranha. É oportuno o comentário. Curiosamente, em duas das seções de *Film Socialisme* que presenciei, pessoas se retiraram da sala na hora em que som e imagens ficaram *granulados*, supondo que o filme estivesse estragado. Ironia de Godard? A obra que mimetiza o mundo fragmentado fornece uma visão crítica de si mesma; e de seu estranhamento renova-se o olhar e a escuta do mundo ao redor.

Concomitantemente, a base tensa de textura polifônica sustenta outros eventos sonoros de *Film Socialisme*, eventos que, em sua maioria, podem ser compreendidos como procedimentos tradicionais de associação entre som e imagem, que escapam ao clichê para se configurarem como eventos de renovação poética.¹⁶ Destaco os perfeitos sincronismos de distorção de som e imagem, até a granulação de um e outro. Também os perfeitos des-sincronismos entre som e imagem, a ponto de vez ou outra serem no filme só som ou só imagem, numa completa acentuação de significado por negação. Sobre a mesma base sustentam-se as anti-rimas semânticas, como a associação entre a *Patética* e a interrogação sobre a impossibilidade de programas políticos, feita pela “Família Martin”. E também as alterações de rotação que acentuam o cromatismo de melodias que sugerem o desfalecimento interior dos protagonistas face ao impasse político e intelectual mundanos.

¹⁶ Reforço a informação de que os eventos imagéticos e sonoros de *Film Socialisme* ocorrem como fragmentos que se repetem ao longo do tempo. O diretor nitidamente quer, com tal procedimento, argumentar que não há lógica aparente na “história” contada, posto que a linguagem falha ao conta-la. Destarte, sincronismos e des-sincronismos, rimas e anti-rimas são procedimentos poéticos que perpassam todo o conjunto de narrativas que constitui o filme.

Na medida em que os eventos se sucedem, completa-se a textura característica da *paisagem sonora* de *Film Socialisme*. Parte essencial de sua estrutura formal, esta paisagem é completamente coerente com o propósito de Godard de privilegiar o tratamento de sons e imagens ante as narrativas tradicionais. Enfim, uma paisagem que em seu cerne abriga o acolhimento da imperfeição, o que facilita o reconhecimento de que *Film Socialisme* possui o forte apelo do estranhamento.

Conclusão

Tendo em conta a reflexão precedente, é de se concluir que *Film Socialisme* toma para si uma tarefa historicamente dedicada à música, a saber: resguardar-se como possibilidade de expressão onde propriamente a linguagem não alcança. Assim, *Film Socialisme* se estrutura como música, assumindo suas formas. Sobre a falibilidade dos signos fragmentados impõe-se a intuição da forma musical, que oferece uma perspectiva de organização dos eventos no tempo. Preserva-se desse modo a condição de possibilidade de produção do sentido. Ironia? As formas da música permitiram que *Film Socialisme* estruturasse narrativas sem necessariamente recorrer a um modo de pensar que a contemporaneidade colocou em descrédito.

Assim estruturado, *Film Socialisme* se impõe como uma obra atual, capaz de dialogar com sua época de incidência, mantendo-se constantemente, pela abertura de seu caráter artístico, uma origem do pensamento. O tempo irá dizer até que ponto respondemos ao apelo desta obra paradigmática, aceitando seu modo de significar o mundo. Mas parece fato que este apelo já se faça sentir no meio cinematográfico. É sabido que *Film Socialisme* não é pioneiro quanto à adoção estrutural de uma forma própria da música. Todavia, esse fato não o torna menos original e passível de reconhecido mérito. *Film Socialisme* faz valer a eficácia de sua poética, para a qual contribui o tratamento simples da relação entre música e imagem em todos os níveis. Por outro lado, configura-se promissor

o terceiro sentido de compreensão e elaboração da música de filme, tal como mencionado na introdução deste artigo.

Referências

ARISTÓTELES. De Anima – Livros I/II/III. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.

BADIOU, Alain. “Nota complémentaire sur un contemporain uso de Frege” In: Le Nombre et les nombres. Paris: Seuil, 1990.

BLANCHETTE, Patrícia A. Frege’s Conception Of Logic. New York: Oxford USA Professio, 2012.

BRELETE, Gisele. Tempo Histórico e Tempo Musical em Hegel – *Revista Kriterion* – Departamento de Filosofia da FAFICH – ISSN – 0100 – 512 X. Belo Horizonte: UFMG, Resenha 76, Janeiro a Junho de 1986, pp. 211/220

CORADINI, Leandro Pedrotti & ZAMPRONHA, Edson. Considerações sobre o Formalismo e o Referencialismo na Composição Musical Contemporânea, IN: ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, 2005.

GODARD, J. L. *Film Socialisme*. (Site) In: http://www.rottentomatoes.com/m/film_socialisme, postado em 2010.

GODARD, Jean-Luc. *Film Socialisme*. DVD – 101 min. França-Suíça: Imovision, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada” – in: *Escritos* – trad. Vera Ribeiro. Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

LOBER, Kino. *Film Socialisme*. In: http://philosophynow.org/issues/89/Film_Socialisme, postado em 2010.

LOPES, Adriana. *Vocabulário para Cinema – Inglês/Português*. São Paulo: SBS Editora, 2004.

MAS, Arthur & PISANI, Martial. *Film Socialisme: Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, Trad. Marcelo Rodrigues Souza. In: <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article19>, Publicado em 01/07/2010.

MONACO, James. *How to Read a Film – The world of movies, media and multimedia*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2000.

- NIETZSCHE F. *A Visão Dionísíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- REPETTO, Bruna. *Quando a música entra em cena*. Porto Alegre: edIPUCRS, 2011.
- ROGER, E. *Film Socialisme*. In: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?>, postado em 08/06/2011.
- ROSA, Ronel Alberti da. *Música e Mitologia do Cinema – Na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.
- ROSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio Sobre a Origem das Línguas* – Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999 p. 247/331.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Lisboa: Ed. Rés, 1969.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos*. 1ª Ed. São Paulo: UNESP, 2002.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

Anexo I

Ficha Técnica	
Título	Film Socialisme (França, Suíça – 2010)
Títulos Alternativos	Socialism / Socialisme / Film Socialism
Gênero	Drama
Duração	101 min
Tipo	Longa-metragem colorido
Distribuidora	Imovision
Produtoras	Veja Film; Office Fédéral de la Culture; Télévision Suisse-Romande; La Ville de Genève; Suissimage; Fondation Vaudoise; Fonds Regio Films; Wild Bunch; Canal +
Diretor e Roteirista	Jean-Luc Godard
Elenco	Christian Sinniger (o pai); Jean-Marc Stehlé (Otto Goldberg); Patti Smith (a cantora); Robert Maloubier (homem); Alain Badiou (filósofo); Nadège Beausson-Diagne (Constance); Élisabeth Vitali (Jornalista da FR3); Eye Haidara (Cinegrafista da FR3); Quentin Grosset (Lucien); Olga Riazanova (agente secreto russo); Marine Battaglia; Marie-Christine Bergier; Agatha Couture; Dominique Devals; Mathias Domahidy; Gulliver Hecq; Lenny Kaye; Bernard Maris; Elias Sanbar; Louma Sanbar; Maurice Sarfati
Fotógrafos	Fabrice Aragno; Paul Grivas
Produtora Executiva	Ruth Waldburger
Supervisor de Produção	Jean-Paul Battaglia
Departamento de Som	Gabriel Hafner; François Musy

Departamento de Câmera e Elétrica	Paul Grivas
Colaboradores	Fabrice Aragno; Anne-Marie Miéville
Fonte	http://epipoca.com.br/filmes_ficha.php?idf=23430
Textos	W. Benjamin; J. Derrida; JP. Curnier; R. Dubillard; H. Arendt; O. Bismarck; JP. Sartre; L. Brunschwig; J. Giraudoux; J. tardieu; C. Peguy; L. Aragon; S. Rullac; H. Bergson; G. Bernanos; D. De Rougemont; C. Wolff; R. Korsakov; F. Braudel; C. Simon; N. Gabler; L. Pirandello; P. Ricouer; S. Beckett; A. Malraux; C. Levi-Strauss; J. Conrad; W. Shakespeare; M. Heidegger; LA Rochefoucauld; W. Goethe; C. Malaparte; J. Genet; Z. Oldenbourg
Áudios	Betty Olivero; Arvo Pärt; Anouar Brahem; Tomasz Stanko; Bernd Alois Zimmermann; Giya Kancheli; Werner Pirchner; E. Busch; Thierry Machuel; Ludwig Van Beethoven; Chet Baker

Anexo II

Relações entre eventos imagéticos e sonoros de Film Socialisme.			
Mov. 1	Imagem	Evento Sonoro	Interpretação da relação entre imagem e evento sonoro.
Cena 1	1) Papagaios em flash.	1) Silêncio.	Marco inicial do filme: existência paradoxal de uma instância de incomunicabilidade ou de comunicação estendida.
	2) Tomadas externas e internas do navio.	2) Música-filme. Ruídos de captação do vento e das coisas do navio.	Sugestão de que a realidade filmada possui um aspecto de coisa.
	3) Pessoas dançando na discoteca.	3) Som distorcido até a completa granulação.	Inclusão dos ruídos na obra de arte (filme). Dessacralização do estético.
Cena 2	1) Pessoas filmam e fotografam.	1) Música-filme.	Caráter corriqueiro do filmar e fotografar em oposição ao caráter dramático da música. Ambos os caracteres são realçados.
	2) Gatinhos.	2) Melopeia de papagaios.	A linguagem dissociada de qualquer fundamento na realidade, até mesmo com quem a pronuncia.
Cena 3	1) Legenda quase que autônoma em relação ao texto falado.	1) Polifonia de narrativas.	Reforça a ideia de dissociação entre linguagem e realidade.
	2) Bonecas.	2) Canção ariosa.	Um significado reforça o outro. Bonecas e canção são referência direta a URSS.
Cena 4	1) Imagens do significante ouro.	1) O som da narrativa de Constance passeia nos planos bem definidos (frente, fundo, direita e esquerda), realçando	O ouro é um forte significante do Capitalismo, reforçado pela concentração de significados dos eventos sonoros em questão.

