



música *em* perspectiva

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

ISSN: 2236-2126

música*em***perspectiva**

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

volume 10 • número 2 • dezembro de 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA–
MESTRADO E DOUTORADO

Reitor/President/Rector
Ricardo Marcelo Fonseca

Diretor do Setor de Artes, Comunicação e Design/Director of the Arts, Communication and Design Division/Director del Sector
Regiane Regina Ribeiro

Chefe do Departamento de Música e Artes Visuais/Head of the Music and Visual Arts Department/Jefe del Departamento de Artes
Paulo Reis

Coordenador do Curso de Música/Head of the Undergraduate Music Program/Coordinador del Curso de Música
Hugo de Souza Melo

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música/Head of the Graduate Music Program/Coordinadora del Posgrado en Música
Rosane Cardoso de Araújo

Editora chefe/Editor-in-chief/Editor Jefe
Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)

Conselho Editorial/Editorial Board/Comité editorial/Consejo Editorial
Roseane Yampolschi (UFPR)
Silvana Scarinci (UFPR)

Conselho Consultivo para este volume/Board of Advisors for this volume/Consejo Consultivo para este volumen
Francis Dubé (Université Laval)
John Rink (St John's College - Cambridge)
Juan Francisco Sans (UCV)
Ivan Vilela (USP/ Universidade de Aveiro)
Luca Chiantore (Escola Superior de Música de Catalunya)
Rolando Pérez (Yunnan University's)

Revisão textual/Textual revision/Revisión textual
Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da Universidade Federal do Paraná

Diagramação/Text formatting/Dagramación
Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da Universidade Federal do Paraná

Estagiária/Revisora de texto: Keila Linhares da Rocha Nunes

Capa: Geraldo Leão (sem título/untitled/sans titre)

Ficha catalográfica
Elaborada pelo Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da
Universidade Federal do Paraná

Música em Perspectiva / Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Música. -- v. 10, n. 2 (dez. 2017). -- Curitiba (PR) : Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Música, 2008-.

Semestral
ISSN eletrônico: 2236-2126

1. Música - Periódicos. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Artes. II. Título.

CDD 780

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

Sumário

06 Editorial

Artigos

08 Amoris Divini et Humana Antipathia para piano de Antônio Celso Ribeiro: ecos e ressonâncias da Neue Einfachheit na música brasileira do século XXI
Ernesto Frederico Hartmann

53 Saber música (?): ciência, conhecimento e verdade
Celso Garcia de Araújo Ramalho

68 Do gesto à notação: exemplos de escrita prescritiva em duas obras contemporâneas
Danilo Bogo e Cristiano R. Galli

87 Escrita para Vassourinhas e sua relação com os sistemas de notação coreográfica
Liliana Harb Bollos e Nelton Essi

117 Galopera – Música Instrumental Paraguaia no Brasil
Julio César Matos Borba

135 Insurgências marginais: as leis e o Estado na formação do teatro musical popular francês
Denise Scandarolli

167 Diretrizes para submissão/ *Submission Guidelines /
Normes de publication*

173 Sobre os autores/ *About the authors/ Présentation des
auteurs*

Editorial

O presente volume 10 · número 2 · dezembro de 2017 registra uma mudança diante a celebração de 10 anos da Revista Música em Perspectiva lançada no ano de 2008, apresenta uma diversidade temática e demonstra que a produção acadêmica e artística dos pesquisadores, doutorandos e mestrandos no Brasil e no exterior, está em expansão. O primeiro texto assinado por Ernesto Frederico Hartmann aborda os principais processos encontrados às técnicas composicionais de Antônio Celso Ribeiro; o seguinte artigo, apresentado por Celso Garcia de Araújo Ramalho, parte de uma interrogação Saber música (?) e como pensar a teoria musical; já Danilo Bogo e Cristiano R. Galli nos apresentam aspectos que relacionam o conceito de gesto musical e sua transformação em notação; os autores Liliana Harb Bollos e Nelton Essi trazem um texto sobre os aspectos da técnica de vassourinhas utilizada na bateria e sua relação com os movimentos como na dança; a canção “Galopera”, que faz do repertório regional brasileiro, é apresentada desde sua perspectiva instrumental os elementos musicais e extramusicais por Julio César Matos Borba; o artigo da Denise Scandarolli aborda o papel do Estado na estruturação dos gêneros franceses de teatro musical parisiense.

Aproveito para agradecer a colaboração dos autores, avaliadores, conselho editorial, das bibliotecárias da UFPR em especial a Fabiane Fuhr e à estagiária Keila Linhares da Nunes, pelo apoio e dedicação.

Este volume marca a mudança de editor-chefe e de alguns membros do conselho editorial da revista.

Edwin Pitre-Vásquez

Editorial

This volume 10 · issue 2 · December 2017 is a change in the face of the celebration of 10 years of the *Música em Perspectiva Magazine*, which was launched in 2008, presents thematic diversity and demonstrates that the academic and artistic production of researchers, doctoral students and masters in Brazil and abroad is expanding. The first text is by Ernesto Frederico Hartmann and addresses the main processes found in Antônio Celso Ribeiro's compositional techniques; the following article, presented by Celso Garcia de Araújo Ramalho, starts from the questioning matter *Saber music (?)* and how to think musical theory; Danilo Bogo and Cristiano R. Galli introduces us the aspects that relate the concept of musical gesture and its transformation into notation; the authors Liliana Harb Bollos and Nelton Essi bring us a text about the aspects of the brooms technique used in the drums and its relation with the movements like on dancing; the song "Galopera", part the Brazilian regional repertoire, is presented in its instrumental perspective and the musical and extramusical elements by Julio César Matos Borba; the article by Denise Scandarolli argues about the role of the State on structuring the French genres of the Parisian musical theater.

I cannot miss the opportunity of fully thanking the collaboration of the authors, evaluators, editorial board, UFPR librarians especially Fabiane Fuhr and the trainee Keila Linhares da Nunes, for their support and dedication.

This volume signalizes the change of our editor-in-chief and some of the magazine editorial board members.

Edwin Pitre-Vásquez

Amoris Divini et Humana Antipathia para piano de Antônio Celso Ribeiro: ecos e ressonâncias da *Neue Einfachheit* na música brasileira do século XXI

Ernesto Frederico Hartmann

Resumo: No presente artigo investigo as relações entre a obra *Amoris Divini et Humana Antipathia* (2008) para piano do compositor mineiro Antônio Celso Ribeiro (1962) e a Escola da Nova Simplicidade – *Neue Einfachheit*. De forma a esclarecer estas relações, inicio com uma breve biografia do compositor e da Escola da Nova Simplicidade, seguindo com a contextualização das principais técnicas e fundamentos conceituais atribuídos a esta escola. A partir da revisão dessa literatura, estabeleço uma tabela com as técnicas e paradigmas da linguagem delimitando-as em três dimensões – Idiomática, Estilística e Transcendente. Realizo então uma análise de cada uma das sete peças da Suíte, associando os principais processos encontrados às técnicas composicionais da escola definidos nas dimensões. Por fim, concluo que a obra *Amoris Divini et Humana Antipathia* é representativa da estética autoproclamada pelo compositor em seus depoimentos.

Palavras-chave: Escola da Nova simplicidade. *Neue Einfachheit*. Antônio Celso Ribeiro. Técnicas composicionais. Música contemporânea para piano.

Antonio Celso Ribeiro's *Amoris Divini et Humana Antipathia* for piano: echoes and resonances of the *Neue Einfachheit* in Brazilian 21st Century music

Abstract: In this paper I compare the Brazilian composer Antonio Celso Ribeiro's work for Piano *Amoris Divini et Humana Antipathia* (2008) and the paradigms of the New Simplicity School of composition – *Neue Einfachheit*. In order to do so, I begin with a brief biography of the composer followed by a contextualization of the main techniques and aesthetic perspectives of the School. Then I organize all the elements of this style according to the

examined literature in a three dimension table: Idiomatic, Stylistic and Transcendent. Further, I propose an analysis that relates those techniques with the facts on the musical text, concluding that the work is, indeed, a relevant representative of the New Simplicity School in Brazil such as mentioned by the composer himself in many interviews.

Keywords: New Simplicity School. Neue Einfachheit. Antônio Celso Ribeiro, Compositional techniques. Brazilian Contemporary Music for Piano.

Introdução

O compositor Antônio Celso Ribeiro

O Compositor Antônio Celso Ribeiro nasceu em 1962 na cidade de Pouso Alegre, sul do estado de Minas Gerais. Ingressou no Conservatório de sua cidade natal aos 14 anos. Em 1982, ao frequentar as aulas de análise musical do prof. Marcos Câmara, decidiu estudar composição com o mesmo. Durante esses encontros, realizavam-se análises de obras de Brahms, Bartok e do próprio Marcos Câmara. Simultaneamente, passou a estudar piano com a professora portuguesa Leonor Alvim que também o incentivou a compor permitindo que Antônio Celso inclusive realizasse recitais com suas obras. Durante esse período inicial de formação o compositor também teve contato com o compositor Rodolfo Coelho de Souza e com o Filósofo Olavo de Carvalho em cursos esporádicos. Em 1988 ingressou na Escola de Música da UFMG, graduando-se em 1993. Nesta instituição frequentou as aulas de composição dos professores Eduardo Bértola e Oiliam Lanna. Antonio Celso residiu de 1995 até 2001 nos EUA onde atuou como professor e compositor, estando neste período em maior contato com a obra do compositor estoniano Arvo Pärt, assim como a de outros compositores (incluindo minimalistas) que influenciaram sua “conversão” ao então ainda designado Neo-tonalismo.

Ao retornar ao Brasil, trabalhou como professor de música no Conservatório de Música de Pouso Alegre/MG, na Universidade do Vale do Rio Verde (UNINCOR) (Três Corações/MG) e desde 2013 é professor de composição na Universidade Federal do Espírito Santo. Em 2016 Antônio Celso Ribeiro se doutorou pelo programa de Pós-Graduação em Música da UFMG.

Durante todo este período a produção de Antônio Celso tem sido quantitativamente e qualitativamente expressiva, compondo para as mais diversas formações, sem, contudo, desprezar a produção para piano solo. Selecionei para este trabalho a obra composta em 2008 denominada *Amoris Divini et Humana Antipathia*, de específico interesse, pois, como será demonstrado, é paradigmática da escola de composição denominada Nova Simplicidade, ilustrando sua influência no Brasil. A obra em questão é dedicada ao pianista mineiro Wagner Sander Delmondes, tendo sido estreada em 2011 por Jonathan Aquino Franco. Trata-se de uma peça ou (Suíte) em sete curtos movimentos cuja duração total é aproximadamente onze minutos. O seu título se refere a uma obra do escritor flamengo Ludovicus van Veuven, que viveu na Holanda no sec. XVII. Ele disserta em quatro idiomas simultâneos, sobre os 7 tipos de amor devotados ao Divino (alma) e à natureza humana (paixões):

1. *Natura amoris* (amor à natureza)
2. *L'amour divin* (amor divino)
3. *L'amour humain* (amor humano)
4. *Sanatio amoris* (amor que cura)
5. *Babylon amoris* (amor à Babilônia [amor carnal])
6. *Hierusalem amoris* (amor à Jerusalém [amor espiritual])
7. *Et humani antipathia* (a antipatia humana)

O sentido da palavra "antipatia" relaciona-se à sua origem grega *antipathéia* onde anti = contra e pathéia = afeição - então entendo a "humana antipatia" apenas como algo "carnal, erótico, bruto, e selvagem", sem apego ou sentimento. A respeito da realização desta incursão textual, o próprio Antonio Celso se manifesta,

Musicalmente, procurei traduzir um estado apático, insensível e ao mesmo insistente na melodia da mão direita, onde o desenho vai acelerando aos poucos até chegar a um "climax" e se esvaziar rapidamente. A 'chacona' - bloco de acordes que se repetem exaustivamente na mão esquerda, também faz alusão à indiferença, insensibilidade, mesmice ... (Depoimento do Compositor ao autor, Dez. 2017)

Já em meados dos anos 2000, em um artigo a respeito de sua obra pianística, Faria (2007) e Franco e Gerling (2008) destacavam a relevância do compositor e sua obra no cenário musical nacional

Antônio Celso Ribeiro, compositor mineiro nascido em 1962 na cidade de Pouso Alegre, vem provocando grande interesse por parte de intérpretes e pesquisadores. Como educador "tem colaborado com diversos mestrados e doutorandos no Brasil e exterior em projetos acadêmicos relacionados com a produção musical brasileira contemporânea para diversos instrumentos" (FARIA *apud* FRANCO E GERLING, 2008, p.141).

A Escola da Nova Simplicidade

Antônio Celso Ribeiro identifica seu próprio estilo composicional como de acordo com os princípios da escola da Nova Simplicidade (*Neue Einfachheit*). De fato, alguns trabalhos sobre sua obra e sua linguagem como Franco e Gerling (2008), Delmondes (2013), além do próprio Antônio Celso Ribeiro (2016) corroboram e testemunham esse depoimento. Delmondes (2013), ao dissertar sobre o ciclo de canções *Cheiro de Terra Molhada* do compositor, afirma, sobre a ideia de simplicidade contida nesta proposta estilística, que, “A simplicidade na música emerge em diversos momentos na sua história, e em cada um deles os motivos são inerentes às necessidades e desdobramentos temporais” (Delmondes, 2013, p.17).

Todavia, questiona-se a homogeneidade de uma escola consolidada de composição que poderia vir a ser denominada como *Nova Simplicidade*. A definição do *Grove Dictionary* está inscrita no verbete *Neue Einfachheit*, cujo termo *Einfachheit* se origina no adjetivo *Einfach*, que significa simplicidade, singeleza ou mesmo os adjetivos fácil, básico ou único. A tradução para o português de *Neue Einfachheit* surge como uma readequação do problemático termo vertido para inglês *New Simplicity*. Problemático em virtude de sua anterior associação com o Minimalismo (outrora também denominado como *New Simplicity*) e cuja redução a tal não traduz os verdadeiros ideais de alguns dos compositores associados a esta perspectiva estética, tampouco o mesmo recorte cronológico.

De acordo com o dicionário *Grove*, *Neue Einfachheit* foi um movimento pontual que floresceu no final da década de 1970 e início da década de 1980 que,

buscou uma relação mais imediata e (i)mediada por planos pré-composicionais complexos entre o seu impulso criativo e sua expressão musical, e, por conseguinte, entre a música e o ouvinte. Essa

intencional objetividade de expressão foi um eco do “*Einfachheit*”, para qual os autores germânicos das canções dos séculos XVIII e XIX aspiravam, porém, mais geralmente representado nas obras da *Neue Einfachheit* através de uma nova interação com a linguagem tonal e gestual da música romântica tardia alemã, interação essa viabilizada pelo retorno do uso de grupos instrumentais mais tradicionais como o quarteto de cordas e a orquestra sinfônica, além de, em obras envolvendo textos, o frequente uso de temáticas especificamente germânicas¹ (GROVE Verbete *Neue Einfachheit*, 1981).

Delmondes (2013, p.17) menciona que o termo surge pela primeira vez em Janeiro de 1979, associado a um grupo de jovens compositores germânicos de vanguarda (*Jung Avantgarde*) que se identificou como tal (Novos “Simplistas”) para a célebre revista alemã *Neue Zeitschrift für Musik*. O grupo era constituído pelos compositores Hans-Jürgen von Bose (n. 1953), Hans-Christian von Dadelsen (n. 1948), Detlev Müller-Siemens (nascido em 1957), Wolfgang Rihm (n. 1952), Wolfgang von Schweinitz (n. 1953), Manfred Trojahn (n. 1949) e Ulrich Stranz (nascido em 1946). Stranz a partir da década de 1990 abandonou

¹ They sought a more immediate relationship, unmediated by complex precompositional planning, between their creative impulse and its musical expression and, by extension, between their music and its listeners. This intended directness of expression was an echo of the ‘Einfachheit’ to which the authors of the 18th- and 19th-century German lied had aspired, but it was most usually represented in works of the *Neue Einfachheit* by a re-engagement with the gestural and tonal language of late Romantic German music, by a return to more traditional instrumental groupings, such as the string quartet and symphony orchestra, and, in works involving text, often by the use of specifically German subject matter.

o grupo tendo sido substituído por Peter Michael Hamel (nascido em 1947).

A propósito da confusão com algumas definições nominais iniciais do Minimalismo, também o verbete informa que diversos outros termos foram empregados como sinônimos do grupo. Entre eles foram utilizados também os termos *Neue Innigkeit* (Nova Introspecção), *New Romanticism* (Novo Romantismo) e *New Tonality* (Nova Tonalidade).

Esta profusão de termos denota o destaque a determinadas características propostas por este estilo, e eis a fundamentação para o questionamento da homogeneidade, posto que diversas técnicas fundamentais à linguagem da nova simplicidade advêm de compositores com distintas perspectivas estilísticas e que, de modo algum, estavam associados ao grupo mencionado pela *Neue Zeitschrift* em 1979, tampouco se assemelham entre si, tais como John Cage e Arvo Pärt, apenas para citar dois exemplos.

Entretanto, a confusão terminológica e de nomenclatura (cuja natureza generalizante e reducionista acarretaria inexoravelmente na inadequação de alguns compositores ao rótulo de Novos Simplistas) não é de todo desprovida de sentido. Essencialmente, todos esses movimentos (mesmo que paradoxalmente como no caso do termo Novo Romantismo) representaram uma forte reação ao extremo formalismo imposto pelo aprofundamento das técnicas seriais (Serialismo Integral). Se por um lado o Minimalismo surge na América – constituído por uma geração de americanos nativos como reação à escola lá fundada pelos compositores germânicos, que lecionaram no período pós-guerra (com destaque a Schoenberg na UCLA), por outro, na Europa, como resposta à influência de Darmstadt surge a *Neue Einfachheit*.

Vale ressaltar que, mesmo que mais flexibilizado do ponto de vista do controle estatal sobre a cultura, nas décadas da guerra-fria os países alinhados à URSS denominados então como a “cortina de ferro”, ainda, em maior ou menor grau, estavam sujeitos a severas ações

repressivas por parte do estado comunista. A produção dos artistas era ainda altamente controlada. Esse fato se deu tanto como continuidade tardia do Zhdanovismo e toda a política cultural Stalinista da década de 1940, assim como cumprimento da perspectiva original de perseguição à religião e desestímulo à criação de arte de vanguarda que não representasse o ideal publicitário do partido e do movimento revolucionário. Neste contexto, não é surpreendente que os movimentos de reação tenham nascido, florescido e se associado por se caracterizarem como oposição ao mesmo objeto (de um lado formalismo e excessiva complexidade, e de outro propaganda ideológica), tanto em países do Leste Europeu, como em repúblicas Bálticas da URSS, e, sobretudo na própria Alemanha, dividida então pelo Muro de Berlim.

A propósito das diferenças entre o Minimalismo e a *Neue Einfachheit*, Delmondes aponta precisamente para a problemática da segunda ser ou não uma escola de composição, sobretudo por indagar se ela própria é, em si mesma, um movimento estético. Segundo o autor, a diferença consiste no fato de que,

o *minimalismo* pode ser considerado um movimento estético, por conter diversas características técnico/composicionais comuns entre seus principais representantes, enquanto que a *Neue Einfachheit* segue mais uma tendência de volta ao passado, com o uso de formas típicas do romantismo, como sonata, trios etc., e o uso do tonalismo, que não chega a constituir uma escola com estilo e fundamentos definidos e direcionados para um determinado caminho. (Delmondes, 2013, p17).

Uma das características mais relevantes da obra analisada neste trabalho reside no processo de fusão das diversas técnicas que, *a priori*, constitui o repertório de ferramentas composicionais da *Neue*

Einfachheit e que são manipuladas de forma original pelo compositor, gerando uma sonoridade singular e particular, sem, contudo se afastar do ideal da escola a que ele clama pertencer nesse seu período produtivo. Doravante, dissertarei sobre algumas das principais técnicas que compõem esse repertório, prosseguindo com a identificação e discussão delas no contexto da obra *Amoris Divini et Humana Antipathia*.

Repertório de técnicas da “Nova Simplicidade”

Ao compreendermos a definição mais corrente de técnica: “um conjunto de regras, normas ou protocolos que se utiliza como meio para se atingir uma determinada meta”, torna-se possível estabelecer um conjunto de procedimentos que são correntes na música dos compositores que mantêm algum grau de identificação com a *Neue Einfachheit*.

Estes procedimentos, ou como referi-los-ei – essas técnicas, naturalmente almejam a comunicação objetiva, referindo, não infreqüentemente, às texturas e sonoridades verticais (acordes) tipicamente codificadas pela escuta ocidental. Devido a isso, elas podem ser associadas a um retorno às formas tradicionais. Contudo, essa associação, via de regra, não se sustenta para além dos aspectos meramente superficiais do fenômeno. Ao buscar procedimentos composicionais no período medieval, por exemplo, o compositor, mesmo que de posse de uma tríade que possa sugerir uma determinada tônica, abre mão da direcionalidade do sistema tonal, posto que este se define muito claramente pela sucessão de determinadas e específicas entidades harmônicas e não pela entidade em si isolada. Assim sendo, o uso de uma tríade de Mi Maior, por exemplo, não configura por si só o uso do sistema tonal, mesmo que, simbolicamente, essa tríade, no

contexto do século XXI, possa representá-lo. Essa situação é presenciada com extrema frequência ao longo do emprego destas técnicas.

Dentro das técnicas mais empregadas se destacam algumas já de amplo uso por Debussy e mesmo pelos minimalistas como a repetição sistemática. Todavia, a repetição em si não é um recurso fundamental na Nova Simplicidade, fato que a difere radicalmente do Minimalismo.

A seguinte lista compila dezessete das principais características de uma possível “escola da Nova Simplicidade” apontadas por GANN (1987 e 2006), BETTENDORF (2009) e DELMONDES (2013). É interessante observar que algumas dessas características estilísticas facilmente se confundem com técnicas específicas deste estilo, questão que tratarei adiante.

	Característica	Natureza
1	Neo-tonalismo/neo-modalismo	idiomática
2	Diatonicismo/Cromatismo esporádico	idiomática
3	Homofonia/Ênfase melódica	idiomática
4	Uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal	idiomática
5	Pouco uso de modulações	idiomática
6	Uso de paradoxismos rítmicos (uso ou total ausência de compasso)	idiomática
7	Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares	idiomática
8	Uso predominante de tríades (transtonalizadas ²)	idiomática
9	Transparência e objetividade	estilística
10	Gestualidade imprescindível	estilística
11	Predileção pelas formas antigas/ Estruturas composicionais claras	estilística
12	Predominância de um único ou poucos elementos composicionais	estilística
13	Música tecnicamente acessível, porém não necessariamente direcionada aos iniciantes (pouca inclinação ao virtuosismo monumental)	estilística
14	Processos de rarefação e Condensação como desenvolvimento	estilística

² Sem função tonal específica.

15	Composições cíclicas (reaproveitamento temático interobras)	estilística
16	Religiosidade e misticismo	transcendente
17	Alto grau de referencialidade através do uso de fontes extramusicais (outras artes)	transcendente

Na tabela proponho a divisão das características em três grupos distintos: Idiomático, Estilístico e Transcendente. Os dois primeiros grupos contém procedimentos que se imiscuem com técnicas propriamente ditas. Essencialmente, eles materializam o próprio conceito de técnica aqui exposto: um conjunto de regras ou protocolos com a finalidade de se atingir uma meta. Essa meta está mais bem definida na natureza estilística, pois substantivos como “transparência e objetividade” não representam uma ação em si e sim a finalidade de uma determinada ou de um conjunto de ações. Na terceira categoria, a natureza transcendental se refere às características que visam relacionar a música a elementos e ou fatores extrínsecos, sejam eles, indiferentemente, físicos ou metafísicos.

Delmondes (2013) ainda propõe as seguintes técnicas, especificamente para a música de Antonio Celso, objeto de sua pesquisa: O uso de ressonâncias, Procedimentos composicionais medievais e “Barroquismos”.

A propósito do uso de ressonâncias, o autor afirma que,

O primeiro tipo trabalha com resíduos sonoros deixados por um cluster, que se transforma imediatamente após o ataque, em consonâncias, tocados ao piano ... o segundo tipo trabalha com a consonância ou dissonância resultante do ato de se prender (segurar) as teclas do piano após a nota ser tocada. Em conversa informal com o compositor, ele mencionou outros dois tipos de ressonâncias: um tipo que trabalha com vibrações simpáticas, no qual determinadas teclas são

abaixadas sem serem tocadas enquanto outras teclas são acionadas de modo a fazer vibrar simpateticamente as notas das teclas que estão abaixadas ... e um quarto tipo que acontece quando as teclas são abaixadas sem serem tocadas e a outra mão toca diretamente nas cordas do piano (Delmondes, 2013. p.27).

Sobre os procedimentos medievais,

Ainda, segundo o compositor, referindo-se aos procedimentos relacionados à Nova Simplicidade que emprega em suas obras algumas das técnicas Composicionais da Idade Média são resgatadas para criar interesse e beleza ao trabalho. Entre estas técnicas está o uso de notação polifônica ... imitação e contraponto ... policronia - vários tempos ou andamentos distintos ocorrendo ao mesmo tempo, melodias típicas de danças ..., uso de retrógrados ..., acompanhamento instrumental em forma de *hocquetus* ..., e melodia em estilo de cantochão (Delmondes, 2013, p.28).

E a respeito dos “barroquismos”,

Outro elemento bastante utilizado pelo compositor é realizado através da revivificação dos ornamentos utilizados na música barroca como trinados, grupetos, mordentes, floreios, apogiaturas, aciacaturas, glissandos e portamentos ... Também é posto em evidência o espírito da suíte barroca, fazendo algumas alusões às texturas Handelianas e Bachianas (Delmondes, 2013. p.27).

Por fim, outra técnica de essencial relevância para a Nova Simplicidade (talvez a mais emblemática de todas), por permitir um grau de variedade e mobilidade melódica sem comprometer a não direcionalidade estática da fixação da tônica, é a Tintilabação (*Tintilabull*). Introduzida na célebre peça para piano do compositor estoniano Arvo Pärt (1935) *Für Alina* de 1976, consiste na harmonização de uma linha melódica (geralmente diatônica/modal) que se move em grau conjunto exclusivamente com as notas de uma tríade.

Essa técnica é importante na composição de *Amoris Divini et Humana Antipathia*, particularmente na 6ª peça *Hierusalem amoris*, porém Antônio Celso flexibiliza as regras criadas por Pärt sem, contudo, desconstruir os paradigmas gerais do estilo ao qual se propõe. Detalharei mais sobre essa situação na oportunidade de análise das obras mais à frente neste trabalho.

Amoris Divini et Humana Antipathia para piano – análise

Descreverei brevemente as estruturas formais de cada um, atendo-me aos detalhes e relacionando-os sempre que possível com as características e técnicas elencadas e categorizadas como idiomáticas, estilísticas e transcendentais.

1 – natura amoris – Puis que l'Amour est Dieu e cause de soy meme – Mínima = 60

- a) Forma geral – AB, porém com compartilhamento de motivos.
- b) Idioma – Coleção com Diatonismo em Mi e Lá.
- c) Textura – Homofonia (coral), quase que na sua totalidade com dobramentos da linha melódica em 3ªs, 6ªs e 8ªs.

A primeira peça da Suíte ou grupo é integralmente escrita na clave de Sol (ambas as mãos). Sua divisão fraseológica já aponta para uma das mais interessantes características (derivada da escola em discussão) do compositor – a ideia de fluxo ou irregularidade métrica, que é provocada pelo uso sistemático de frases de durações contrastantes. Essencialmente, a peça tem onze pequenas frases pontuadas por breves cadências. Levando em consideração a notação da armadura (quatro sustenidos, convencional) e as orientações cadenciais, pode-se dividi-la (em termos de polaridade) em duas partes, sendo que a primeira engloba as cinco primeiras frases e a segunda as seis restantes.

Na primeira parte as cadências repousam respectivamente na tríade de Lá Maior (c.1/2), na tríade de Si Maior (c.3), na tríade de Mi Maior (c.5), na Tríade de Dó# Menor (c.8), e no pentacorde de Mi com Sétima Maior e Nona Maior (com Ré# – a terça do pentacorde no baixo, formando uma fusão entre as tríades de Mi Maior e Si Maior no c.10). Esta primeira parte se caracteriza por uma adesão à coleção diatônica correspondente à armadura proposta, sendo que a partir do c.10 o Ré# é definitivamente substituído (com cada alteração notada, sem mudança de armadura) pelo Ré natural, ocasionando um deslocamento da coleção diatônica.

Nesta segunda parte, as cadências se concentram, respectivamente na tríade de Lá Maior com adição da 2ª Maior Si (c.12), Lá Maior (c.14), Ré Maior (c.16,18 e 20), e por fim, na Quinta Justa Lá–Mi acrescida do Fá# (c.22)

Em virtude das frequentes alterações de compasso, a numeração não se apresenta como o melhor indicador para se perceber as assimetrias das frases, assim sendo, utilizo na tabela abaixo a unidade de semínima para contabilizar o tamanho de cada frase que pode ser comparada com suas vizinhas anterior e posterior:

| Frase |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 10 □ | 6 □ | 14 □ | 8 □ | 10 □ | 8 □ | 10 □ | 8 □ | 8 □ | 8 □ | 10 □ |

A propósito do fato de que três das quatro últimas frases aparentam uma simetria, o que seria contraditório com o que afirmo aqui, saliento que a direção do motivo, assim como as ligaduras de inflexão (c.19 e c.20), produzem um efeito que pode sugerir, ao invés de quatro frases, apenas três, estabelecendo a seguinte divisão: 8+8+18. De todo modo, mesmo com um número reduzido de durações de frases (efetivamente 6,8,10 e 14), a sua distribuição se dá de forma a promover a mencionada assimetria, gerando um efeito de fluxo, onde em cada onda o motivo é reelaborado em seu contorno, obedecendo o plano geral do polo da composição dentre as duas coleções diatônicas.

Esse procedimento é bem apropriado ao subtexto da composição: *Pois que o amor é Deus e causa de si mesmo*. O desenvolvimento do motivo, alterando seu contorno, invertendo-o, fragmentando-o, é uma representação desta incursão textual, cuja própria razão de ser esta de acordo com as características transcendentais do estilo “Alto grau de referencialidade através do uso de fontes extra-musicais (outras artes)”.

As figuras 1 a3 ilustram os motivos x e y (este segundo um fragmento do motivo x) e as transformações que eles sofrem no decorrer desta breve peça:

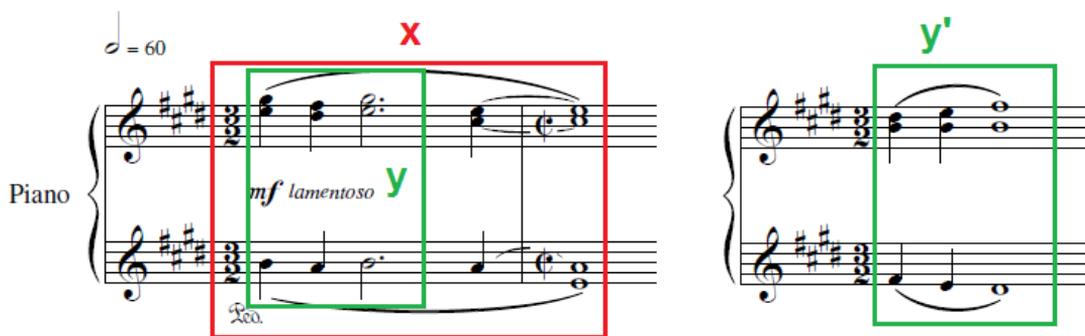


Fig. 1: *Natura Amoris* – Motivo x e y (c.1) e sua primeira derivação y' em c.3 onde a direção do contorno e da terceira nota são invertidas gerando um contorno unidirecional.



Fig. 2: *Natura Amoris* – Motivo y (c.4) repetição da primeira nota e inversão de direção da última nota

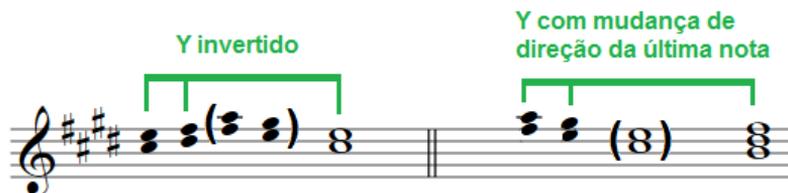


Fig. 3: *Natura Amoris* – Motivo y (c.7 e c.9) Inversão do motivo e inserção de notas (entre parênteses)

A segunda parte da peça é marcada – além do deslocamento de polo/coleção – pela rarefação da textura. A melodia, nas duas frases, não está mais dobrada em terças. O motivo y aparece invertido. A figura

4 ilustra esse procedimento e seu imediato desenvolvimento no compasso 13.