		significantes. Música-filme 2 (cordas) Ruídos do vento no microfone.	
	2) Egito.	2) Música para violão e flauta.	Em oposição à cena anterior, o Egito é apresentado como um dos berços da civilização. O caráter primário desta lembrança é reforçado pela música.
Cena 5	1) Momentos sem imagem. Pessoas fotografando.	1) Polifonia do navio.	Dissociação entre imagem e som; dissociação entre significante e significado.
Cena 6	1) Imagens externas ao navio: Nápoles.	1) Canções napolitanas.	A música reforça a imagem.
	2) Discoteca.	2) Sons distorcidos até a granulação.	Inclusão dos ruídos na obra de arte (filme). Dessacralização do estético.
Mov. 2			
Cena 7	1) As pessoas deixam o navio. Surgem as inscrições: Barcelona, ouro nazista, ... "Quo Vadis Europa."	1) A música-filme é interrompida por silêncios e canções de diversas origens.	Europa: uma babel de referências imagéticas e sonoras de diversas culturas e histórias.
	2) Posto de Gasolina. Uma lhama amarrada em um poste.	2) Silêncio, sons ambiente.	Petróleo e lhama; possível referência ao socialismo latino americano. Silêncio recai como interrogação ou ausência de juízo.
Cena 8	1) Jornalista e cinegrafista da FR3. Foco em um livro de Balzac. Foco na Lhama. A família repudia a presença da televisão. Um burro. Discussão sobre eleições.	1) Silêncio, sons ambiente.	A televisão tenta reter a complexidade do atual contexto. Silêncio e sons ambiente, reforçam a ideia de que tal complexidade resente de explicações.
Cena 9	1) Garoto rege com camisa da URSS.	1) Música de caráter circense.	Falência da liderança soviética. Caráter patético do autoritarismo remanescente.
	2) Garoto finge dormir.	2) Melodia jazzística de caráter cômico.	Referência ao protagonismo dos EUA no atual contexto político.
Cena 10	1) A família ao final do dia.	1) Coral em rotação alterada. Música cromática. A espacialização, no filme inteiro, é claramente não naturalista.	Os eventos sonoros apontam para o desequilíbrio da ordem cotidiana.
	2) Família na sala.	2) Música orquestral.	A música acentua o caráter dramática da situação anterior.
	3) Menino juiz.	3) Jazz.	Referência ao protagonismo dos EUA no atual contexto político.
	4) Discussão entre mãe e filha: impossibilidade de um programa político.	4) Patética.	Associação entre a perplexidade atual em relação à política com a

			perplexidade experimentada por Beethoven. A música empresta dramaticidade à situação descrita.
Transição			
Cena 11	1) Garoto na escada, pintando um Renoir. A textura de cores do quadro e do filme se tornam a mesma.	1) Música-filme. Coro. Silêncio.	A síntese entre arte e realidade sugerida pelas imagens é reforçada pela síntese dos elementos sonoros trabalhados anteriormente.
	2) Inscrição na tela: Palestina.	2) Cluster. Silêncio. 2 clusters.	O caráter suspensivo dos eventos sonoros reforçam a ideia de que a situação da Palestina não está resolvida.
	3) Inscrição na tela: "Nos Humanités". Vídeos dos lugares.	3) Silêncio intercalado de Cluster em tempo não regular. Polifonia de textos e música percutida distribuída nos planos sonoros.	A diversidade da realidade representada pela diversidade das narrativas imagéticas e sonoras.
	4) Referências imagéticas à música.	4) Canções.	Música: ausência de linguagem? Excesso de linguagem?
Mov. 3			
Cena 12	1) Vídeos de lugares.	1) Canções.	As canções delimitam as identidades dos lugares.
	2) Holocausto.	2) Texto bíblico de Isac.	Reforça-se a ideia da presença do "sacrifício" na história.
	3) Escadarias de Odessa. Encouraçado.	3) Cluster. Música-filme. Música de banda somada à música-filme. Conclusão das músicas-filme 1 e 2.	Referência à relação entre cinema e realidade. A música reforça o caráter dramático desta relação.
	4) Navio.	4) Politextualidade.	Retorno à imagem inicial. A civilização à deriva, em sua própria diversidade.
	5) "No comment."	5) Silêncio.	Retorno ao marco inicial do filme: existência paradoxal de uma instância de incomunicabilidade ou de comunicação estendida.

* Os conteúdos dispostos neste quadro estão de acordo com a distribuição de capítulos proposta pelos editores da IMOVISION.

Anexo III

Signos que unem diferentes sentidos de interpretação no emaranhado de narrativas de <i>Film Socialisme</i> .	
Coisas	Alguns objetos tais como o relógio e a máquina de fotografar são recorrentes nos três movimentos, constituindo polos de unidade em torno dos significados que encampam.
Documentários e vídeos.	Um dos principais é o do cineasta Daniel Pollet, responsável pela cena em que o mar é visto através de uma cerca de arame farpado, que representa a

	impossibilidade de filmar a Palestina.
O ouro	História real e ficcional do ouro de Moscou que justifica a presença dos personagens identificados no 1º movimento do filme. Atrás do ouro de Moscou, a câmera realiza um verdadeiro panorama de fragmentos da história do capitalismo e do socialismo.
Canalhas	“Hoje o que mudou é que os canalhas são sinceros.” Referência ao criminoso de guerra Richard Christmann que em <i>Film Socialisme</i> assume diversas personalidades nos três movimentos, inclusive, a de Otto Goldberg, suposto responsável pelo sumiço do ouro.
Odessa	A parada em Odessa está ligada à lembrança do Encouraçado Potemkin e da célebre cena do massacre nos degraus da escada Richelieu. Mas essa lembrança retorna em <i>Film Socialisme</i> de uma maneira inédita. As imagens de Eisenstein, o cineasta opõe aquela de um grupo turístico visitando os lugares da revolta de 1905. Sobreposição de dois clichês do mesmo monumento, na qual o mito revolucionário se submete à agência de viagem.
Histórias	Articulações entre as Histórias Antiga e Contemporânea. Nessa trilha, há imbricamentos entre ficção e realidade, quando, por exemplo, Godard reporta a personagens da resistência francesa, como é o caso da “Família Martin”.
Palavras	Godard não perde a oportunidade de referir-se aos seus detratores. “No Comment”, expressão que encerra o filme.
Animais	Presença de animais em lugares inusitados. Evidentemente os animais assumem o papel de símbolos. Lhama no posto de gasolina, provavelmente uma referência à América Latina. Burrinho carregando televisão: Palestina.
Lugares	Nápoles, Barcelona, Palestina, Egito, Hellas, Odessa. Na ficção, lugares por onde teria passado o ouro de Moscou. Na realidade, referências a conflitos históricos do capitalismo e do socialismo.

Handel's use of plucked instruments

Orlando Fraga (EMBAP)

Abstract: Three central features of Baroque music encompass a large portion of questions about the performance of this particular repertory: its improvisatory aspect, the use of basso continuo, and the instrumental color and variety. Teorbo and lute solos, aside of playing a role as a continuo, filled in the intermissions of oratorios in Italy since late 17th century, while organ concertos provided the same function for English oratorios in the early 18th century. It is from Handel's early period – his first trip to Italy in 1707 – that teorbo and archiliuto start to appear in his vocal music. Handel employed either the teorbo or archiliuto (or simply liuto) in twelve vocal works and in one instrumental Overture. A complete examination of the circumstances that involve this particular aspect of Handel's music is the subject this paper.

Keywords: Handel; Baroque opera; lute; theorbo; continuo.

Resumo: Um substancial número de questionamentos acerca da performance de música barroca se concentra em três aspectos particulares deste repertório: o seu aspecto improvisatório, o uso do baixo contínuo e a variedade e colorido da instrumentação. Solos de teorba e alaúde, além do seu papel como contínuo, preenchiam os *intermezzos* dos oratórios italianos desde o final do século 17, ao mesmo tempo em que concertos de órgão poderiam ter função equivalente nos oratórios ingleses no início do século 18. É no primeiro período composicional de Handel – aquele que coincide com sua primeira viagem à Itália em 1707 – que a teorba e o arquialaúde começam a aparecer em sua música vocal. Handel empregou tanto a teorba quanto o arquialaúde (ou simplesmente alaúde) em 12 trabalhos vocais, além de uma *Overture* instrumental. Este artigo examina as circunstâncias que envolvem os aspectos particulares deste repertório na obra de Handel.

Palavras-chave: Handel; Ópera Barroca; alaúde; teorba; contínuo.

Despite Handel's fame as a composer, virtually no attention has been paid by scholars or performers to his use of plucked string instruments, especially those of the lute and guitar families. One of the possible reasons is that musicologists themselves rarely have in general any first-hand knowledge of plucked instruments. On the other hand, these instruments were considered to have been more or less extinct by the 18th century. Nonetheless, my survey of entries in the *Handel-Håndbuch* (HD) reveal at least fourteen pieces that call for lute, archlute, theorbo, or guitar. From this total, thirteen are vocal works – Oratorios, Operas, Cantatas, an Ode, an Anthem – plus one instrumental. Yet, three pieces call for an *obbligato* part, and the remaining mention the lute as part of the continuo contingent. These results raise some questions: how familiar was Handel with these instruments? Do these pieces work well on the specific instrument he designated? Did these instruments play along as part of the continuo when not specifically called for – in some other numbers in the same large-scale work?

I will begin this paper by introducing the characteristics of each instrument, assessing the feasibility of performing these pieces on each particular lute and the implications of playing an entire large-scale opera. By examining the scores, I will conclude that Handel did not have much knowledge of the lute. This is not unusual though, few composers ever do! However, he used it successfully to solve particular dramatic effects, and create a delicate, colorful musical fabric.

The Instruments

The nomenclature used by Handel is varied and sometimes confusing. This is actually to be expected from composers not completely acquainted with these instruments. To solve local incongruences, a composer would very often rely on the assistance of a lute performer. The final decision on which instrument to use and where would vary greatly according to the capabilities of the actual

instrument and/or instrumentalist. Deviation from the original proposal could always be expected.

The theorbo (Fr. *téorbe*, *théorbe*, *tuorbe*; Germ. *Theorb*; It. *Tiorba*[o], *tuorba*)¹ was first developed in Italy towards the end of the 16th century.² It was meant basically to accompany the *Nuove Musiche* of the Florentine Camerata. Because of its full, rich-sustaining sound, the theorbo was an excellent instrument to support a solo voice in monodic song without obscuring it. The Italian *Tiorba* came to England in the first decades of the 17th century. Very soon, though, a new design was developed by the use two pegnuts for the bass courses. The solution was probably inspired by the *English Two-Headed Lute*, and is attributed to the English Gautier, Jacques.³ The term *Theorbo-lute* (or simply *Theorbo*) is often found on title-pages of collections of English Ayres. In examining this repertoire – including consorts – we find a predominance of flat keys and slow pace of the bass line. Later in the century, the tessitura of the bass line tended to go higher and, therefore, the Renaissance G-tuning (also referred to as “lute pitch”) with only the first course lowered by an octave (re-entrant tuning)⁴ proved to be ideal. Gut strings were standard although metal strings were often an alternative.

Whether used in chamber music, opera or church music, the theorbo gives a sonorous, full accompaniment, and for that reason it was thought a reasonable

¹ An instrument of the Western lute family with stopped courses considerably longer than those of a lute and with a separate nut and pegbox for a set of longer, unstopped bass strings (diapasons). The Italian names Chitarrone and tiorba were used synonymously for the same instrument, depending on personal or regional preferences. During the 17th century and part of the 18th the theorbo was popular as an accompanying instrument, and in the 17th century a certain amount of solo music in tablature was published for it. Theorbe may also refer to an organ reed stop of the 17th and 18th centuries German, rare but of a distinct type, i.e. gentle 16' tone imitating, in some way, the theorbo. In *The New Grove Dictionary*.

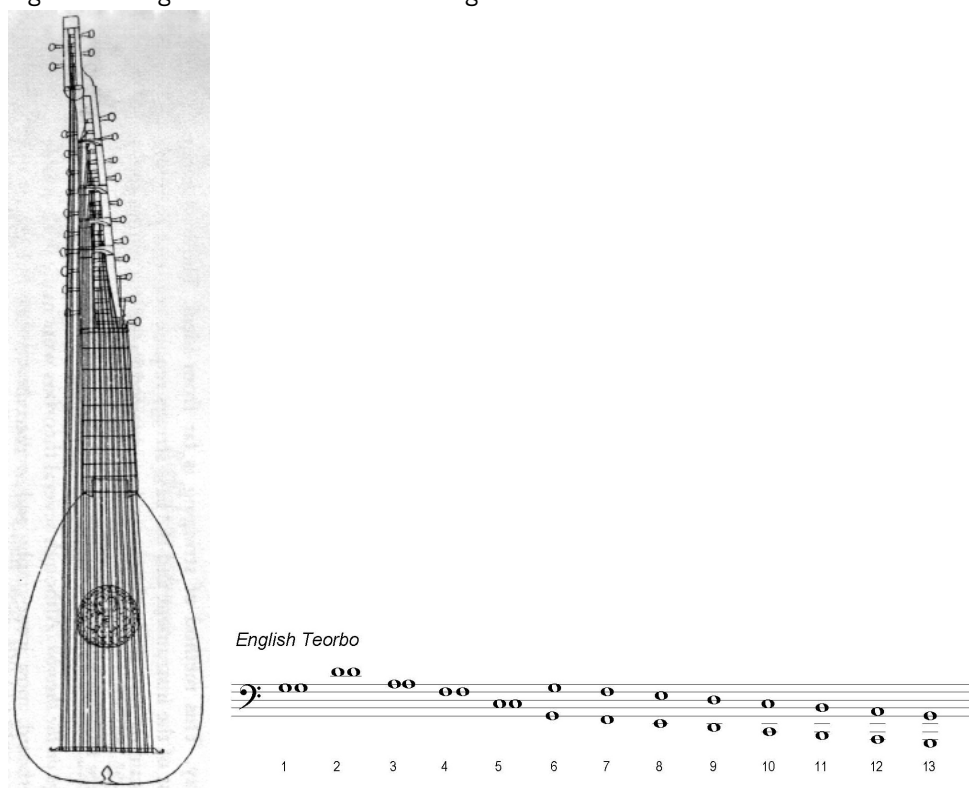
² Mersenne (1637) says that it was invented in Florence 'thirty or forty years ago' by le Bardella. In Mersenne, M. *Seconde Partie de l'Harmonie Universalle: Livre septiesme des instruments*. Paris, 1637, p. 77.

³ Jacques Gaultier (1603-1672).

⁴ A term used to describe the tuning of string instruments in which successive strings are tuned not to successively higher pitches but to a pattern of rising and falling intervals. Re-entrant tunings are found, for example, in the Renaissance four-course guitar (g'/g'-d'/d'-f'/f'-b'), the Baroque five-course guitar (a/a-d/d'-g/g-b/b-e'/e'). Such tunings produce characteristic effects of timbre and colour, including bright chordal accompaniments and clarity of delineation in melodic passages. In *The New Grove Dictionary*.

alternative to the *violone*.⁵ The theorbo read from the bass clef with harmonies added to the continuo part. Theorbos also were used as obbligato part. By the end of the 17th century the *archiliuto* gradually replaced it, probably because the upper course of the archiliuto, being in lute pitch gave greater range for the bass, and allowed room for harmony and solos above that bass.

Fig. 1 The English Teorbo and its tuning



The Archiliuto (Fr. archiluth; Germ. Erzlaute; It. arciliuto, arcileuto) was a lute with six courses of stopped strings, and seven single or double courses of unstopped diapasons. The instrument was used principally for solo music, but was also called on to provide continuo.

⁵ In 16th-century Italy *violone* was a generic term for the viol family. It distinguished the viol family from the violins, which in some early sources are called *violette*. By about 1600 *violone* had come to stand for a large bass viol. In *The New Grove Dictionary*.

Alessandro Piccinini (1566 - c1638), in his *Intavolatura di liuto, et di chitarrone* (Bologna, 1623), claims the invention of this type of instrument in Padua in 1594 (Piccinini, 1623). He called it *arciliuto* because the name *liuto attiorbado* suggested that it was derived from the *tiorbo* which he knew to be untrue because he "invented it". The *arciliuto* started to appear in printed sources from the early 16th century. Mersenne (1588 - 1648), in 1637, was allegedly confused between the terms *tiorba* and *arciliuto*. In his text he called the later *tuorbe (sic)*, but in the errata he explained that the Italians called it *arciliuto* though he would have preferred *luth à double manche* (Mercenne, 1957). The old Renaissance G-tuning remained unaltered in Italy throughout the 17th- and 18th-centuries, while other European countries experimented with new tunings, culminating in the D-minor and *Flat French* tunings.⁶

However, the denomination of *archiliuto* did not gain universal acceptance until the last decades of the 17th century. Two important new factors called for a more powerful continuo instrument. First, covered strings had been invented in the middle of the century, mentioned first time by J. Playford in 1664 (Playford, 1664). This kind of strings enabled a fuller sound to be produced on a shorter string. And second, the composers of the late 17th century were writing richer and wide-ranging bass lines.

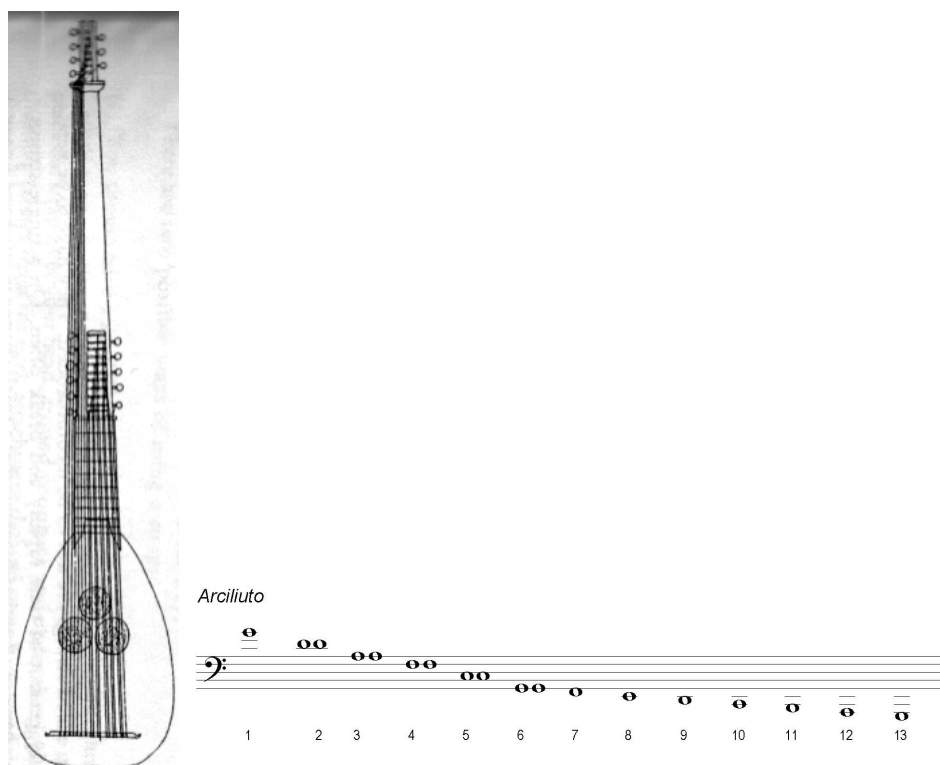
In Handel's time whenever *liuto* is specified for a continuo part it most likely means the *arciliuto*. This instrument is best used in instrumental music and anything that requires a more decorated realization. As composers began writing higher and more melodic bass lines toward the end of the 17th century, the *arciliuto* proved to be more suitable than the *English Teorbo*. Like the *teorbo*, the *arciliuto* was also used as an *obbligato* instrument in chamber music, operas, and

⁶ Around 1620 French lute composers began to experiment with several accords nouveaux (new tuning), first on ten-course lutes, and later on 11- and 12-course instruments. This experimentation continued until at least the 1670s, and music for over 20 different tunings survives, many of which were given different names by different scribes or composers. The tuning commonly known as 'Flat French' (A-d-g-b^b-d'-f') was popular until about the 1660s. The advantages of the new tunings were increased resonance and ease of left-hand fingering, though only within a very limited range of keys. In Lute - *The New Grove Dictionary*.

cantatas. However, when it is used as a continuo instrument in late Baroque sonatas and cantatas, it is often necessary to add a bowed bass instrument.

It seems from the scores of Italian operas and oratorios that one performer was often expected to play both the *arciliuto* and *teorbo* using either one where appropriate. It would be expected that the player judge which instrument was best according the key and the nature of the bass. In general, the *teorbo* is best suited for sharp keys, recitatives, slow bass lines or those that do not go very high. The *arciliuto* is most suited for flat keys and aria accompaniment, *obbligato* or otherwise, with the bass line more active and of a higher tessitura.

Fig. 2 The *arciliuto* and its tuning



We should now consider the *chitarra* (or Baroque guitar) as a continuo instrument. Perhaps the most important function of the five-course *chitarra* in all periods of its existence has been as a chordal instrument, accompanying the voice

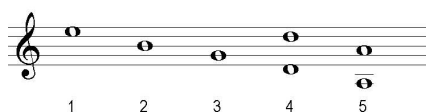
and playing in ensemble. The earliest samples of guitar accompaniment are fully written out in tablature, *alfabeto*,⁷ and from late 17th century on, also read from the bass part, wherein the guitar joined the harpsichord, lute, and teorbo, as part of the continuo contingent.

The style of accompaniment varied from strumming – particularly in dance music – to plucking, using the same technique as for solo guitar. Most significant for this study, is Nicola Matteis' publication *Le false consonances della musica ... la chitarra sopra la parte*, issued in Italy c.1680, and subsequently republished in England in 1682. In a most comprehensive way, Matteis deals with chords over the bass line, how to read figures, what to do with cadences, how to overcome the problems of rapid and difficult basses, and style of accompaniment. This book represented the foundation of continuo accompaniment for the following generations not only of guitarists, but also lutenists.

Fig 3 Baroque guitar and tuning



Chitarra



⁷ Guitar notation in which chords are symbolized by letters of the alphabet and popular in early guitar sources, such as Carlo Calvi (1646), Gaspar Sanz (1674), Corbetta (1639), among others. In *The New Grove Dictionary, Guitar*.