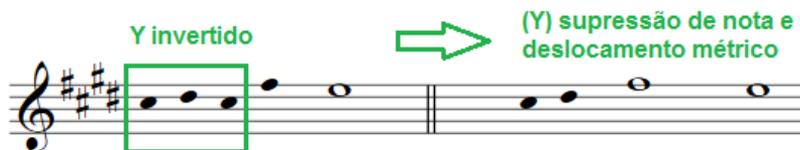


Fig. 4: *Natura Amoris* – Motivo y (c.11 e c.13) Inversão do motivo e inserção de notas (entre parênteses)

As figuras 5 e 6 reproduzem as últimas quatro frases da peça, onde se percebe que o processo de ornamentação (o motivo y em si é um ornamento, uma bordadura) e de manipulação motívica vai se tornando mais complexo (sem, contudo, se distanciar dos princípios básicos de transparência e objetividade e de desenvolvimento de um número reduzido de ideias musicas, essencialmente o motivo y).

A “quase” ligação direta entre a penúltima e última frase (viabilizada pela negação métrica do término da penúltima frase – articulação de todos os tempos do compasso), assim como a mudança de tessitura no c.21 (súbito corte do registro para oitava inferior de onde se enunciava a melodia), indicam um gesto de fechamento, pela rarefação da textura e compactação do espaço textural, além de representar uma forma de recapitulação de um dos principais processos composicionais da peça, a ideia de ampliação motívica e de textura (já exemplificado no início da segunda parte).

Destarte, todas as características idiomáticas estão presentes nesta pequena peça.

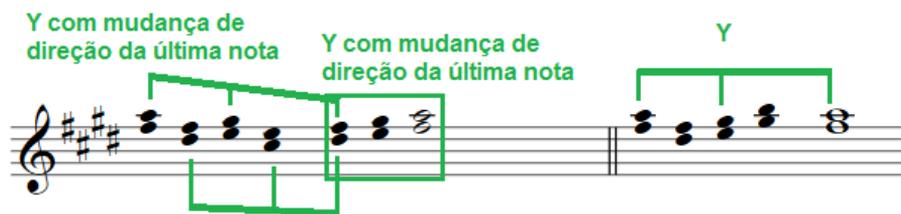


Fig. 5: *Natura Amoris* – Motivo y (c.15) – elaboração mais complexa do motivo y.



Fig. 6: *Natura Amoris* – Motivo y (c.19) – compactação textural e rarefação da linha melódica.

*2 - l'amour divin - Un feu perpetuelle um ardeur eternelle*³–
Semínima = 60

- a) Forma geral – a–a–b–b (quatro frases de 4 + 4 + 2 + 2 compassos cada).
- b) Idioma – francamente tonal em Ré Menor com alteração simples Fá# c.2 e 6.
- c) Textura – Homofônica.

A própria definição de um centro tonal (Ré Menor) que perdura por toda a curta peça de aproximadamente um minuto de duração – ao total são apenas 13 compassos de extensão – já estabelece um contraste com sua antecessora.

³ Um fogo perpétuo com ardor eterno.

Essencialmente, a peça elabora um único motivo, definido pela sua principal característica – o contorno melódico. A figura 7 ilustra a linha melódica (que em contraste com a primeira peça é escrita em seus três primeiros sistemas quase que integralmente na clave de Fá) que define este contorno. Ele é formado pelos intervalos de 2^a descendente, 2^a ascendente, 3^a ascendente, 2^a descendente e 2^a descendente respectivamente, e sofre transposição segunda abaixo nos próximos dois compassos sucessivamente, sendo variado no c.4 de forma a articular uma cadência, dando termino à primeira frase. Esta cadência se estrutura sobre o acorde de V⁹ de Ré Menor delimitando a primeira frase.



Fig. 7: *l'amour divin*. C.1 – contorno melódico do motivo principal.

A segunda frase é uma repetição literal da primeira em seus três primeiros compassos sendo alterada somente no c.8, onde articula uma nova cadência sobre V⁹ de Ré Menor, porém, com variação do perfil melódico em relação ao c.4. Simultaneamente, substitui a articulação *legato* por acentos em cada uma das notas, promovendo uma nova articulação métrica que caracteriza a terceira e a quarta frase.

A figura 8 demonstra como o compositor desloca em uma colcheia o contorno melódico para iniciar a ideia central das duas frases finais, articulando um baixo ora na I, ora na V no primeiro tempo de cada compasso. O contorno dessa ideia, evidentemente, é uma elaboração do contorno do motivo principal. A sequência de notas a partir da segunda colcheia é idêntica a do primeiro compasso, sendo apenas excluída a nota Dó e alterado o registro.



Fig. 8: *l'amour divin*. C.9 - contorno melódico do motivo principal deslocado.

Como outra característica estilística, *Composições cíclicas (reaproveitamento temático interobras)*, o contorno que gera o motivo principal é utilizado em outras peças ao longo da Suíte. A figura 9 destaca algumas destas ocorrências nas duas peças seguintes:



Fig. 9: Contorno melódico do motivo principal da segunda peça reiterado em outras peças da mesma suíte.

A sutil diferenciação entre a textura das duas primeiras frases em relação a terceira e a quarta (além da também sutil diferenciação métrica entre elas) é digna de nota. O uso controlado das dissonâncias de segunda (Maiores e Menores) pode ser demonstrado pelo isolamento dos acordes na figura 10,



Fig. 10: *L'amour Divin* – acordes dissonantes nas frases iniciais e finais respectivamente.

Assim como pela sucessiva proximidade dos eventos nos cinco compassos finais. Nas duas primeiras frases as dissonâncias de segunda ocorrem a cada compasso, na parte fraca do primeiro tempo (2ª colcheia) ao passo que a partir da terceira frase (c. 9 em diante) ocorrem no terceiro tempo – parte forte (c.9) terceiro tempo parte fraca (c.10) – ambas de segunda menor), em cada parte forte do tempo (c.11) e em todas as divisões do segundo e terceiro tempo do penúltimo compasso, que repousará em uma consonância de 3ª Menor no compasso final. Eis que descreve um processo claro ao longo da peça na perspectiva de adensamento e rarefação dos elementos mais básicos da composição, característica estilística essa já mencionada como constituinte da Nova Simplicidade.

3 – l'amour humain – lcy veiois tu mortel, depeints les pere et mere, de ce follastre, Amour autheur de ta misere – Semínima = 60

- a) Forma geral – Binária
- b) Idioma – Tonal/Neomodal com áreas bem definidas em Fá Maior e, posteriormente, em Ré Eólio. Apresenta apenas uma única alteração cromática no c.5 (Si natural) e bem tipificada como apojatura inferior (ornamento)
- c) Textura – Melodia acompanhada de acordes longos

O processo de ornamentação melódica se aprofunda nessa peça, sendo ela, concernente a essa característica, mais complexa que suas antecessoras. Uma vez já demonstrado o contorno melódico do motivo principal, motivo esse quase exclusivo nessa obra (elementos composicionais simples e derivados de um ou poucos motivos – característica estilística da Nova Simplicidade), importa aqui, inicialmente, destacar o processo sistemático de variações que ele sofre, de forma a atingir sua forma mais remota no c.8, especificamente, o ponto de inflexão de mudança entre a tonalidade e o modo.

A figura 11 ilustra esse processo:

The figure illustrates the progressive variation of a melodic motif through three staves of music:

- Staff 1:**
 - c.1 - Motivo principal - contorno melódico:** Shows the initial melodic motif.
 - c.2 Repetição e ampliação do motivo:** Shows the motif repeated and expanded. A red box highlights a "Fragmento escalar" (scalar fragment) added to the end. A green box highlights a "Bordadura" (ornamentation) consisting of a descending trill.
- Staff 2:**
 - c.6 Transposição do fragmento do motivo:** Shows the scalar fragment transposed to a higher register, highlighted by a blue box.
 - c.5 Inversão de direção e transposição do fragmento do motivo:** Shows the scalar fragment inverted and transposed, highlighted by a green box.
- Staff 3:**
 - c.8 Inversão do motivo:** Shows the entire motif inverted, highlighted by a red box, with the label "Fragmento escalar" below it.
 - c.10 Retrogradação do contorno do motivo:** Shows the motif in retrograde order, highlighted by a green box.

Fig. 11: *L'amour Humain* – processo progressivo de variação do motivo

O motivo principal, além da repetição (literal em c.4 – transposta oitava acima e sutilmente re-harmonizada – apenas alterando a tríade final de Fá Maior para Lá Menor na 2ª Inversão – em c.9), sofre os tradicionais processos de repetição, inversão e retrogradação. Contudo, em sua primeira reiteração (c.2) ele é acrescido de um fragmento escalar que é responsável pela gênese dos três últimos compassos (que se resumem a um fragmento escalar descendente em tríades – figura 12).

Ainda, sua inversão acrescida do fragmento escalar também invertido (ascendente) ocorre não somente no ponto culminante (seção áurea), mas, sobretudo, como marcador da mudança de polo e idioma (tonal para modal), fato relevante, em virtude do alto grau de diatonismo presente nesta peça.

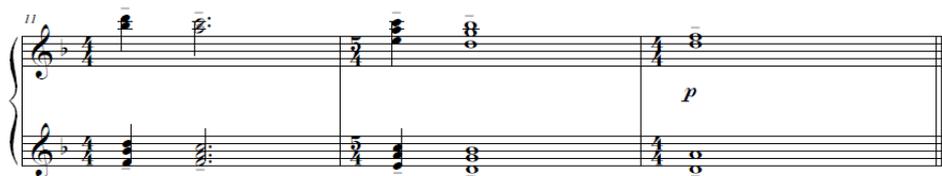


Fig. 12: *L'amour Humain* – c.11–13 – compassos finais – fragmento escalar harmonizado em tríades consonantes.

A forma, então, pode ser intuída na perspectiva do desenvolvimento do próprio motivo, pois é a ele que ela serve, sendo Binária na perspectiva do idioma, porém uma sucessão de onze apresentações dos motivos da peça (contorno melódico apresentado em c.1 e fragmento escalar em c.2).

Os três últimos compassos representam também um notável contraste de textura. Se nas seis primeiras frases (parte A, c.1–7) prevalecia uma textura em três camadas com um acompanhamento em acordes muito consonantes e muito próximos a um baixo e uma linha melódica claramente destacada pelo ritmo e pelo registro, no decorrer da peça, a camada mais baixa desaparece (c.8–10) e, por fim, prevalece uma harmonia homorrítmica, onde o fragmento escalar é harmonizado em tríades consonantes.

A figura 13 destaca três momentos específicos que ilustram isso, c.1, c.8 e c.11 respectivamente. Obviamente se trata de um processo, no caso inverso ao tratamento do motivo que vai do mais simples ao mais complexo. A textura percorre o caminho do mais complexo para o mais simples, sempre, porém levando em conta as características do estilo em

jogo de transparência e objetividade, que, para serem contempladas, exigem que os procedimentos sejam bastante sutis.



Fig. 13: *L'amour Humain* – Texturas progressivamente mais simples.

4 – *sanatio amoris* – *Celle qui m'ayme et me possede, treuve a seus maux tout le remede* – Mínima = 50

- a) Forma geral – Binária (uma Introdução e dois Períodos contrastantes)
- b) Idioma – Completamente diatônico (coleção diatônica de Mi) com tônica fixa (Mi³)
- c) Textura – Melodia com pedal

Sanatio Amoris, a quarta peça da suíte é integralmente composta sobre o pedal de Mi e se centra nesta polaridade (não tonalidade, posto que qualquer encadeamento funcional ante o pedal encontra-se enfraquecido).

Além de sua textura, resumida a este pedal e uma melodia simples em valores longos, sua forma se atém à simplicidade. Essencialmente, trata-se de dois Períodos de duas Frases cada (Binários) separados por dois compassos que operam tanto como Introdução, separador dos Períodos e Coda. Esses dois compassos são ilustrados na figura 14. Eles são compostos por um intervalo de 3ª maior (10ª) a partir do Mi³ e um compasso de ataques em cada tempo do pedal.



Fig. 14: *Sanatio Amoris*, c.7 – Compassos de introdução, separação e Coda.

Dada a estabilidade e uniformidade da textura e polaridade da peça, o compositor optou por utilizar recursos de recombinação e troca da ordem das alturas e do ritmo dos motivos que ele vai articulando ao longo da peça. A reunião destes motivos articula cada uma das Frases de acordo com a seguinte sequência:

Frase antecedente – c.3–4 – composta de quatro pequenos fragmentos de sete semínimas, sete semínimas, oito semínimas, oito semínimas respectivamente. De seus dezesseis intervalos que compõem sua ordenação melódica, nove são ascendentes, o que a caracteriza com um perfil ascendente. Não apresenta um perfil cadencial nítido e claramente definido, porém, seus sucessivos repousos em parte fortes de tempo e na consonância de Quinta Justa Mi–Si (c.3.3 e c.3.7) sugerem uma sensação de repouso da Frase.

Frase consequente c.5–6 – composta de três fragmentos melódicos de oito semínimas, oito semínimas e dezesseis semínimas, um exemplo típico da técnica de Antonio Celso de criar a assimetria em uma Frase ou Período, dividindo–o ou duplicando–o em seu tamanho (o caso em questão). Esta Consequente apresenta um perfil nitidamente descendente donde em seus onze intervalos melódicos oito têm direção descendente. Similarmente, sua cadência não é claramente articulada, dependendo o repouso da posição métrica e da natureza do intervalo harmônico que ela realiza com o pedal. Portanto, há dois pontos

cadenciais possíveis, c.5.7 – onde se articula um intervalo de Quinta Justa Mi–Si de forma similar à Antecedente e o segundo, que encerra o movimento descendente com a resolução da dissonância Mi–Fá# em c.6.5 pela Terça Maior Mi–Sol#.

Fig. 15 – *Sanatio Amoris*, c.7–12 – Compassos finais e Segundo Período

Após a repetição dos dois primeiros compassos se inicia o Segundo Período – contrastante com o primeiro e em c.9, logo, definido uma estrutura Binária no que diz respeito à organização fraseológica. Mantendo a característica de assimetria das frases e estrutura, o compositor articula uma Frase Consequente e uma Frase Antecedente que agora se aproximam (diferente da do Período anterior onde se contrastavam pelo perfil melódico) em seu perfil melódico, posto que ambas compartilham de uma quase idêntica seqüência de ordem das alturas. Não obstante, pela organização rítmica distinta a primeira tem a duração de dezesseis semínimas organizado em dois grupos, um de seis semínimas e um de dez semínimas, ao passo que a segunda, principalmente pela sua última nota durar um compasso inteiro tem trinta e duas semínimas organizadas em dois grupos, um de dez e outro de vinte e duas semínimas de duração. A figura 15 ilustra os últimos compassos da peça (c.7–12) com a íntegra do Segundo Período.

O processo principal desta peça se manifesta nessa organização. A utilização de sequências de alturas que sofrem a permutação ou supressão de algum de seus elementos e sua reorganização rítmica. Tudo isso emoldurado na forma Binária entrecortada pelos dois compassos introdutórios e conclusivos e que também têm no uso do espaço textural outro parâmetro de contraste. O primeiro Período desenvolve sua melodia em um espaço de um intervalo composto, uma Décima segunda Justa (Fá^{#3}–Dó^{#5}), enquanto o Segundo Período o faz no mesmo intervalo, porém, como Quinta Justa (Fá^{#3}–Dó^{#5}). Em ambos os casos, o limite inferior do espaço textural é o Pedal do Mi³, articulado por toda a peça.

A respeito das reorganizações rítmicas e melódicas das sequências, elas ocorrem em três momentos:

- a) no c.4 com supressão da nota Si³ (terceira da ordem) e a duplicação da duração do quarto som da ordem (Dó[#]) figura 16.

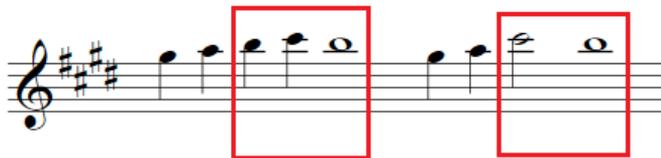


Fig. 16: *Sanatio Amoris*. c.4 – em vermelho supressão da nota Si³.

- b) no c. 5–6 com a transposição por oitava abaixo e alteração das durações dos quatro primeiros elementos da série e supressão (Mi⁴) entre o terceiro e o quarto membro, figura 17.



Fig. 17: *Sanatio Amoris*, c.5-6 – supressão de notas.

- c) manutenção da mesma ordem de notas, porém com alteração rítmica significativa, figura 18.



Fig. 18: *Sanatio Amoris*, c.9-10 – alteração significativa das durações com manutenção da ordem das alturas (Fá#, Là, Sol#, Si, Dó#, Lá).

A característica mais evidente desta obra é o pedal constante. Contudo, como é possível perceber, o compositor utilizou um interessante processo similar às peças anteriores, onde os parâmetros de espaço textural e durações se tornam proeminentes, sem em nenhum momento abrir mão da clareza melódica e da inteligibilidade da estrutura fraseológica. Logo, o processo descrito em a), b) e c) representa a transformação através da alteração melódica - alteração melódica e rítmica - alteração rítmica de forma sistemática, corroborando, mais uma vez, para a ideia da peça, e conseqüentemente da forma, como um processo de manipulação dos elementos mais primordiais e simples. Mais uma vez, uma característica marcante do estilo da Nova Simplicidade.

*5 - babylon amoris - Voilá pauvre mortel, la fin de tant des charms -
Mínima = 90*

- a) Forma geral - A-B-A ou Intro - aba - Coda.
- b) Idioma - Neomodal.
- c) Textura - Homofonia x Melodia acompanhada.

Nesta peça estão marcadamente presentes três características idiomáticas já mencionadas: o uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal; Pouco uso de modulações e Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares. Igualmente, o processo de ornamentação é decisivo na construção da peça. Aqui, essa ornamentação tem um papel primordial na construção das ideias temáticas, e, sobretudo na articulação da forma.

Essencialmente são quatro ideias (a, b, c e d) que se apresentam sucessivamente e que, mesmo dentro de um compasso claramente estabelecido (4/2), impõem um processo de aceleração motívica e métrica. Essas ideias são precedidas e sucedidas por uma estrutura que tanto serve de introdução, como (com mínimas alterações) de Coda. Essa sim apresenta instabilidade de compasso (3/2-4/2;3/2/5/2;4/2-3/2-3/2;3/2-4/2 - esses dois últimos reprodução idêntica dos dois primeiros). A figura 19 ilustra como esta estrutura é construída a partir da ornamentação da Terça Maior $Dó^3-Mi^3$ e de sucessivas apojeturas da tríade de Si Menor, tríade essa de importância central na definição dos polos de cada subdivisão da peça.

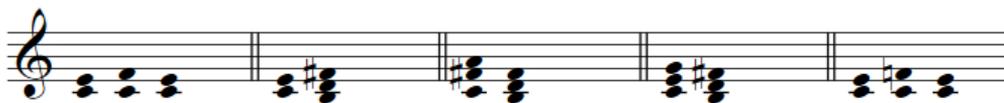


Fig. 19: *Babylon amoris* - c.1-9, Introdução

O ritmo pontuado em síncope (figura 20) aliado à dinâmica *f* *Crudelle* conferem dramaticidade e gravidade a esta Introdução e Coda.



Fig. 20: *Babylon amoris* - c.1 - ritmo pontuado

As ideias a, b, c e d, ou, propriamente a peça, também derivam de um processo de ornamentação e de motivos construídos por fragmentos escalares. Elas são apresentadas na seguinte ordem: a, b, c, d, a', b', sendo que a' e b' são variações extremamente similares aos originais. A ideia a (c.10–13 e c.26–29) é um fragmento escalar descendente sobre um pedal da nota Si² em torno da tríade de Si Menor. A ideia b é uma *cambiata* que ornamenta a tríade de Lá Menor e a ideia c duas formas diferentes de apojetura da Tríade de Si Menor. Assim sendo, a progressão estrutural de toda essa sequência é uma apojetura inferior da Tríade de Si Menor pela Tríade de Lá Menor, o que, aliado à Introdução e à Coda, faz da própria apojetura o motivo central da peça. A figura 21 demonstra essas relações,

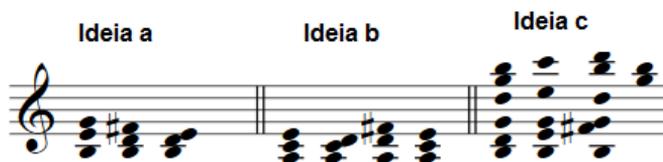


Fig. 21: *Babylon amoris* - estruturas das ideias a, b e c

Essas três ideias estão acompanhadas de uma ornamentação em colcheias a maneira de um *moto perpetuo*, de contorno sinuoso que articula a coleção diatônica de (Si, Do, Ré, Mi, Fá#, Sol e Lá) e que, pela ausência de progressões definidas, realça os polos de Si Frígio ambíguo com Mi Eólio (ambíguo, posto que o pedal em que se sustenta é o da nota Si, transformando a tríade de Mi Menor em um acorde de segunda inversão, logo, tonalmente fraco), Lá Dórico e Sol Jônico.

A ideia d mantém a proposta de ornamentação, porém ocorre uma quebra do *moto perpetuo*, que agora apresenta um ritmo mais impulsivo à semínima (*con decisione*) conforme pode ser visto na figura 22:

Fig. 22: *Babylon amoris*, c. 20–25 – ideia d.

Aliado a esse processo, a aceleração métrica – utilização sistemática de motivos progressivamente mais curtos – tem sua culminância justamente na ideia d. a tabela seguinte estabelece a correspondência entre as ideias, o processo e o modo, distribuindo-as por compasso nas colunas:

Si Frígio/Mi Eólio				Lá Dórico		Sol Jônico				Si Eólio																					
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20	21	22	23	2	2	2	2	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	4	5	6	7
a				b		c		d		d		d'		d'		d'		d'													
												d	d	d	d	d	d	d	d												
												”		”		”		”													

A própria sequência dos polos dos modos, além de articular duas coleções muito próximas – destacando a característica de realizar poucas modulações (Si, Do, Ré, Mi, Fá#, Sol,. Lá e Si, Do#, Ré, Mi, Fá#, Sol,. Lá) –, é ela mesma, um fragmento de escala. A soma destas duas coleções acrescidas do Fá presente na Introdução e na Coda compõem a totalidade de alturas utilizadas nesta peça, a segunda mais longa da Suíte.

Também, o contorno melódico do *motto perpetuo* obedece a um sistemático contraste. Na ideia a o contorno é sinuoso prevalecendo a conjunção melódica, na ideia b é ascendente e descendente, mantendo a sinuosidade apenas nas quatro últimas notas, na ideia c prevalece a disjunção combinada com a sinuosidade e na ideia d, o movimento unidirecional descendente, embora não exclusivo prevalece.

6 – hierusalem amoris – Ne te degoustes pas de ce sentier d'espines qui si changeans bien tost, em fleur de Lys divins – Semínima = 60

- a) *Forma geral – Ternária.*
- b) *Idioma – Neotonal/Neomodal (Mi Maior – Lá Maior – Fá# Eólio).*
- c) *Textura – Tintilabação com pedais apresentando um esboço de textura polifonica em seu final.*

Se na peça anterior o processo de aceleração motivica imputava ao ritmo um papel primordial sem prejuízo da elaboração melódica, na sexta peça, pela sua maior liberdade (não há indicação de compasso e as estruturas fraseológicas apresentam alto grau de assimetria), paradoxalmente é a linha melódica quem define a estrutura formal.

Novamente, fiel aos elementos idiomáticos e estilísticos da Nova Simplicidade, o motivo é construído por um fragmento escalar.

Ao destacar o perfil melódico da peça clarifica-se a divisão estrutural e o deslocamento da coleção de Mi Maior para a de Lá Maior/Fá# Eólio. A figura 23 ilustra esse destaque sinalizando as divisões da forma:

The figure displays three staves of musical notation in treble clef, all in the key of A major (three sharps).
Staff A: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, with slurs over groups of notes.
Staff B: A melodic line starting on D4, moving up stepwise to A4, with slurs and some chromatic alterations.
Staff A': A recapitulation of the melodic line from staff A, starting on G4. A red rectangular box highlights a phrase of four notes: G4, A4, B4, and C5. Below this box, red text reads: "Inserção de bordadura que reitera o Ré natural da nova coleção".

Fig. 23: *Hierusalem amoris* – Estrutura formal articulada pelo perfil melódico

Cada uma das ligaduras da figura acima representa um fluxo do motivo de duração contrastante com a anterior. Dessa forma, o perfil rítmico na recapitulação (A') não é facilmente perceptível contribuindo para a sensação de continua elaboração, não obstante a tradicional forma que o sustenta. Essas ligaduras têm as durações (em semínimas) respectivamente de Parte A: 5+4+9 – articulando a Frase Antecedente

com contorno descendente e coleção Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó#; 10+6 – articulando a Frase Consequente com contorno em arco (ascendente e descendente) e coleção Fá#, Sol#, Lá. Parte B: 5+4+4+5 (simetria/palíndromo) + 3+3+6 (exemplo de elaboração motívica por duplicação, conforme já mencionado), pontuando o deslocamento da coleção pela reiterada utilização do Ré natural e abandono definitivo do Ré# e se desenvolvendo em um espaço textural mais amplo (Sol#³ – Fá#⁴), além de apresentar um perfil melódico mais inclinado à disjunção e Parte A' 4+4+5+13, onde se retorna à compressão do espaço textural de A (acrescido do Ré⁵) e o perfil conjuntivo descendente.

A polaridade desta peça corresponde às notas empregadas no pedal, que, ao se articularem em homorritmia com a melodia, em um registro próximo, geram um efeito intermediário entre a Tintilabação e o uso convencional do pedal. Essencialmente, estas polaridades são tonais e modais: Mi Maior na Frase Antecedente de A, Mi Maior/Si Mixolídio (ambíguo, posto que não há encadeamentos fortes que definem a tonalidade e os sucessivos repousos na tríade de Si Maior enfraquecem seu potencial dominante) na Frase Consequente de A, Lá Maior no decorrer da Parte B e Fá# Eólio (inclusive com uma clara cadência plagal no final) na Parte A'.

7 – et humana antipathia – Breve = 30

- a) Forma geral – Chacona com progressiva aceleração ao clímax e decréscimo com uso de ornamentos.*
- b) Idioma – Tonal com oposição Maior x Menor.*
- c) Textura – Polifônica.*

A sétima e última peça da suíte é também a maior em duração. Como o próprio compositor a definiu, trata-se de uma *Chacona* – série de variações sobre um baixo (*Ground*) que se repete sem qualquer alteração por vinte vezes. O baixo em questão é uma simples sequência

de quatro Tríades (a primeira representada somente pela Consonância Perfeita de Quinta Justa Ré-Lá) claramente centradas em Ré, porém, cuidadosamente ordenadas de forma que prevaleçam ambiguidades entre a tonalidade e os modos que tenham o Ré como polo e sua Terça menor.

A polaridade se dá pela condução interna de uma das vozes que caminha do Lá em direção ao Fá, sempre sustentada pelo Ré. Esse processo fica mais evidente quando se inverte a última tríade da sequência a título de exemplo, como pode ser observado na figura 24



Fig. 24: *Et Humana Antipathia* – Condução interna das vozes da sequência do baixo, polarizando o Ré.

As ambiguidades são exploradas pelo compositor ao utilizar as seguintes coleções para cada um dos conjuntos de variações (sete variações ao total):



Fig. 25: *Et Humana Antipathia* – Coleções utilizadas. – inicia-se no Lá para facilitar a visualização das alterações. Os compassos onde ocorrem estão indicados na figura.

Ao analisar o conjunto de coleções empregadas na obra se percebe que há apenas quatro alturas que se mantêm inalteradas e que são em todos os momentos utilizadas: Ré, Sol, Lá e Si^b. As alturas restantes da coleção diatônica de Ré sofrem alterações podendo mesmo, até serem momentaneamente excluídas gerando não só modos sintéticos, como também escalas de cardinalidade cinco ou seis.

Os modos escalares empregados corroboram a organização rítmica, que superficialmente determinam a forma e as fronteiras de cada variação, o que é bastante evidente dado o caráter de *moto perpetuo* das cinco primeiras. Nesse sentido, o processo de aceleração é unidirecional e bastante claro. Iniciando-se com divisões do tempo em cinco colcheias, passando a sete, nove, doze, e, por fim, dezesseis (estas últimas já semicolcheias). As duas varrições finais mesclam diferentes figuras rítmicas, mas sem falhar em dar prosseguimento ao processo ao utilizar como figuras ornamentais, valores de semicolcheia em quiáltera de três e fusa, respectivamente.

Todavia, ao examinarmos mais detalhadamente o contorno melódico e os modos escalares (figura 26 – 32), percebe-se que as duas primeiras variações (que se contrapõem a quatro repetições da sequência do baixo – 4 compassos cada uma) operam como *Variações Duplas*, posto que o perfil dos dois primeiros compassos difere dos dois seguintes em cada caso.

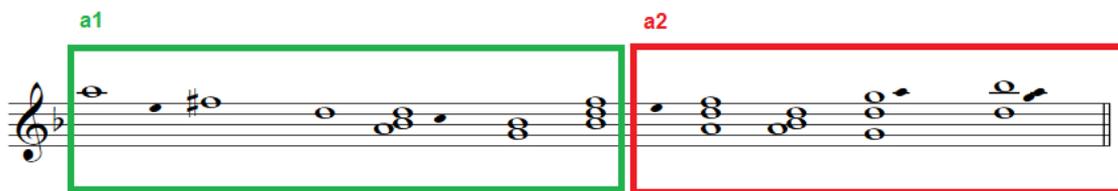


Fig. 26: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da primeira Variação c.5-12.

The image shows a musical score for the second variation of *Et Humana Antipathia*. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The first segment, labeled 'b1' in green, is enclosed in a green box and contains the first four measures. The second segment, labeled 'b2' in red, is enclosed in a red box and contains the next four measures. The notation features complex chordal structures and melodic fragments.

Fig. 27: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da segunda Variação c. 13-20

The image shows a musical score for the third variation of *Et Humana Antipathia*. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The entire variation, labeled 'e1' in green, is enclosed in a green box. The notation includes a variety of chords and melodic lines, with some notes in the bass clef.

Fig. 28: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da terceira Variação c. 21-24

The image shows a musical score for the fourth variation of *Et Humana Antipathia*. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The entire variation, labeled 'c1' in green, is enclosed in a green box. The notation features a series of chords and melodic lines.

Fig. 29: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da quarta Variação c. 25-28.

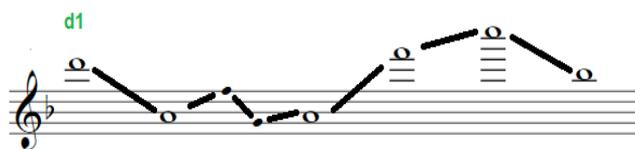


Fig. 30: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da quinta Variação c. 29-32.

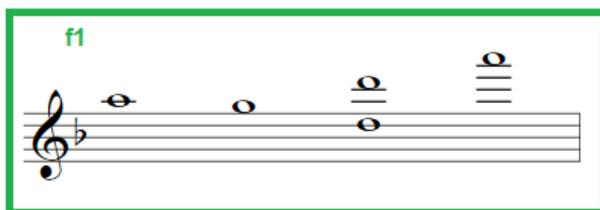


Fig. 31: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da sexta Variação c. 33-36.

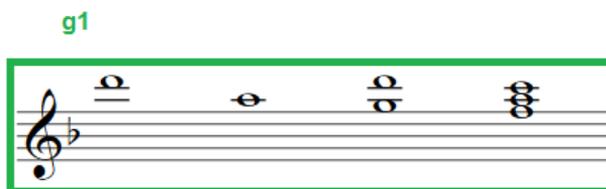
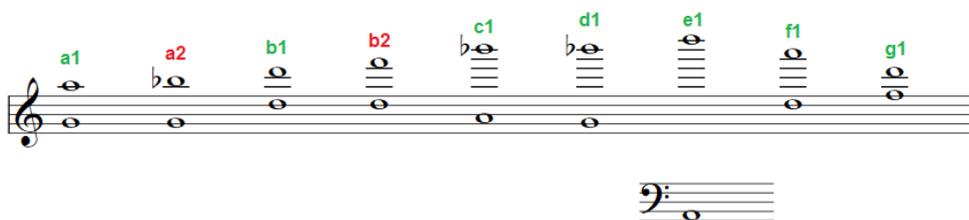


Fig. 32: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da sétima Variação c. 37-41.

As Variações IV e V são, na verdade, escalas sinuosas que não ornamentam nem destacam especificamente nenhum motivo que não a divisão rítmica em si. Naturalmente, essa escolha do compositor se presta para destacar o processo rítmico em andamento na obra em primeiro plano – nesse caso, a escolha de um elemento “neutro” como temático, a escala, corrobora essa afirmação.

Consequentemente, há reflexos desta diferença de contorno e modo no espaço textural de cada grupo (figura 33).