As a final word, it should be mentioned that whatever instrument one uses for continuo playing it is important to consider the special qualities of a particular type of lute or guitar, as well as the qualities of the repertoire. Yet, it should be understood that for almost two hundred years the term "theorbo" could refer to any one of the several large lutes, each one with a distinct feature. Its basic function was to play the continuo part and also often as a melodic and *obbligato* instrument. The tuning, stringing, range, design, and contour of the part play an important role in the final result.

The Music

The scores that constitute the basis for this study were drawn, according to the availability, from either the *Händel-Handbuch* (HG) or the *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA). Of the total, three were not available by the time of the conclusion of the research. In any case, both the *HG* and *HHA* conflict to some extent, therefore an examination of the manuscripts was necessary.

Handel names four plucked instruments in his vocal and instrumental music: *liuto*, *achiliuto*, *theorbo*, and *Baroque guitar*. As we have seen above, the terms "liuto" and "archiliuto" were interchangeable; therefore they are here considered as one.

The designation 'archiliuto' appears in eight pieces:

Dramatic Cantata: Cornelia fedele, in vano speri (Clori, Tirsi e Fileno) (HWV 96) from 1707;

Oratorio: La Resurrezione (HWV 47) from 1708;

Ouverture D-Dur (HWV 337) from 1722;

Acis and Galatea (Italian/English version) (HWV 49b) from 1732;

Oratorio: Athalia (HWV 52) from 1733;

Wedding Anthem XIII: This is the day which the Lord hath made (HWV 262) from 1734;

Pasticcio Opera: Oreste (HWV A11) from 1734;

Ode for St. Cecilia's Day (HWV 76) from 1739.

The works that call for theorbo are as follow:

Opera Seria: Giulio Cesare in Egitto (HWV 17) from 1724;

Opera Seria: Partenope (HWV 27) from 1730;

Opera Seria: Sosarme, re di Media (HWV 30) from 1732;

Oratorio: Esther (HWV 50b) from 1732;

Oratorio: Saul (HWV 53) from 1739.

With the exception of the *Overture in D Major HWV 337*, all the pieces listed above belong to large vocal works. The first thing one wonders is to what extent Handel was aware of the problems of applying one or another instrument. It is fair to assume he would know at least the minimum of each instrument. But it is also fair to think that his main concern would not necessarily have been the small subtleties that particularize a lute. For the composer, the most basic concern is the final sound most suitable for the atmosphere he wants to suggest. In this regard, *theorbo* and *archiliuto* are very close to one another. That is to say, they possess the same characteristic color-tone distinguished only by specialists.

For an interpreter, the most basic thing to do in these situations is to evaluate the tessitura, the key, and the function of the part involved. At first glance we notice that five of the works that call for theorbo could actually not be played on this particular instrument for the simple reason that they do not possess the high e^3 present in the continuo line (a transposition an octave lower may be required). The exception would be the *theorbo* obbligato part in the *Sinfonia* that opens second act of *Giulio Cesare*. Although the range fits the tessitura of the *theorbo*, the key of F Major along with the arpeggio design would make it more suitable for an *archiliuto*. The dramatic situation also in the scene would suggest a bigger, louder instrument to cope with the volume of an onstage orchestra plus the regular one on the pit.

A special case involves *La Ressurrezione*, here listed among the group of *archiliuto* but scored in Chrysander's edition for *theorbo* (and in the Handel-Handbuch as *archiliuto*). In 1708, Handel was employed as a household musician

to Marchese Francesco Maria di Ruspoli (primarily to compose cantatas for meetings of the Arcadian Academy) in Rome, where this oratorio was premiered on the 8th of April. We can assume that an Italian instrument was used for this performance. For several reason I believe it was probably an archlute. The *theorbo* favored in Italy throughout the 17th- and 18th-century has the first two courses re-entrant. The range of the continuo part goes up to d^3 , the higher open string, therefore leaving not too much room for a theorbo to fill in the harmony above the bass line. Furthermore, the key of g minor, although possible on the theorbo, is definitely better for *archiliuto*.

The list of pieces for *archiliuto* is much less problematic. The aspects of range and key in Handel's music are congruent with the role of the instrument both as a continuo and obbligato part. Nevertheless, a particular case involving the oratorio *Athalia* and the anthem *This is the Day* should be considered. *Athalia* is one of the few oratorios of Handel not originally composed for the London public. It was premiered in 10 July 1733 in the Sheldonian Theatre, Oxford. The Mathan's aria, *Gentle airs* for violoncello obbligato and continuo (double-bass, harpsichord, and *archiliuto*), which is in the key of A major, was reused a year later in the *This is the day which the Lord hath made or Anthem for Wedding of Princess Anne* (HWV 262). In the anthem, Handel changed the text (*Blessed, Blessed is the man*) and transposed the aria to G Major. Although both keys are feasible on the *archiliuto*, there is no doubt that G Major, is better for its more robust resonance on the instrument due to the possibility of using more open strings. However, I do not believe Handel took these aspects of the instrument into account. Most likely the reason for the transposition lay in the change of cast from one performance to another.

For his continuo contingent, Handel suggests a variety of combinations. Along with the harpsichord, we find the *viola da gamba*, harp, violoncello, double-bass, and organ. Although the normal, and probably most desirable, interpretation of figured bass assumed the addition of chords (or some sort of contrapuntual filling of the score), it appears not to have been uncommon for arias and recitatives performed with the soloist to be accompanied only by a cello and/or other harmonic-melodic instrument such as the *archiliuto* or the *theorbo*.

Metastasio, for instance, lamented about the early 18th century cantatas that had no other accompaniment than "a harpsichord or a violoncello with no other instruments to obscure the beauties and hide the faults of the singing" (BROWN e SADIE, 1990, p. 122). The efficiency of the use of the *theorbo* and *archiliuto* as continuo may be determined by extra factors. First, the size of the hall. Whole genres of Baroque music – solo motets, secular vocal solos with guitar and lute accompaniment, suites for harpsichord, and etc. – were created for spaces that were either intimately small or had exceptionally good acoustics. Almost universally, theaters in the 18th century were extremely small. For the audience, ground-floor seats were considered unattractive because the necks of large instruments, such as cellos and *theorbos*, blocked the view. The stage, on the other hand, in such theaters must have been extremely crowded, since they could accommodate six or more singers, small choruses, dance groups, and stage orchestras, when required. Thus, this leads to the second consideration: the size of the orchestras. Handel's oratorio *La Ressurezione* was performed with an orchestra of 48 musicians (BROWN e SADIE, p. 7). If we assume that the *archiliuto* was employed throughout the oratorio, then most likely the continuo section was reinforced with the addition of two or more *archiliutos*. Unfortunately, this information cannot be confirmed by consulting Ruspoli's account lists.⁸ In this case, Handel may have counted on the court lutenist with perhaps some extra hiring which does not appear for some reason in the accounts.⁹ On the other hand, from Handel's London period, we do know that it was a common practice of theaters and opera houses to have a lutenist as a permanent member. In 1728, the account book of the Haymarket Opera lists an orchestra of 24 violins, 3 cellos, 2 double-basses, 3 bassoons, occasional flutes, trumpets, horns, 2 harpsichords, and an *archiliuto*. (BURROWS, 1985) Sir John Clerk, after attending the last night of *Orlando* (HWV 31) on May, 5 1733, listed a very similar orchestra in his diary:

⁸ See Ursula Kirkendale.

⁹ The above mentioned article apparently lists only the entrances where Handel is mentioned. Handel may have used the house lutenist, if one ever existed, who does not appear in the accounts. That is a plausible assumption if we consider that at the same time Handel used *viola da gamba*, which is not mentioned anywhere in the accounts. Kirkendale, *op. cit.*, p. 237.

"above 24 violins, four cellos, 2 large bass violins each about 7 foot in length at least with strings proportionable that cou'd not be less than a 1/4 of an inch diameter, two oboes, four bassons, a theorbo, and two harpsichord. The violins made a terrible noise & often drown'd the voice" (Dean e Knapp, 1987). In any case, it is not unreasonable to assume that in the absence of a permanent member, players from elsewhere would be hired to fill the gap according to the availability of performers and immediate demand of budget. A third possibility is that Handel had a member of the vocal cast (or less likely, the orchestra) to play the lute. That is what Winton Dean implies in his article *An unrecognized Handel singer: Carlo Arrigoni*. The tenor Carlo Arrigoni was a skilled lute player also known for have taken part in some productions that involved Handel's permanent staff (Dean, 1977).

One question still remains: what would be the implications of a lute playing continuo throughout a large-scale work such as an opera? It is out of the range of this paper to consider whether or not the lute should play continuo where not specified. It was, however, a common practice, and the contemporary literature is rich in quotations. More important for us is how it was done; more specifically, the problems involving *scordatura*. For instance, if a given aria calls for an unstopped-bass course to be in *F*, and the next one is in *F#*, it implies a re-tuning that demands that the player stand up and execute the actual awkward action. Obviously, that is not practical and may delay the flow of the opera. We may, therefore, assume that the lutenist would be prepared and backed-up with two or more instruments tuned differently. Yet, the second lute could be something else, for instance a *theorbo* – if the first one is an *archiliuto* – whenever the bass line and general *affekt* of the piece proves it to be more suitable

Two Particular Cases

The cantata *Nò se emenderá jamás* (HWV 140)

Handel's Italian cantatas (especially the single one with Spanish text and *chitarra*), were written for professional singers and instrumentalists who were as a

rule employed as *virtuosi* in Rome chapels or courts. In other cases, the singers were members of the *Capella Sistina* or the *Capella Giulia*, and performed at the *conversazioni* of the Roman aristocracy with the permission of the *Protettore* of the *Capella*. From a total of nearly a hundred cantatas, Handel wrote four for solo voice and obbligato solo instrument and continuo: HWV 113 and 173 for violin, HWV 134 for the recorder, and HWV 140 for voice and Baroque guitar. To perform the guitar part, a five-course instrument in E-tuning is required.¹⁰ On examining the score, the first conclusion is that Handel most likely wrote it on a harpsichord and totally disregarded the instrument's range. In order to accommodate the bass line within the short tessitura of the guitar, the performer must transpose some notes an octave higher (actually, a common practice).

Harp Concerto in B flat major or Organ Concerto in B flat major, Op 4 No 6 (HWV 294)

Winton Dean owns a copy of the first edition of the libretto of *Alexander's Feast* from the performance at the Covent Garden in February and March of 1736. There, a single leaf stitched after the Preface of the Ode carries the complete text of the *Cecilia volgi*, headed *A Cantata, perform'd at the Beginning of the Second Act*. At three points in the Ode a concerto is indicated: the first one comes before the accompanied recitative *The song began from Jove [A Concerto here, for the Harp, Lute, Lyricord, and other Instruments]*. According to Dean, this agrees with directions in Handel's autograph (which does not contain the music of the concertos), although he originally placed an organ concerto before the accompanied recitative *Thus long ago* and shifted it to the end of the Ode. The first concerto is described as *Concerto per il Liuto e l'Harpa*. This Concerto was later published as Organ Concerto in B flat major, Op 4 No 6. Although this information is confirmed in the notes for this concerto in the Handel-Handbuch Vol. 3, p. 33, no further information was found that could shed more light on this.