Fig. 33: *Et Humana Antipathia*. Espaço textural das variações

A reunião destes fatores estabelece, considerando as estruturas ilustradas, a1, a2, b1, b2, etc..., a seguinte forma:

c.1-4	c.5-12		c.13-20		c.21-24	c.25-28	c.29-32	c.33-36	c.37-41
Intro	Var. I		Var. II		Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII
	a1	a2	b1	b2	c1	d1	e1	f1	g1
Divisão rítmica									
Cardinalidade da coleção	7	6	6/7	6/9 4	6/7	7	7	5	5/7
Coleção ⁵	Dó [#] , Mi, Fá [#]	Mi, Fá	Dó ^b ,Fá [#]	Mi ^b , Fá [#]	Mi, Fá	Dó, Mi, Fá	Dó [#] , Mi, Fá [#]	Fá	Mi/Dó, Mi, Fá
Espaço textural	9 ^a	10 ^a	8 ^a	10 ^a	16 ^a	17 ^a	31 ^a	12 ^a	6 ^a

Além da forma, a tabela oferece uma clara visão dos processos simultâneos aos quais diversos parâmetros da obra são submetidos:

- Processo de aceleração rítmica e motívica – conforme já visto em outras peças dessa obra, a aceleração–redução dos motivos e das frases é uma estratégia frequente na composição de *Amoris Divini*. Contudo, se anteriormente o compositor tinha liberdade

⁴ Considerando as notas de passagem.

⁵ Notas utilizadas além do Pentacorde fixo.

de escolha da duração e tamanho das frases, pelo fato de existir um baixo *ostinato* e regular, o processo, aqui, se dá pelo uso da Variação Dupla. Pela análise do contorno melódico, ficou demonstrada a divisão de cada grupo em duas partes de quatro compassos cada. Na terceira variação, há apenas um grupo promovendo esse processo. Nas duas variações seguintes o perfil motivico é completamente anulado por uma figura escalar neutra (porém com a função de ampliação do espaço textural) e, nas duas variações finais, cada grupo corresponde a dois compassos, ou seja, exatamente a duração da sequência do baixo. Todos esses fatores promovem em conjunto com a aceleração rítmica um claro direcionamento ao final, sendo o trilo no compasso 33 o ponto culminante da peça, o ápice do processo de divisão métrica.

- b) Processo de expansão e retração textural – não se trata de um processo linear, mas sim uma leve contração e uma grande dilatação até a Variação V, particularmente no compasso 31, onde todo o registro da Trigésima primeira é articulado ao longo da escala ascendente. As duas últimas variações reduzem drasticamente o espaço para o mais compacto dentro da peça (variação VII) o intervalo de Sexta.
- c) Processo de expansão e retração da cardinalidade das coleções e de desvio da diatonalidade – a cardinalidade também sofre um processo, reduzindo de sete para seis na segunda variação e ampliando para nove (levando em consideração as notas ornamentais empregadas no trecho) em sua segunda parte (b2). A partir daí, a cardinalidade se reduz até atingir cinco (uma escala Pentatônica), que, em sua Variação final (g1), em função dos dobramentos harmônicos, reestabelece o modo diatônico heptacordal. Esse processo deve ser examinado em conjunto com o desvio da diatonalidade. Entende-se por coleção referencial

diatônica de Ré (7–35⁶) o equivalente a escala de Ré Menor Natural ou Ré Eólio. Alterações impostas constituem novos modos e são considerados desvios da diatonalidade de forma a mensurar este parâmetro. O compositor altera as notas Dó (sempre ascendente como Dó[#]), Fá (idem, como Fá[#]) e Mi descendente (como Mi^b). Destas alterações resultam as seguintes possíveis combinações:

Dó, Mi-Fá	Dó, Mi, Fá [#]	Dó Mi ^b , Fá	Dó Mi ^b , Fá [#]	Dó [#] , Mi, Fá	Dó [#] , Mi, Fá [#]	Dó [#] , Mi ^b , Fá	Dó [#] , Mi ^b , Fá [#]
d1, g1	(sem Mi) b1		b2		a1, e1		

A tabela utiliza a cor vermelha para a combinação não utilizada, verde para a utilizada e amarela para utilizada com restrições (uma nota é omitida). A linha superior mostra a combinação e a inferior o local onde ela ocorre. A combinação Dó[#] e Mi^b nunca ocorre, porém, é em a1, b2, e e1 onde ocorrem os maiores desvios da diatonalidade. e1 particularmente interessa nesse caso, pois é marcado (assim como seu início a1 e sua primeira variação b2, que apresenta choque de modos entre o baixo e o contraponto) exatamente por esse desvio, que, associado aos outros processos simultaneamente em andamento, empresta a essa variação o maior nível de tensão da peça, representando seu ponto culminante.

Uma questão interessante, mas que não será aprofundada aqui por se tratar de assunto passível de uma investigação específica em toda a obra, diz respeito a esta peça final da obra – sete Variações na sétima peça do grupo. Evidentemente, posto que o número sete seja emblemático de uma série de significados (totalidade, perfeição, intuição, vontade, espiritualidade, etc...), sua presença constante (inclusive como cardinalidade do modo escalar inicial e final da peça)

⁶ Vide Forte, 1973 para a nomenclatura da Teoria dos Conjuntos.

representa uma das características mais importantes do estilo da Nova Simplicidade: a natureza transcendente – religiosidade e misticismo.

Conclusões

Após a breve análise das obras componentes da Suíte, concluo que todos os oito elementos idiomáticos estão presentes já desde a primeira peça da suíte: a) Neo-tonalismo/neo-modalismo, b) Diatonicismo/Cromatismo esporádico, c) Homofonia/Ênfase melódica, d) Uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal, e) Pouco uso de modulações, f) Uso de paradoxismos rítmicos (uso ou total ausência de compasso), g) Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares e h) Uso predominante de tríades.

Não obstante, a Suíte contém não só esses elementos assim como igualmente os estilísticos e transcendentes.

Destacando as principais características de cada uma das sete peças componentes da Suíte temos:

I – A ideia de fluxo ou irregularidade métrica, que é provocada pelo uso sistemático de frases de durações contrastantes;

II – A aplicação do processo ou *Composições cíclica (reaproveitamento temático interobras)*, uma vez que o contorno que gera o motivo principal dessa segunda peça é utilizado em outras peças ao longo da Suíte;

III – Processo de elaboração temática e progressiva simplificação da textura;

IV – A transformação através da alteração melódica – alteração melódica e rítmica – alteração rítmica de forma sistemática como um processo de manipulação dos elementos mais primordiais e simples;

V – O reiterado uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal; Pouco uso de modulações e Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares e o processo de que desempenha um papel primordial na construção das ideias temáticas e da forma;

VI – A notável construção do motivo derivado de um fragmento escalar;

VII – O destaque para o processo de aceleração rítmica como destaque ao processo composicional colocado em primeiro plano.

Por estas características definidas na análise realizada se conclui que a ideia de processo composicional – traço marcante da *Neue Einfachheit* – está sempre presente, caracterizada por:

- a) A ambiguidade e complementariedade entre controle direcional (tonalidade) x fluxo (modalismo) utilizado ora em oposição, ora optando por um ou outro denotam a característica de uso de elementos simples de harmonia e tonalidade (diatonismo e uso recorrente de estruturas verticais consonantes), uso esse claramente definido na *Neue Einfachheit*.
- b) O uso de formas simples (geralmente binárias ou ternárias) ou que viabilizem a exploração de diversos processos de elaboração motivica como a *Chacona* (Peça nº 7) não só remetem ao Barroco (elemento por si só característico da escola) como também permitem

a manipulação rítmica e textural – mesmo que transparentes e simples, posicionando o processo composicional em primeiro plano (outra característica).

Amoris divini et humana antipathia, indubitavelmente, se presta a uma análise mais detalhada de seus significados, seus símbolos e, sobretudo, da forma como o compositor tentou representá-los musicalmente. Essa representação de elementos extramusicais é parte essencial do estilo em questão. No presente artigo tratei da análise a partir das características mais marcantes elencadas após a revisão da literatura sobre a *Neue Einfachheit*.

Referências

BETTENDORF, Carl Christian. *Regaining music as language: an introduction to the Neue Einfachheit movement in Germany*. New York: Columbia University, 2009.

DELMONDES, Wganer Sander. *Cheiro de Terra Molhada de Chuva para voz feminina e piano de Antonio Celso Ribeiro: uma abordagem interpretativa com ênfase em dinâmica e pedal*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2013, 200p.

FISK, Josiah. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*, Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), pp. 394–412, DOI: 10.2307/3851788 disponível em: URL: <http://www.jstor.org/stable/3851788>, acessado em 11/set/2017.

FARIA, Sandra Costa Almeida de Lino. *Piano a quatro mãos: aspectos interpretativos e obras brasileiras para essa formação*. Dissertação de

mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

FORTE, Allan. *The Structure of Atonal Music*. London: Yale University Press, 1973.

FRANCO, Daniela Carrijo; GERLING, Cristina Cappareli. Elementos Idiomáticos na Linguagem Composicional de Antônio Celso Ribeiro na Obra para Piano Solo até 2006. *Revista do Conservatório de música da UFPEl*, nº 1 (2008), Pelotas, p.141-165.

GANN, Kyle. "Let X = X: Minimalism vs. Serialism." *Village Voice* (24 February): 76., 1987.

GANN, Kyle Music *Downtown: Writings from the Village Voice*. University of California Press, 2006.

RIBEIRO, Antônio Celso. *Amoris divini et humana antipathia*. Partitura editorada pelo compositor, Pouso Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=A14580A5235713CC832579DC006EDD54&part=99B2FBA28545FE8D832579DC006F14A7>, acessado em 11/set/2017.

RIBEIRO, Antônio Celso. *A Teia e o Labirinto*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2016, 293p.

RIBEIRO, Antônio Celso. Depoimento concedido à XXXXX em Dezembro de 2017.

Saber música (?): ciência, conhecimento e verdade

Celso Garcia de Araújo Ramalho

Resumo: O título é nossa questão sem resposta, uma procura, a cura da sabedoria inquiridora. O que produz ciência é tão determinante para os parâmetros de avaliação do saber musical? Como nos formamos e sabemos música? Há possibilidade de a ciência investigar esse saber e deste ser guardado por uma teoria da música? Que relação há entre música, ciência, conhecimento e verdade? Propomos pensar a teoria musical como a questão que recai sobre si mesma, isto é, o fundamento poético da memória.

Palavras-chave: Teoria da música. Educação musical. Filosofia da música. Poética. Estética.

Abstract: The title is our unanswered question, a search, the cure of inquiring wisdom. What produces science is so crucial to the evaluation parameters of musical lore? How are we molded and what do we know about music? May science investigate this wisdom, and may this wisdom be kept by a musical theory? What is the relationship among music, science, knowledge and truth? We intend to consider musical theory as a question which refers to itself, the foundation of poetic memory.

Keywords: Musical theory. Music education. Musical philosophy. Poetic. Esthetic.

A música pode ser compreendida no rol das ciências não no sentido clássico (epistêmico e técnico) e medieval (científico) ou moderno (racional e positivo), mas no sentido arcaico (memorável); a música faz o humano ciente, articulando no corpo a consciência de seus conhecimentos (co-nascimentos).

Ciência, do radical **scire**, no latim “saber”, o sentido é “cortar através de”, por isso no sânscrito *chyáti*, “ele corta”, e no irlandês, *scían*, “faca”. O latim *scindere* poderia ser uma variante nasalada, sendo **scin-**, por **sci-** (HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 1227). A ciência corta com a faca através do real decidindo o ôntico. Conscientes, cortamos e separamos para distinguir a parte diminuindo o todo em pedaços menores. Esse corte também é rasgo, clareira, abertura, um espaço fendido, rachado do tempo ilimitado para se tornar tempo histórico. O corte permite abertura, mas pode diminuir a compreensão do todo, encurtando-o.

A ação da ciência, para Aristóteles (2007), diz-se na palavra *epistemonikós* (epistemologia). Boécio distingue duas acepções inventando dois termos em latim, os neologismos *scientificus*, científico e *scientialis* (ciential?). De *epistemonikós*, *scientialis*, “próprio à ciência” e *scientificus*, “que produz ciência”. Nas traduções aristotélicas de Boécio, o científico é: “o resultado do silogismo epistemônico”, “isto que faz saber”, “que faz ciência”, “que produz o saber”, o “conhecer as coisas posteriores pelas coisas anteriores”, mas também “a pergunta que recai sobre a geometria, sobre a medicina”, e não “que cria ciência” (BENVENISTE, 1989, p. 257). Hoje recortamos o sentido do científico preservando um único significado: “que produz ciência”; eliminamos a outra parte que diz: a questão que pergunta pelo que é “próprio à ciência”. O saber da questão foi relegado à filosofia em oposição ao produzir científico da ciência. Em *scientialis* a ciência aproxima-se da filosofia porque pergunta sobre o que é próprio do saber; em *scientificus* a ciência não é capaz de pensar.

A idéia do hábito e da causalidade, a causa e consequência como resultado da observação de um padrão de repetição são tomadas como o que é próprio da ciência. O que produz saber é o idêntico ao modelo repetido. A ciência do recorte da carne intenciona a diminuição do conhecimento gerado pelo recorte do real no modelo científico, reduzindo as possibilidades de saber à lei do idêntico e do que já foi anteriormente comprovado.

Atrás da intenção científica, não é difícil entrever a renúncia, a confissão de impotência. Eis porque importa lembrar uma vez mais que, no domínio das ciências humanas, o desejo de compreender a realidade exige do investigador a coragem de romper com os preconceitos conscientes ou implícitos, de ter sempre presente que a ciência não se faz da perspectiva deste ou daquele particular, nem duma posição exterior e pretensamente objetiva, que supõe a eternidade das estruturas fundamentais da sociedade atual, mas da perspectiva da liberdade e da comunidade humana, a perspectiva do homem e da humanidade (GOLDMAN apud FERNANDES, 1973, p. 379).

Para cortar, diminuir e comprovar, a ciência pouco a pouco se instrumentalizou e evoluiu nas técnicas de dissecação da natureza. O epistêmico e o técnico relacionam-se quando se pensa na ciência que produz utilizando as ferramentas da técnica. Ciência e técnica caminham juntas:

O termo técnica deriva do grego *technikon*. Isto designa o que pertence a *technè*. Este termo tem, desde o começo da língua grega, a mesma significação que *epistemè* — quer dizer: velar sobre uma coisa, compreendê-la. *Technè* quer dizer: conhecer-se em qualquer coisa, mais precisamente no facto de produzir qualquer coisa.[...] Conhecer-se é um gênero do conhecimento, de reconhecimento e de saber. O fundamento do conhecer repousa, na experiência grega, sobre o facto de abrir, de tornar manifesto o que é dado como presente (HEIDEGGER, 1995, p. 21-22).

Conhecer-se é nascer junto à terra e linguagem na cultura. A técnica produz co-nascimentos e re-co-nascimentos, manifestando a abertura, o corte profundo na carne, não para separar, simplificar ou encurtar as coisas, mas para trazê-las em presença. Consideramos a técnica como um conceito do saber que retoma a ação poética da criação. Sábio, saber, sabor, do latim *sapere*, “ter gosto agradável das coisas”; daí ter um bom gosto para julgamentos; antigo saxão *au-sebbian*, “perceber”; no osco *sipus*, “ciente”; volsco *sepu*, “ciente” (HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 3626). Para ter ciência e ser ciente é necessário provar ou comprovar, percebendo ou cortando. Uma ciência da música, que advém da noção do gosto, confunde a percepção do saber musical com a percepção estética do som. A estética, por sua vez, orienta-se pelo ético e étnico, muitas vezes esquecendo o poético e de-caindo na objetificação da memória como lembrança sonora, uma metonímia da música que se preserva pela percepção do órgão da escuta: a música reduzida ao som para orelhas. Um corpo que sente não é nada sem uma mente pensante, a música é a con-vivência de corpo e mente em um gesto poético pensante que cuida do que é articulado memoravelmente. A estética que não pensa a con-vivência, isto é, só aponta para uma percepção sensível, é um re-corte do real musical, portanto, uma simplificação estético-científica de

produtos emocionais, sensitivos, sentimentais, estésicos e afetivos: representações e classificações estáticas.

O corte que a percepção em música nos provoca é um corte como abertura originária para o poético, para um dizer e mostrar projetante, ao que é próprio da linguagem, o saber e conhecer articulador de todo sentido, sentido do ser, do que é, do real.

Arte, ciência, técnica, indústria, engenharia, história, poesia, música, folclore, liturgia, epistemologia, poderíamos elaborar um dicionário com as noções que trazem à tona o saber e o conhecer. Para sermos mais sábios, mais inteligentes e superiores, “tomamos posse de algo que nos torna diferentes do que somos”; talvez seja esse o resumo da noção de superioridade fornecida pela inteligência nas culturas a partir do descontentamento com o que se tem e o que se é. Descontentes com nosso nascimento, procuramos renascer na carne e co-nascer na terra, saboreando os nascimentos físicos e questionando-os produtivamente. A inteligência radical aparece no saber e no conhecer, no perceber e no pensar. Nossa tentativa de superar a morte física ou prolongar a vida biológica provoca-nos a inventar uma cultura da permanência, da memória e da co-memoração da vida: nisso reside radicalmente o gesto musical.

O saber musical está na percepção e pensamento, talvez uma ciência, quando se refere à questão que recai sobre si mesma: o que é música? Assim, toda ciência é científica, e a música, como primitiva ciência, é o saber tragicômico da escatologia humana; algo de que todos os projetos humanos não podem deixar de ser, o espanto do abrir e fechar da boca e a alucinação do escutar e não escutar da orelha – perturbações que geram a fala e silêncio da língua. A ciência que questiona, escuta e silencia, pensando a questão sobre si mesma, guarda na excelência sua música, sua cantiga, seu réquiem. O primitivo sentido do nascer cultural e o último a ser esquecido: a escuta. Não é apenas a audição, o ouvir pelos canais auriculares, mas a experiência de saber pela escuta; escutar de novo; ter que escutar incessantemente para compreender e conhecer mundo; aperceber-se da coisa; ser, apreender e aperceber; estar na percepção como quem é possuído pelo acontecer do aperceber-se infinitamente na finitude. O saber musical configura-se como tal num nascer da cultura, de novo dizer o mundo, de

novo auscultar o mundo para ser e pensar. A crise crítica das línguas está na consolidação do saber musical e reconhecimento em linguagem como escuta radical, possibilitando nosso próprio nascimento em projeto humano e inumano.

Na viagem e viragem etimológica distinguimos ao menos dois modos de conhecer, o analítico e o sintético, melhor dizer um que corta (*scire* e *escat-*) e depois junta (*som-*, de soma, *sem-*, de sema, sempre, sim-, de similar, juntado num só) e outro que é todo um, unidade, indivisível, enigmático, sagrado, mágico, língua musical, *mendh-*, memória, que apreende verdade – o não-cortado. No coito do poeta-músico estarão os fundamentos de uma teoria da linguagem historicamente humana – condições de nascimento das culturas. De lambar memórias abrindo a boca, movendo a língua, balbuciando, falando, Laudando num deslize os dentes talham o lábio. O néscio, de não cortar (*non scire*), ao cortar a carne, ciente agora está do mordaz sarcasmo. Saboreia no corte o sangue, de tanto sangrar no saber glosa hemático merece a morte. Sacrifica-se na faina pensando as feridas e aplica punições aos violadores da lei para preservar as regras do culto. A pena por ter cortado o que não podia ser cortado, o íntegro (sagrado), é a consciência da morte. O corte letal transpõe o imolado de um estado profano da vida ao estado que o reconduzirá ao tempo divino. Aprendendo a ciência mortal o projeto humano de vida reconhece em si mesmo a unidade a partir da música, rememorando a sabedoria imorredoura.

Reconhece-se no pensamento tragicômico a residência e resistência da força de toda cultura, performatizando-se em memória criativa, no gesto inaugural dos nascimentos extáticos e oníricos da percepção ódica. O tempo da ode leva-nos ao caminho provisório, não visível e invisível, visionário e antevisto, histórico como sabedoria dos acontecimentos, dramático como a orgia mórbida, científico como conhecimento da questão – nascimento do entusiasmo de perquirir e saber o não ser. O saber próprio do músico auscultador (aquele que escuta e pensa) vigora no agir que deixa sempre um lugar para o não racional para que a questão sobreviva como questão.

No recorte científico, a ciência do som é possível e a ciência da música incompatível. O som quer se juntar a outros sons, a outros pedaços musicais para fazer sentido como música. O som é um pedaço que se recortou da música, e na

soma dos sons, das partes, não se faz o todo musical. A análise do aspecto sonoro de uma canção a despedaça, deixando-a em frangalhos. Uma ciência científica da música é uma cacofonia pleonástica, porque o musical e o científico são saberes radicalmente diferentes: um inaugura a abertura para um tempo produtivo, o outro reproduz o tempo cortado. Ao abrir a cultura para a produção, a música mostra o que é verdadeiro.

O musical é o verdadeiro porque nos faz não esquecer; o poeta sabe porque sua sabedoria própria é não-esquecimento (não esquecer pelo grego *alétheia*, verdade), o poeta-músico é um aletófilo. A verdade do saber musical pode ser entendida como algo não cortado, não separado, para depois ser juntado, por isso não esquecido. O musical é o inviolável escutar são, sadio, sem defeito, sem cortes, a carne da orelha não separada do pensamento do corpo. A memória está sã e salva na ausculta musical – a escuta questionadora. Esse é o tipo, modelo e exemplo (*type*) para as artes, ciências e técnicas, o tempo da música que não separa a escuta da memória.

No corte realizamos a operação de cortar para se obter algo que sem o corte não seria possível; penetrando por meio da incisão, eliminamos o obstáculo do todo, desfazendo o enigma, desençamos mente e corpo, alma e carne. Ao cortar, sabemos mais sobre a coisa cortada, e de tanto cortar encurtamos o todo na atomização de uma ciência do corte; do resultado deste corte, o ciente, o consciente, a consciência, o inconsciente e a esquizofrenia – *esquizo-*, no latim, *scindere*, “separar, cortar” (HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 1405). A ciência do recorte se sagra esquizofrenia da religião, da alma cortada e dividida em corpo e mente; uma religião esquizóide separa a poética dos mortais e imortais, da natureza e cultura que se autoproduz na habitação humana, num corte que mata aniquilando a memória. Nem toda ciência é esquizofrenia da cultura, talvez apenas essa qualidade esteja presente no que comumente denominamos Cultura Ocidental, e em uma certa parte do ocidente; este ocidente que gera seu saber pelo corte do real na linha dicotômica, separando o que é do que não é em uma ciência, uma filosofia, uma música, uma cultura consciente de suas razões esquizóides. Seria inútil tentar localizar esse ocidente geograficamente: vivemos hoje um estado pretensamente globalizado; assim, a esquizofrenia está no

método, ou quem sabe no sistema de ensino, no governo, na propaganda, nos veículos de comunicação, na ideologia publicada, na psique, na utilização da tecnologia, na economia, no trabalho, na língua; quem saberá onde mora esse ato do ser humano dividido? Estará na mente esquizofrênica de cada um?

A compleição rítmica da forma musical não sofre a patologia esquizofrênica do corte separador; porque, ao ser cortada, a música desfaz-se no corte, como a esfera, o ovo, o círculo, o óptico e ótico cortados convertem-se em semimúsica, semiovo, semicírculo, semióptico e semiótico. O saber musical não é decomponível, não pode ser cortado, sob o risco de ser destruído, converter-se em não-saber, perder seu caráter de sabedoria por ter sido desfeito no corte epistemológico. Daí o rebaixamento do poeta-músico? Por que detém um saber hermético e enigmático? O segredo incontrolável não poderá ser descoberto na obra deste ou daquele autor; não é pela análise do mundo que chegamos a perceber o enigma dos mundos. O enigmático é o verdadeiro conhecimento *ciential* (saber próprio à música), que não reside na objetividade do mundo, mas em como e por que o mundo é mundo, isto é, no que possibilita à humanidade ser. O enigma mora onde a humanidade também mora; a morada extraordinária e ecológica: linguagem.

Na impossibilidade de objetivação, coisificação, subjetivação e generalização para que a música seja manipulada, passada de ouvido a ouvido, de mão em mão, de olho a olho, como um “tratado científico sobre as plantas”, como um instrumento agrimensor, ou como uma regra ditada para ser aplicada na melhora da colheita; concluímos que a música não é uma ciência do saber musical que faz ciência no corte epistemológico, mas no sentido gignológico do nascer, da nação, saber como co-nascimento, conhecer como no sânscrito *jānati*, ele nasce, conhecer música é nascer inteiramente e interiormente (HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 2864). A questão para o pensamento é a história dos nascimentos e não o corte e recorte.

O conhecimento como co-nascimento na cultura é dito também na palavra história. Do latim pelo grego, *história*, derivado do adjetivo *histor*, que sabe (conhecimento, sabedoria); de *idenai*, do indo-europeu, ***weid** (do grego *eidos*, forma), relacionado com o sânscrito, **Vedas**, conhecimento; alemão, **wissen**

e **wisdom**, no inglês, sabedoria (HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 1629). A história do conhecimento fala a língua musical dos povos como projeto universal de nascimento do mundo. Canções, augúrios, ritos, danças, gestos da fala e do corpo, êxtases, delírios, fábulas e sátiras guardam a sabedoria que não cabe nos livros de história. A história da música é a história do saber musical de toda cultura. A história da música é a ciência como conhecimento geral do mundo, a sabedoria da forma, no testemunho das vivências e falências musicais da língua.

O projeto cartesiano de uma ciência geral, de saber universal aplicável a qualquer disciplina, poderia ser escrito no primeiro livro de Descartes, o "*Compendio Musicae*", não fosse o "cogito" a agitação apressada de ouvir a cultura racionalmente. Descartes poderia descartar todas as meditações e assumir energeticamente com grito inebriado a musicalidade. A música geral compreenderia o quão musical é o direito, a química, a física, a matemática, a história e qualquer outra disciplina que faz ciência, e ainda as artes, filhas e irmãs da música. Na auscultação musical do que faz ciência, colocamo-nos na questão de saber música pensando e auscultando corporalmente a cultura.

A cultura globalizada seduz por um processo de mediocridade das culturas, convertendo o significado de re-colhimento em meio ou média ou mediação, apesar desse cenário global tenebroso, vivenciando e co-nascendo a cultura como relação concreta com o mundo abrimos possibilidades de rasgar as camadas de empoeiramento da língua que obscurecem a linguagem. A unidade possível de se estabelecer entre as diferentes culturas e a cultura brasileira ressalta o que existe de próprio em cada cultura, só assim é que encontraremos a unidades dos diferentes, nesse jogo de estranhamento aprofundaremos nossa reflexão sobre a realidade do outro e de nossa própria realidade. As tradições musicais brasileiras só poderão ser preservadas se forem atualizadas, isto é, para que uma tradição sobreviva é fundamental a inovação (FERNANDES, 2009). A inovação é essencialmente o imaginar, o criar como invenção da cultura, não como uma reprodução de certas práticas culturais apenas, como se a cultura fosse uma operação de repetição mecânica de uma máquina. O real é sempre o mesmo e outro, isto é, sempre diferença (DELEUZE, 2000); nesse diferente se concretiza identidade como unidade.

Porque somos diferentes uns dos outros é que podemos estabelecer intercâmbio de identidades como unidade de nossas atuações, agenciamentos e relações culturais. Não para nos tornamos iguais, isso não é nem desejável e nem possível, mas para cada vez afirmarmos mais nossas diferenças, isto é, o que nos torna verdadeiramente o que e quem somos como humanos habitantes de um universo cultural, assim nos distinguimos e podemos ser estranhamente juntos unidade na diferença entre ser ou não brasileiro: eis a sabedoria e conhecimento articuladores de sentido memorável na salvaguarda de nossas tradições.

As matrizes deixadas nos pedaços de mundo habitados por povos ibéricos foram, dentro da dinâmica histórica de nosso país, abandonadas, isto é, entregues, ao imaginar livre das dominações institucionais, esse abandono e o não lugar do dono, "aufgabe", em alemão, "nedlagling", terra dada a ninguém em sueco. Experiências de mundo próprias de cada cultura e nomeações, diferentes para mostrar e dizer o mesmo. A música projeta um dimensionamento de mundo que nos lança para fora das medidas impostas pelas instituições de controle e poder; a música é um saber que se mede por si mesmo, um saber mítico como conhecimento de mundo, isto é, para saber a música de um povo somos convidados a conhecer a cultura desse povo, somos obrigados a co-nascer, nascer junto à cultura desse povo, e nesse estar junto con-vivemos com o entrecruzamento, o estar com o outro, junto à diferença, con-viver com o estranhamento da alteridade, esse é um aprendizado profundo das trocas entre culturas linguísticas e musicais diferentes: saber bardo.

Se a música é modo mítico de conhecer, podemos experimentar a radical diferença de habitar a cultura como se estivéssemos em um momento de criação da própria cultura brasileira, tamanha é a riqueza de sentidos que a obra de arte pode proporcionar para o ser humano num exercício de abertura, corte, rasgo, abandono, entrega ao estranhamento. Oportunidades singulares de desdobramento das influências mútuas entre as matrizes europeias, africanas, latino-americanas, indígenas, para citar apenas as referências mais gerais. Investigando profundamente encontraremos minúcias de culturas esquecidas e ocultadas pela média superficial da referenciação estereotipada por ausência de pesquisas e representações não pensadas. Propomos pensar a cultura brasileira

numa mútua referência ao próprio sentido radical de cultura que é cultivar, cuidar e habitar, somente a criação artística no sentido grego de *poiseis* ou no latim *producere*, no germânico *dichtung*, dizer projetante, ou português “produzir”, permite-nos trazer adiante, conduzir à presença o que antes não havia, como instauração de mundos.

As línguas são os diferentes modos de recolher em nomeações as culturas, e, como nos diz Nietzsche, a música mostra-nos como muitas coisas que não podem ser ditas pela língua ou de nenhum outro modo pela cultura são dizeres que só podem ser ditos e mostrados como dizeres musicais. A música recolhe de uma forma própria a poesia da língua. Aprender as experiências musicais significa aproximar-se de forma poética da poesia essencial da cultura.

Mas há ainda uma prevalência da cultura da ciência que domina os bancos escolares e acadêmicos, pois somos disciplinados pela técnica instrumentalizadora e pela representação da unidade da cultura como igualdade de características. O que pode essa disciplinarização do saber e conhecer por meio da ciência do re-corte e abstração do real? Pode muito pouco que cada pedaço de partes juntadas oferece.

A ciência disciplinar acredita que ao juntar os pedaços desmembrados reconstituirá o todo do corpo novamente, mas não vê que cada disciplina toma para si em seu recorte apenas o braço, o dedo, o cérebro, a orelha, o coração, o rim; um pedaço de carne do corpo. O pré-fixo pretende restituir a parte recortada, mas mantém no pós-fixo o corte presente. Juntando-se apenas um rim e uma orelha, numa relação multidisciplinar, as outras partes desmembradas continuarão ausentes e se manterá a visão recortada nesse corpo parcialmente juntado. A disciplina dispensa prefixos pois não trata o conhecimento numa relação necessariamente epistemológica. Disciplinar, discípulo e disco estão relacionados na formação da Paideia humana.

A etimologia de disciplina é obscura, no latim *discere* (disc-), “aprender”; relaciona-se ao sentido original de “crer”(HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 1508). Os romanos não separavam os étimos de discípulo e disco, como em *edisco* “aprender a fundo ou de cor”, *predisco* “aprender de cabo a rabo” e *praedisco* “aprender antecipadamente” (HOUAISS, 2001). Em *docere*, ensinar, e

discere, aprender, temos as oposições necessárias para disciplina; o grego *manthano* diz ao mesmo tempo aprender e ensinar (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 1078-9), pelo lexema indo-europeu ***mendh**, também música (HECKLER; BACH; MASSING, 1984, p. 2852). Di-sci-plina, poderia ser compreendida na decomposição de **di-**, “negar, dissuadir, contrariamente, diferenciar, superar, atravessar, consumir”, **sci-**, “saber, decidir, cortar”; **-pl-** (-pul-) *plicare*, “desdobrar”; desdobrando o saber, lança-se contrariamente discípulo e disciplinador. O conhecimento é possível quando cremos na tensão disciplinadora entre ensinar e aprender. Aprendendo a conhecer a música ensinamos a narrativa da memória (de narrar nascimentos, *gnarus*, “fazer conhecer”) (Id. *ibid.*, p. 2881).

Música é originariamente contra qualquer tipo de inter-trans-pluri-multi-disciplinaridade. Se música é unidade da memória, quando a dividimos pela ótica dos cortes disciplinares já não podemos mais encontrar o fenômeno da unidade, mas tão somente os olhares disciplinadores do todo, as partes que arvoram para si o direito de legislar sobre o que o todo é: pelo viés da história, a música é a representação de uma época; pelo viés da matemática, a música é a arte da mensuração de alturas e durações; e assim seguimos sem compreender a unidade. O fragmento 50 de Heráclito (1999, p. 71) nos dá a dimensão da unidade musical: “Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um”. O concordar heraclítico é a harmonia dos movimentos contrários, dito no fragmento 51 e rearranjado no fragmento 60: “Caminho: para cima, para baixo, um e o mesmo” (HERÁCLITO, 1999, p. 75). O caminho percorrido pelo fenômeno musical, quando é apenas medido e representado pelas ações disciplinadoras das ciências da lógica e do cálculo, passa a ser conservado nos elementos e estruturas audíveis e visíveis descritas pelos esquemas de suporte e objetificação do musical, sem comprometimento com a escuta para linguagem, perde seu saber e se desloda da dimensão poética que é o lugar em que podemos medir música pelo próprio das “coisas musicais”. Apontamos para a dimensão poética, criativa e fenomênica como lugar de pensar e cuidar da música.

História e matemática estão recolhidas nas articulações do músico. As disciplinas são mais artísticas quando se aproximam da música, articulando-se musicalmente. O músico só faz memória porque escuta linguagem. Quando

fazemos a pergunta que recai sobre nós mesmos, abolimos toda sensação estética, noção subjetiva, objetiva e adjetiva, dando ouvidos à linguagem em nós. Somente numa ausculta musical é possível retroceder ao sentido da música em todas as artes. Pensando a sabedoria da arte e poética do corpo, escutamos a fala da linguagem. Música orienta a escuta para o sentido da linguagem, preservando a essência criativa das línguas; um saber concreto que, ao narrar a coisa no canto, apreende o que pode ser apercebido pela musicalidade corpórea num jogo de símbolo e reflexo entre humanos e terra. A musicalidade da narrativa traz a força vindoura concretizada pelo poder imaginativo na performance da fala musical. Aprendemos e ensinamos a perceber, ser e pensar no lorotar (*learn*) e saborear (*savour*) do saber no tempo musical.

As ações de saborear e saber estão relacionadas ao modo como fazemos as coisas, com gosto ou sem gosto, com saber ou sem saber. Para emitir um juízo de gosto, temos que provar o bom e o ruim, o belo e o feio, o claro e o escuro, o sonoro e o silencioso, o consonante e dissonante, o falso e o verdadeiro; na contradição está a sabedoria do julgamento, nos contrários reside a força da unidade de todas as coisas. O juízo racional decide-se na certeza comprovada pelo hábito ou calculada previamente por uma fórmula. No juízo musical não há juiz, julgamento ou júri; a lei é o saber da escuta e a forma é a performance sempre atual, não há possibilidade de prejuízos ou pós-julgamentos, se estamos na percepção da música somos músicos auscultadores de nossa performance. A lei musical é escutar a linguagem na canção e dançar conforme a música – sabedoria que ensina a lamber verdades e a se alucinar apreendendo no tempo da escuta o saber da imortalidade humana.

Referências

ARISTÓTELES. *Tópicos*. Lisboa: INCM, 2007.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Relógio D'Água, 2000.

FERNANDES, Florestan. *A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Global, 2009.

GOLDMAN, Lucien. In: FERNANDES, Florestan. *Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação*. São Paulo: Nacional/USP, 1973.

HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald; MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. V vols. São Leopoldo: Unisinos, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Passagens, 1995.

HERÁCLITO in: OS PENSADORES ORIGINÁRIOS. Petrópolis: Vozes, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Do gesto à notação: exemplos de escrita prescritiva em duas obras contemporâneas

Danilo Bogo
Cristiano R. Galli

Resumo: O presente artigo discute o conceito de gesto musical e sua transformação em notação. De início são apresentados três conceitos relacionados ao gesto musical – gesto físico, gesto mental e gesto notado –, em seguida são discutidas suas relações com a composição, a notação e a performance. Na terceira parte do texto, são demonstradas formas prescritivas e descritivas de notação do gesto observadas em duas peças compostas pelos autores. Por fim, são propostas duas formas de notação prescritiva para um mesmo recurso encontrado no software *SuperCollider* chamado *Theremin*. Nesse recurso as diferentes posições possíveis da seta do mouse na tela do computador definem o resultado da síntese gerada pelo software.

Palavras-chave: Gesto musical. Notação. Eletrônica mista. Escrita para mouse.

From gesture to notation: Examples of prescriptive writing in two contemporary works

Abstract: This article discusses the concept of musical gesture and its transformation into notation. We first introduce three concepts related to musical gesture – physical gesture, mental gesture, and notated gesture – and subsequently explore how they relate to composition, notation, and performance. Thirdly, we demonstrate prescriptive and descriptive types of notation observed in two pieces composed by the authors. Finally, we propose two forms of prescriptive notation for a single tool found in the SuperCollider software, Theremin. In this tool, different possible positions of the mouse arrow on the computer screen define the result of the synthesis generated by the software.

Keywords: Musical gesture. Notation. Mixed music. Mouse writing.

Neste artigo trabalharemos primeiramente o conceito de gesto musical e sua relação entre compositor, intérprete e notação. Em seguida abordaremos a realização escrita do gesto (ou gesto notado) em duas obras compostas pelos autores deste artigo.

A definição de “gesto musical” revela-se, por vezes, controversa dependendo da perspectiva escolhida para abordagem do tema que na essência pode ser a do compositor ou a do intérprete. Gesto é movimento com uma intenção específica (FORNARI, 2012), ou, na perspectiva de Hatten, uma “configuração energética de expressividade significativa realizada no tempo ao longo de todas as modalidades de percepção, ação e cognição”¹ (2004, p. 97). Assim, segundo Kululuka (2001), “cada gesto reflete uma atitude ou um movimento estável instigador de uma intuição e revelador de uma lógica da real necessidade de expressão de uma ideia (intenção gestual), de um fato ou de uma ação (ação gestual)”² (p. 4). Zagonel (1992), fazendo eco às ideias de Kululuka, propõe uma interessante perspectiva apontando para a existência de dois tipos de gestos sendo o primeiro gesto físico e o segundo gesto mental. Por gesto físico a autora entende “a ação corporal que, em contato com um objeto, provoca uma reação sonora” (p. 15). Essa seria a forma mais “visível” de um gesto, uma ação no espaço e no tempo apreendida pelos sentidos da visão e que de certa forma gera a expectativa sonora a ser concretizada. Portanto essa primeira manifestação física estaria, por assim dizer, em um primeiro plano na comunicação. Já por gesto mental, a autora o define como aquele que “se produz no pensamento, está sempre presente no músico enquanto compositor ou intérprete” (p. 17). Essa forma de gesto – que antecede o gesto físico – está portanto na base, na gênese do

¹ *“expressively significant, energetic, temporal shaping across all human modalities of perception, action, and cognition”*. Todas as traduções foram realizadas pelos autores.

² *“chaque geste reflète une attitude ou un mouvement stable, instigateur d’une intuition et révélateur d’une logique du réel nécessaire à l’expression d’une idée (geste propositionnel), d’un fait ou d’une action (geste actionnel)”*.

resultado sonoro, como elemento primordial, do qual será o gerador das ocorrências no plano físico ou que irão gerar os gestos físicos. Esse tipo de gesto se encontra tanto na imaginação do intérprete quanto na do compositor.

Na perspectiva do intérprete o gesto está presente quando, este, ao ler uma obra escrita, desde o início, constrói mentalmente os caminhos gestuais aos quais em seguida irá percorrer para atingir seu intento, que por fim é a concretização do gesto mental em gesto físico para a manifestação da obra no plano da escuta. Assim sendo, compartilhada a partir da ação gestual, a mensagem contida na obra é concretizada pela ação no plano físico comunicando o conteúdo aos demais ouvintes.

Já para o compositor, o gesto está, muitas vezes, na gênese criativa. Dessa forma, o gesto vive na mente do compositor e é transmitido como informação³ a priori para, posteriormente, tornar-se gestual-físico pelo intérprete. Muita discussão poderia ser motivada por essa perspectiva tal como a função cocriadora do intérprete ou qual a legitimidade do gesto mental do compositor como autoridade na obra. Essas questões – mesmo que relevantes – fogem ao escopo deste texto e poderão ser desenvolvidas em outra oportunidade.

A ideia de gesto musical vem tomando cada vez mais espaço nas discussões atuais. O presente artigo é, em parte, fruto das discussões e apresentações de trabalho que tiveram lugar no seminário de Análise para Intérpretes III, cujos módulos, ministrados pela Prof.^a Dr.^a Zélia Chueke, em agosto de 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, foram dedicados ao tema do “Gesto Musical–Gesto de Execução”.

³ É importante salientar que o termo “informação” aqui citado diz respeito não somente a partitura em si, mas também às informações históricas, estilísticas, composicionais que podem ser recolhidas sobre uma obra em questão. Quando executamos uma obra do período barroco, por exemplo, associamos uma série de atitudes gestuais que não estão necessariamente contidas na partitura, mas que foram recriadas segunda uma concepção historicamente informada. Dessa forma, a simples descrição de uma obra pelo compositor ou a citação de sua fonte de inspiração pode influenciar a atitude gestual do intérprete.

Essa discussão se inicia, segundo Souza (2004, p. 2), por conta de uma crise que surge na concepção que buscou a serialização de todos os parâmetros de uma obra musical. Essa abordagem foi conhecida como serialismo integral, sendo Pierre Boulez um de seus maiores expoentes. Nessa abordagem não só o parâmetro das alturas deveria seguir uma ordem pré-estabelecida, como também os parâmetros de intensidade e ritmo. Dessa forma, o gesto musical passa a estar subordinado a fatores pré-estabelecidos pela serialização; o resultado dessa organização surgirá no discurso como resultado do processo e não como elemento a priori concebido. A concepção de gesto, por outro lado, “reúne combinações paramétricas que o organizam enquanto conjunto expressivo” (ibidem), isto é, no gesto os parâmetros “agem e interagem como partes de uma unidade orgânica” (ibidem). Dessa forma, o gesto reúne em si os parâmetros de altura, intensidade, timbre, expressão etc. num todo indissociável.

Do gesto à escrita

A passagem do gesto mental do compositor ao gesto físico do intérprete é mediada pela escrita. Segundo Marie (1973), a escrita musical veio do gesto (*chironomy*)⁴ que permitia ao regente de coro relembrar aos cantores as linhas melódicas. Assim, posteriormente, a linha desenhada pela mão se tornaria gráfica (p. 42–3). Carvalho (2005) – citando Adorno a propósito da notação – sustenta que os signos musicais seriam “imagens de gestos” que teriam surgido para fixar a “práxis mimética” quando esta já começava a desaparecer (p. 212).

O gesto musical pode ser visto, nesse contexto, como o elemento primordial que contém em si o conteúdo estético sonoro, isto é, o

⁴ Um método de dirigir o canto gregoriano por gestos das mãos indicando o subir e descer de uma melodia. Disponível em <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/chironomy>>. Acesso em 8 de dezembro de 2017.

elemento abstrato que está no que poderíamos dizer em estado potencial, já que carrega como que um pacote de informações a serem manifestadas no momento da realização concreta. Assim, entendendo a manifestação do gesto no mundo físico se torna necessária – para a transmissão ou mesmo o registro desse elemento para além da memória – uma plataforma a qual se possa registrar esse conteúdo. Podemos dizer então que nesse momento encontramos a grafia musical como forma de registro, porém é possível observar que o registro gráfico em si não define de imediato o gesto de execução mas sugere, ou melhor dizendo, fornece instrução para a manifestação desse. Assim, partindo dos termos “gesto mental” e “gesto físico” propostos por Zagonel (1992), adicionaremos o conceito de “gesto notado” entendido aqui como a representação gráfica do gesto.

Sobre o gesto notado, Wishart (1996) coloca que a estrutura gestual é o mais imediato aspecto da comunicação musical, já a notação, por outro lado, está sujeita à interpretação o que torna a relação entre gesto e notação de certa forma problemática (p. 17 e 18). Apesar da dificuldade em notar o gesto musical, a partitura (ao menos no caso da música de concerto) apresenta-se como o elemento mais significativo de comunicação entre compositor e intérprete, e é, muitas vezes, o único documento que acessamos para interpretar uma obra.

Em “*Notação, Representação e Composição*”, Zampronha (2000) defende que partitura e performance são coisas distintas, partitura não é a obra em si, mas a codificação de um ideal escrito no papel que pode levar a performances diversas (p. 22–3). Apesar das diferentes performances que podem surgir de uma mesma partitura, há, ainda latente, esse ideal supracitado, essa essência que nos faz reconhecer a mesma música nessas performances distintas (p. 23–4). Por ideal entendemos, obviamente, o que é possível notar no nosso sistema ortocrônico⁵ que possui suas imperfeições. Nos expressamos por meio

⁵ Introduzido por Gardner Read (1979, p. 23–4) “este conceito derivado de orto = correto, certo e chrónos = tempo, define a correspondência que facilita a

desse sistema, assim a notação, por outro lado, influencia na forma de compor quando temos de nos expressar pelos únicos estereótipos que ela permite. Dessa forma, mesmo não sendo música, a notação influencia a forma como fazemos música, assim fica difícil considerá-la como um objeto “neutro” entre o pensamento do compositor e a performance (ZAMPRONHA, 2000, p. 118–22).

O gesto nas obras

A seguir trataremos da problemática do gesto notado em duas obras específicas. Duas peças eletrônicas–mistas que foram encomendas pelo coletivo *Contactte* do qual os autores deste artigo são compositores/integrantes. As obras compostas foram executadas pelos membros do grupo e podem ser acessadas na plataforma YouTube⁶.

O Coletivo *Contactte* surgiu em 2016 como uma plataforma de fomento de arte contemporânea tendo como objetivo a colaboração entre diversas áreas artísticas/tecnológicas como música, artes visuais, informática, dança etc., cujos membros detêm conhecimento em ao menos uma das áreas específicas.

A problemática do gesto esteve presente durante a elaboração das obras *Contacttus* e *Uma cor que desentorte o arco-íris*. Cada obra apresenta uma perspectiva própria para lidar com essa problemática que em ambas está ligada a como tornar o gesto mental – emprestando do termo utilizado por Zagonel (1992, p. 17) que em suma representa um elemento potencialmente imaginado pelo compositor – em gesto notado, ou seja, a representação gráfica que será interpretada pelo performer e

compreensão de altura e duração, sincronicamente, com a clareza individual e a concisão característica para cada símbolo no espaço da partitura, facilitando a performance e a memorização” (BAIRRAL, 2010, p. 122).

⁶ *Contacttus* – Cristiano Galli: <https://www.youtube.com/watch?v=3idON0gCqN8>.
Uma Cor que Desentorte o Arco Íris – Danilo Bogo: <https://www.youtube.com/watch?v=ev81E78A9W4&t=17s> (acesso em 26 de dezembro de 2017).

posteriormente transformada em som (gesto físico). A problemática tratada neste artigo evoca não a elaboração do gesto ou mesmo a preocupação da manifestação desse no mundo físico, mas sim a relação compositor-intérprete. Essa conexão deve ser mediada então por uma plataforma gráfica, nesse caso ambas as obras empregam a grafia tanto descritiva quanto prescritiva⁷.

Fez-se necessária a ambas as obras o desenvolvimento de uma grafia própria a qual pudesse representar de forma mais clara e objetiva os gestos mentais propostos. Isso se deu devido à natureza não convencional desses gestos e também ao emprego da eletrônica que, por si só, gera demandas outras as quais a grafia convencional não contempla. Sendo assim, ambas as composições trataram de propor soluções para essa problemática, cada qual desenvolvendo sistemas distintos devido às características de cada obra. “*Contactus*” trabalha com a figura do regente, entendendo-o como um elemento-chave na construção do discurso musical; por outro lado “*Uma cor que desentorte o arco íris*” não trabalha com regência, mas sim com a escrita proporcional na qual a unidade está registrada por segundo; a ausência da regência exige ainda mais atenção à grafia e ao gesto notado.

Contactus

Obra escrita em 2016 para piano, percussão, eletrônica I (Diferida)⁸, eletrônica II (em tempo real - *live electronics*) e regência. A difusão da eletrônica é operada por apenas um intérprete, possibilitando

⁷ Para Segger (1997 apud Zamprona, 2000), na notação prescritiva o compositor diz ao intérprete quais ações ele deve tomar para chegar em um resultado desejado (uma tablatura, por exemplo); já na descritiva o compositor diz o resultado desejado sem indicar ao intérprete como proceder para o conseguir (ex.: escrita ortocrônica sem digitação).

⁸ Termo empregado para designar a eletrônica pré-gravada e sons eletroacústicos fixados em suporte.

a execução por quatro integrantes. Com duração de cerca de oito minutos, a peça utiliza escrita “proporcional”⁹ com o auxílio de minutagem, que aponta para o momento aproximado em que devem ser introduzidos os eventos. Dividida em 16 sessões, explora as relações tímbricas entre as fontes sonoras eletrônicas e acústicas, ora promovendo uma fusão por saturação dos elementos “fusão por meio da similaridade textural”¹⁰, ora criando texturas a partir dos elementos difusos em planos sonoros distintos “contraste por distinção textural”¹¹. A obra também possui uma projeção visual criada pelo cineasta Manuel Reva, que deve ser projetada sobre os intérpretes com a finalidade de trazer à obra uma dimensão imagética que colabora na construção estética e discursiva da peça.

No transcorrer do processo de composição algumas problemáticas surgiram. Logo de início, deparamo-nos com a necessidade de uma definição da tipologia da escrita. Uma vez que a escrita convencional não nos pareceu suficiente para abarcar todos os elementos com os quais a obra trabalha, optamos pela escrita proporcional com minutagem aproximada como plataforma básica. Isso posto, para a notação dos gestos foi utilizada tanto a grafia prescritiva quanto descritiva, dependendo da natureza e conteúdo gestual e como este se manifesta na obra.

Para gestos cujo conteúdo é composto por notas de alturas definidas, empregamos então a chamada escrita descritiva a qual “descreve” (principalmente para o instrumentista) o resultado sonoro a ser atingido. Segundo Zampranha (2000, p. 48), essa escrita dá-se de forma bidimensional e é construída sobre dois eixos: um sendo vertical, no qual

⁹ A organização temporal é aproximada, sendo indicada por intermédio da posição relativa dos eventos musicais – células rítmicas e motivicas, por exemplo – nas diferentes vozes e instrumentos (MORGAN, 1992, p. 410).

¹⁰ Anulação de uma distinção categórica do que é instrumental e do que é eletroacústico (MIRANDA; BARREIRO, 2011, p. 9).

¹¹ Os dois universos estão presentes e em total divergência (ibidem).

se regista a altura (agudo/grave), e outro horizontal, no qual a duração de um som ou mesmo do silêncio é mensurada.

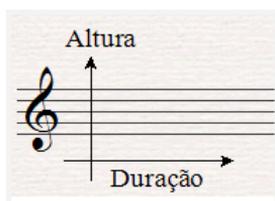


Fig. 1

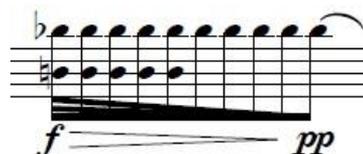


Fig. 2: (sessão 16 - vídeo 7:24¹²)

A figura 1 demonstra a bidimensionalidade que caracteriza a escrita descritiva em seus dois eixos de altura e duração. Na figura 2 podemos observar o emprego dessa escrita para o registro gráfico do gesto musical, que em seu conteúdo é composto por altura definida e em sua dimensão temporal possui um desacelerando.

Para os gestos ao quais o eixo bidimensional não se aplica de forma satisfatória, foi empregada a escrita prescritiva.

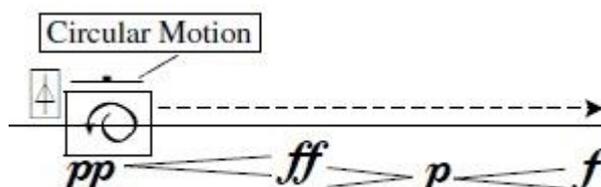


Fig. 3: (sessão 2 - vídeo 1:10)

¹² O primeiro número (sessão X) representa a sessão que aparece anotada na partitura (equivalente a uma espécie de hiper-compasso). O segundo número (vídeo X:X) representa a minutagem onde o excerto pode ser escutado no *YouTube*. As partituras de ambas obras podem ser baixadas no: https://drive.google.com/open?id=1_4VskC5zakS4DdOF2YX5KTAzpgAe-h9_ (acesso em 20 de março de 2018).

Na figura 3 podemos observar um exemplo de escrita em que consideramos a “prescrição” como sendo a forma mais adequada para o registro gráfico do gesto musical em questão, gesto este que contém um movimento circular sobre um prato descrito textualmente e reforçado pela figura logo abaixo do texto. A velocidade do movimento não está definida, dando ao *performer* a liberdade de interpretação.

Na obra em questão a regência tem função fundamental, pois as seções possuem uma duração temporal registrada em segundos aproximados representados na forma de “ñ”. Este fator de inexatidão temporal confere ao regente um papel distinto do convencional e uma ação fundamental na performance, pois cabe a esse a determinação temporal exata para a realização dos eventos; basicamente, o regente indica onde um som deve começar e terminar diferentemente da função tradicional da regência em que o regente, por assim dizer, reforça ao performer o momento de ação em um tempo já registrado na partitura. Em *Contackus* este tem certa liberdade em definir a exata manifestação dos gestos notados na pauta.

A figura a seguir apresenta uma das sessões (S. 9). Nela podemos visualizar os gestos notados prescritivos realizados pela percussão, bem como os gestos notados descritivos que aparecem no piano. Na Eletrônica II há uma sobreposição de síntese que resulta em adensamento da textura por meio do que poderíamos chamar de empilhamento, indicada na partitura por “Add” (adicionar). Tornou-se então necessário o emprego de um gestual para regência que indicasse a sobreposição da síntese, optamos por utilizar o movimento que representa a letra “J” na Língua brasileira de sinais (Libras), porém atribuindo a este movimento significado diverso, que nesse caso está em indicar ao performer difusor o momento exato para o adensamento da síntese por sobreposição. É importante salientar que apenas dois integrantes do Coletivo têm formação musical e que essa técnica gestual da regência (como uma

espécie de *soundpainting*¹³) pôde possibilitar que pessoas que não leem música participem de uma criação musical de maneira ativa, isto é, controlando a eletrônica, realizando gestos básicos em instrumentos musicais etc.

The image shows a musical score for a section labeled 'S.9'. It consists of four staves: Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Electronic I (Eletr. I), and Electronic II (Eletr. II). The Percussion staff has a 'Scrap' instruction with a triangle icon. The Piano staff has a 'mf' dynamic marking. The Electronic I and II staves have dynamic markings 'p' and 'mp' and an instruction 'Add III Klank/4' with a box containing four leaf-like symbols. Vertical dashed lines with 'ñ 10'' labels connect the Percussion and Piano staves to the Electronic staves. A horizontal line with a triangle icon is at the top, and a horizontal line with a triangle icon is at the bottom.

Fig. 4: (sessão 9 - vídeo 3:43)

Solucionada a questão, que diz respeito à notação geral da obra bem como à representação gráfica dos gestos específicos (prescritivos e descritivos), deparamo-nos com a problemática ligada à representação gráfica dos gestos musicais da eletrônica. Essa questão diz respeito, mais especificamente, ao emprego na obra de um recurso chamado *Theremim*¹⁴

¹³ Linguagem de sinais gestuais criado pelo compositor Walter Thompson em 1974 que possibilita a composição/improvisação em tempo real. Nesse sistema, que possui mais de 1500 gestos, um regente pode controlar por meio de sinais atores, artistas visuais, dançarinos e músicos (sem necessidade de partitura). (encontrado em <http://www.soundpainting.com/soundpainting/> acesso em 26 de dezembro de 2017).

¹⁴ O termo *Theremin* aqui se refere ao recurso disponível no software *SuperCollider* no qual é possível intervir na eletrônica em tempo real através dos movimentos do mouse de um computador. O termo faz alusão ao instrumento criado pelo inventor russo Léon Theremin em 1928.

encontrado no software *SuperCollider*. Esse recurso permite a manipulação da síntese sonora por meio do movimento realizado com o mouse de um computador que, ao ser direcionado para uma posição específica da tela, interage com o software gerando então alterações na síntese que podem oscilar entre variações tímbricas, de altura ou mesmo de texturas (dependendo da programação).

Nesse caso, a dificuldade consiste em como representar graficamente os movimentos aos quais o performer difusor deveria realizar empregando o mouse. Para solucionar a questão empregamos uma adaptação do plano cartesiano (figura 5)¹⁵ para o mapeamento dos movimentos tanto da regência quanto dos movimentos que o difusor realizaria. Para regência então ficou estipulado que a mão direita do regente atua em um plano cartesiano imaginário e assim segue representando os valores atribuídos aos eixos “x” e “y”, tal como se realizasse um desenho em uma superfície como uma lousa. Esses movimentos são seguidos pelo difusor utilizando o mouse. Já a mão esquerda mantém a função de representar as dinâmicas. Um fator relevante diz respeito ao agente que determina a ação e que, portanto, define a exata manifestação dos gestos musicais; essa atribuição, nessa peça, está a cargo do regente, mesmo quando a partitura indica improvisação na eletrônica II, como no caso da sessão 9 – vídeo 4:22. A condução dessa improvisação é realizada pelo regente.

¹⁵ Sistema de Coordenadas Cartesianas, ou Plano Cartesiano, criado por René Descartes com o objetivo de localizar pontos. Formado por dois eixos perpendiculares: um horizontal e outro vertical que se cruzam na origem das coordenadas. O eixo horizontal é chamado de abscissa (x) e o vertical de ordenada (y). Os eixos são enumerados compreendendo o conjunto dos números reais.

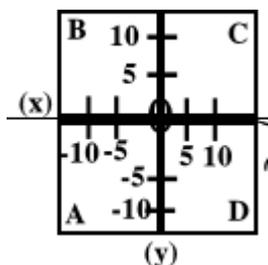


Fig. 5.

Na figura 6 podemos observar esse modelo então aplicado à pauta musical correspondente a eletrônica II. A linha sinuosa desenha o itinerário pelo qual o dispositivo deve percorrer.

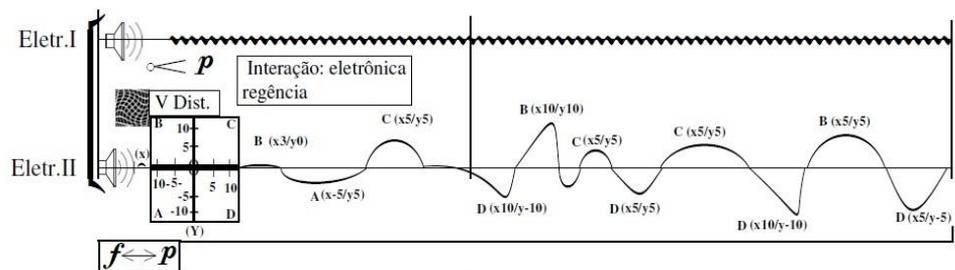


Fig. 6: (sessão 13 – vídeo 5:55)

Uma cor que desentorte o arco-íris

Com duração de aproximadamente 6'30" a peça foi escrita em 2017 para piano e eletrônica, tendo a proporção áurea – e suas ramificações como a sequência Fibonacci – como inspiração para a organização da harmonia e da forma – esta última se apresenta como um ABCBA. O piano assume um caráter solista e a eletrônica – operada por dois intérpretes em dois computadores – mistura sons fixados (eletrônica diferida – escritos em língua portuguesa na partitura) e síntese gerada pelo software *SuperCollider* (*live electronics* – escritos em inglês) em ambos os computadores. Os sons fixados (pássaros, avião, chuva etc.) são misturados em tempo real pelos dois intérpretes com o auxílio de um

mixer enquanto os *live electronics* (síntese) são controlados pelo mouse e enviados também ao *mixer*. Os elementos do piano são tratados como objetos sonoros¹⁶ que se adensam pouco a pouco até atingir dois climaxes pré-estabelecidos pela sequência Fibonacci (fim da sessão A: 89" – vídeo 2:14; e fim da sessão C: 233" – vídeo 4:38)¹⁷. Buscando uma interpretação um pouco mais livre do ritmo escolhemos a escrita proporcional balizada por pequenos traços que representam a medida de um segundo. Assim, o ataque de cada nota é definido pela sua posição aproximada dentro de um segundo dado. Já a duração, no caso do piano, é controlada pelo pedal de *sustain*, eliminando assim a necessidade de utilização das figuras rítmicas tradicionais. Na figura 7 podemos observar um gesto percussivo no registro mais agudo do piano que é realizado tocando as teclas com a palma da mão e dedos (comparado a um movimento de alguém que toque um bongô, por exemplo). Observa-se também uma aceleração gradativa do gesto (ou adensamento), ao mesmo tempo que as balizas de segundo continuam estáticas, isto é, do mesmo tamanho. Como não há figura de tempo, decidimos usar os clusters em preto para as teclas pretas e os brancos para as brancas. Na figura 7 observamos também a utilização de notação prescritiva (clusters) e descritiva (últimas notas no grave).

¹⁶ “é todo fenômeno ou evento sonoro percebido como um todo coerente e entendido em uma escuta reduzida voltada ao som em si, isto é, independente de sua proveniência ou significação” (CHION, 1983, p. 34)

¹⁷ No caso dessa peça o vídeo já contém a partitura. Dessa forma, nos referenciamos à peça a partir desse ponto da seguinte forma: O primeiro número (X") representa o segundo que aparece anotado na partitura (equivalente ao compasso). O segundo número (vídeo X:X) representa a minutagem na qual o excerto pode ser escutado no *YouTube*.

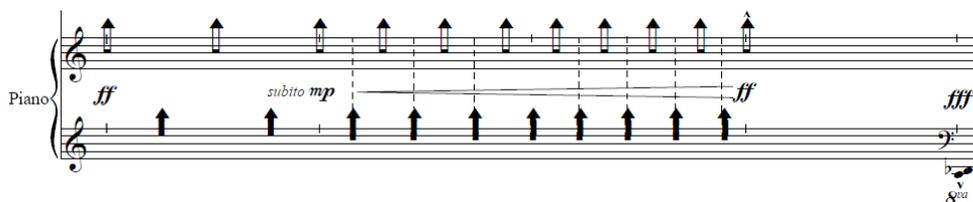


Fig. 7: (85" – Vídeo 2:10)

Na figura 8 observamos mais um exemplo de notação prescritiva em que as alturas são indefinidas e o mais importante é o gesto de subir e descer na harpa do piano. A primeira subida seguida de sua descida dura um segundo. Já a última dura sozinha um segundo e é mais ampla, isto é, atinge o registro mais agudo do piano.

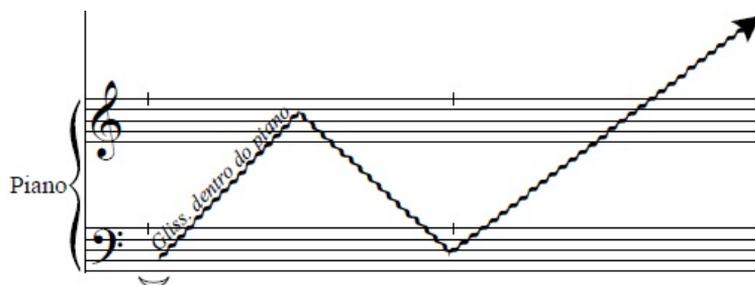


Fig. 8: (243" – Vídeo 4:48)

Para o recurso do *Theremim* já supracitado o compositor escolheu uma solução diferente da apresentada anteriormente (plano cartesiano). O parâmetro horizontal é controlado pelos números de 1 a 5, representando a posição do mouse na tela de um computador (figura 9). O parâmetro vertical é controlado pela posição da linha/número no espaço em que estaria o pentagrama (que foi aumentado, eliminando também suas linhas intermediárias). Na figura 10, por exemplo, coloca-se o mouse na região 4 embaixo da tela e faz-se um gesto de elevação até o centro da tela (linha pontilhada). A figura 11 mostra-nos uma caixa de repetição que apresenta um gesto curvilíneo a ser realizado e repetido quantas

vezes for necessário na posição que ele aparecer (nesse caso, parte inferior da tela entre números 4 e 5). A numeração dentro da caixa indica o tempo aproximado que deve durar cada movimento. Os casos abaixo aparecem na bula da peça e representam mais um caso de notação prescritiva em que o compositor indica o “como” fazer, mas não há como imaginar o resultado sonoro antes do movimento ser realizado no mouse em um computador¹⁸.

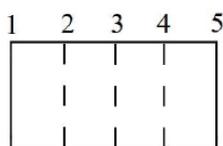


Fig. 9

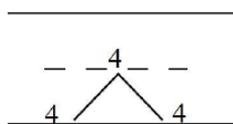


Fig. 10

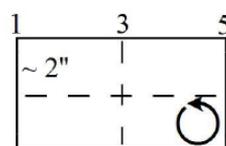


Fig. 11

Considerações finais

A discussão sobre o conceito de gesto que, segundo alguns teóricos¹⁹, é anterior à escrita musical e inspirou mesmo seus signos – sendo, como diz Adorno (2001 apud CARVALHO 2005, p. 212) imagens de gestos –, levou-nos a investigar a relação do som com a notação. Essa relação se mostra conflituosa devido à limitação que o sistema de notação convencional apresenta no que se refere à notação de gestos musicais, por assim dizer, não convencionais – mas presentes hoje nos discursos musicais –, o que leva os compositores muitas vezes a buscarem ou mesmo a desenvolverem outras formas de grafia. Os autores deste artigo escolheram a escrita proporcional com elementos prescritivos para

¹⁸ Exemplos práticos de notação nesse sistema podem ser encontrados na partitura/vídeo da peça em questão de 0”–89” (vídeo 0:45–2:15) e de 322”–377” (vídeo 6:07–7:12)

¹⁹ Como os já citados Marie (1973); Carvalho (2005); e Kululuka (2001).

ampliar o sistema de notação e chegar mais próximo do gesto mental que estava na gênese da criação das peças.