¹⁰ Hans J. Marx in the Preface of his edition of the cantatas for the New Collection misattribute it. He suggests a guitar tuned in "A". That is actually not possible for the simple reason that there is no such a tuning. The Baroque guitar appears only in E-tuning.

However, the sheer fact that this pieces most often referred to as Handel's "Harp Concerto" indicates how little Handel's use of the lute family is understood today.

References

- BROWN, H. and SADIE, S. *Performance Practice Music after 1600*. London: W. W. Norton & Co., 1990.
- BURROWS, Donald. Handel's London theatre orchestra. *Early music*, United Kingdom. Vol. XIII/3 (August 1985), pp. 349-357.
- BURROWS, Donald. *Handel and the English Chapel Royal*. London: Church Music Society, 1985.
- DEAN, Winton. An unrecognised Handel singer: Carlo Arrigoni. *Musical Times*. Great Britain Vol. CXVIII/1613 (July 1977), pp. 556-58.
- DEAN, W. and KNAPP, J. M. *Handel's Operas - 1704-1726*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- GUDGER, William D. Handel's harp concerto. *American Harp Journal*. USA Vol. VI/3 (Summer 1978), pp. 14-22.
- KIRKENDALE, Ursula. The Ruspoli Documents on Handel. *Journal of the American Musicological Society*. No. 25 (1967), pp. 235-270.
- LEDBETTER, David. *Continuo playing according to Handel*. Oxford : Oxford University Press, 1990.
- MATTEIS, Nicola. *The false consonances of musick* (1682). Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler. Monaco: Editions Chanterelle, c1980.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle: the books on instruments*. Translated by Roger E. Chapman. The Hague: M. Nijhoff, 1957.
- PICCININI, Alessandro. *Intavolatura di liuto, et di chitarrone*. Bologna: 1623. Facsimile Minkkof, 1978.
- PLAYFORD, J. *A Brief Introduction to the Skill of Musik*. London: 1664. Facsimile Minkkof, 1977.
- ROGERS, Patrick John. *Continuo realization in Handel's vocal music*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, c1989.
- SPENCER, Robert. Chitarrone, Theorbo and Archlute. *Early Music*. Vol. 4 (October 1976), pp. 407-422.

A relação entre música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo – um estudo sobre seu amadurecimento ao longo da obra

Rafael Garbuio (UNICAMP)

Carlos Fiorini (UNICAMP)

Resumo: A música do período do Renascimento encontrou no gênero madrigal seu principal meio de desenvolvimento. Através desse gênero de composição as ideias humanistas e a produção poética feita a partir dela influenciaram a escrita musical. Neste contexto, encontramos a obra do compositor italiano Carlo Gesualdo, que teve grande proximidade com poetas e suas obras. No decorrer do desenvolvimento de sua carreira como compositor e por conta do amadurecimento de sua escrita a relação música/texto se estreitou a tal ponto que Gesualdo passou a escrever ele próprio os textos que iriam servir a seus madrigais mais tardios. A proposta deste artigo é entender o processo do desenvolvimento dessa relação entre seus primeiros madrigais até os últimos exemplos.

Palavras-chave: Renascimento, Madrigais Italianos, Textos, Carlo Gesualdo.

THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND TEXT OF CARLO GESUALDO'S MADRIGALS - A STUDY ON THE DEVELOPMENT ALONG HIS WORK

Abstract: The music of the Renaissance period had in the madrigal genre its primary means of development. Through this composition form, humanistic ideas and poetic production influenced musical writing. Within this context we find the work of Italian composer Carlo Gesualdo. He had great proximity to poets and their works. During the development of his career as a composer and the maturing of his writing Gesualdo went on to write his own texts. The purpose of this article is to understand the progress of this relationship between music and text.

Keywords: Renaissance, Italian Madrigals, Texts, Carlo Gesualdo.

Introdução

O compositor italiano Carlo Gesualdo está inserido na fase final do Renascimento. Sua produção musical concentrou-se em motetos sacros e madrigais italianos, nestes últimos temos as obras que o tornaram mais conhecido. Seus seis livros de madrigais a cinco vozes apresentam a sofisticação de uma linguagem musical específica a esse compositor e alguns de seus contemporâneos.

A obra de Gesualdo apresenta características técnicas que a distingue do repertório mais conhecido deste período. Sua escrita virtuosística, suas inovações harmônicas e a constante ousadia na escrita vocal fizeram de Gesualdo um estilo a parte do Renascimento. A especificidade de seus procedimentos técnicos levou sua música a ser pouco executada nos séculos seguintes à sua produção, e até pouco tempo atrás ainda estava reservada a ser exemplo de exageros do período e até mesmo representar a fase decadente da época. Um dos motivos pelos quais o repertório caiu quase que no esquecimento foi a dificuldade em compreender seus procedimentos musicais por parte dos estudiosos e mesmo dos músicos, além da dificuldade em se classificar este repertório.

Nomear a obra de Gesualdo simplesmente como música do Renascimento gera uma série de dúvidas estilísticas, principalmente devido a suas características musicais repletas de excessos expressivos e do tratamento harmônico não usual. Ao passo que, tentar antecipar no seu repertório características do período Barroco torna ainda mais confusa a tarefa, por conta das bases polifônicas presentes na formação do compositor e por sua influência humanista. O caminho teórico para a solução deste problema começou a ser encontrado há pouco mais de 40 anos, quando alguns estudiosos do assunto, como Glenn Watkins, Maria Rika Maniates e Edward Lowinsky, passaram a classificar o repertório final do Renascimento em um segmento à parte do período, com uma escrita mais tardia e procedimentos mais complexos.

Algumas outras classificações vieram junto com esse entendimento tardio do Renascimento e ajudaram na compreensão estética do repertório. Uma dessas classificações foi a aceitação do conceito de Maneirismo artístico aplicado a esse repertório. Este estilo, que é encontrado na produção artística do final do

Renascimento, teve seu berço nas artes visuais. O historiador de arte Arnold Hauser foi o principal teórico a dedicar seu estudo a entender esse tema. O resultado de seu trabalho trouxe importantes contribuições para o entendimento do período. Segundo Hauser, pintores como Jacopo Pontormo (1494-1557) e Andrea del Sarto (1515-1516) são utilizados como exemplos de obras carregadas de artificialismo e virtuosidade técnica que passaram a dominar o ambiente estético do final do período do Renascimento (1976, p. 17). Neste contexto, identificou-se um outro estilo, caracterizado pelos excessos e pelo pessimismo refletidos na arte. A essa produção artística atribui-se a classificação de Maneirismo artístico. Carlo Gesualdo passou a ser considerado por esses estudiosos como um representante do Maneirismo em música, e suas características passaram a ser analisadas não mais como parte dos procedimentos gerais do Renascimento. (Hocke, 2005, p. 296)

Diante destas novas compreensões e do surgimento de um novo interesse por esse repertório, certos aspectos técnicos da escrita musical passaram a ser entendidos de forma mais abrangente. Um dos pontos centrais dessas novas visões foi que a escrita musical de Gesualdo encontra-se no ápice da transição modal/tonal. (Lowinsky, 1961, p. 39) Nesta transição, que está presente ao longo de todo o repertório musical do Renascimento, muitos processos de experimentações harmônicas realizados pelos compositores resultaram em novos caminhos que levaram a prática musical de um sistema de composição para outro. Esses experimentos tornaram-se para Gesualdo o principal meio de concepção artística, ou seja, o compositor os utilizava como fonte de criatividade. Essa constatação é essencial para análise musical da sua obra.

Uma das contribuições mais significativas dos recentes estudos está na maior atenção dada ao tratamento textual da obra, procedimento que tem se mostrado eficiente no entendimento do repertório. Através de um estudo cuidadoso sobre a narração proposta pelo texto e as imagens criadas por ele, desvenda-se com mais clareza as intenções musicais dos compositores que, na maioria das vezes, coloca sua música a serviço do texto, tentando recriar suas imagens.

A partir dos conhecimentos que dispomos sobre a poesia e os poetas do Renascimento, e uma análise direcionada sobre este tema nos madrigais de Gesualdo, temos condições de aprofundar o entendimento dos textos utilizados pelo compositor e investigar melhor suas intenções e realizações musicais.

A relação textual

A relação entre música e texto apresenta-se como um dos pontos de grande interesse nas análises dos madrigais de Gesualdo, por ser através dela que se entende os demais procedimentos musicais empregados pelo compositor. A construção musical das peças está diretamente ligada às imagens e narrações que o poema descreve, tornando-se o principal ponto de apoio na concepção da música (Einstein, 1971, p. 166). Diante dessa importância, faz-se necessário um estudo sobre a manipulação dos textos e seu desenvolvimento ao longo dos livros de madrigais.

Os primeiros de seus seis livros tiveram as obras escritas a partir de textos de poetas contemporâneos a ele. Esse procedimento limitava a forma como o compositor poderia manipular seus versos, visto que ele deveria seguir a narração já proposta na elaboração do poema. Em seus últimos livros, no entanto, encontramos a maioria dos madrigais concebidos sobre textos do próprio compositor, ou melhor, poemas escritos para servir àquele madrigal (Watkins, 1991, p. 125). Desta forma, depreende-se a liberdade com que o compositor utilizou as palavras e a extensão do enlace que existiu entre música e texto. Portanto, nos deparamos com duas situações distintas, a música feita sobre um texto já existente e o mesmo procedimento com um texto elaborado simultaneamente ao madrigal.

Na primeira situação, que iremos estudar com mais cuidado neste trabalho, encontramos exemplos que ilustram o processo de manipulação com o qual Gesualdo tratava os textos de outros autores. O primeiro aspecto a ser levantado é a liberdade que o compositor tinha com os poemas, possibilitando alterações no texto em prol de sua música. Esses exemplos são importantes por

indicar os procedimentos musicais que respaldam, ou explicam, essas manipulações. O exemplo inicial consta em seu primeiro livro de madrigais na obra *Tirsi Morir Voleia* (madrigal XII). O texto escrito pelo poeta Giovanni Battista Guarini (1538-1612) foi muito conhecido e utilizado pelos madrigalistas da época. Sua narração poética acerca do encontro amoroso de um pastor com uma ninfa exemplifica o estilo de poema erótico, que tornou-se um dos gêneros mais populares dentre os poetas humanistas (Maniates, 1979, p. 359).

A manipulação que Gesualdo faz no texto chama a atenção por suas diferenças quando comparada aos exemplos de compositores contemporâneos a ele que também aproveitaram esse texto. Dentre estes contemporâneos destacam-se: Luca Marenzio, que publicou seu madrigal sobre o mesmo texto em 1580; Wert, em 1581, e Gabrieli no ano de 1587 (McClary, 2004, p. 138).