As duas peças apresentadas mostram alguns exemplos de como o gesto pode ser notado. Na obra *Contaktus* o conceito de gesto pôde ser observado em várias facetas como na escrita, no gesto do intérprete e no gesto da regência. Já *Uma cor que desentorte o arco-íris*, ao usar uma escrita proporcional balizada em segundos (e por não fazer uso da regência), demanda uma concentração maior do intérprete para a interpretação e realização gestual.

Os compositores encontraram soluções distintas para a escrita no que concerne à utilização do mesmo recurso disponível no *SuperCollider* (*Theremim*) em que a posição do mouse na tela do computador define a qualidade do som que o software gera. É importante salientar que não foram encontradas quaisquer referências de escrita para mouse, o que levou os compositores a criarem sua própria notação. O desafio foi como criar uma notação que representasse o movimento bidimensional (x e y) que o mouse percorre na tela do computador. Apesar de suas diferenças, os dois tipos de notação provaram-se igualmente suficientes para abarcar as demandas apresentadas, ficando para posterior investigação uma possível comparação entre eles.

Referências

BAIRRAL, Adeilton. *Imbricações de um objeto cognitivo, visual, histórico e cultural*. A prática luso-brasileira da notação musical antiga até o século XIX. *Revista do Conservatório de Música*, n. 3, 2010.

BARBOSA, Rogério V. *Escuta/escritura: entre olho e ouvido a composição*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2008.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como "Espírito sedimentado": em torno da teoria da interpretação de Adorno. In: R.A.D.P. F. Duarte, Virginia

De Araújo; Kangussu, Imaculada Maria Guimarães (Orgs.) (Ed.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: escritos, p. 203–224, 2005.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaffer et la recherche musicale*. Buchet/Chastel. Paris, 1983.

FERNEYHOUGH, Brian. Form–Figure–Style: an intermediate assessment. In: BOROS, James (ed.); TOOP, Richard (ed.). *Collected writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995a. P. 21–28.

FORNARI, José. Da Assinatura Gestual à Expressividade Musical. *Cadernos de Informática*, v. 8, n. 2, p. 34–44, 2012.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004.

KULULUKA, Apollinaire Anakesa. Du fait Gestuel à l'empreinte sonore. *Cahiers de musiques traditionnelles* (2001): 221–236.

MARIE, Jean–Étienne. Sur quelques problèmes de notation. *Musique en jeu*, v. 13, p. 42–43, 1973.

MARINI, G. D. & TOFFOLO, R. B. G. *O Tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de M. Merleau–Ponty*. In: IV Encontro de Pesquisa em Música, 2009. Maringá. Anais do IV Encontro de Pesquisa em Música. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009.

MIRANDA, P. A.; BARREIRO, D. L. *Performer e meios eletrônicos: aspectos da interatividade na música eletroacústica mista*. In: *Horizonte Científico*, v.5(2), 2011, p. 1–26.

MORGAN, Robert P. *Anthology of twentieth–century music*. New York. Norton, 1992.

SOUZA, André. *Ação e Significação: Em busca de uma definição de gesto musical*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (IA–UNESP), São Paulo, 2004.

WISHART, Trevor. On Sonic Art, edited by Simon Emmerson. Amsterdam: Harwood, 1996.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. Brasiliense, 1992.

ZAMPRONHA, Edson S. Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. Annablume, 2000.

Escrita para Vassourinhas e sua relação com os sistemas de notação coreográfica

Liliana Harb Bollos
Nelton Essi

Resumo: Quando tocamos com vassourinhas, fazemos sequências de padrões de movimentos como na dança. No entanto, no caso do baterista esses movimentos emitem som. Podemos relacionar a escrita do movimento usada na dança desde 1700 com a escrita para vassourinhas de Ed Thigpen, Clayton Cameron e Kirk Wilis a fim de melhorar nossas técnicas de notação. Apesar de ter uma forte tradição oral, os coreógrafos e bailarinos também sentiram necessidade de registrar e perpetuar suas coreografias pela escrita. Analisaremos a *Labanotation*, *Benesh Movement Notation* e a *Sutton Movement Shorthand*. A escrita para vassourinhas ainda se encontra em movimento de evolução e é necessário que olhemos para a história para poder contribuir com ela.

Palavras-chave: Vassourinhas. Notação musical. Notação na dança. Metodologia.

Writing For Brushes and its relation with notation systems for choreography.

Abstract: When we play brushes, we make movement sequences patterns as in dance. However, the drummer movements emit sounds. We can relate the writing of movement used in dance since 1700 with the way Ed Thigpen, Clayton Cameron and Kirk Wilis wrote for brushes, in order to improve our notation techniques. Despite having a strong oral tradition, choreographers and dancers also felt the need to record and perpetuate their choreography through writing. We will review *Labanotation*, *Benesh Movement Notation* and *Sutton Movement Shorthand*. Writing for brushes is still in the movement of evolution and it is necessary that we look back at the history to be able to contribute to it.

Keywords: Brushes. Music notation. Dance notation. Methodology.

1. Notação coreográfica

Para começarmos a falar sobre a escrita para vassourinhas, precisamos entender primeiro como e com quais elementos ela tem sido notada até hoje. Em Cameron, podemos observar frequentemente o uso do termo coreografia (choreography) tanto para designar o movimento a ser utilizado como para a mudança para outro movimento. Segundo ele “coreografia é necessária para criar um senso de tempo e espaço e também para evitar que as cerdas embarquem” (CAMERON, 2003).

O termo 'coreografia', segundo Trindade, tem contexto histórico variado. Ele é derivado da palavra *coreia* (*xopéia*), uma dança grega, dançada em círculos e acompanhada por canto. Derivações da palavra *coreia* são usadas para descrever danças de círculos em outros lugares: *khovorod* (Rússia), *Hora* (Romania, Moldova e Israel), *Horo* (Bulgária). Paracelsus usou o termo *coreia* para descrever os movimentos físicos rápidos dos viajantes medievais (TRINDADE, 2008, p. 29). Além disso, para Trindade, coreografia, na contemporaneidade, pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos (TRINDADE, 2008, p. 32).

Dessa forma, podemos perceber, assim como na dança, que quando tocamos com vassourinhas fazemos sequências de padrões de movimentos. No entanto, no caso do baterista, esses movimentos emitem som. Tais constatações nos fazem conjecturar a respeito de possíveis notações para coreografias de dança. Apesar de ter uma forte tradição oral, os coreógrafos e bailarinos sentiram a necessidade de registrar e perpetuar suas coreografias.

A primeira tentativa de escrever a dança foi em 1700 pelo coreógrafo e professor de dança Raoul-Auger Feuillet, que trabalhou na corte de Luiz XIV, com seu livro *Chorégraphie ou l'art d'écrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs* (Coreografia ou a arte de escrever a dança com caracteres, figuras e sinais demonstrativos).

Curiosamente, ao pesquisar sobre o assunto podemos encontrar pelo menos mais oito tipos diferentes de notação usadas na dança clássica. Citaremos aqui as mais usadas atualmente: a *Labanotation*, a *Benesh Movement Notation* e a *Sutton Movement Shorthand*.

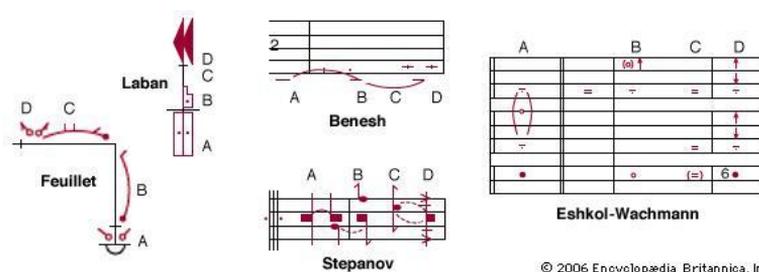


Fig. 1: Exemplificação da diferença entre as escritas de dança. Figuras recriadas a partir de notações originais (Dance notation, Encyclopedia Britannica).

1.1 Labanotation

A Labanotation utiliza uma escrita detalhada com a notação da ação de cada articulação do corpo com suas relações internas e externas (fora do corpo, no espaço) dos pés à cabeça. Sua escrita utiliza uma pauta vertical de três linhas cuja leitura se realiza de baixo para cima, o que nos possibilita estabelecer uma relação clara dos lados direito e esquerdo da pauta com os mesmos lados do corpo do (a) bailarino (a). As linhas horizontais mantêm uma relação direta com as barras de compasso utilizadas na partitura musical. Além disso temos uma notação separada dos movimentos a serem realizados no solo. Na figura 2 temos um exemplo de partitura extraído do livro *Schrifttanz* de Rudolf Laban (1928), onde se tem origem do labanotation, o método de escrita da dança mais divulgado mundialmente:

The figure illustrates a complex dance notation system. On the left, a vertical staff of musical notation shows a sequence of notes and rests. To its right, four vertical columns represent different parts of the dance, labeled with letters: ONQJD, BMTPK, HEGC, and F. Each column contains a series of symbols, including triangles, squares, and circles, arranged in a grid-like fashion. Below these columns are two diagrams. The first diagram, labeled '145-6', shows a sequence of letters (A, B, C, D, E, F) and arrows indicating movement paths. The second diagram, labeled '147-150', shows a sequence of letters (A, B, C, D, E, F) and arrows indicating movement paths, with a note 'X = moment of fell'.

Fig. 2: Exemplo de partitura para dança (Schrifttanz, Encyclopedia Britannica).

1.2. Benesh Movement Notation

A notação Benesh usa os princípios da escrita musical separando as coreografias simultâneas e diferentes em pautas sobrepostas como numa grade de maestro. Usa-se o pentagrama para indicar as partes do corpo e apenas três sinais para demonstrar os movimentos: uma linha horizontal, uma linha vertical e uma bolinha. O ritmo e o fraseado do movimento são colocados acima do pentagrama e a "fórmula de compasso", que é a indicação de número de tempos ou contagens dentro

do compasso, é colocado no início da coreografia e obriga a utilização de barras para separação dos mesmos. Na próxima figura (fig. 03), temos um exemplo de uma partitura em Benesh Movement Notation extraído do livro “Movement Study and Benesh Movement Notation” de Julia McGuinness-Scott:

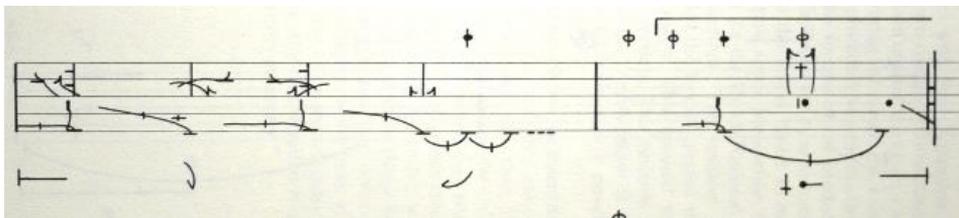


Fig. 3: Exemplo de uma partitura em benesh (MCGUINNESS-SCOTT, 1983, p. 148).

Esta notação também inclui sinais para diferenciação dos personagens e outros para a posição dos bailarinos no solo do palco compasso a compasso.

1.3. Sutton Movement Shorthand

O Sistema Sutton de notação é utilizado para descrever qualquer movimento do corpo humano e tem cinco ramificações: *Dance Writing*, *Sign Writing*, *Mime Writing*, *Sports Writing* e *Science Writing*. Nossa pesquisa se interessa pelo **Dance Writing** que é utilizado para descrever qualquer movimento da dança. Utiliza também o pentagrama para indicar as partes do corpo e sua posição em determinado movimento.

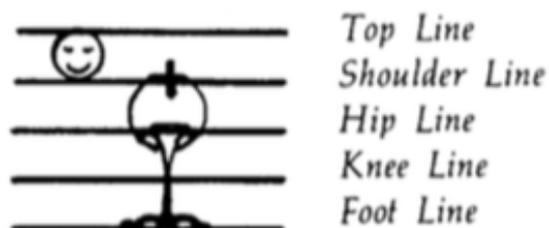


Fig. 4: Exemplificação das partes do corpo no pentagrama de Sutton (SUTTON, 1983, p. 6)

Abaixo do pentagrama usa-se um círculo maior para indicar a posição dos pés e a posição dos membros inferiores em relação ao corpo; e o círculo menor para indicar a posição da cabeça e a posição dos membros superiores em relação ao corpo. Números acima dos desenhos são colocados acima para indicar a contagem e uma fórmula de compasso é usada no início.

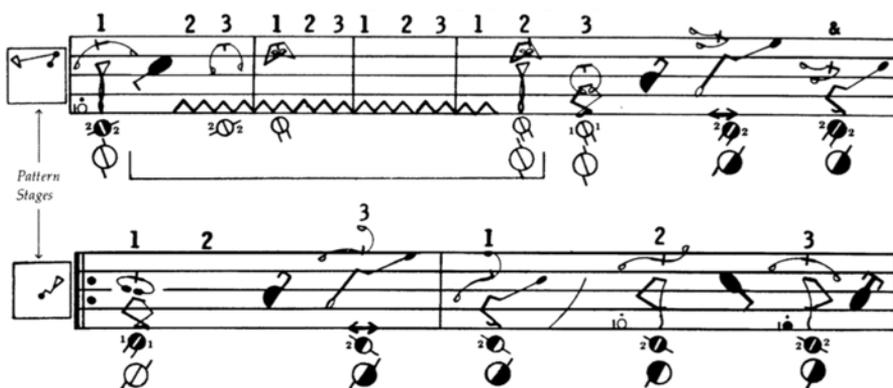


Fig. 5: Exemplo da grafia de Sutton (SUTTON, 1983, p. 7)

Os três sistemas de escrita da dança, a saber, Labanotation, Benesh Movement Notation e Sutton Movement Shorthand exigem que o bailarino

e/ou coreógrafo aprenda uma série de símbolos que vão ampliar ainda mais a gama de especificidade da grafia das posições e movimentos.

2. Escrita para vassourinhas

Conseguimos estabelecer uma conexão entre a escrita do movimento na dança e a escrita para vassourinhas porque podemos ver que é possível notar o material sonoro e o coreográfico juntos. Tocar com vassourinhas exige movimentação horizontal na superfície do tambor, de forma que, ao arrastar as cerdas pela pele, produzamos um som ligado e muitas vezes contínuo. Em muitos casos podemos “criar variações de forma para tocar o mesmo ritmo” (HAZILA, 2000), em outros, se mudamos a coreografia, mesmo se estivermos tocando o mesmo ritmo, podemos mudar completamente a característica do som emitido.

A primeira publicação sobre o assunto foi do baterista Philly Joe Jones em 1968 numa publicação da Premier Drum Company. Este pequeno livro chamado *Brush artistry* reúne alguns de seus principais movimentos e dá início a divulgação impressa da arte de tocar com vassourinhas.

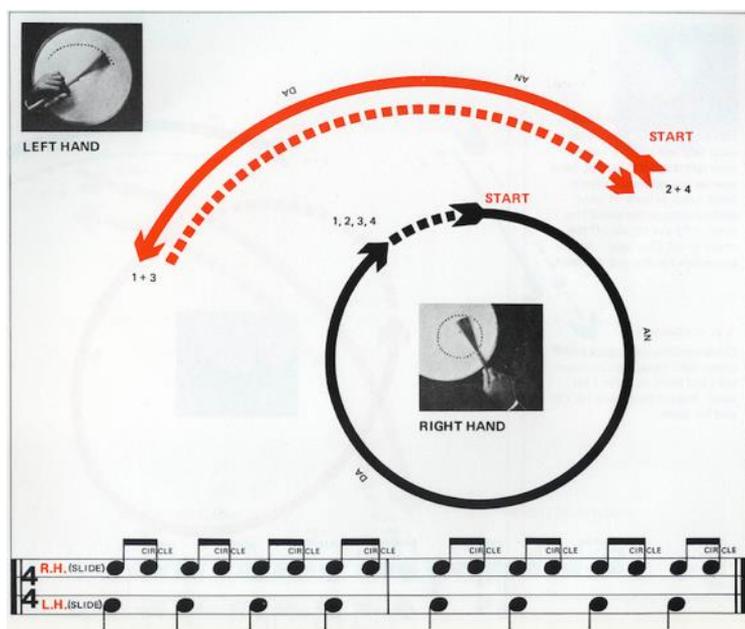


Fig. 6: Extraído do livro *Brush Artistry* de Philly Joe Jones (JONES, 1968, p. 2).

Pierre Conté, bailarino, coreógrafo, compositor e teórico do movimento francês, também desenvolveu um método de notação próprio em que alia ciências biomecânicas para descrição dos movimentos e escrita musical. Ele escrevia as músicas para suas próprias coreografias, usando sistema de linhas que identifica a parte do corpo. As figuras musicais no exemplo abaixo (fig. 7) são usadas para indicar o tempo de cada ação.

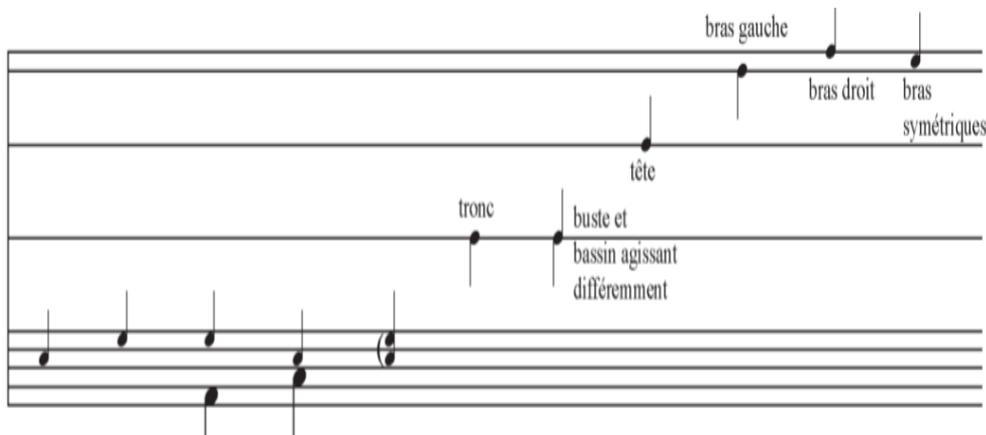


Fig. 7: Explicação legendada sobre ações de cada parte do corpo segundo P. Conté (s/d).

As mudanças de direção, constantes na dança, são muito importantes e o músico precisa estar ciente disso. “Mudança de direção cria ritmo” (CAMERON, 2003, p. 13). Portanto, saber o tipo de coreografia a ser utilizada pode ajudar muito o estudante ou profissional interessado em aprender e reproduzir um determinado padrão de movimento/som criado por um outro baterista num solo ou acompanhamento. Além disso, a mudança de direção pode ser utilizada para dar mais beleza visual ao que se toca. Os bateristas de jazz como Papa Jo Jones, Philly Joe Jones, Max Roach e praticamente todos os seus contemporâneos eram verdadeiros *entertainers*. Era bonito vê-los tocar. Jeff Hamilton, em uma matéria para a revista *Percussive Notes*, já constatava que a beleza coreográfica era importante, “You've got to be pretty when you play brushes” (HAMILTON, 2004, p. 18). Portanto torna-se extremamente necessária a notação da coreografia quando se trata de vassourinhas.

2.1. Vassourinhas no repertório contemporâneo

Do século XX até os dias atuais, compositores de música orquestral não se preocupam com o gesto do percussionista/baterista mas sim com o resultado sonoro final, apenas notando o essencial rítmico assim como na notação *Motif* da dança, que só notava os movimentos principais do(a) bailarino(a). George Gershwin, por exemplo, em sua *Rhapsody in Blue* faz uso das vassourinhas mas não indica a forma de percussão:



Fig. 8: Extraído da parte de percussão de *Rhapsody in Blue* ((GERSHWIN, 1938, p.11).

Da mesma forma, Leonard Bernstein em sua abertura do musical *West Side Story* procede da mesma forma. Casey Cangelosi, percussionista e compositor, em sua peça de caixa *Sleight of and Evil Hand*, composta para o *Atlanta Symphony Orchestra Modern Snare Drum Competition*, também faz uso de uma notação mais simplificada com algumas ligaduras e traços para indicar a escovação e símbolos de giro da vassourinha para tocar com o anel da haste no topo do metrônomo.



Fig. 9: Notação na partitura *Sleight of and Evil Hand* de C. Cangelosi para ser tocada com vassourinhas.

O próprio compositor gravou um vídeo (CANGELOSI, 2003) de sua interpretação da peça com a intenção de divulgá-la e fornecer uma plataforma a mais para a documentação da mesma.

Podemos também observar uma forte tendência de utilização das vassourinhas no repertório voltado para o jazz, contexto onde surge as vassourinhas na música moderna. Porém, em grande parte das composições, não por desleixo mas por falta de informação a respeito desta ferramenta, deixa-se de usufruir de grandes possibilidades tímbricas que vassourinhas tem a oferecer.

3. Os livros didáticos sobre vassourinhas nos E.U.A.

Os sistemas de notação são bem variados nos métodos que pretendem ensinar a arte de tocar com vassourinhas, mas podemos observar uma tendência de solidificar algumas formas de escrita em determinados casos. Abaixo estão alguns dos principais livros com tal finalidade:

1. *Brush Artistry* de Philly Joe Jones;
2. *Brush Fire* de Kirk Willis;
3. *Brushworks* de Clayton Cameron;
4. *Contemporary Brush Techniques* de Louie Bellson, Henry Bellson e Dave Black;
5. *Mastering The Art of Brushes* de Jon Hazila;
6. *The complete Guide to Playing Brushes* de Florian Alexandro-Zorn;
7. *The Sound of Brushes* de Ed Thigpe.

Vamos analisar três deles, *The Sound of Brushes* de Ed Thigpe, *Brush Fire* de Kirk Willis e *Brushworks* de Clayton Cameron, destacando suas diferenças da abordagem de escrita.

3.1. The Sound of Brushes

Ed Thigpen usa uma forma de escrita que foi muito comum durante muitas décadas. A exemplo do livro de Philly Jo Jones, ele usa dois planos para exemplificar seus padrões rítmicos:

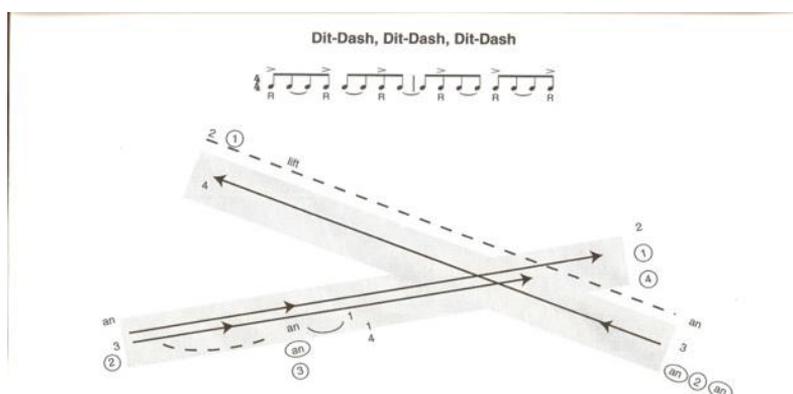


Fig. 10: Padrões rítmicos (THIGPEN, 1999, p. 47).

Extraído do livro *The Sound of Brushes* (THIGPEN, 1999, p. 47), a figura 10 mostra o plano da escrita musical com o ritmo em dois compassos quaternários e o plano do gráfico onde desenha com setas, números e letras para demonstrar os movimentos das mãos. Thigpen utiliza também outro tipo de notação mesclando figuras musicais nos gráficos.

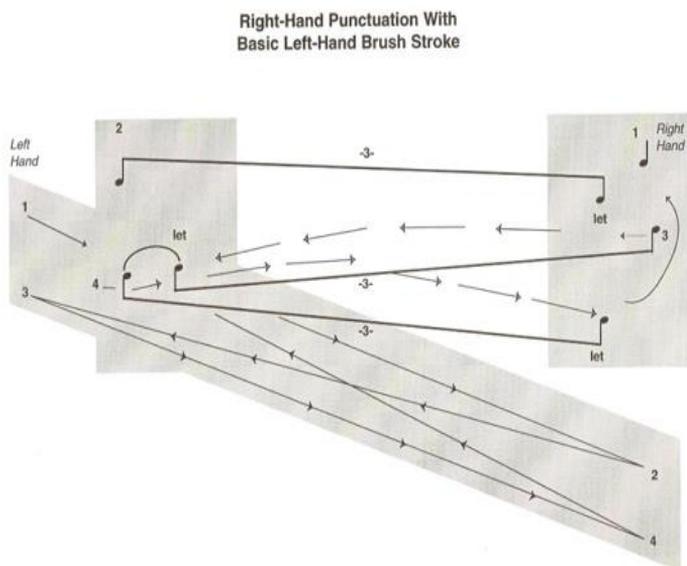


Fig. 11: Notação que mistura figuras musicais e gráficos (THIGPEN, 1999, p. 18).

The Sound of Brushes é um livro excepcional que aborda as escovações e outras movimentações na pele, ou sobre ela. Porém, torna-se pouco claro quando ilustra ritmos com toques verticais com mãos alternadas e também quando aborda dois movimentos que se cruzam em um mesmo desenho.

3.2. Brush Fire

Kirk Willis, no livro *Brush Fire* (1997), aborda a escrita aqui de uma forma mais integrada. Ele coloca a escrita musical entremeadada com linhas ou setas que demonstram o perfil do desenho que deve ser feito pelas escovações.

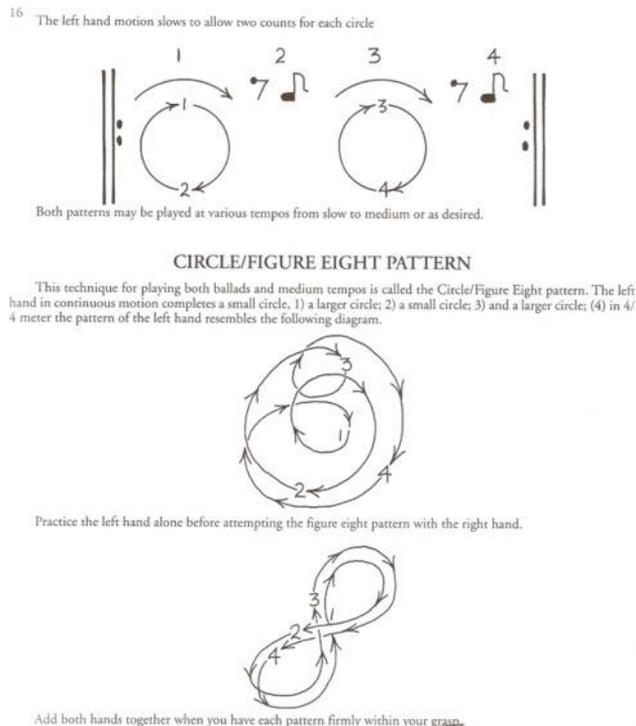


Fig. 12: Exemplo de levada usada por Willis Kirk (1997, p. 16).

Logo abaixo, Kirk exemplifica o movimento do “Oito” muito usado em músicas bem lentas. É possível ver que é bem parecido com os mapas de movimentação dos bailarinos na Labanotation ou Beauchamps–Feuillet do séc. XVIII.

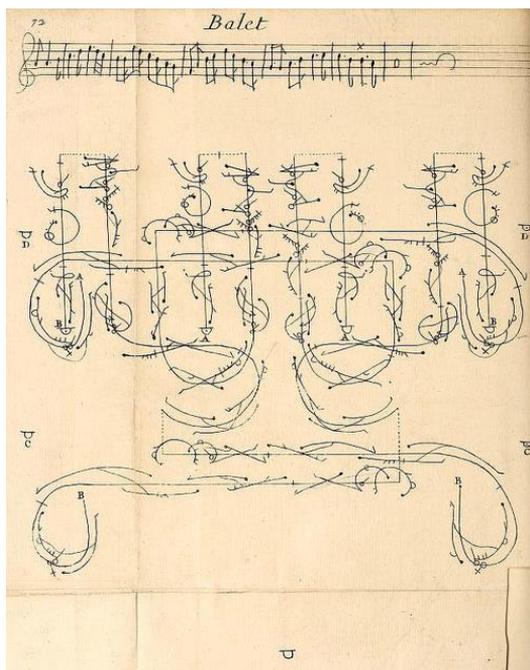


Fig. 13: Amostra da movimentação de bailarinos com notação de Beauchamps-Feuillet (FEUILLET, 1700, p. 72).

Em alguns momentos Kirk usa também a escrita musical misturada com desenhos, substituindo até as cabeças de nota por setas.

30 Gradually increase your speed until you feel very comfortable. Now add the sixteenth note after two and four.

As you increase the tempo you will find that you are playing this:

Fig. 14: Exemplo de escrita substituindo as cabeças de nota e hastes por setas (KIRK, 1997, p. 30).

Finalmente, para demonstrar figuras ligadas que atravessam a barra de compasso, desenha uma linha perpassando a barra e ligando dois círculos em compassos diferentes.

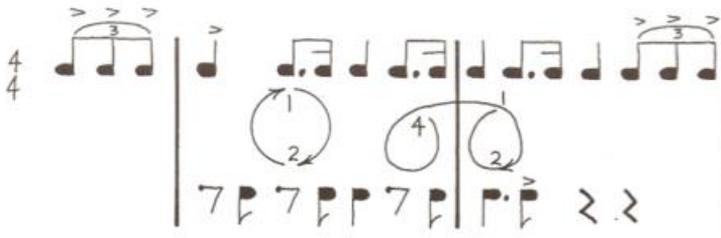


Fig. 15: Extraído do livro *Brush Fire* de Willis Kirk (1997, p. 45).

Esse método se mostra bem eficiente, embora use um espaço visual muito amplo, fazendo com que em alguns casos se leia uma parte de cada vez, como por exemplo, quando se tem a necessidade de acrescentar a linha do bumbo.

3.3. Brushworks

Cleyton Cameron dá um salto muito grande no que diz respeito à escrita para vassourinhas, pois ele reúne o que os livros precedentes tem de melhor e os adapta, adicionando uma variedade de toques e escovações. Ele já utiliza de forma mais concreta a escrita no pentagrama e desenvolve conceito de sustentação e duração com as próprias cabeças de nota e ligaduras. Cada cabeça de nota é uma mudança de direção, por consequência também representa mudança de ritmo, e a ligadura indica que a vassourinha não sai da pele para essa mudança. Se a escovação tiver de seguir na mesma direção quando uma ligadura de valor for usada na troca de compasso ou numa figura sincopada, um símbolo de continuidade é usado (uma linha sobre duas cabeças de nota).



Fig. 16: Notação de escovações (CAMERON, 2003, p. 128).

Somente utiliza os gráficos para explicar o que acontecerá no padrão que está escrito, ou seja, o desenho não faz parte da partitura. Usa graduações de preto e cinza nos gráficos que acompanham a partitura para indicar mais ou menos pressão das cerdas sobre a pele.

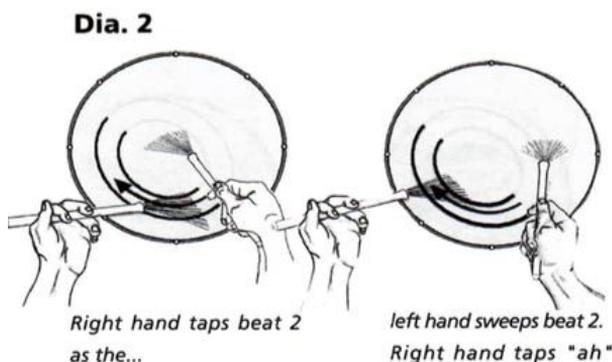


Fig. 17: Notação com gráficos de escovações (CAMERON, 2003, p. 27).

Cameron também usa símbolos musicais já existentes e utilizados na linguagem percussiva como setas, por exemplo, que entram como fator determinante para o músico se orientar. A posição das mãos direita e esquerda no pentagrama segue a tradicional posição caixa e chimbau já usada há anos pelos bateristas.



Fig. 18: A figura mostra posicionamento das mãos no pentagrama (CAMERON, 2003, p. 118).

Vemos que os elementos sonoros da vassourinha também foram aumentando com o passar do tempo. Conforme os músicos foram se familiarizando com ela e os próprios fabricantes foram desenvolvendo novos materiais para sua confecção, foram surgindo novas possibilidades. Com isso a forma de notação também ganhou uma grande variedade principalmente depois de Cameron, que ampliou a escrita para o *flex*, *rim roll* e *claspings*. Então entram em cena os acentos diversos e símbolos representantes de rulos e outros que ele mesmo cria.



Fig. 19: Notação de toques especiais como o flex e o rim roll (CAMERON, 2003, p. 118).

A notação das escovações que normalmente são mais complicadas de se escrever estão resolvidos de uma maneira muito simples. Como mudança de direção gera ritmo, cada cabeça de nota que aparecer é uma

direção nova. Os desenhos (circulares ou retos) são definidos antes de começar a leitura.

No fim do livro podemos encontrar algumas transcrições e solos originais escritos com sua grafia, o que a torna útil e aplicável em diversos contextos.

4. Os livros didáticos sobre vassourinhas no Brasil

A partir dos contatos dos bateristas brasileiros com os bateristas de jazz norte-americanos, a vassourinha começou a ser utilizada também para tocar samba e posteriormente bossa nova. “Em certa medida, a bossa nova realmente sofreu influência do estilo *cool jazz* em vários aspectos, como por exemplo, pela redução de instrumentos acompanhantes, gerando uma diminuição do volume do arranjo, sobressaindo, assim, o arranjo musical e, por conseguinte, a voz condutora” (BOLLOS, 2010, p. 124). A transmissão desse conhecimento era feita apenas por via oral, de bateristas para bateristas que aprendiam de discos ou de ver apresentações. Graças a alguns didatas como Oscar Bolão (2003), Ramon Montagner (2007) e Nelton Essi (2013), hoje temos escritos alguns dos padrões usados pelos bateristas brasileiros até hoje.

4.1. Vassourinhas na Música Brasileira

Ramon Montagner foi o pioneiro em elaborar uma aula em vídeo sobre vassourinhas no Brasil. Lançado em 2007, seu DVD tem por objetivo ensinar padrões de vassourinhas no samba e na bossa nova com uma pequena demonstração de baião, maxixe e samba batucada ao final. No decorrer do vídeo, passa também alguns padrões de coordenação com baquetas e pé esquerdo no chimbau. Este trabalho não foi lançado em livro, no entanto o que temos é um arquivo em vídeo e algumas notações que aparecem na tela como reforço do que se ouve. Temos a escrita rítmica

do que deve ser tocado e solucionamos o restante do movimento pelo movimento que vemos no vídeo.

Sua notação não apresenta muitas inovações e nem sempre diferencia os toques verticais dos horizontais. Por outro lado mantém a mão direita escrita acima da esquerda, com dois pentagramas, como uma partitura de piano. Ele usa também pequenas flechas para indicar sentido. Extraído do DVD *Vassourinhas na Música Brasileira* de Ramon Montagner, a figura a seguir (fig. 20) é uma fotografia da tela em que mostra a escrita de um exercício utilizando duas mãos com vassourinhas:



Fig. 20: Escrita de exercício utilizando duas mãos com vassourinhas (Montagner, 2007).

Para notar o flex, usa-se um “z” sobre a haste da nota para representar o pequeno rulo.



Fig. 21: Fotografia da tela em que mostra a escrita do flex na primeira colcheia (Montagner, 2007).

4.2. Oscar Bolão

No livro *Batuque é um privilégio* (2003), Bolão inclui as vassourinhas entre os vários instrumentos de percussão que aborda. Explicando as batidas de bossa nova, usa duas vezes, uma para cada mão e coloca dois símbolos para indicar escovação para os lados direito e esquerdo. Ele marca os ritmos e acentos essenciais e não especifica os sentidos da escovação, mas coloca um traço na haste para indicar a raspagem na pele, como mostra a figura 22 a seguir:

The image displays three musical exercises for vassourinhas (brushes) in 2/4 time. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The exercises are labeled 'exercício 1', 'exercício 2', and 'exercício 3' on the left. Above the first two notes of each exercise, there are symbols for brush strokes: a 'V' and a square. Below the notes, there are zeta symbols (ζ) indicating accents. The exercises consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The first exercise has a pattern of eighth notes, the second has a pattern of eighth notes with a quarter note, and the third has a pattern of eighth notes with a quarter note. Each exercise ends with a double bar line and repeat dots.

Fig. 22: Padrão de Choro para vassourinhas (BOLÃO, 2003, p. 101).

4.3. Vassourinhas Brasileiras

O método *Vassourinhas Brasileiras* de Nelton Essi também não foi lançado em livro, porém encontramos disponível para download em arquivo PDF (disponível em www.neltonessi.com). O arquivo PDF é organizado com transcrições dos padrões mostrados no DVD na mesma ordem em que ali aparecem. Separa em seções dos ritmos bossa nova,

samba e samba rápido. Depois vem os nordestinos baião, ijexá, frevo e maracatu.

Primeiramente, vale observar a tentativa de colocar todas as informações como ritmo, movimento e tipos de toque no mesmo plano. No começo apresenta uma legenda que explica cada item da escrita: posição das mãos, sinais para sentido e forma das escovações, tipos de toque abafamento da pele. Definem-se os toques verticais com notas sem cabeça, escovações com notas com cabeça cheia, toques especiais como flex, rim roll, flat, agarre (chamado de clasping por Cameron) como em figura a seguir:

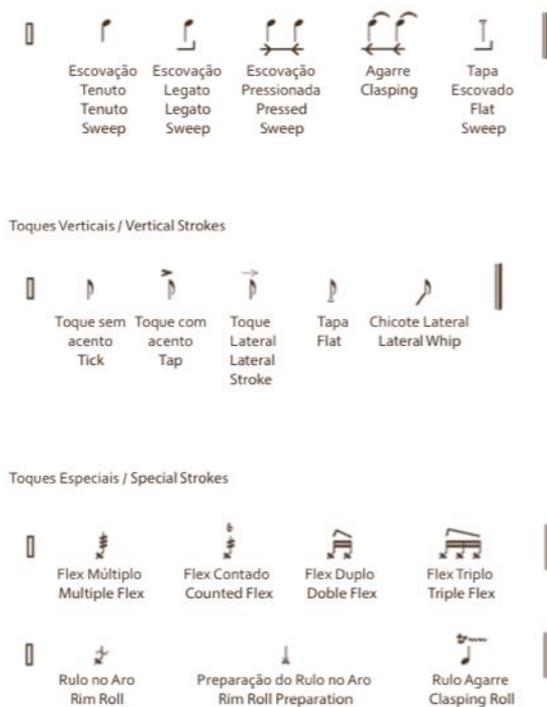


Fig. 23: Parte da legenda para PDF de *Vassourinhas Brasileiras* de Nilton Essi (2013, p. 2).

Como Willis Kirk (1997, p. 10), Essi coloca tudo num mesmo plano, porém de uma forma mais limpa e num campo visual menor. As linhas de sustentação são a inovação desta escrita. Como marcações de pedal de piano, indicam que as vassourinhas não saem da pele, o que já se diferencia das linhas pontilhadas ou de outra cor dos gráficos de outros livros. Se a barra não está presente, entendemos que a vassourinha não permanece na pele após o toque. Na primeira página há alguns padrões de bossa nova que usam formatos de 5 e 8 que são indicados antes da barra de sustentação o que dispensa o desenho do gráfico-pele, um espécie de círculo redondo que representa a pele acompanhado de desenhos representando as escovações e toques, e estas superfícies são indicadas quando usadas.

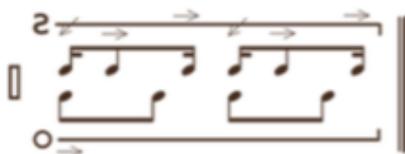


Fig. 24: Grafia das escovações (ESSI, 2013, p. 7).

Quando as escovações são retas, apenas é indicado o sentido (esquerda ou direita) com setas sobre a barra, como mostra a figura 25:

g) Fusas Retas

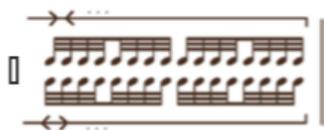


Fig. 25: Padrões de bossa nova (ESSI, 2013, p. 7).

É importante notar a ausência de linhas como as de um pentagrama nos exercícios iniciais. Poderia ser usada uma linha de separação entre as duas mãos, mas não se faz necessário pela clareza com que essas informações se apresentam na partitura. No final do arquivo PDF, apresenta dois solos em que usa o pentagrama e as duas vozes (mão esquerda e direita) unidas pelos mesmos colchetes, no entanto, permanece a diferenciação de altura para discernimento das mesmas.



Fig. 26: Trecho da peça “Ohayo” (ESSI, 2013, p. 20).

Em *Vassourinhas Brasileiras* podemos notar uma preocupação como a de Laban ou Benesh de notar detalhadamente cada movimento feito no decorrer de uma execução musical.

5. Vídeo X Escrita

Com o surgimento da gravação audiovisual ficou muito mais rápido e prático o registro de movimentos em geral, incluindo aí as coreografias dos balés, uma história contada por atores, interpretação da mensagem de uma música, a atualização das notícias do jornal atual ou movimentos de uma vassourinha sobre a pele da caixa e outras superfícies do instrumento de percussão. Porém, sobre isso, o artigo *Tutoring System for Dance Learning* diz:

Recording mediums such as VHS and DVD can provide a quicker and cheaper means of acquiring and storing a dance. However, to capture the complete stage requires a camera to be either set back, making the dancers very small or include close-ups resulting parts of the dancers or choreography being missed or obscured. Professionally made recordings for televisions, video and DVD can capture many great productions with world-class dancers; however, the 2D camera viewpoint is subject to the director's interpretation. Also, searching these collections of digital data to learn the dance movements is tedious because of the huge volume of data¹. (KANNAN, R.; ANDRES, F.; RAMADOSS, 2009, p. 2)

Acreditamos que com um aluno de bateria o mesmo caso se aplica. Por maior que sua tela de televisão ou do computador seja, fica praticamente impossível prestar atenção em todos os detalhes de todos os ângulos mostrados ao mesmo tempo, podendo tornar o aprendizado lento e tedioso.

5.1. Vídeo-aulas sobre vassourinhas

Há alguns vídeos importantes que podem servir como material de apoio ao aprendizado. A ideia é que o músico/baterista aprenda todos os movimentos essenciais, neste caso com as vassourinhas, para então ter

¹ Mídias de gravação como VHS e DVD podem fornecer um meio mais rápido e mais barato de adquirir e armazenar uma dança. No entanto, para capturar o estágio completo, é necessário que a câmera seja retrocedida, deixando os dançarinos menores ou incluindo close-ups, fazendo com que partes dos dançarinos ou coreografias sejam perdidas ou obscurecidas. Gravações feitas profissionalmente para televisões, vídeo e DVD podem capturar muitas produções excelentes com dançarinos de classe mundial; no entanto, o ponto de vista da câmera 2D está sujeito à interpretação do diretor. Além disso, pesquisar essas coleções de dados digitais para aprender os movimentos da dança é entediante devido ao grande volume de dados.

um pano de fundo razoável para interpretação dos também já aprendidos símbolos musicais específicos, que no entanto é exatamente o que se passa com qualquer outra interpretação musical.

Dentre os principais vídeos sobre o assunto estão o *The Essence of Brushes* de Ed Thigpen (1991) e *Brushworks* de Clayton Cameron (2006) na área do Jazz, *The Brush Secret* de Florian Alexandru-Zorn (2010) na música pop e *Vassourinhas na Música Brasileira* de Ramon Montagner (2007) e *Vassourinhas Brasileiras* de Nelton Essi (2013) na área de rimos brasileiros. E ainda o vídeo *Brush Control: The key to mastering brushes* de Jon Hazilla (2000), *The Ultimate Drummer's Workout* de Ted Makenzie (2006) e *The Art Of Playing With Brushes* apresentado por Adam Nussbaum e Steve Smith (2007).

6. Considerações finais

Observamos que a evolução da escrita da língua, da dança ou da música, passando pelas vassourinhas se dão independentemente, porém de forma significativamente parecida. A necessidade da perpetuação/transmissão de informações é inerente à evolução do ser humano e de suas formas de comunicação, seja sonora ou gestual. A forma com que esta notação é feita também se transforma. Desde rabiscos em cavernas, em papiros, em papéis com uma caneta, numa impressora de Gutemberg, numa tela de computador ou num *tablet*. Sempre reinventaremos as formas de escrever e ler. Portanto, é necessário compreendê-las para nos relacionarmos com as ferramentas antigas e atuais e, se necessário numa etapa futura, contribuir para sua evolução.

Analisando todos esses métodos de escrita, podemos observar que há uma tendência dos principais procedimentos permanecerem com o passar do tempo e evolução da linguagem. Embora cada músico queira imprimir sua personalidade também na escrita, vemos que as pequenas variações de um para outro tendem a gerar novos símbolos e significados. Fazem isso mesmo sabendo que podem correr o risco de suas obras

ficarem inéditas por conta de sua complexidade e especificidade. Como exemplo, podemos citar a obra de Pierre Conté que “continua a ser desconhecida, porque necessita de meios cênicos e de orquestras essenciais” para serem executadas (TRINDADE, 2008, p. 56). A escrita para percussão também tem esse perfil de desenvolvimento, vista a grande variedade de instrumentos e combinações entre eles, como por exemplo numa montagem de percussão múltipla de Carlos Stasi ou de Iánnis Xenáki. Apesar disso, nesse contexto, muitas formas de escrita tornam-se *standards* e os “neossimbolismos” surgem apenas para as inovações.

Ainda hoje se faz necessário o registro deste material musical em meios escritos para utilização simultânea em apresentações e métodos de estudo. Sabendo decifrar o material escrito o estudante pode também desprover-se da necessidade de decorar repertórios extensos e assim preocupar-se com a interpretação musical. Dessa forma, a memorização torna-se secundária ou parte de uma outra fase do aprendizado musical.

Referências

BELLSON, Louie; BELLSON, Henry; BLACK, Dave. *Contemporary Brush Techniques*. 2a Edição. Califórnia: Alfred Publishing Co. Inc, 2000. 47p.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume, 2010.

CAMERON, Clayton. *Brushworks: The DVD*. [Filme-vídeo]. Carl Fisher. New York, 2006. DVD duplo. Duração: 117 min.

CAMERON, Clayton. *Brushworks: the new language for playing brushes*. New York: Carl Fisher, 2003. 128p.

CANGELOSI, Casey. *Sleight of and Evil Hand*: for solo snare drum and methronome. West Virginia: Cangelosi Publications. 2013. (partitura).

CANGELOSI, Casey. *Sleight and Evil Hand*: for solo snare drum and methronome. West Virginia: Cangelosi Publications. 2013. (Vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1htzcRnWPaY>>. Acesso em: 28 mai. 2013.

CONTÉ, Pierre. Etats libres. Disponível em: <http://conte.notation.free.fr/Tableau%20Synoptique%20Conte.pdf>. Acesso em: 29 de mai 2018.

ESSI, Nelton. *Vassourinhas Brasileiras* Produção Independente. São Paulo, 2013. DVD. Duração:180 min. (Filme-vídeo)

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Dance notation. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/dance-notation>. Acesso em: 23 de mai. 2018.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Schrifftanz. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Schrifftanz>. Acesso em: 20 de mai. 2018.

FEUILLET, Raoul-Auger, livro *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend de soy même toutes sortes de dances* Paris, 1700. Disponível em: [http://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Fueille-Choregraphie_\(BNF\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Fueille-Choregraphie_(BNF).pdf). Acesso em: 20 de mai. 2018.

GERSHWIN, George. *Rhapsody in Blue*. New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives. 1938. Disponível em: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/cca8cdb3-87d8-4618->

a844-8a1988d01140-0.1/fullview#page/12/mode/2up. Acesso em: 20 de mai. 2014. (partitura).

HAMILTON, Jeff. *You've got to be pretty when you play brushes*. Estados Unidos, Percussive Notes, v. Fevereiro, 2004.

HAZILLA, Jon. *Brush Control: The Key to Mastering Brushes*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2008.

HAZILLA, Jon. *Mastering The Art of Brushes*. Massachusetts: Berklee Press, 2000. 53p.

JONES, Philly Joe. *Brush Artistry*. Leicester, England: Premier Drum Company Limited. 1968. 18p.

KANNAN, R.; ANDRES, F.; RAMADOSS, B. *Tutoring system for dance learning*. Patiala, India: IEEE, International Advance Computing Conference (IACC'09). 2009. Disponível em: <<http://arxiv.org/abs/1001.0440>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

KIRK, Willis. *Brush Fire: an innovate method for the development of brush technique*. Texas: Houston Publishing Inc., 1997. 60p.

MACKENZIE, Ted. *The Ultimate Drummer's Workout: For all Drummers*. New York: Amsco Publications, 2006.

MCGUINNESS-SCOTT, Julia. *Movement Study and Benesh Movement Notation*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

MONTAGNER, Ramon. *Vassourinhas na Música Brasileira*. Produção Independente Giba Favery e Emerson Jordão. São Paulo, 2007. DVD. Duração: 58 min. (Filme-vídeo)

NUSSBAUM, Adam; SMITH, Steve. *The art of Playing with Brushes*. Produção de Hudson Music. New York, 2007. DVD duplo. Duração: 7 horas e 16 min. (Filme-vídeo)

SUTTON, Valerie. *A collection of classical ballet variations*. Book one. The Sutton Movement Writing Press. La Jolla. CA. USA. 1983. Disponível em: http://www.dancewriting.org/acrobat/ballet/Collection_Ballet_Variation.pdf. Acesso em: 29 dez. 2014.

SUTTON, Valerie. *O Centro para a Escrita do Movimento de Sutton: Dance Writing*. Califórnia, 2004. Disponível em www.movementwriting.org. Acesso em: 20 dez. 2017.

THIGPEN, Ed. *The Essence of Brushes*. Produção de Interworld Music. Miami, 1991. DVD. Duração: 61 min. (Filme-vídeo)

THIGPEN, Ed. *The Sound of Brushes*. Florida: Warner Bros, 1999. 59p.

TRINDADE, Ana Lúcia. *A escrita da dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica*. Canoas: Ed. ULBRA, 2008. 144p.

ZORN, Florian Alexandru. *The complete Guide to Playing Brushes: Brush skills for playing Jazz and Pop Music*. Cologne: Alfred Music Publishing GmbH, 2010. 146p.

Galopera: música instrumental paraguaia no Brasil

Júlio César Matos Borba

Resumo: Este artigo apresenta uma discussão sobre os elementos musicais e extramusicais (BLACKING, 1973) constituintes da polca paraguaia. O objeto de análise utilizado é a gravação da música Galopera, interpretada pelo harpista Luís Bordón no disco "La Paloma" de 1998. Obteve-se como resultado a verificação dos conceitos musicológicos dos autores paraguaios, como o sincopado paraguaio e a polirritmia constante. Foi discutido também o conceito de táticas (CERTEAU, 1998) de resistência à invisibilização dos paraguaios nos meios de produção discográfica no Brasil.

Palavras-chave: Polca paraguaia. Música instrumental. Sertanejo. Brasil.

Abstract: This article presents a discussion about the musical and extramusical elements (BLACKING, 1973) that take part of the Paraguayan Polka. The object of analysis is the recording of the Galopera, played by the harpist Luís Bordón on the album "La Paloma", 1998. The result was the verification of the musicological concepts of the Paraguayan authors, such as the Paraguayan syncopated and a constant polyrhythmic pattern. It was also discussed the concept of tactics (Certeau, 1998) of resistance to the invisibility of the Paraguayans in the means of the recording production in Brazil.

Keywords: Paraguayan Polka. Instrumental music. Sertanejo. Brazil.

1. Introdução

A polca paraguaia é um gênero musical consagrado na América do Sul, principalmente no seu país de origem, além do Brasil e Argentina. No contexto brasileiro, a música paraguaia foi incorporada no meio sertanejo, principalmente com a dupla Milionário e José Rico¹, que deram

¹ A música paraguaia infiltrou-se no Brasil anteriormente. De acordo com Evandro Higa (2010, p.250), a introdução da guarânia no Brasil por Raul Torres,

continuidade à tradição iniciada por Pedro Bento & Zé da Estrada e Belmonte & Amaraí nos anos 50 e 60 (Alonso, 2015, p. 62). Assim, agitaram o país desafiando a crítica nacional intelectualizada com a investida sobre ritmos latino-americanos como a guarânia paraguaia, o bolero e a rancheira mexicana (Alonso, 2015, p. 67). Estes novos caminhos da música brasileira, iniciados entre caipiras e sertanejos, evidenciou uma demanda nacional pela música latino-americana e não apenas norte-americana, como desejariam os críticos brasileiros das décadas de 70 e 80 (Ibid).

A música hispano-americana foi, durante muito tempo, desinteressante para a crítica intelectualizada do Brasil, pela sua associação com países economicamente subdesenvolvidos e por suas matrizes indígenas. Nas décadas de 70 e 80, existia ampla aceitação midiática em relação à importação de música norte-americana, principalmente o jazz incorporado ao samba, a bossa-nova e o rock ao tropicalismo (Alonso, 2015, p. 69). Porém, continuou nesse período a invisibilidade e até mesmo a estigmatização dos povos indígenas latino-americanos neste ambiente.

Há, de maneira geral, entre as camadas médias e altas do Brasil, certa *vergonha* de determinados ritmos e gêneros latinos. O bolero, a guarânia, e a rancheira são frequentemente vistos como “bregas”, “cafonas” ou esteticamente “inferiores”. Esses gêneros são quase sempre excluídos da noção hegemônica de “bom gosto” cultivada pelas elites culturais do Brasil (Alonso, 2015, p. 69).

A música mexicana e paraguaia que penetrava no mercado sertanejo em ascensão nos anos 70 e 80 era considerada como um atraso para a música popular brasileira. No entanto, o ingresso de ritmos latino-

Nhô Pai, Mario Zán e Capitão Furtado aconteceu no final da primeira metade do século XX e já recebia críticas por empobrecerem as modas de viola.

americanos em âmbito nacional demonstrou, segundo Alonso (2015, p. 70) *que existiam outros caminhos, outras matrizes, outras influências e, como consequência, outras fusões e outros resultados.*

A polca paraguaia, a guarânia e o chamamé, ritmos disseminados no Estado de Mato Grosso do Sul, mas também em vários pontos do Brasil, como São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, são influências diretas ou indiretas da cultura paraguaia no Brasil. Assim, é determinante para o presente trabalho, que se entendam as características da polca paraguaia assimiladas pela música instrumental brasileira, principalmente a denominada música caipira, que teve como centro aglutinador o Estado de São Paulo.

Na música instrumental é possível associar as produções de polca paraguaia e guarânia tanto aos músicos paraguaios residentes no Brasil, representados aqui pelo harpista Luís Bordón, assim como os músicos sul-mato-grossenses, entre eles os acordeonistas Dino Rocha e Zé Corrêa². Essa ligação dos sul-mato-grossenses com a polca paraguaia se deve à sua fronteira com o Paraguai, por isso somos muito influenciados pela cultura daquele país neste Estado do centro-oeste brasileiro. Assim, as práticas culturais estabelecidas e os interesses estratégicos sobre as construções identitárias do Estado foram definindo as características representativas da cultura de Mato Grosso do Sul, que hoje pode ser considerada historicamente influenciada pelo Paraguai. Até hoje existe a predominância de elementos artísticos, alimentícios e vestimentas de origem paraguaia neste território.

Ora, se atualmente é perceptível a penetração e consequente consagração da música paraguaia no cenário da canção sertaneja ou caipira, como se deu o impacto da influência paraguaia na música instrumental brasileira? Ou melhor, quais são os elementos musicais paraguaios que possivelmente influenciaram essa música nacional?

² Sobre esses dois personagens da música instrumental sul-mato-grossense, ver a dissertação *Estilo Duetado: O Chamamé Instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*, defendida em 2018.

A música caipira associada à viola, ao violão e à sanfona, incorporou a música paraguaia e junto dela a harpa diatônica. A polca paraguaia instrumental, assim como o chamamé, adentrou no Brasil pelo contexto da música caipira e teve seu registro fonográfico em gravadoras como a Chantecler e Califórnia em São Paulo, as quais foram as principais empresas a se interessarem pela música sertaneja no país da época e as primeiras a gravarem os trabalhos de instrumentistas sul-mato-grossenses (BORBA, 2018, p. 69).

Para entender os principais aspectos musicais da polca paraguaia incorporada na música brasileira, foi analisada a música Galopera, do compositor paraguaio Mauricio Cardoso Ocampo, que foi concebida como canção, mas interpretada como música instrumental pelo harpista também paraguaio Luís Bordón, que residiu no Brasil durante boa parte da segunda metade do século XX e, além de músicas paraguaias, também gravou músicas sertanejas brasileiras. Essa gravação foi transcrita exclusivamente para este artigo. Na análise, foi possível comprovar as categorizações musicais dispostas em livros de musicólogos paraguaios sobre o assunto, como o sincopado paraguaio e a polirritmia característica desse gênero musical.

2. Características musicais e extra-musicais da polca paraguaia

A polca paraguaia, também conhecida como Kire'y é um gênero musical encontrado no Paraguai no final do século XIX. Suas referências mais antigas datam de 1858 (BOETTNER, 1954, p. 198 e 199) e chegou ao Brasil mediante imigração dos paraguaios para a região sul do antigo Mato Grosso. Tem como características marcantes a alternância dos compassos 3/4 e 6/8 e, o rasgueo³ no violão de acompanhamento, um

³ Rasgueo é uma técnica que remonta a maneira como os guitarristas espanhóis tocavam e refere ao ato de ferir as cordas com o lado de fora da mão para a marcação rítmica (HIGA, 2010).

legado europeu característico de países de colonização espanhola (HIGA, 2010, p. 316).

Existem vários tipos de polca paraguaia: a polca syryry, polca canção, polca sarakí, polca galopa, além de outros subgêneros. Em relação à sua estrutura formal, não é rigidamente definida. Existem exemplos de polcas simples, binárias e ternárias (GAONA, 2013, p. 145).

A polca paraguaia tem como instrumentação básica a harpa diatônica, dois violões e um contrabaixo, enquanto, a sanfona é bastante utilizada no caso de Mato Grosso do Sul. Sua harmonia se configura habitualmente de tônica e dominante (I-V-I). Nas letras das canções utiliza-se o yopará, uma fusão da língua guarani e espanhola que, no Brasil, soma-se ao português. Dentre os instrumentistas paraguaios mais renomados que compuseram e interpretaram dentro desse ritmo, destacamos: Agustín Barrios e Maurício Cardoso Ocampo.

Seu repertório é em grande parte instrumental, em que a harpa e o violão figuram como principais instrumentos. Essa polca é também uma referência em Mato Grosso do Sul, estado que, no passado, configurou contornos musicais únicos no Brasil devido a essa influência paraguaia. As principais referências de intérpretes de música paraguaia instrumental entre os sul-mato-grossenses são: Helena Meirelles, Dino Rocha, Zé Corrêa e Marcelo Loureiro, que evidenciam o estabelecimento dessa música em âmbito nacional.

O Mato Grosso do Sul é um Estado do centro-oeste brasileiro que faz fronteira com a Bolívia e o Paraguai, tendo com este último muitas semelhanças identitárias, fruto da imigração paraguaia para a região sul-mato-grossense desde o final da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Após a separação do Estado do Mato Grosso em 1977, Caetano (2012, p. 98) afirma que o Estado do Mato Grosso do Sul adquiriu como principais referências musicais a polca paraguaia, o chamamé e a guarânia como suporte musical vindo da região de fronteira e o Pantanal como fonte temática.

Pérez Bugallo (1992, p. 86) e Juan Max Boettner (1956, p. 198) afirmam que a polca paraguaia só tem o nome em comum com a dança europeia e mais nada. Os autores explicam que a dança nacional paraguaia já existia, mas sem denominação específica, tendo então recebido o nome da dança de salão que estava em voga à época.

A música paraguaia foi muito popularizada entre os sul-mato-grossenses. Alguns memorialistas do estado contam que em um dos clubes mais importantes de Mato Grosso do Sul, o Rádio Clube – fundado em 1924 em Campo Grande e tendo seu tempo áureo na década de 40 – as danças mais populares da época era o samba, o *fox*, a polca paraguaia e a marcha (MACHADO, 2000, p. 84). A polca paraguaia era extremamente popular nos bailes do Rádio Clube, sendo conhecida também pelo termo “limpa banco”, devido ao fato de ninguém ficar sentado enquanto a música era tocada (NEDER, 2014, p. 87). Essa é uma justificativa para o presente estudo da polca Galopera, suas características musicais e extramusicais.

Como veremos mais abaixo na análise da música Galopera, de Mauricio Ocampo, interpretada pelo harpista paraguaio Luís Bordón, a configuração rítmica da polca paraguaia tem a melodia em 6/8 e o baixo em 3/4 ou sincopado (GIMÉNEZ, 1997, p.58). Esse sincopado é uma característica constante na polca e segundo o escritor e compositor Florentín Giménez:

Vale recordar que o **eixo rítmico** de nossa música autóctone está no **baixo**, que sempre deve escrever-se em 6/8 e não em 3/4, compasso que deve descartar-se definitivamente por não pertencer à característica da escrita vernácula onde se geram as diversidades rítmicas, com os componentes, que normalmente são infinitos, porém sempre como contraste das pulsações do

baixo determinante como **base rítmica**. (GIMÉNEZ, 1997, p.72)⁴

Boettner (1956, p.205) define a alternância do ritmo de 3 e 2 como polifonia simultânea e também denomina como sincopado paraguaio o fenômeno recorrente na melodia quando esta se adianta ou atrasa sobre o ritmo de acompanhamento (Ibid), fato que atentaremos na análise de Galopera. Marcos Branda Lacerda (2005, 215), ao analisar as características rítmicas da polca paraguaia e a recorrente utilização do sincopado na linha melódica, entende que essa é uma estrutura consistente em *offbeat* pois: *a parte do baixo e a linha vocal se utilizam de acento métricos constantes, mas diferenciados e não convergentes*.

Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico. (LACERDA, 2005, p.209)

De acordo com Marcos Branda Lacerda, essa estrutura *offbeat* é encontrada nas músicas afro-brasileiras como nas vertentes rítmicas do candomblé, elemento estrutural que causa grande admiração dos pesquisadores pelo virtuosismo da execução desses elementos por parte dos intérpretes de dentro dessa cultura (LACERDA, 2005, p. 219). Compartilho dessa admiração em relação também aos músicos paraguaios

⁴ Vale recordar que el **eje rítmico** de nuestra música autóctona está en el **bajo**, que siempre debe escribirse en **6/8** y no **3/4**, compás que debe desecharse definitivamente por no pertenecer a la característica de la escrituración vernácula donde se generan las diversidades rítmicas, con los componentes, que a más de lo normal son infinitos, pero siempre como contraste de las pulsaciones del **bajo** determinante como **base rítmica**. (GIMÉNEZ, 1997, p.72)

e seus descendentes brasileiros que trabalham com a polca em Mato Grosso do Sul. A sensação de deslocamento constante entre o acompanhamento e a melodia e entre o acompanhamento realizado pelo violão, pela harpa e pelo baixo é dificilmente encontrada na música brasileira e, por isso mesmo, essas características são suprimidas em âmbito nacional (LACERDA, 2005, p. 217), cada vez mais se distancia da fronteira com o Paraguai.

3. Galopera – música paraguaia em âmbito nacional

A galopa é uma variante da polca paraguaia, com um tempo *vivace*, de repertório exclusivamente instrumental e executado por bandas de sopros e percussão para acompanhar as galoperas, as quais executam uma dança religiosa em que se cultuam alguns santos de sua devoção; essa dança foi criada possivelmente pelos padres franciscanos (GAONA, 2013, p. 151). Galopera é uma dançarina que, com destreza nos paços de dança, equilibra uma jarra na cabeça (BOETTNER, 1954, p. 198).

A música Galopera é uma polca paraguaia composta pelo flautista e violonista Mauricio Cardozo Ocampo (1907–1982) e que ganhou grande projeção no Brasil devido a sua gravação pela dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. Segundo o próprio Mauricio Ocampo, sua composição foi inspirada nos bailes do antigo bairro de Chacarita que fazia parte do território de Pedro Juan Caballero, que curiosamente faz fronteira com Mato Grosso do Sul. Hoje essa música é mundialmente conhecida e gravada em vários idiomas como alemão, italiano, inglês, português, iugoslavo, grego, hebreu e japonês (OCAMPO, 1980, p. 170 e 174).

Apesar de considerar a polca galopa exclusivamente instrumental, o próprio compositor fez uma letra que contextualiza a festa das galoperas, que diz:

I

En un barrio de Asunción gente viene, gente va...
Ya está llamando el tambor, La "galopa" va a empezar.
3 de Febrero llegó, el patrón señor San Blás
ameniza la función la "Banda de Trinidad".
Debajo de la enramada ya está formada la rueda
Y salen las galoperas, la "galopa" a bailar,
Luciendo el kyguá verá, Zarcillos de tres pendientes,
Anillos siete ramales y un rosario de coral.

II

Galopera... baila tu danza hechicera.
Galopera... mueve tus plantas desnudas
cimbreado la cintura en tu promesa de amor.

I bis

La morena galopera de la sangre indolatina
luce dos trenzas floridas y viste el typoi yeguá.
Sobre su cabeza erguida lleva un cántaro nativo
Agua para el peregrino la hermosa mitacuña.

Y así sigue la función al compás de la galopa
suenan alegres las notas estridentes del pistón,
mientras se oye el zumbido del bombo y los platillos
Va quejándose el trombón y redoblando el tambor.

I bis

Galopera... sigue tu danza hechicera.
Galopera... soy tu ardiente soñador,
dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor.
dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor.

Fig. 1: Letra Galopera

Fonte: Ocampo (1980, p. 174).

A canção homenageia as galoperas e sua celebração religiosa, descrevendo as características de suas vestimentas, sua dança equilibrando um cántaro, San Blás, seu santo de devoção, os instrumentos típicos da

banda entre outros elementos. Essa letra é pouco conhecida no Brasil. Como dito anteriormente, os críticos nacionais do sertanejo não conseguiram ver ou não se importaram com o processo antropofágico dessa vertente musical (ALONSO, 2015), contudo ela aconteceu. Podemos ver abaixo o processo de tradução e ressignificação da letra de Galopera na interpretação da dupla Chitãozinho e Xororó:

I

Foi num baile em Asunción, capital do Paraguai
onde eu vi as paraguaias sorridentes a bailar.
e ao som de suas guitarras, quatro guapos a cantar
galopeira, galopeira, eu também entrei a dançar.