Logo na segunda linha do poema Gesualdo inverte a ordem das palavras. Essa mudança pouco interfere no sentido do texto, mas ilustra sua liberdade perante ele.

Texto original de Guarini

"Gl'occhi mirando di colei ch'adora"

Texto do Madrigal de Gesualdo

"Mirando gli occhi di colei ch'adora"

A proximidade pessoal que Carlo Gesualdo tinha com o poeta Guarini pode ser uma explicação para a liberdade que o compositor tinha em fazer alterações no texto (Watkins, 1991, p. 37). Mas sua preocupação em estreitar cada vez mais a relação da música com o sentido do poema e, mais do que isso, colocar a música a serviço das palavras, pode nos dar uma dimensão maior da importância do texto na análise de sua obra.

O trecho do poema escolhido pelo compositor para ser musicado é ilustrativo quando comparado a outros. Todo esse madrigal que estamos tratando (madrigal XII) refere-se à primeira parte do poema, sendo que a segunda parte constituirá o próximo madrigal deste mesmo livro, o décimo terceiro. A escolha de dividir o poema em duas partes também diferencia sua obra com a de seus contemporâneos mais conhecidos, principalmente quando levado em conta o número de versos aproveitados do original.

Tirsi morir volea (Guarini)

- 1 *Tirsi morir volea,*
- 2 *Gl'occhi mirando di colei ch'adora,*
- 3 *Quand'ella, che di lui non men ardea,*
- 4 *Gli disse: Oime ben mio,*
- 5 *Deh non morir ancora,*
- 6 *Che teco bramo di morir anch'io.*
- 7 *Frenò Tirsi il desio,*
- 8 *C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;*
- 9 *Ma sentia morte in non poter morire*
- 10 *E mentre'l guardo suo fiso tenea*
- 11 *Ne begl'occhi divini;*
- 12 *E'l nettare amoroso indi bevea;*
- 13 *La bela Ninfa sua, che già vincini*
- 14 *Sentia i messi d'Amore,*
- 15 *Disse, com occhi languidi e tremanti:*
- 16 *Mori cor mio, ch'io moro.*
- 17 *Cui rispose il Pastore:*
- 18 *Et io, mia vita, moro.*
- 19 *Così moriro i fortunati amanti,*
- 20 *Di morte sì soave, e sì gradita,*
- 21 *Che per anco morir tornaro in vita.*

A narração original da história feita por Guarini consta de um poema com 21 versos. Luca Marenzio construiu seu madrigal em três partes sobre o poema completo. Wert também optou por musicar o poema todo, mas utilizou-se de apenas uma parte. Já Gesualdo dividiu seu madrigal em duas partes, mas optou por incluir apenas nove versos do poema original (Watkins, 1991, p. 141). Dessa forma, temos a primeira parte do texto no décimo segundo madrigal do livro I escrito sobre os versos 1 até o 6. O décimo terceiro madrigal deste mesmo livro compreende a segunda parte do texto, escrito sobre os versos 7 a 9. Ressalta-se o fato de a segunda parte de madrigal ter ao todo 31 compassos¹, quase o mesmo tamanho da primeira parte, que consta de 35 compassos. Esse procedimento resultou em uma segunda parte bem mais apoiada em repetições de palavras e frases do que o primeiro. Assim, o compositor teve liberdade para um desenvolvimento maior das imagens textuais que surgiriam a partir dos três

¹ Compassos incluídos pela edição moderna da obra. Na época não existia o uso da divisão da música, mas para esse trabalho a inclusão de compassos ajuda a demonstrar o tamanho da peça.

últimos versos, demonstrando para esse estudo seu processo de manipulação textual.

Ao longo de todo o processo de desenvolvimento estilístico que culminou com os madrigais mais tardios escritos sobre textos do próprio compositor, observamos exemplos de processos intermediários nos quais Gesualdo experimenta novas fórmulas de se tratar o texto. Neste ponto, encontramos os numerosos madrigais de Gesualdo com textos baseados em outros pré-existentes.

Esse procedimento amplamente utilizado pelo compositor a partir de seu segundo livro resultou para o estudo de sua obra uma dificuldade a mais, a dificuldade em se atribuir autoria aos textos. Esse tema foi discutido pelo autor Glenn Watkins em seu livro *Gesualdo The Man and his Music* (1991, p. 117-120) quando é feito um levantamento sobre os textos e seus respectivos autores.

Um exemplo disto está no décimo segundo madrigal do segundo livro, *Sento che nel partite* concebido sobre o texto de Alfonso d'Avalos. O poeta, membro de uma nobre família Napolitana, era conhecido entre os madrigalistas da época. Sua fama se deu principalmente pelo texto do madrigal *Il bianco e dolce signor*, de Jacob Arcadelt (1507–1568), que tornou-se um dos madrigais mais conhecidos da época (Maniates, 1979, p. 302). O texto de d'Avalos utilizado como base por Gesualdo para seu madrigal foi *Ancor che col partire*, que também serviu a Cipriano da Rore para construção de seu madrigal homônimo. No entanto, ao contrário de Rore, Gesualdo não utiliza o poema da forma original como foi escrito, trocando inclusive o título para *Sento che col partire*.

Alfonso d'Avalos

Anchor che col partire
Io mi sento morire
Partir vorrei ogn'hor ogni
momento
Tantè il piacer ch'io sento
De la vita ch'aquisto nel ritorno,
E così mill'e mille volt'il giorno
Partir da voi vorrei
Tanto son dolci gli ritorni miei.

Gesualdo

Sento che nel partire
Il cor giunge al morire,
Ond'io, misero ognor, ogni
momento
Grido: 'Morir mi sento,
Non sperando di far a voi ritorno,
E così dico mille volte il giorno
Partir io non vorrei,
Se col partir accresco I dolor miei.

Apesar de manter o esquema rítmico dos versos e também manter rigorosamente as palavras finais de cada linha, Gesualdo vai além da alteração do título e imprime sua marca pessoal até mesmo no sentido final da narração, como nos demonstra a tradução dos dois textos:

Alfonso d'Avalos

Sempre que parto
Eu me sinto morrendo
Gostaria de partir sempre, todos
Os momentos,
Tanto é o prazer que sinto
vida que adquiro no retorno,
E assim milhares e milhares de
Veze por dia.
Eu gostaria de partir,
Tão doces são os meu retornos.

Gesualdo

Sinto que ao partir
Meu coração fica a ponto de
morrer,
Onde eu, miserável que sou, a
Cada momento,
Grito: 'Me sinto morrendo,
Não espero voltar para você.
E assim digo mil vezes ao dia.
Partir eu não quero,
Se ao partir, aumenta a minha dor.

Fica clara a intenção de Gesualdo de alterar o sentido final do poema na sua versão. No original de d'Avalos, utilizado por Rore em seu madrigal, encontramos a narração de um sentimento de dor por uma partida que acaba sendo sublimado pela felicidade do reencontro, de forma que o personagem acaba por pedir pela despedida antevendo o prazer da volta. Já na versão de Gesualdo essa compensação da dor da partida pelo reencontro não ocorre, pois o personagem não espera pelo reencontro. Neste caso, o seu pedido é de não querer partir.

Outra obra que está claramente nesta fase intermediária de se tratar o texto encontra-se no quinto livro, em seu terceiro madrigal. O texto de *Itene, o miei sospiri* já havia sido utilizado por Luzzasco Luzzaschi em seu madrigal *Itene mie querele* (Einstein, 1971, p. 704). As diferenças do poema não ficam restritas ao título, mas em toda a sua construção. No entanto, todo o esquema rítmico dos versos, as inúmeras semelhanças de sentido, a temática geral do poema, somadas à atribuição anônima dada a ambos os textos, nos levam a concluir que Gesualdo se baseou no texto utilizado por Luzzaschi para construir o seu madrigal, por mais que não existam documentos do compositor que comprovem isso. A comparação pode ser analisada abaixo:

Luzzaschi

Itene mie querele
Precipitose a volo
A lei che m'è cagion d'eterno duolo.
Ditele per pietà ch'ella mi sia
Dolcemente crudele,
Non crudelmente ria
Ch'ì dolorosa stride
Cangerò lieto in amorosi stride

Gesualdo

Itene, o miei sospiri
Precipitate 'l volo
A lei che m'è cagion d'aspiri martiri.
Ditele, per pietà, del mio gran duolo;
C'ormai ella mi sai
Come bella ancor pia,
Che l'amaro mio pianto
Cangerò, lieto, in amoroso canto

As conclusões quanto às diferenças promovidas por Gesualdo em seu texto, podem ser conferidas a partir da tradução comparativa:

Luzzaschi

Ide minhas queixas
Apressado em voar
A ela que é a causa de minha eterna dor
Diga-a por piedade, que ela me seja
Docemente cruel
Não ria cruelmente
Que o doloroso grito
Transformou-se alegremente em gritos de amor.

Gesualdo

Ide, oh meus suspiros
Precipita-se em vôo
A ela que é a causa de meus martírios
Diga-a, por piedade, de minha grande dor.
Que agora ela seja
Tão piedosa quanto bela,
Que o amargo de meu pranto
Transforme-se, alegremente, em amoroso canto.

Através dessas alterações o compositor conseguiu manipular o poema a ponto de construir um madrigal com uma temática mais dolorosa do que o texto inicial pressupunha, mantendo assim as características típicas de sua obra - o conflito e a dor presentes no texto e, consequentemente, refletidos na música.

O procedimento descrito acima evidencia o processo de amadurecimento do compositor e a forma independente que ele passou a usar na construção textual de suas obras. Através desse processo, Gesualdo foi abandonando aos poucos a forma rígida do soneto clássico para usufruir de textos que lhe oferecessem mais liberdade (Balsano, Walker, 1988, p. 21). O desenvolvimento disto pode ser comprovado quando verificamos as diferenças dos poemas presentes nos primeiros madrigais em comparação aos publicados nos últimos livros. Resumidamente, temos o abandono da poesia a duas partes para, no geral, textos em uma única parte sem moldes pré-definidos. A principal diferença

encontra-se na substituição dos poemas de seus contemporâneos humanistas por textos próprios concebidos especialmente para aqueles madrigais.

As diferenças de palavras e as alterações nas construções das frases quando não resultam em alterações drásticas do sentido do poema são indícios de que o compositor procurava sentenças e sons de palavras adequados para sua música. Para isso, ele muitas vezes trabalhava o texto sem se importar com a intenção do poeta.

Essa procura pelo melhor termo, muitas vezes feita a revelia das escolhas do autor do texto, evidencia o processo de concepção da obra pelo compositor, colocando em primeiro plano a relação música/texto. Esse procedimento torna-se imprescindível no momento da análise e do entendimento da obra de Gesualdo e pode ser atestado por documentos de época que comprovam a construção desta prática. Um desses documentos que nos ajuda a definir e a entender essa relação poética do madrigal italiano, é o tratado escrito pelo humanista e cardeal veneziano Pietro Bembo (1470-1547) intitulado *Prose dela volgar lingua*, publicado pela primeira vez em 1525 (Bembo, 1525). Bembo, que era membro de uma família nobre da Itália, dedicou essa obra a discutir e entender a língua italiana e sua relação com a música. Para tal objetivo, o humanista usou como modelo a poesia de Petrarca (1304-1374) e a prosa de Boccaccio (1313-1375). Através de sua análise sobre o tema que foi feita contemporaneamente à obra dos grandes madrigalistas italianos, depreendemos alguns conceitos importantes na análise da escrita poética dessas obras.

Segundo o autor, a poesia de Petrarca tornou-se um modelo de escrita poética no século XVI e a partir dela elaboraram-se as bases para uma boa escrita musical. Essa boa escrita precedia três estágios principais; o som, o número (ritmo) e a variação, sem as quais não se atingia um bom resultado na escrita (Bembo, 1525, p. 324). Portanto, a base para essas composições era o texto escolhido. Como bem define o escritor Pietro Misuraca em seu livro sobre Carlo Gesualdo que também trata a relação textual através dos escritos de Pietro Bembo (2000, p. 14): “a poesia é a música em estado embrionário”.²

² La poesia è musica allo stadio embrionale

De acordo com a visão de Bembo, a escolha das palavras o cuidado com seu ritmo e sua disposição nos versos musicais seriam os ingredientes fundamentais para se alcançar a persuasão na música. Persuasão, para Bembo, é uma virtude musical oculta que tem o propósito de fazer todos sentirem e pensarem a mesma emoção escrita pelo compositor: “... aquela oculta virtude que, estando em qualquer voz, move os demais a sentirem aquilo que leem.”³ (Bembo, 1525, p. 342).

Através da descrição desses conceitos musicais encontrados neste tratado, conseguimos esclarecer de certo modo o ideal estético que prevalecia na primeira parte do século XVI, e compreender as bases nas quais Gesualdo construiu seus parâmetros estéticos.

Outra característica importante na análise musical de Gesualdo está na maneira como o compositor elabora suas seções, principalmente por encontrarmos ao longo dos madrigais duas formas principais de construção. Uma delas é a divisão em blocos de textos, com as frases e os versos delimitando o tamanho das seções. Nesta forma de conduzir a narração o compositor se utiliza de recursos musicais para ressaltar os finais de frases e versos. Esses recursos podem ser cadências melódicas ou harmônicas em determinadas palavras, alteração da textura musical de uma frase para outra normalmente contrastante ou alterações rítmicas que demonstrem a mudança das frases.

Um exemplo para essa escrita em blocos está na figura 1 abaixo retirada do décimo primeiro madrigal do primeiro livro de Gesualdo. O madrigal intitula-se *O dolce mio martirire*.

³ “...quella occulta virtù che, in ogni voce dimorando, commuove altrui ad assentire a ciò che egli legge.”

Figura 1 – *O dolce mio martire* – Livro 1- c. 10 a 12

The image displays a musical score for the madrigal "O dolce mio martire" by Carlo Gesualdo. It consists of five staves of music, each with a corresponding line of Italian lyrics. The lyrics are: "io più be-a - toe più fe - li-ce vi - vo. Ques-toè po-ter d'a - mo - re." The music is written in a style characteristic of the late Renaissance, with a focus on the text's rhythm and melody.

A segunda forma encontrada de manipulação das seções textuais caracteriza-se pela intersecção dos versos e das frases. Nesta forma de manipulação Gesualdo cria seções interligadas que vão sucedendo as frases textuais sem interrupção, ou melhor, deixando as delimitações para pontos específicos da narração textual. Esse processo resulta em seções maiores no tamanho e em menores quantidades ao longo da obra. Existem exemplos dessa escrita nos primeiros livros do compositor, mas sua ocorrência aumenta na escrita mais madura das últimas fases. A narração promovida através de seções maiores e mais complexas passa a ser comum nas fases finais por estar de acordo com as demais características dessa fase, com a forma musical das obras menos rígidas e a narração do texto mais livre.

Na figura 2, colocada abaixo, e que consta do quinto livro de madrigais, cujo título é *O dolorosa gioia*, encontramos o procedimento descrito acima. As frases sucessivas do poema são apresentadas na mesma seção, ou melhor, sem demarcações de seções, resultando em um madrigal escrito a uma só parte interligada.

Além da identificação de dois procedimentos utilizados pelo compositor, os exemplos discutidos acima sobre as divisões de seções na obra de Gesualdo demonstram possíveis influências de outras formas do Renascimento na obra do madrigalista. Demonstram também, a mudança de procedimento que ocorreu lentamente ao longo de sua obra. A importância desta discussão e suas

possíveis conclusões está na compreensão do amadurecimento da escrita do compositor e suas implicações no entendimento geral da obra.

Figura 2 – *O dolorosa gioia* – Livro 5- c. 1 a 9

O so - a -
 O do - lo - ro - sa gio ia, O so -
 O so - a - ve do - lo - re, o -
 O do - lo - ro - sa gio ia, O
 O so - a - ve do - lo - re,
 6 ve do - lo - re, O do - lo - ro - sa gio ia,
 a - ve do - lo - re, O so - a - ve do - lo - re,
 do - lo - ro - sa gio ia, O so - a - ve do - lo - re,
 do - lo - ro - sa gio ia, O so - a - ve do - lo - re,
 O

Diante desse assunto, o autor Glenn Watkins em seu livro sobre a obra de Gesualdo discute essas duas formas de divisão textual e as influências identificadas neste procedimento. Para ele, a escrita em blocos, mais comum nas fases iniciais do compositor, é uma influência de gêneros correlatos a *frottola* e a *canzone*. Enquanto que as seções maiores e menos delimitadas demonstram a influência do moteto sacro na escrita madrigalista:

A importância do moteto para o madrigal, ter afastado a rígida associação entre verso e frase o que caracterizava a frottola, canzone e o início do

madrigal, para relações mais flexíveis no madrigal tardio, não deve ser superestimada⁴ (Watkins, 1991, p. 117).

Atribuir às formas seculares que remontam ao início do Renascimento, como a *frottola* e a *canzone*, a influência da escrita textual em blocos explica de forma convincente esta prática. É possível identificar claramente essa influência nos dois primeiros livros de madrigais de Gesualdo, enquanto que nos observa-se abandono deste procedimento.

A *canzone* ilustra bem a influência nos madrigais do compositor. Essa forma caracteriza-se por ser basicamente estrófica, podendo ter de duas a nove estrofes por poema. Esse modelo poético foi especialmente cultivado por *Petrarca* (1304–1374) e *Boccaccio* (1313-1375) no século XIV, mas sua influência atingiu toda uma geração de madrigalistas no século XVI (McClary, 2004, p. 53-54). As 29 *canzoni* que Petrarca escreveu tornou-se o modelo que mais influenciou os demais poetas. A poesia deveria ter duas partes, sendo a primeira chamada de *piedi* com o esquema de ABC/BAC, enquanto que a segunda parte, chamada *sirima*, eram pensadas de forma única com as subdivisões internas cDdE. O elemento mais característico na forma das *Canzoni* é a rima de ligação que deveria existir entre a última linha do segundo *piedi* e a primeira linha da *sirima*.

Diante destas características chama a atenção o fato de encontrarmos um madrigal do primeiro livro de Gesualdo escrito exatamente dentro da forma de *canzone*. O texto escrito por Guarini, *Baci soavi e cari*, está dividido em duas partes que correspondem aos dois primeiros madrigais deste livro. A divisão das rimas que caracterizam a forma *canzone* foi completamente respeitada pelo compositor, como demonstra o esquema abaixo:

Primeira parte

- (A) *Baci soavi e cari,*
- (B) *Cibi de la mia vita,*
- (C) *C'or m'involate, or mi rendete il core!*
- (A) *Per voi convien ch'impari*
- (B) *Come un' alma rapita*
- (C) *Non sente il duol di morte e pur si more.*

⁴ The importance of the motet for the madrigal, as it moved away from the more rigid association between verse and frase which characterized the *frottola*, *canzone*, and early madrigal, cannot be over-estimated.

Segunda parte

- (c) *Quanto há di dolce Amore,*
- (d) *Perchè sempre io vi baci,*
- (e) *O dolcissime rose*
- (e) *In voi tutto ripose,*
- (D) *Deh, s'io potessi ai vostri dolci baci*
- (f) *La mia vita finire,*
- (f) *O che dolce morire!*

A simetria dos versos da primeira parte, o *pedi* (C e C) e a coincidência da rima destas duas frases com a frase inicial da segunda parte, *sirima* (c), não deixa dúvidas de se tratar de uma *canzone*.

O que chama atenção neste madrigal é o fato de sabermos que na época de Gesualdo a forma *canzone* não era mais comum, como no início do século. Essa informação é atestada pelo próprio Glenn Watkins em seu livro (1991, p. 112): “Na época de Gesualdo, no entanto, a estrutura estrófica da *canzone* já estava fora de moda”.⁵

Porém, sua presença neste madrigal atesta a influência das formas seculares na escrita madrigalista do século XVI e, em especial para esse estudo, sua influência na obra de Carlo Gesualdo.

No entanto, ao levar em consideração a produção de motetos ao longo do Renascimento identifica-se a fragilidade da atribuição dada a essa forma da influência no Madrigal Tardio. A escrita do moteto também sofreu transformações e influências ao longo do período inclusive da escrita madrigalista e, principalmente, do ideal humanista de música e texto. Essas transformações resultaram em uma produção heterogênea de motetos, com características distintas entre si. Diante desses fatos, torna-se mais concreto considerar que a escrita do madrigal italiano em sua fase tardia influenciou a escrita dos motetos do que o contrário, como considerou a citação do autor Glenn Watkins.

Independente da discussão sobre a influência ou não do moteto sobre o madrigal, esta análise traz a pesquisa a comprovação de que as formas iniciais do Renascimento influenciaram a relação entre música/texto nas primeiras fases da escrita do compositor. Porém, essa influencia diminui ao longo de suas fases posteriores e não é mais percebida em suas obras mais tardias. A explicação para

⁵ By Gesualdo's time, however, the structure canzone stanza was already out of vogue.

a mudança de procedimento está no amadurecimento desta mesma relação, música/texto, o que comprova sua importância na elaboração deste repertório.

Conclusão

A partir do estudo realizado através deste artigo procurou-se demonstrar a importância da relação música/texto na escrita dos madrigais italianos. No caso específico da obra de Carlo Gesualdo, conclui-se que: na fase inicial de sua escrita, o compositor utilizava textos de poetas conhecidos da época para construir seus madrigais, fazendo pequenas alterações de palavras para ajustar às suas intenções musicais. Nas fases intermediárias de sua carreira, aumenta o número de textos do compositor apoiados em poemas conhecidos. Desta forma, Gesualdo adaptava um texto escrito por outro poeta à suas necessidades musicais, alterando-o quase completamente. E, por fim, na fase madura de sua obra, o compositor passa a escrever ele mesmo os textos de seus madrigais.