I bis

Foi num baile em Assunción, capital do Paraguai
onde eu vi as paraguaias sorridentes a bailar.
e ao som de suas guitarras, quatro guapos a cantar
galopeira, galopeira, eu também entrei a dançar.

II

Galopeira... nunca mais te esquecerei.
Galopeira... pra matar minha saudade,
pra minha felicidade Paraguai, eu voltarei.
pra minha felicidade Paraguai, eu voltarei.

Fig. 2: Letra Galopera na interpretação da dupla Chitãozinho e Xororó

Fonte: Site Letras (2018)⁵

Apesar da letra não ser o ponto central desse trabalho é necessário esclarecer dois quesitos: a tradução do yopará⁶ para o português, sua conseqüente mudança estrutural e sua ressignificação, já que dentro da interpretação de Chitãozinho e Xororó a música perde seu contexto de homenagem à celebração religiosa da galopa e ganha um

⁵ <https://www.letras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/283451/>

⁶ Yopará é a fusão da língua guarani e espanhola.

caráter romântico de um suposto viajante com uma saudosa lembrança de sua experiência em terras paraguaias.

4. Música instrumental paraguaia em território brasileiro

Para transcrição e análise da peça nesse trabalho, foi escolhida a interpretação do harpista paraguaio Luis Bordón (1926–2006) lançada no CD “La Paloma, Luis Bordón y su Harpa Fantástica” em 1998 pela gravadora Brasidisc. A formação do grupo consiste em uma harpa, dois violões, um contrabaixo e um teclado.

Luis Bordón mudou-se para o Brasil em 1951, gravou seu primeiro disco em 1959 pela Chantecler e no decorrer de sua carreira lançou cerca de 40 discos. Nas décadas de 70 e 80 figurou-se como um dos artistas de maior sucesso no Brasil, evidenciando um espaço importante da música instrumental entre o público brasileiro (SZARAN, 1997, p. 113). Dentro da gravadora Chantecler, Luis Bordón gravou, inclusive, o LP “Luis Bordón, Clássicos do Sertão” em que fez um apanhado de sucessos da música sertaneja em voga na época como as canções “O Menino da Porteira” de Teddy Vieira & Luizinho e “Beijinho Doce” de Nhô Pai.

A sua gravação de Galopera em 1998 está na tonalidade de Ré Maior⁷, tem forma binário (A,B) e Luis Bordón utilizada, para dar corpo a melodia, constantes terças paralelas. Já no início do tema A, deparamo-nos com a utilização do sincopado paraguaio comentado anteriormente, o qual consiste em um adiantamento da resolução da frase melódica uma colcheia antes do próximo compasso:

⁷ A gravação não está em 440 hertz, por isso, mais precisamente, sua tonalidade se encontra entre Dó e Ré maior. Esse fato evidencia que o padrão de afinação usual em nossos dias não era uma preocupação desses músicos e provavelmente a harpa era uma referência para a afinação devido a quantidade de cordas com cerca de 40 unidades.



Fig. 3: Compassos 14 AO 18

Fonte: O Autor (2018)

A interpretação consiste numa abordagem tradicional da polca paraguaia, ou seja, o baixo mantém uma linha rítmica ternária de tônica, terça e quinta, enquanto o violão faz a sua linha rítmica em compasso binário composto, apresentando na junção de cada um desses elementos uma rica polirritmia:

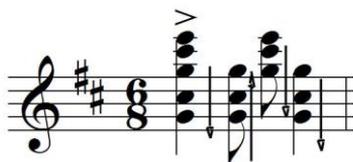


Fig. 4: Linha rítmica em ré maior no violão

Fonte: O Autor (2018)

Essa levada, fundamentada em vários outros exemplos, é realizada rasgando as cordas na sequência do mindinho, anelar, médio e indicador no primeiro toque; no segundo toque uma batida para cima do polegar e em seguida dois toques com os dedos agarrados sem o polegar, primeiro nas cordas agudas e depois nas notas mais graves do acorde. Essa distinção entre as notas graves e agudas é muito importante porque, dentro dos grupos musicais, podemos ouvir os sons mais destacados feitos pelo agudo da levada.



Fig. 5: Levada do violão

Fonte: O Autor (2018)



Fig. 6: Linha rítmica em ré maior do baixo

Fonte: O Autor (2018)

Como citado por Giménez (1997, p.72), o baixo é o eixo rítmico da polca paraguaia, o elemento que tempera a polirritmia com a condução ternária contra os elementos binários do violão e o sincopado da melodia durante toda a música.

Ainda no tema A, podemos perceber os contracantos característicos do violão, que acontecem em dois momentos, em relação à mesma frase melódica da harpa:

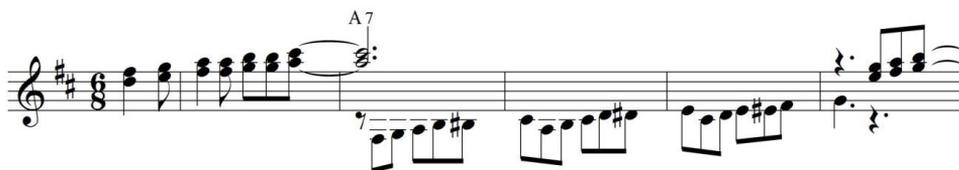


Fig. 7: Compassos 20 AO 25

Fonte: O Autor (2018)

Neste caso, o contracanto é feito nos bordões do violão⁸. A frase é realizada em colcheias e o gesto cromático enriquece a interpretação da peça, já que a harpa paraguaia é diatônica e não realiza o cromatismo. Por esse contracanto entende-se que, enquanto um violão segura a levada de maneira obstinada, o outro trabalha diferentes recursos como o apresentado. Outro contracanto acontece depois da repetição da mesma frase:

⁸ Bordões são as notas tocadas nas cordas revestidas de aço, que no violão de seis cordas são a quarta (Ré), quinta (Lá) e sexta (Mi). No caso do violão de sete cordas, comum na música brasileira, soma-se o sétimo bordão, que pode ser afinado em Si ou em Dó.



Fig. 8: Compassos 41 AO 46

Fonte: O Autor (2018)

Neste caso, o violão desenvolve uma frase em sextas paralelas no contratempo com a figura rítmica de semínimas pontuadas, na mesma tessitura da harpa. Essa frase evidencia ainda mais os tempos 3 contra 2 comum a polca paraguaia, o que Boettner chamou de polifonia simultânea (1956, p. 205).

Outra frase bastante comum na polca paraguaia e que também reforça o seu caráter polirrítmico é a frase de finalização da parte A, que acontece em quiálteras de quatro notas em colcheias:

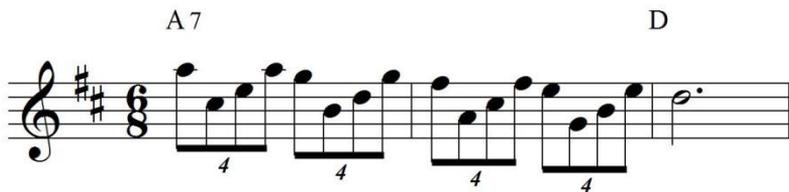


Fig. 9: Compassos 52 AO 54

Fonte: O Autor (2018)

Essa é a frase de finalização da parte A, a qual se distingue da finalização da parte B e encerramento da música. Ambas frequentemente utilizadas na polca paraguaia.

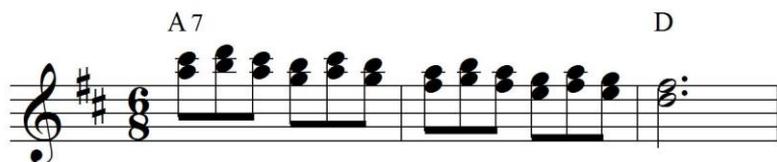


Fig. 10: Compassos 83 AO 85

Fonte: O Autor (2018)

Na parte B observa-se um contraste em relação à parte A. Como se popularizou no Brasil com a interpretação vocal de Chitãozinho e Xororó, a melodia exige fôlego do intérprete que emite um som de alta projeção e constância, principalmente na palavra “galopera”. Para causar esse efeito, Luis Bordón, utiliza a técnica do trêmulo em três cordas, perfeitamente realizável no violão:



Fig. 11: Compassos 58 AO 61

Fonte: O Autor (2018)

A melodia da parte B está antecedida de ágios arpejos ascendentes que, no violão, podem ser realizados na sequência dos dedos polegar, indicador e médio. Esses arpejos devem ser executados de tal forma que não interfiram na métrica escrita, como se fosse um complemento timbrístico, assim como uma distorção de guitarra elétrica e, justamente por se remeter à técnica do trêmulo, tenta se aproximar do efeito vocal.

Considerações finais

Esse trabalho possibilitou a verificação dos conceitos musicológicos paraguaios sobre o gênero musical estudado, como a sua polifonia simultânea e o sincopado paraguaio. Também vimos a incorporação da música paraguaia no meio instrumental da música sertaneja ou caipira. Como evidência disso, temos o trabalho de Luis Bordón que, em território brasileiro, gravou cerca de 40 discos, demonstrando uma demanda relevante entre o público brasileiro pela música instrumental paraguaia e transparece uma influência recíproca, como podemos confirmar nas gravações de sucessos sertanejos na década de 80 pelo próprio harpista paraguaio.

Com esse estudo também foi possível perceber que o principal espaço de convivência entre músicos paraguaios e brasileiros foi no meio sertanejo. É nesse sentido que se entende que os músicos e consumidores paraguaios e seus descendentes resistiram a um processo de invisibilização num lugar que não era o seu, ou seja, apesar das críticas negativas dos intelectuais do Brasil e todo o seu legado de estigmatização, desde a Guerra da Tríplice Aliança (1864–1870), os paraguaios causaram impacto na música brasileira, tanto por suas hábeis utilizações das oportunidades que se apresentaram nos meios de produção fonográfica, o que Certeau (1998, p.101) chama de “tática”, quanto pelas trajetórias indeterminadas dos consumidores, que não foram submissos ao espaço construído pela racionalidade (CERTEAU, 1998, p.97).

A ressignificação da letra de Galopera com a dupla Chitãozinho e Xororó e sua contextualização na música sertaneja mostra o processo de incorporação da polca paraguaia pelos músicos brasileiros e seus consumidores. Porém, no contexto da música instrumental, isso ainda é um tema que exige novas pesquisas. Contudo, o estudo de músicos paraguaios em âmbito nacional pode esclarecer as características

musicais e extra-musicais (BLACKING, 1973) da polca paraguaia que penetraram na música instrumental brasileira.

Bibliografia

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira**. 1ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BLACKING, John. **How musical is man?**. Washington: University of Washington Press, 1973.

BOETTNER, Dr. Juan Max. **Musica y Musicos Del Paraguay**. Asunción: Edicion de Autores Paraguayos Asociados, sem data.

BORBA, Julio César Matos. **Estilo Duetado: O Chamamé Instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul**. 143f. Dissertação – Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GAONA, Saúl. **La Creación Musical en el Paraguay**. Asunción. Editora Universidad Nacional de Asunción, 2013.

GIMENEZ, Florentin. **La Música Paraguaya**. Paraguay: Editorial El Lector, 1997.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS**. Campo Grande: Editora da UFMS, 2010.

LACERDA, Marcos Branda. **Transformação de Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil**. XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, julho de 2005.

MACHADO, Paulo Coelho. **A Grande Avenida**: Pelas Ruas de Campo Grande. Campo Grande – MS. Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2000.

NEDER, Álvaro. **“Enquanto Este Novo Trem Atravessa o Litoral Central”**: Música Popular Urbana, Latino-americanismo e Conflitos Sobre Modernização em Mato Grosso do Sul. 1ªed. Rio de Janeiro. Mauad, 2014.

PÉREZ BUGALLO, Rúben. **Corrientes Musicales de Corrientes**, Argentina. Revista de Música Latino Americana, Vol. 13, n. 1, 1992, p. 56 a 113.

SZARÁN, Luis. **Diccionario de la música en el Paraguay**. Asunción: Ed. do autor, 1997.

Discografia

BORDÓN, Luis. LP “Clássicos do Sertão, Luis Bordón e Sua Harpa”, Gravadora Chantecler, 1986.

BORDÓN, Luis. CD “La Paloma, Luis Bordón y su Harpa Fantástica” gravadora Brasidisc, 1998.

Insurgências marginais: as leis e o Estado na formação do teatro musical popular francês

Denise Scandarolli

Resumo: Este texto aborda o papel do Estado na estruturação dos gêneros franceses de teatro musical e tem como foco os teatros populares parisienses, oriundos das feiras urbanas, sua origem e trajetória até a definição das formas às quais as obras deveriam se adequar a fim de se oficializar como repertório de um teatro específico. Tem como objetivo, também, entender as regulamentações *teatraise* sua importância na especificação de gênero das obras de teatro musical francês, assim como as brechas deixadas pela lei, possibilitando o desenvolvimento dos teatros musicais populares, como o *vaudeville* e o *opéra-comique*.

Palavras-chave: História. Teatro Musical Francês. Estado.

Marginal Insurgencies: the laws and the state in the formation of the French musical theater

Abstract: This paper approaches the State's role in the structuring of the French music theater genres and focuses the popular Parisien theater, from urban fairs. Their origin and trajectory to the definition of the forms that the work should be adapted to officiate as a specific theater's repertoire. It also aims to understand the theatrical regulations and its importance for the genre specification of the French musical theater work as well as the gaps left by law enabling the development of the popular music theaters, the vaudeville and the opéra-comique.

Keywords: History. French Music Theater. State.

Uma questão bastante abordada ao se tratar da história do teatro lírico francês é que apenas alguns poucos artistas monopolizavam o teatro musical na corte de Luis XIV, como Jean-Batiste Lully (1632-1687), músico nascido em Florença, mas que se consagrou na França como compositor oficial do Rei Sol, Philippe Quinault (1635-1688),

dramaturgo e libretista francês e Thomas Corneille (1625–1709), jurista e também dramaturgo francês.

As principais obras de Lully¹ foram feitas em parceria com Quinault e Corneille, eles dominavam a cena francesa e a linguagem das *Tragédies Lyriques*. No entanto, a supremacia de suas obras era condicionada ao controle que Luís XIV exercia sobre estes espetáculos, de tal maneira que se cerceava a atuação de outros autores e músicos nos teatros do país. Marin Marais (1656–1728) foi um dos artistas que sofreu com este sistema de privilégios. Gambista e compositor, ele atuava como músico do Palácio de Versailles, desde 1676, mas teve sua primeira *Tragédie* estreada apenas em 1693², logo após a morte de Lully e, conseqüentemente, após o fim de seu monopólio nos teatros franceses.

Assim como em outras cortes e casas aristocráticas, na França, durante o século XVII, o teatro musical era predominantemente um espetáculo da nobreza, simbolizando o seu requinte ao oferecer produções caras a um público seletivo. Este panorama se modificou no decorrer do século XVIII, período em que houve um alargamento dos domínios do teatro musical para além dos muros dos palácios, em um processo de crescente demanda do público burguês por esse tipo de divertimento. Assim, essas obras passam dos teatros particulares da corte para teatros com plateia mais heterogênea e pagante. Apesar de não ser mais representada unicamente para a aristocracia, a força simbólica deste espetáculo se mantém, como hábitos superiores, e por

¹ *Tragédi eLyrique* ou *Tragédie en musique* é o termo cunhado por Jean-Baptiste Lully para diferenciar o gênero de teatro musical francês daquele produzido na Itália, a Ópera. As principais *Tragédies Lyriques* compostas por Lully foram: *Cadmus et Hermione* (lib. Quinault) 1673; *Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* (lib. Quinault) 1674; *Thésée* (lib. Quinault) 1675; *Atys* (lib. Quinault) 1676; *Isis* (lib. Quinault) 1677; *Psyché* (lib. Corneille e Fontenelle) 1678; *Bellérophon* (lib. Corneille, Fontenelle e Boileau) 1679; *Proserpine* (lib. Quinault) 1680; *Persée* (lib. Quinault) 1682; *Phaéton* (lib. Quinault) 1683; *Amadis* (lib. Quinault) 1684; *Roland* (lib. Quinault) 1685; *Armide* (lib. Quinault) 1686 e *Achille et Polyxène* (lib. Capistrone) 1687. Lully ainda compôs *comédies-ballets* e *ballets de cour*.

² *Alcide*, libreto de Louis Lully, estreada em 1693.

assim dizer, digno de distinção (BARTHÉLÉMY , 1990; SENNETT, 1988; TROTT, 2000).

Na França, o crescente número de espetáculos teatrais que começaram a ser apresentados fora da corte proporcionou uma mudança nos jogos de interesses, os quais insidiam diretamente na produção dos sentidos expostos em cena. A ampliação desses espetáculos para além dos muros do palácio real criou novos espaços de representação reivindicados pelos diversos grupos sociais pelos quais o público passou a ser formado. De um controle proveniente do “gosto” aristocrático, passa-se à necessidade de vigilância e cerceamento dos discursos representados nos teatros alocados nas cidades, ação praticada por duas vias, a subvenção do Estado e a censura (DARNTON, 2016; FABIANO, 2005; KOSELLECK, 1979; LEGRAND, 2002; SENNETT, 1988). Neste contexto, após a abertura de salas de espetáculo na cidade de Paris, as atenções versadas sobre esta arte se dividiram entre os dois teatros oficiais, o que dispunha do direito de representar apenas peças declamadas, a *Comédie Française* e o que dispunha do direito de colocar em cena somente peças inteiramente cantadas, a *Académie Royale de Musique*. De certa forma, a relação estabelecida entre a autorização de funcionamento das salas de espetáculo por parte do Estado e o repertório ao qual estas salas tinham direito foram de fundamental importância no desenvolvimento dos gêneros de teatro, na França, durante todo o século XVIII. Dentro desse contexto, o objetivo aqui é entender a trajetória do teatro musical popular e como essas imposições do Estado e os jogos de poder entre os teatros proporcionaram a criação de dois gêneros específicos de teatro musical, como espaço marginal, distinto da ópera italiana, da *Tragédie lyrique* e do *grand opéra*.

1. Das margens dos teatros às margens historiográficas

Durante o século XVIII, os espetáculos das feiras parisienses foram julgados como menores, por seu caráter popular, e não alcançaram reconhecimento nem legitimidade como arte teatral valorizada. O desprestígio destes espetáculos promovido pelas elites artísticas foi apenas uma das tentativas de silenciá-los, seguida de tantas outras tentativas de caráter oficial de por fim a suas apresentações. A historiografia sobre o teatro francês e a musicologia também os mantiveram solapados pela preponderância das narrativas sobre as trajetórias dos teatros oficiais, até meados dos anos de 1990 (LEGRAND, 2002), período em que alguns dos artistas provenientes desse teatro marginal foram redescobertos por pesquisadores acadêmicos, a exemplo de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Alain-René Lesage (1668-1747), Charles-Simon Favart (1710-1792).

O teatro musical francês enquanto sujeito histórico se encontra presente tanto em abordagens da História do Teatro quanto da Musicologia Histórica, com mais enfoque na primeira, por se tratar de espetáculo múltiplo (texto-música-cena), indo além dos domínios unicamente musicais.

No que diz respeito à historiografia do teatro francês do século XVIII, seu escopo se ampliou, a partir dos anos de 1930, deixando de tratar exclusivamente das obras e autores, passando a englobar problemáticas referentes à gestão e negócios teatrais, polícia dos teatros, construção de salas e composição do público. Este alargamento a novos sujeitos de pesquisa se deve, em grande parte, ao conceito de “*vie théâtrale*” formulado por Max Fuchs (1933), em sua obra *La vie théâtral en province au XVIII^e siècle*.

Mas, foi durante os anos de 1980 que apareceram estudos mais abrangentes sobre o teatro francês do século XVIII. Impulsionados pelo Bicentenário da Revolução Francesa, os historiadores da França das Luzes e da Revolução tentaram inserir a história do espetáculo em uma história cultural que buscava explicar a grande transformação política do

fim do século. Sendo assim, a noção do teatro do século XVIII elaborada por esses pesquisadores foi pouco a pouco enriquecida, alargada, até abranger a concepção de “teatros” e de “públicos” e não mais a noção apresentada no singular de um só teatro ou um só público (RAVEL, 2012). Neste mesmo caminho, os trabalhos mais recentes sobre o tema suscitam novas questões marcadas por duas vertentes historiográficas, a que segue as abordagens provenientes do termo de “*Vie théâtrale*” e aquela que se baseia na Nova História Cultural (RAVEL, 2012).

A expressão *Vie théâtrale* é formulada por Max Fuchs com base nos estudos de seu professor Gustave Lanson, nos quais ele distingue a história da literatura e aquela da vida literária, sendo uma o estudo da produção das obras e a outra sua difusão ao público (FUCHS, 1933). Fuchs propõe, por sua vez, o estudo de tudo o que se relaciona à representação dos textos dramáticos sobre a cena frente ao público e não apenas os textos em si. Os estudos de Fuchs, segundo Ravel (2012), são tidos como chave para outros trabalhos, como o de Henri Lagrave, autor de *Le théâtre et le public à Paris de 1715 a 1750* (1972) e *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours* (1985). Nestas obras, Lagrave sustenta a ideia de que a vida teatral começa com a história das grandes e pequenas trupes de teatro, assim como com a história política e administrativa dos teatros, passando em seguida para o que ele denomina de “*la vie des théâtres*”, abrangendo o espaço teatral e o público, além de tecer observações sobre o repertório, os comediantes, a produção e a crítica.

Outro trabalho que faz referência direta à obra de Fuchs é *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, tese de Martine de Rougemont, defendida em 1982 e editada em 1988. Esta obra se coloca, em vários âmbitos, como uma obra inovadora, apesar de abordar amplamente a história do teatro em Paris, relegando os teatros da província para uma pequena parte do texto, como critica Ravel (2012). Por outro lado, o teatro parisiense apresentado por Martine de Rougemont não é nem limitado aos teatros privilegiados nem aos grandes escritores e suas

obras. Várias de suas análises são concernentes aos teatros chamados menores, às apresentações privadas – o jogo de cena e a produção, o repertório assim como a crítica –, revelando que as obras teatrais do século XVIII se encontram em meio à expansão dos textos, das cenas, dos autores, dos comediantes e, sobretudo, do público (RAVEL, 2012).

Na argumentação de Rougemont, o crescimento econômico e material dos teatros, no período, não implica somente na aparição de uma indústria teatral, como havia mostrado Max Fuchs, mas sim, e sobretudo, em uma “teatralização do cotidiano” comum a muitas camadas sociais. Os lugares e formas de encontro com o teatro se multiplicam, pela circulação dos textos, mas também nos espaços públicos e nas residências privadas, no campo como na cidade. O papel do público é fundamental nessas análises que envolvem a criação de eventos teatrais durante o século XVIII (RAVEL, 2012). Todavia, o livro de Martine de Rougemont, como resultado, propõe uma visão enciclopédica da vida teatral de 1715 a 1789, fundada sobre a consciência de que é necessário buscar no público as fontes da vida teatral. Além disso, a metáfora da teatralização do cotidiano tinha sido usada por Richard Sennett em *O declínio do homem público*, de 1974. Nesta obra, Sennett constrói sua argumentação sobre as mudanças das relações do indivíduo com o espaço público, utilizando-se, como analogia, a imagem estabelecida entre os espectadores e o teatro e as modificações desta relação ao longo do século XVIII, nas transformações das formas de teatralização do cotidiano.

O jogo argumentativo de Sennett, presente também no trabalho de Martine Rougemont, possibilitou novos caminhos de análise considerando as relações entre público e teatro, sociedade e tempo, historicizando as suas práticas. No que concerne à história do público espectador, que Martine de Rougemont coloca no centro de seus estudos, a tese de Jürgen Habermas, de 1962, sobre a esfera pública como representante de uma dimensão do social atuando como

mediadora entre o Estado e a sociedade, também tem grande presença nas abordagens da pesquisadora.

Apesar de tecer considerações pertinentes com base em discussões historiográficas correntes no período, o trabalho de Rougemont suscita alguns questionamentos, como os colocados por Jeffrey Ravel (2012), de que o trabalho carece de uma visão coerente do século XVIII, propondo uma articulação entre os múltiplos teatros, pois a vida teatral esboçada por Rougemont é, antes de tudo, a apresentação de vários mundos que, às vezes se misturam, às vezes permanecem isolados uns dos outros.

Este esboço proposto por Rougemont enquadra os teatros menores em um mundo subversivo e cuja percepção de sua atuação se apoia na exclusão posta em contraponto aos teatros principais. É uma análise baseada nas referências impostas a partir daqueles espaços de espetáculo já institucionalizados, ignorando as singularidades e a ação própria dos teatros menores. Rougemont toma as posturas de reação desses teatros como negação à norma vigente, acarretando em resultados não produtores e limitados à relação estabelecida entre eles e os teatros principais, esvaziando os significados próprios das obras produzidas pelos teatros menores e silenciando os resultados positivos de seu enfrentamento à norma.

A ruptura historiográfica do fim dos anos de 1980 proporcionou novos direcionamentos aos estudiosos da história do teatro, impulsionados pelas abordagens da História Cultural Francesa, da Nova História Cultural norte americana, com historiadores como Lynn Hunt, mais a convergência de teóricos franceses como Michel Foucault, da antropologia cultural e do aprofundamento do conceito de “mentalidades”. A crítica dos estudos culturais se direciona à interpretação rígida e como unicidade do conceito de cultura e da interpretação simples na qual a cultura é apenas o reflexo da realidade social. Buscou-se, assim, mostrar os diversos meios de recepção e

apropriação dos textos tanto impressos como manuscritos para os seus múltiplos leitores (BAKHTIN, 1965; BURKE, 1989; CHARTIER, 1988).

Em relação à história do século XVIII francês, esta corrente historiográfica possibilitou diversos estudos sobre os espetáculos, em obras como *La fête révolutionnaire*, de Mona Ozouf, publicado em 1976, e de Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, de 1984.

O jogo político de confrontação entre espectadores e artistas teatrais (sejam eles compositores ou atores) nas salas de espetáculo passou a ser um problema consistente para as análises históricas. O lugar do espectador diante da representação do poder começou a ser questionado, em vários períodos, como nos teatros da corte do Rei Sol, durante a instabilidade do regime de 1789 a 1799, ou durante a Restauração, problematizando como o teatro dá forma aos conflitos políticos do século XVIII (BARA, 2001).

Na ocasião do Bicentenário da Revolução Francesa apareceram alguns livros consagrados ao tema, como o de Laura Mason, *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics* (1996) e o de James H Johnson, *Listening in Paris: A cultural History* (1995). Este último ressalta o que o autor considera ser uma dupla modificação neste período: do público que passou a ser mais e mais silencioso, e a obrigação do público de se apresentar ao espetáculo de maneira mais diminuta. Outro trabalho com argumentação próxima é o de Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public theater and French Political Culture, 1689-1791* (1999). O ponto convergente destes estudos é que o público do teatro deve ser visto nos termos das práticas do espectador dentro da sala de espetáculo e não nas origens sociais deste espectador.

No âmbito dos atos políticos do teatro, há ainda o trabalho de Sara Beam sobre o caráter político do riso, *Laughig Matters: Farce and*

The Making of Absolutism in France (2007)³. Beam, apesar de abordar os teatros das feiras e dos *boulevares*, dá menor atenção ao gênero das obras e aos seus autores, priorizando os usos, as relações entre teatro e público e o lugar dos comediantes que buscavam uma forma de ganhar a vida em contraponto ao poder monárquico, cada vez mais consciente da força crescente da voz pública. É justamente a percepção do poder da voz pública o mote de pesquisa que liga os teatros e a política no contexto da Revolução⁴.

Apesar de alguns desses trabalhos abordarem os teatros populares, a atenção de todos eles está no potencial espacial dos mesmos, do local onde estes espetáculos aconteciam e na formação e força política de seu público. São poucos e recentes os estudos que buscam entender a função desses espetáculos como gênero teatral, o lugar das obras apresentadas em relação ao social e à representação do espectador, como pode ser visto nos estudos de Raphaëlle Legrand, Andréa Fabiano e Olivier Bara⁵.

Os teatros das feiras constituem um amplo campo de investigação ainda pouco ocupado. Seu papel político ativo, que durante o século XVIII tinha como representação a voz do público, bem como sua importância estética na esfera do teatro musical carecem de estudos. Com uma trajetória singular, o lugar marginal de origem desses espetáculos possibilitou que eles se transformassem em espaço de

³ Outros trabalhos anteriores sobre o tema são: Michèle Root-Bernstein, *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984; Robert Isherwood, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1986; d'Isabelle Martin, *Le Théâtre de l'afoire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002; Françoise Rubellin.

⁴ Ver: Paul Friedland, *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002.

⁵ Podemos citar trabalhos como: LEGRAND, Raphaëlle. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. Paris: CNRS Editions, 2002; FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*. Paris: CNRS éditions, 2005; BARA, Olivier. *Le théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration, Enquête autour d'un genre moyen*. Olms: Hildesheim, 2001.

criação, e as diversas sanções impostas pelas regras do Estado aos teatros, em espaço de transgressão.

2. A lei que rege o teatro

A vida teatral de Paris foi se definindo por meio das legislações e jurisprudências impostas pelo Estado. Não só o funcionamento dos teatros estava à mercê das regulamentações governamentais, mas as sanções, delimitações, extinção de espetáculos, foram cruciais no processo de definição de gêneros autorizados a serem postos em cena em teatros específicos. Na França, o desenvolvimento dos gêneros teatrais e como eles deveriam ser constituídos, como a ópera, o *vaudeville*, o *opéra-comique*, não eram temas de domínio literário, estético, da poética, mas sim político.

Em 1853, Adolphe Lacan, advogado da Corte Imperial de Paris, publicou o *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres* (1853), um compendio das regras impostas aos teatros franceses desde o século XVII. Segundo ele, o início da formulação de uma legislação para a regulamentação teatral se tornou necessária a partir da abertura oficial da Ópera de Paris, em 1689.

Lacan, com a intenção de neutralidade das informações que se acredita ter a compilação de leis e normas forja a origem da Ópera de Paris a partir da união dos atores italianos, naturalizados franceses, com os atores franceses já atuantes nos teatros do país, sendo Pierre Perin (1620–1675) aquele que produziu a “primeira ópera” em língua francesa. Com música de Robert Cambert, Perin escreveu *Pomode et La Pastorale d’Issy*, estreada em 1659, no *Hôtel de Monsieur de la Haye* (NOINVILLE, 1757, pp.7781), a qual passou a ser considerada, por autores do século XVIII, a “primeira” ópera originalmente francesa, justamente por ter sido escrita em francês.

Lacan continua delineando a cronologia legal do teatro francês afirmando que em 1659, Pierre Perin obteve a permissão de criar em Paris, e em outras cidades do reino, academias de música para cantar peças de teatro, “como se praticava na Itália, na Alemanha e na Inglaterra” (LACAN, 1853, p. 349), por um período de doze anos, “com a autorização de cobrar do público o que ele achava justo e a proibição de quem quer que fosse de representar qualquer peça parecida ou música em verso na língua francesa sem o seu consentimento” (LACAN, 1853, p. 349).

A autorização real definia também que as óperas eram peças de música totalmente diferentes das comédias recitadas e que, por isso, os nobres (*gentilshommes*) e as damas poderiam cantar uma ópera, sem contraverter os títulos de nobreza, nem perder seus privilégios, direitos, imunidades, etc. (LACAN, 1853, p. 349). A permissão de exclusividade concedida a Perrin ainda não se constituía na estruturação de uma companhia de ópera estável, assim como a descrição dos possíveis atores, caracterizava-se apenas a organização de um divertimento de corte, em que fazer parte e assistir ao espetáculo ocupavam o mesmo patamar.

Enquanto Lully usufruía do privilégio sobre as *Tragédies en Musique*, cuja característica das obras com esse título era de um espetáculo considerado completo, abrangendo o texto, a música, o canto, o ballet, os maquinários e as vestimentas, foi concedido a Perin a exclusividade para a produção de espetáculos e obras aos moldes da ópera italiana, ou seja, um teatro integralmente cantado. A concessão deste tipo de privilégios não só garantia a exclusividade para o artista, mas, sobretudo, definia a obra, a forma na qual deveria ser estruturada. Assim, enquanto Lully tinha a autorização de realizar espetáculos com *ballets*, maquinários, orquestra, música e declamação e apresentá-los no teatro da corte, a Perin cabia os espetáculos totalmente cantados, cuja estrutura alternava recitativos e árias, mas com letra em francês, e estas apresentações aconteceriam em salas públicas e tinham como fonte de renda a venda de entradas para o público.

Quanto aos artistas populares, tanto a falta de estabilidade dos grupos, a falta de regimentos internos e a convivência com direitos de atuação indeterminados, como a ausência de profissionalização do corpo artístico, condenava-os à marginalidade. As trupes de teatro popular eram nômades e seus artistas representavam qualquer tipo de papel seja o trágico ou o cômico, eram cantores, dançarinos, contorcionistas, ou o que mais a peça demandasse deles.