Portanto, a relação música/texto na obra de Carlo Gesualdo se estreita ao longo de sua vida a tal ponto que não permite mais a interferência de outro poeta senão o próprio compositor.

Referências

- ATLAS, Allan. W. *Renaissance Music Music in Western Europe, 1400-1600*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
- BALSANO, Maria A. WALKER, Thomas. *Tasso La Musica, I Musicisti*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1988.
- BEMBO, Pietro. *Prose dela volgar língua, libro II*, in *Opere in volgare*, a. c. di M. Marti. Firenze: Sansoni, 1525.
- BROWN, H. M. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1976.
- EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, first edition, Paintition, 1971.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: A Crise da Renascença e a Origem da Arte Moderna*. Tradução: Magda França; Revisão: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo na Literatura*. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOWINSKY, Edward. E. *Tonality and atonality in sixteenth-century Music*. California: University of California Press, 1962.

MANIATES, Maria. R. *Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630*. Manchester: Manchester University Press ND, 1979.

McCLARY, Susan. *Modal Subjectivities*. California: University of California Press, 2004.

MISURACA, Pietro. *Carlo Gesualdo Principe di Venosa*. Palermo: L'Epos, 2000.

ROWLAND, Daniel B. *Mannerism – Style and Mood*. London: Yale University Press, 1964.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo, The Man and His Music*. 2.ed. Oxford: Clarendon Paperbacks, 1991.

Sobre os autores

João Eduardo Pinto Basto Lupi – Nasceu em Lisboa a 4 de Março de 1938. Estudou Filosofia em Braga (Portugal, 1957 a 62), e Teologia em Barcelona (Espanha, 1965-68) e São Leopoldo (RGS 69); estudou também Antropologia e Ciências Políticas (Lisboa, 1973-75) e Pedagogia (Novo Hamburgo, RGS, 1976-79); tem Doutorado em Filosofia (1982) e pós-doutorado em Patrística (Boston, 1995). Foi professor em Tete (Moçambique), na FEEVALE (Novo Hamburgo) e nas Universidades Federais de Santa Maria (RS) e Santa Catarina, onde organizou diversos eventos sobre cultura medieval e onde é atualmente professor voluntário nos cursos de Filosofia, e no Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. É autor de uma centena de artigos sobre assuntos diversos, três livros de Antropologia, uma coletânea sobre Humanismo Medieval e outra sobre Estudos Celtas e Germânicos; traduziu Plotino, Orígenes, e textos budistas. De 1999 a 2011 foi Cônsul Honorário de Portugal em Florianópolis. É casado com Suzana Maria Lupi, com quem tem dois filhos.

Daniel Vieira – é doutor e mestre em Música – Práticas Interpretativas pela UFRGS, onde foi bolsista Capes-Reuni. Sua pesquisa de doutorado vincula aspectos da reflexão filosófica à prática de performance musical configurando uma filosofia para a performance. Possuiu especialização e bacharelado em Música pela EMBAP. Atualmente é professor do ISEI/Ascarte (Ivoti – RS) onde atua como pianista acompanhador dos grupos de violinos e como professor de piano.

Any Raquel de Carvalho – é a primeira doutora em órgão no Brasil, com formação pela University of Georgia, USA (Doctor of Musical Arts, 1988), mestrado em música (Master of Music) - University of Georgia (1984), Bacharelado em Instrumento (Órgão)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS (1979), e Bacharelado em Instrumento (Piano)-UFRGS (1979). Atualmente é professor associado e orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação

em Música, atuando também no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Como pesquisadora do CNPq tem desenvolvido trabalhos na área de contraponto e fuga (três livros publicados), na área de música brasileira para órgão e com estratégias de estudo aplicadas à instrumentos de teclado. Atua como conferencista e organista no Brasil e no exterior; também é sócia-fundadora da Associação dos Organistas do Rio Grande do Sul e da Associação Brasileira de Organistas.

Marcos Mesquita – Iniciou seus estudos musicais na Pró-Arte do Rio de Janeiro. Ingressou no curso superior de composição da Escola de Música da UFRJ, concluindo-o posteriormente na classe de Hans-Joachim Koellreutter na Faculdade Paulista de Arte. Em Viena, estudos na Escola Superior de Música e Artes Cênicas. Como bolsista do DAAD, estudou na Escola Superior de Música e Artes Cênicas de Stuttgart. Mestre pelo Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação de Almeida Prado. Doutor em musicologia pela Universidade de Karlsruhe, Alemanha, sob orientação de Siegfried Schmalzriedt. Atualmente é pesquisador pós-doutorando do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Unesp.

José Eduardo Costa Silva – Doutor em Música pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011). É professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase na produção e na reflexão sobre a música. Atua como professor de música, história e filosofia, músico concertista, compositor e articulista.

Orlando Fraga – Graduação em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1987), mestrado em performance pela University of Western Ontario - Canadá (1993) e Doctor Of Musical Arts - University of Rochester - USA (2001). Atualmente é professor titular da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Atua na área de interpretação musical com ênfase em análise. Em 2012, passa a ser o Coordenador Geral da Pós-Graduação e Pesquisa da Embap.

Rafael Garbuio – é mestre pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, onde atualmente desenvolve seu doutorado pesquisando a obra do compositor Carlo Gesualdo, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Fiorini. Formou-se técnico em violão Clássico pelo Conservatório Municipal de Pirassununga “Cacilda Becker” no ano 2001 e bacharel em Regência Plena pela Universidade Estadual de Campinas onde foi aluno dos Maestros Carlos Fiorini e Eduardo Ostegren. Participou de Festivais em Juiz de Fora, Brasília, Poços de Caldas e São Paulo. Participou como “Regente Convidado” de cinco concertos a frente da Orquestra Sinfônica da Unicamp nos anos de 2006 e 2007. Foi Regente Titular e Diretor Artístico do Co.Ca. (Coral Campinas) por oito anos e Regente e Diretor do Coral “Sintonia Unilever” de Valinhos – SP. É membro do grupo de pesquisa “Regência – Arte e Técnica” do Instituto de Artes da UNICAMP e cantor permanente do grupo “Camerata *Anima Antiqua*”, especializado em música Renascentista.

Carlos Fiorini – Doutor em Música (Regência) e Mestre em Artes (Música) pela UNICAMP, Carlos Fiorini graduou-se em Regência e Composição pela mesma instituição. Desde 1998 é docente da área de Regência do Departamento de Música da UNICAMP, onde atualmente é Coordenador de Graduação. Trabalhou como Regente Assistente das Orquestras Sinfônicas da Universidade Estadual de Londrina, de Sorocaba e de Bragança Paulista. Em 2000 e 2001 atuou como Regente e Diretor Musical do Festival “Aldo Baldin” de Florianópolis, e de montagens de óperas pela Cia. Ópera São Paulo. De 2005 a 2008 foi Regente Assistente e Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Criou em 1996 a Camerata Anima Antiqua, grupo dedicado à música renascentista, do qual ainda é seu Diretor Artístico. Em 2009 criou no Instituto de Artes da UNICAMP um Centro Interno de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral denominado “Regência – Arte e Técnica”, do qual fazem parte o Coro do Departamento de Música e a Camerata *Anima Antiqua*.

Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Música em perspectiva é um periódico semestral, que tem por objetivo estimular a produção e a disseminação de artigos e outros trabalhos de caráter científico na área de música, tendo em vista aprofundar e ampliar o horizonte de conhecimentos neste âmbito do saber. Sua finalidade última é trazer a música para o centro de discussões a partir de temáticas que, por sua atualidade, intenção e abrangência, disciplinar e transdisciplinar, venham a gerar uma cadeia produtiva de perguntas e respostas ao longo do tempo. O periódico aceita artigos, ensaios, traduções, entrevistas – desde que inseridas em contexto mais abrangente de reflexão – e resenhas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, e inglês.

A formatação dos artigos segue as normas atualizadas da ABNT, com observância das seguintes especificações e critérios de informação:

- Arquivo .doc ou .docx (preferencialmente Microsoft Word), com fonte Times New Roman, tamanho 12. Espaçamento 1,5 entre linhas. Alinhamento à esquerda. Citações em bloco com recuo de 4cm à direita e espaço simples. Configuração de página: A4.

- O trabalho a ser submetido não deve exceder 10.000 palavras, e as informações nele contidas são, nesta ordem: a página inicial – contendo apenas o título, resumo (na língua original, de no máximo 200 palavras) e três (3) a cinco (5) palavras-chave; o título em inglês, *abstract* e *keywords*; o texto propriamente dito; referências; figuras/tabelas.

- Nas resenhas, considerar como relevante o comentário e a avaliação crítica das referências escolhidas. Estas deverão ser recentes, do ponto de vista de sua publicação. As resenhas devem ter no máximo 1.500 palavras.

- As referências citadas no texto devem incluir o sobrenome do autor, em caixa baixa, o ano de publicação e número de página(s). Utilizar as normas atuais da ABNT.

- As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo necessário e numeradas sequencialmente.

- Figuras, tabelas e exemplos devem ser usados apenas quando forem essenciais à compreensão do texto. Usar resolução de 600 dpi ou superior e em preto e branco.

- *Música em Perspectiva* recebe e encomenda artigos continuamente. Sua publicação será feita em sequência à sua aprovação pelo Conselho Editorial ou pareceristas externos.

- Os trabalhos deverão ser enviados em dois arquivos separados via correio eletrônico. Um dos arquivos deverá conter o texto, propriamente dito, mas sem incluir elementos que permitam identificar a sua autoria. Já o segundo arquivo deverá conter os seguintes itens: o nome do autor, título do artigo,

résumé (de no máximo 100 palavras), instituição a qual está ligado, endereço para correspondência, fone e e-mail.

– Os artigos enviados deverão ser inéditos e não poderão estar ao mesmo tempo submetidos a outras publicações. Para a publicação posterior do texto em outros periódicos, o autor deverá solicitar o consentimento de *Música em Perspectiva*.

– Uma revisão gramatical, ortográfica e normativa do texto deverá ser previamente realizada pelo autor antes de submetê-lo ao periódico.

Endereço para submissão de trabalhos:

E-mail: musicaemperspectiva@ufpr.br

Música em Perspectiva is a biannual peer-reviewed journal of music and interdisciplinary music studies. Submission of articles, essays, and reviews related to the foremost interest of the journal are welcome. The main language of the journal is Portuguese, however, texts in English, and Spanish are acceptable. In addition to the main text, submissions must comprise title of the work, abstract and keywords (approximately 3 to 5) in the author's main language.

Further information about the author, including email address, institutional affiliation and a short bibliographical note should be included in a separate file. Submissions should be sent directly to the General Editors, Rosane C. de Araújo and Norton Dudeque, by email (musicaemperspectiva@ufpr.br).