Embora trabalhasse com direitos adquiridos, o teatro de Ópera de Paris só alcançou certa estabilidade, em 1689, quando Jean-Nicolas de Francine (1662-1735) obteve a permissão do Rei Luís XIV para dar continuidade ao estabelecimento organizado por Lully e de estruturar a *Academie Royale de Musique*, em Paris e em outras cidades do reino. Outra ordem real, promulgada dia 21 de outubro de 1680, referente aos espetáculos inteiramente declamados reúne em um só grupo os comediantes do *Hotel de Bourgogne* e aqueles da *Rua Guénémand*. As duas trupes eram constituídas de artistas nômades e esta ordem do rei fazia destes comediantes membros de uma companhia fixa, dando origem ao *Théâtre Français*. Este decreto ainda concedia como privilégio as representações, em Paris, de peças totalmente declamadas, proibindo qualquer outra trupe de se apresentar na cidade sem uma ordem expressa do rei.

As intenções declaradas no documento legal para a união e concessão de privilégios a esses grupos de artistas se referia a “*rendre les représentations des comédiens plus parfaites, par le moyen des acteurs et actrices auxquelles elle a donné place dans la dite troupe*” (LACAN, 1853, p. 296)⁶. Mas indiretamente estas ações também respondiam ao interesse crescente da nascente burguesia por estes espetáculos. De um lado, este público em formação criava um potencial lucrativo com a estabilização das companhias teatrais em acordos comuns com o Estado; por outro lado

⁶ “tornar as representações dos comediantes mais perfeitas, reunindo os atores e atrizes na referida trupe” (Tradução Livre).

este público, ao se familiarizar com esse tipo de divertimento, passava a exigir mais e mais qualidade dos espetáculos que eram apresentados. O contexto que se coloca é de dupla formação, tanto da estruturação institucionalizada dos teatros, fato que interfere diretamente na elaboração estética das obras, como da formação do público pagante em espectador.

3. Insurgências positivas

A especialização do teatro e os regimentos teatrais regulamentadores do ofício do artista foram se aprimorando durante toda a primeira metade do século XVIII. Às margens do desenvolvimento dos teatros oficiais também se desenvolviam pequenos espetáculos colocados em cena durante o período de permanência das feiras sazonais na cidade de Paris.

Dois gêneros de teatro musical, o *vaudeville* e, posteriormente, o *opéra-comique*⁷, surgiram dos espetáculos populares apresentados nessas feiras parisienses, em um período de mudanças significativas na regência das artes teatrais francesa, marcado pelo falecimento de Lully e a expulsão dos artistas italianos do *Hôtel de Bourgogne*, no ano de 1697, os quais só regressariam à França em 1752⁸.

Estes gêneros se desenvolveram fora do circuito teatral de privilégios formado pela prática francesa de regulamentação artística imposta pelo governo aos teatros principais. Eles também não são oriundos do teatro de corte, cuja linguagem está atrelada às imposições do rei ou às exigências de uma plateia cortesã, são obras que tomaram

⁷ Por se tratar de um gênero de teatro musical, o termo *opéra-comique*, no decorrer deste texto, não será traduzido para o português, será empregado em francês e no masculino.

⁸ Em 1697, depois da união dos comediantes em um único grupo chamado *Comédie Française* ou *Théâtre Français*, os artistas que se apresentavam na *Foire Saint-Germain* e na *Foire Saint-Laurent* começaram a utilizar o repertório do grupo italiano anteriormente instalados no *Hôtel de Bourgogne*.

forma no meio urbano, elaboradas e apreciadas pela multiplicidade social e cultural que representava os frequentadores das feiras.

Tais espetáculos começaram a ganhar um caráter mais homogêneo nos últimos anos do século XVII, época em que a *Foire Saint-Germain* e a *Foire Saint-Laurent* eram as principais feiras parisienses. A primeira se localizava entre a igreja de Saint Germain de Prés e a Saint Suplice (*rive gauche*) e funcionava entre o início de fevereiro até o domingo de páscoa; a segunda ficava nas proximidades do *faubourg Saint Denis (rivedroite)* e permanecia aberta entre agosto e outubro. Os espetáculos oferecidos eram bastante variados, como descreve Brazier (1837) em sua crônica dos teatros de Paris, com a apresentação de saltadores e dançarinos em cordas, monstros, gigantes, anões, animais adestrados conhecidos como *animaux savants*, marionetes, figuras de ceras e jogos de feira. Com o passar do tempo, esse tipo de divertimento foi dando lugar às pequenas comédias em prosa ou verso entremeadas por música, conhecidas posteriormente como *vaudeville*.

No entanto, o termo *vaudeville* já era utilizado anteriormente ao seu emprego nas feiras parisienses e detinha um significado muito mais abrangente do que o utilizado no século XVIII e XIX. Dizia-se *vaudeville* as pequenas canções que satirizavam os acontecimentos diários ou anedotas escandalosas, bastante populares no interior do país. A característica que marcava tais canções era a sua finalização com *couplets* que os artistas cantavam sucessivamente. Estes trechos musicais não faziam parte da ação, funcionavam apenas como forma de ênfase a determinado assunto, reforçando a dramaticidade da narrativa.

De simples canções o *vaudeville* passa a designar, a partir do final do século XVII, peças satíricas curtas, entremeadas de música. A simplicidade e facilidade dos versos que formavam os trechos musicais faziam com que fossem facilmente aprendidos pelo público,

memorização dada principalmente por sua característica musical⁹, eram parodias de árias operísticas de sucesso representadas na *Académie Royale de musique*, possibilitando à plateia seguir acompanhando os atores nas repetições subseqüentes do trecho cantado.

A visibilidade destes espetáculos aumentou no decorrer do século XVIII, considerando a progressiva estabilização da estrutura das peças apresentadas, marcadas por textos críticos, em linguagem popular e entremeados por música. O sucesso dos *vaudevilles* em cena nas feiras deflagrou a reação dos teatros parisienses detentores dos direitos de representação de gêneros teatrais específicos, a *Comédie Française* e o *Opéra*. As ameaças dessas composições aos teatros principais eram entendidas em duas dimensões: a apropriação das linguagens artísticas autorizadas àqueles espaços – a representação falada de um e o canto e danças do outro – e a competição pelo público. Os espetáculos das feiras parisienses recebiam em sua plateia pessoas das mais diversas esferas sociais, tornando-se concorrência direta às outras salas de espetáculo.

A apresentação dos *vaudevilles* era condicionada à frequência das feiras, esta característica somada à instabilidade dos grupos artísticos que os representavam, mantinham tais peças às margens das leis impostas pelo Estado aos teatros reconhecidos como salas de espetáculo oficiais e aos artistas ligados a eles. As apresentações das feiras não eram tidas como espetáculos formais, apenas espaços onde eram colocados em cena divertimentos itinerantes. O lugar social de invisibilidade no qual o *vaudeville* se encontrava, enquanto expressão artística, abria caminhos para a liberdade de criação de seus artistas.

Todavia, tanto a rivalidade surgida das disputas pelo público quanto também a contrariedade ao espaço de desvio às regras no qual se enquadrava o *vaudeville*, levaram esses espetáculos a serem alvo de proibições e sanções durante todo o século XVIII, ora de ter partes

⁹ Maurice Halbwachs buscou refletir sobre o processo da memória musical e da memória social e individual apoiada em músicas, no último capítulo de sua obra *A memória Coletiva*.

cantadas, ora de utilizar ballets, danças, maquinarias e decoração. Estas interdições intervinham diretamente na obra e não na sala de espetáculo e suas práticas, era a forma estrutural do *vaudeville* que sofria modificações a cada sanção, reforçando o caráter de resistência deste teatro urbano frente às imposições do Estado, tomado desde o início de suas representações e sustentado pelos compilados de sua história, publicados no século XIX, como aparece nas obras de Émile Campardon (1877) ou Nicholas Brazier (1837).

A representatividade do público também era distinta nas práticas estabelecidas nos espetáculos das feiras em comparação aos grandes teatros de Paris. Nos teatros regulares até o século XVIII havia a preocupação com o julgamento da peça apresentada por um seguimento do público, a aristocracia, acomodada nos camarotes reais, cujo ângulo de visão do palco era mais favorecido. Esta postura está impressa na arquitetura dos teatros do período, que privilegiava a visão e permitia maior interação das camadas mais abastadas da sociedade com os atores no decorrer do espetáculo. Nesses teatros periféricos o *parterre*, ou a plateia, não possuía grande visibilidade considerando a altura do palco e a aglomeração das pessoas que permaneciam em pé durante todo o desenrolar da apresentação. Foi apenas em meados do século XVIII que as salas dos teatros começaram a ganhar novas estruturas, novos formatos, dando melhores condições de visibilidade e conforto para a plateia, composta majoritariamente de burgueses, estudantes, intelectuais e pessoas de menor renda (BARTHÉLÉMY, 1990, pp. 145-148).

As feiras, por serem sazonais, não dispunham da estrutura física dos teatros principais, os quais eram divididos entre os camarotes e o *parterre*, marcadores impostos pela arquitetura dos locais de hierarquização social. Os espaços para espetáculos existentes nas feiras, conhecidos como *loges*, eram espaços fechados por pranchas de madeira, onde se colocavam cavaletes verticais para que as pessoas se

acomodassem (BRAZIER, 1837, 123). Sem as subdivisões físicas do espaço do espetáculo, o público se tornava heterogêneo, colocando todos aqueles que formavam a plateia em um mesmo nível, independente da distinção social. Este arranjo permitia ao público se expressar de maneira singular, se não da mesma forma, com a mesma intensidade dos camarotes da aristocracia dos grandes teatros.

A ausência de distinção entre as vozes da plateia das feiras desequilibrava os jogos de poderes e forças políticas estabelecidos nos teatros principais, singularidade que causava incômodo, visto as relações determinadas entre o teatro e o público, no decorrer do século XVIII. O comportamento da plateia se regia pelo papel do teatro no seio desta sociedade, o qual era o lugar de representação do ser público em um período que vivia a estruturação dos lugares do público e do privado. O teatro funcionava como o recinto de encontro e de expressão das relações sociais ocorridas fora do palco.

Para esse período, uma peça não simbolizava a realidade, ela a criava através das convenções da realidade (SENNETT, 1988, p. 106). A compreensão se dava por sinais mais que por símbolos, não se procurava os significados implícitos em uma fala ou em um ato, o significado inteiro estava presente no que era dito e em um gesto. Para o público, o ator em cena representava a “verdade” de sua expressão e não um texto literário.

A compreensão de sinais mais que de símbolos, explicada por Sennett, torna inteligível a reação e a repulsa das classes mais abastadas aos espetáculos das feiras, pois estes artistas punham em cena temas do cotidiano e de práticas comum às pessoas pertencentes aos mais diversos níveis sociais. Os textos possuíam uma linguagem direta, menos poetizada e a gesticulação utilizada em cena fugia às convenções costumeiras daquelas dos grandes teatros e tendia ao caricato.

A maneira de representar assustava enquanto sinal da realidade existente. Por outro lado, estes espetáculos eram representantes da mentalidade daquele meio, buscavam a caracterização das relações

sociais ali existentes como forma de crítica ou simplesmente para ressaltar a hilaridade que determinadas posturas ou feitos já provocavam, as quais ficavam mais visíveis quando realizadas por um ator em cena. Em uma vida organizada por convenção abstrata e impessoal, era o palco que abrigava a regra de discurso mais apurada da sociedade do século XVIII.

A percepção do mundo por sinais permitia que a emoção da plateia se misturasse à exposta no palco, esvaecendo os limites entre o real e o texto literário, este sentido era reforçado, nas apresentações de *vaudeville*, pela proximidade público-palco no espaço da sala e também na encenação, a qual dependia da participação ativa da plateia na repetição dos *couplets*, para que a força dramática da obra ganhasse sentido. No decorrer da peça, a plateia se tornava envolvida e, de certa forma, no controle da ação, interferindo diretamente na atuação dos atores. Esse comportamento faz com que essas obras não se constituam apenas do texto e da interpretação dos atores, mas tenham como parte fundamental a reação do público, cuja intenção direciona o sentido final da obra.

A interação do público com o espetáculo é o que garantia a sobrevivência dos espetáculos das feiras. A crescente estabilização do formato das apresentações dadas nas feiras parisienses, priorizando a apresentação de peças *vaudevilles*, e a especialização dos artistas e autores que lá trabalhavam, foram pontos fundamentais no aumento da plateia e na popularidade alcançada por este tipo de teatro musical. O êxito deste espetáculo popular se contrapunha aos espaços de ação dos teatros principais, por isso ameaçavam tanto suas receitas quanto sua força representativa e também sua estabilidade estética.

Como detinham privilégios concedidos pelo Estado, os teatros principais se utilizaram deles para tentar coibir as apresentações das obras *vaudevilles* nas feiras. Tais interdições são calcadas no proibido, demarcando a exclusão e, assim, possibilitando a utilização de tudo o

que não estava incluso nelas como possível, criando novos caminhos a partir da opressão.

Dessa forma, apesar de, em 1706, a *Comédie Française* ter conseguido que o *Lieutenant Général de Police* proibisse os teatros das feiras de utilizarem diálogos, em 1708, a viúva de Maurice e Alard conseguiu por meio do pagamento de uma taxa a autorização do teatro de *l'Opéra* para utilizarem a troca de cenário, de cantores e de dançarinos no decorrer das peças (CAMPARDON, p. 87). Mas, anos depois, em 1709, uma nova ordem comandada pela *Comédie Française* proíbe os teatros das feiras de utilizarem ballets, danças, maquinarias e decoração.

Não contentes com a permanência dos espetáculos mesmo após as últimas proibições, a *Comédie Française* pede que fosse proibida toda forma de diálogo e de monólogo. Em resposta à imposição da supressão dos diálogos e das árias das obras apresentadas, os artistas *forains* criam a “*pièces à lamuette*”, nas quais os atores subiam em palco e gesticulavam a intenção de cada cena, o texto que não podia ser dito era apresentado em cartazes erguidos para o público que cantava, acompanhado pela orquestra, os refrãos dos *vaudevilles*. Dessa forma, eles cumpriam a determinação de não utilizarem na peça nem falas, nem partes cantadas pelos artistas, mas mantinham o espetáculo em funcionamento, subvertendo as imposições externas. Ao contrário de desestabilizar o teatro como se pretendia, a estratégia para contornar a proibição criou novos caminhos de expressão, enfatizando a participação do público, parte fundamental da obra, ao cantar os trechos de paródias musicais no lugar dos artistas.

Após várias tentativas de dificultar as apresentações de *vaudevilles*, em 26 de dezembro de 1714, Catherine Baron e Gauthier de Saint-Edme, dois artistas das feiras, conseguiram a autorização para colocar em cena peças de teatro musical, denominadas por eles de *Opéra-Comique*. Respaldados por esta concessão, eles passaram a dirigir duas companhias de atores: a *Opéra-Comique* de Dominique e a

NouvelOpéra-Comique de Baxter e Saurin ou Bel Air. Mesmo depois de conseguirem a autorização para continuar representando peças de teatro entremeadas com música não original, entre os anos de 1719 -1721 e 1722-1723, os artistas *forains* foram obrigados a paralisar suas atividades cênicas, sendo permitida em suas instalações apenas a apresentação de danças, malabares de corda, além de teatro de marionetes.

Apesar das constantes proibições, estes teatros se mantinham firmados na tradição já consolidada do *vaudeville*. Estas peças, criadas originalmente para os espetáculos das feiras, eram produzidas em grande quantidade, visto o número de apresentações oferecidas, tanto que constituíram um extenso acervo de material teatral ainda no início do século XVIII, possibilitando a publicação, por Lesage e d'Orneval em 1737, de libretos e partituras de *vaudevilles* em nove volumes, numa coletânea denominada *Théâtre de la Foire*. Dois anos depois, esta coletânea já estava na sétima edição, indicando a difusão deste gênero teatral francês. A popularização dos *vaudevilles* não se restringia ao espaço das feiras, passaram a estarem presentes tanto no meio público quanto no privado, valendo-se das publicações de libretos ou de compêndios como o organizado por Lesage e d'Orneval. O tom de sátira e crítica social contidas nessas peças, as quais eram formuladas no vasto espaço de discurso que se contrapunha ao controle estrito à proibição, encorpava a voz de um público teatral em modificação e cada vez mais receado por aqueles que detinham as concessões do poder.

Sua posição de insurgência face aos regulamentos teatrais e privilégios concedidos ao *Opéra* e à *Comédie Française* demarcou um lugar de expressão insigne frente aos demais. As anuências teatrais pautadas nos formatos e estruturas das peças apresentadas fundiam os sentidos e representações dos teatros e das obras em um só. Falar do *Opéra* significava falar das obras cênicas inteiramente cantadas, à *Comédie Française* cabia comédias e tragédias inteiramente declamadas

e ao se referir aos teatros das feiras se referia às peças cômicas ou satíricas, cuja estrutura comum apresentava partes faladas e trechos musicados. Sendo assim, foi o significado representativo da obra que possibilitou o retorno do teatro *Opéra-Comique*, a pedido da prefeitura de Paris, detentora dos direitos do teatro Ópera, após nova suspensão das apresentações entre 1744 e 1745. Logo depois da reabertura do teatro, os privilégios de representar obras mistas entre canto e fala são vendidos a Jean-Monnet (LEGRAND, 2002, p. 78-82). Ele constrói uma luxuosa sala na *Foire Saint-Laurent*, com projeto de Arnoult, engenheiro-maquinista do rei, e decoração do interior feita pelo pintor do rei, Boucher, para abrigar o novo teatro de *Opéra-comique*.

O embate trazido pela *Querelle des bouffons*, nos anos subsequentes à retomada do *Opéra-Comique*, o qual foi desencadeado pela representação de *La Serva padrona*, de Pergolèse no teatro Ópera, contrapôs a forma e características da *tragédie en musique* francesa, representada pelas obras produzidas pelo Ópera e à ópera bufa italiana. Nesta discussão, que contou com forte partidarismo e debates filosóficos sobre os limites do teatro lírico francês, o *vaudeville* e as novas obras originais apresentadas no teatro *Opéra-Comique* não ganham muito destaque. Aproveitando o desvio das atenções e a desestruturação da credibilidade estética do *tragédie en musique* francês, provocado pelo debate partidarista entre teatro lírico francês e italiano, o *opéra-comique* inova e escapa às delimitações de gênero que permitiam o funcionamento do teatro, as quais determinavam que apenas poderiam ser apresentadas peças declamadas, entremeadas de música não original.

Neste contexto de menor rigidez e atenção às estruturas formais das obras dos teatros marginais, em 30 de julho de 1753, apresentou-se na *Foire de Saint-Laurent* a peça *Troqueurs*, com libreto de Vadé e música de Dauvergne, primeira *opéra-comique* com música inteiramente original. Dessa forma, de teatro declamado entremeadado de música não original e estrutura simples, os artistas do teatro *Opéra-Comique*, como

o compositor François–Andre Philidor e o libretista Michel–Jean Sedaine, começam a conceber peças com formato musical mais elaborado, chamadas de *ariettes*, ou seja, árias curtas e de caráter ligeiro inspiradas, sobretudo, na estrutura das árias de ópera italiana.

As obras com este formato foram chamadas de *opéra-comique en ariettes*. Além de serem estruturadas com partes musicais compostas originalmente para elas, passa a haver um maior equilíbrio em sua estrutura, entre as partes faladas e os trechos cantados. A música também passa a ser concebida como acompanhamento para as ações dos atores, constituindo uma obra mais uniforme em sua proposta de utilização da música como parte fundamental da dramaticidade da narrativa.

O *opéra-comique en ariettes*, para Legrand (2002), inaugura uma nova sensibilidade, desenvolvendo a emoção nas obras, assim como a sátira social. Este novo gênero teatral chama a atenção dos *philosophes* e literatos. Diderot, em *Le Neveu de Rameau*, mostra especial interesse nesta nova fórmula do *opéra-comique*, dizendo que há nestas obras toda forma de características; uma verdadeira infinidade de declamações: “*Cela est sublime; c’est moi qui vous le dis*”, diz Diderot (2001, p.76).

Em 1762, a *Comédie Italienne* adquire do *Opéra* os direitos sobre o teatro de *Opéra-Comique*, engajando-se a pagar o montante anual de 40 mil *livres* à *Académie Royale de Musique* (VENDRIX, 1992, p. 57). Com este acordo, uniu-se no *Hôtel de Bourgogne*, com o nome de *Théâtre Italien*, os artistas e o repertório da trupe italiana e da companhia do teatro de *Opéra-Comique*, evento que marca a saída do teatro de *opéra-comique* das feiras, garantindo sua definição como gênero distinto do *vaudeville*.

A disputa legal pelo direito de representação teatral continua em 1779, quando um decreto do Conselho de Estado proíbe que as comédias em língua italiana fossem representadas no *Hôtel de*

Bourgogne, expulsando também os atores italianos. Os artistas franceses, provenientes do teatro das feiras, retomaram as apresentações colocando em cena peças em francês. Em conformidade com esse ato, em 31 de março de 1780, outro decreto impõe o título de *Opéra-Comique* em substituição ao de *Comédie Italienne* à companhia do *Hôtel de Bourgogne* (TROTT, 2000). O período no qual as companhias italiana e francesa permaneceram unidas causou grande impacto na linguagem poética do gênero *opéra-comique*, aproximando a estrutura musical elaborada pelos artistas franceses daquela utilizada pelos italianos nas óperas bufas. O caráter ligeiro dessas obras musicais não delimitaram o gênero *opéra-comique* à sátira ou ao cômico, principalmente nas composições de André-Érnest Grétry.

A sujeição dos artistas e de suas obras às regras do Estado foi colocada de maneira austera até o início da década de 1790. Até a última década do século XVIII, o funcionamento dos teatros estava condicionado à estrutura das obras que eles colocavam em cena, por regras de funcionamento ou estrutura do espaço de apresentação, fixando e enrijecendo a forma de escrita das obras, mais do que selecionando o público que as assistia. Entretanto, depois da Revolução de 1789, há uma flexibilização nas regras que regiam o funcionamento das salas de espetáculo. Em 13 de janeiro de 1791, a Assembleia Nacional proclama a liberdade dos teatros (TISSIER, 1992). O artigo 1º anuncia que “*Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux*” (LEGRAND, 2002, p. 231)¹⁰. Com essa resolução diversos estabelecimentos foram abertos oferecendo os mais variados gêneros de espetáculo. Desde a liberdade completa promulgada por decreto nacional, foram inaugurados 51 teatros em Paris.

¹⁰ “Todos os cidadãos poderão fundar um teatro público, onde poderão representar peças de todos os gêneros, fazendo, anteriormente ao estabelecimento de seu teatro, sua declaração ao município de direito” (Tradução Livre).

Na visão de Patrick Taïeb (1995), a lei que vetava as corporações e seus privilégios e que deu liberdade aos teatros, promulgada por Isaac-René-Guy Le Chapelier, estendia aos espetáculos o princípio do liberalismo econômico no qual o perfeccionismo das artes está ligado diretamente à concorrência entre os teatros. No entanto, o efeito proveniente desta disposição se manifestou paralelamente a ela. A rápida multiplicação das salas de espetáculos, as condições desastrosas com as quais elas se colocaram em concorrência e a atribulação da vida política que proporcionou a dispersão do público das grandes instituições foram as causas principais do fechamento de muitos dos teatros abertos no período.

Mesmo com a liberação dos teatros e a autorização da livre abertura de salas de espetáculo, ainda havia controle sobre eles. Em julho de 1801, os teatros *Feydeau* e *Opéra-Comique* da sala Favart foram reunidos, mediante ordenação do Estado, e se instalaram na sala do Teatro *Feydeau*. O mesmo artigo que unia os artistas dos dois teatros fixava também a orquestra em um regente, seis primeiros violinos, 6 segundos violinos, quatro violas, seis violoncelos, quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, quatro trompas, dois fagotes, uma harpa (LEGRAND, 2002, p. 234).

A saída do teatro *Opéra-Comique* das feiras e sua união com a companhia italiana fez com que um gênero teatral se desenvolvesse separadamente e de maneira distinta dos *vaudevilles*, os quais continuaram a ser representados nos pequenos teatros e por trupes itinerantes. Entre 1762, quando o *Opéra-Comique* se uniu ao teatro italiano, até o início do século XIX, os gêneros *opéra-comique* e *vaudeville* se distinguiram na forma e na concepção estética de suas obras, mas mantiveram como base de distinção a utilização do canto e da fala entremeados em uma mesma obra.

Neste período de menor regulamentação legal, vários teatros passaram a representar o mesmo gênero de peça e todas as noites da

semana eram oferecidos espetáculos nos mais variados valores e níveis de qualidade. Foi concedida a permissão de apresentar o gênero *vaudeville* para o Théâtre Ventadour, o Gymnase Dramatique, o Théâtre du Vaudeville; o Théâtre du Palais-Royal; o Théâtre de la Port-Saint-Martin; o Théâtre de l'Ambigu-Comique; o Théâtre de la Gaité; o Théâtre des Folies Dramatiques; o Théâtre de la Porte Saint-Antoine; o Théâtre du Panthéon e o Théâtre du Luxembourg. Enquanto o *vaudeville* foi patrimonializado como expressão popular francesa, permitindo que várias salas de espetáculo apresentassem peças deste gênero, o *opéra-comique* se especializou como linguagem teatral singular, deixando de pertencer ao popular e passando a pertencer à categoria de teatro real, sendo permitido que as obras classificadas como tal fossem apresentadas apenas no Théâtre Royal de l'Opéra-Comique (ROURIÈRE, 1837).

As peças de *opéra-comique* já separadas como gênero superior, são oficialmente definidas pelo decreto de 8 de junho de 1806, o qual determinava as regras para formação de repertório de cada um dos teatros reais. O artigo 4º do decreto diz que o repertório do *Opéra*, da *Comédie-Française* e do *Opéra-Comique* seria determinado pelo ministro do interior e nenhum outro teatro poderia apresentar em Paris as peças que faziam parte do repertório desses três grandes teatros sem autorização e sem pagar uma retribuição instituída em comum acordo e com a autorização do ministro¹¹. O mesmo texto ainda determina, no artigo 8º, que nenhuma companhia itinerante poderia existir sem a autorização dos ministros do interior e da polícia.

A definição de repertório caminha de acordo com a crescente valoração da autoria e da posse intelectual. Mas, no caso específico dos teatros de Paris, e, sobretudo, em relação aos teatros musicais, esta imposição também visava a proteção das características das expressões

¹¹ "Les Théâtres - lois - règlements - instructions - salle de spectacle - droits des auteurs - correspondants - congés - début - acteurs de Paris et de département .Paris : Chez alexis Eymery, 1817.

teatrais consideradas de origem francesa, como forma de distinção identitária em relação aos teatros de outras localidades da Europa, em especial à ópera Italiana e a ópera e ao *singspiel* germânicos.

Como a preocupação principal era garantir as características específicas das obras postas em cena, a fim de definir e salvaguardar as singularidades de cada sala de espetáculo, em 25 de abril de 1807, são promulgadas as definições do que viria a ser o repertório de cada teatro, para que o decreto editado em 1806 pudesse ser cumprido. Esse decreto divide os teatros em “Grands théâtres” e “théâtres secondaires”. O artigo 1º determina os gêneros dos considerados *Grands théâtres*, os quais atuariam conforme as prerrogativas ligadas a este título. De acordo com as novas determinações, o primeiro era o Teatro Francês (Teatro de S. M. O Imperador) especialmente consagrado à tragédia e à comédia, como às comédias representadas nos teatros ditos italianos, até o estabelecimento do *Opéra-Comique*. O teatro da Imperatriz (Odéon) foi considerado como anexo do Teatro Francês, onde poderia ser representadas apenas comédias. O segundo era o Teatro da Ópera (*Académie Impériale de Musique*), especialmente consagrado ao canto e à dança. Seu repertório seria composto de todas as obras, tanto “óperas (peças inteiramente em música) quanto ballets (do gênero nobre e gracioso)”. O terceiro teatro era o Teatro de Opéra-Comique (Teatro de S. M. Imperador), destinado à representação de toda espécie de comédias e dramas *mêlés de couplets*, de *ariettes* e de *moreceau d'ensemble* (entremeados de peças musicais). A Ópera Bufa é classificada como um anexo do *Opéra-Comique*, onde só poderiam ser representadas peças escritas em italiano (LACAN, p.432-433).

O teatro do *Vaudeville*, nesta nova ordem, passa a ser considerado como o primeiro entre os teatros secundários e seu repertório deveria conter apenas pequenas peças entremeadas de *couplets*, escritas com base em áreas conhecidas e paródias (LACAN, p. 434). Além do teatro do *Vaudeville*, completavam a lista dos teatros secundários o *Théâtre des*

Variétés, o *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* e o *Théâtre dit de la Gaîté*. No entanto, em julho de 1807, um novo decreto reduziu definitivamente o número de teatros de Paris para oito: L'Opéra; Le Vaudeville; Théâtre Français; Les Variétés-Montmartre; Feydeau; La Gaieté; L'Odéon; L'Ambigu. Todos os outros teatros deveriam ser imediatamente fechados.

Apenas no ano de 1830, o teatro *Vaudeville* conquista o título de *Théâtre National*, depois do sucesso alcançado enquanto estava sob a direção de Étienne Arago, e da crescente exploração desse espetáculo por autores diversos, os quais o considerava expressão genuína da arte francesa, como por exemplo Nicolas Brazier e sua insistência na prosperidade do teatro *Vaudeville*: “*Eh bien ! jamais les grands théâtres ne se sont trouvés dans un état plus prospère*” (BRAZIER, p. 175). A mudança de status de teatro menor a teatro representante do nacional, seja para o *vaudeville* quanto para o *opéra-comique*, enquanto gêneros cênicos musicais, está inserida em um momento de mudanças sociais e culturais decisivas, como a ânsia por forjar uma identidade nacional, a estruturação do Estado e a imposição das regras cabíveis aos teatros considerados educadores para a civilidade e a própria transformação do papel das artes na sociedade, da transformação das relações do público com o espetáculo, do autor com a obra, da obra com o executante.

De maneira geral, as regras impostas aos teatros delinearão elementos específicos de estrutura para as peças representadas naqueles espaços. No caso particular do *vaudeville* e do *opéra-comique*, a invisibilidade desses espetáculos em sua origem propiciou a eles gerar mudanças na forma de concepção do teatro musical, tornando-se espaço de expressão e criação. Contrapondo-se às leis impostas, estes artistas deram origem a gêneros cênicos musicais subversivos, mas provenientes da expressão popular, com linguagem e temas voltados às camadas sociais excluídas dos teatros principais. Apenas no século XIX os dois gêneros passam a ser representativos de Teatros do primeiro escalão, subvencionados pelo governo. Todavia, sua origem fundada em

insurgências permanece no caráter de experimentação artística e poética que marca estes dois gêneros de teatro musical até o final do século XIX.

Fontes

BOILEAU, Nicolas. *Art poétique*. Paris: Editeur Denys Thierry, 1674.

BRAZIER, N. *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur créations jusqu'à ce jour*. Paris : Aladin Librairie, 1837.

CAMPARDON, Emile. *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877.

DIDEROT, Jacques. *Le neveu de Rameau*. Paris : Librairie Générale Française, 2001 (1ª publicação 1805).

FAVART. *Theatre de M. Farvart, ou Recueil des comédies, parodies etopéras-comiquesqu'il a donnésjusqu'àcejour*. Paris :Duchesne, 1763.

LACAN, Adolphe. *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres*. Paris : Éd. Durand, 1853.

Les Théâtres - lois - règlements - instructions - salle de spectacle - droits des auteurs - correspondants - congés - début - acteurs de Paris et de département. Paris : Chez alexis Eymery, 1817.

LESAGE, Alain-René e D'ORNEVAL. *Le Théâtre de laFoire ou l'Opéra-comique*. Vol. I. Paris, Gandouin, 1721-1737.

NOINVILLE, Durey de, *Histoireduthéâtre de l'Académie royale de Musique en France*, Paris, Duchesne, 1757, vol. I, pp. 77-81.

ROURIÈRE, M. *Histoiredesthéâtresetdeslieux d'amusemenspublics de Paris*. Paris :Librairiedesétrangers, 1837.

SOLIÉ, Émile. *Histoire du théâtre royale de l'Opéra-Comique*. Paris : chez tous les libraires, 1847

Bibliografia

BARA, Olivier. *Le théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration, Enquête autour d'un genre moyen*. Olms :Hildeshim, 2001.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na idade Média e no Renascimento*, Hucitec, 1999.

BARNES, Clifford Rasmussen. *The "Théâtre de la Foire" (Paris, 1767-1762) : Its music and composer.*, Ph. D, University of Southern California, 1965.

BARTHÉLÉMY, Maurice. *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*. ActesSud - janvier 1990.

BURKE, PETER. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Cia das Letras, 2010.

BOUSSOU, Silvie. Vaudeville et distanciation dans l'opéra-comique des années 1750, *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris : CNRS éditions, 2005.

COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe. *L'opéra-comique en France au XIX siècle*, Liège : Madarga, 2008.

DARNTON, R. *Censores em ação*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris : CNRS éditions, 2005.

FRIEDLAND, Paul. *Political Actors : Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002

FUCHS, Max. *La Viet héâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1933.

GALLAND, Bruno. *Archives de l'Opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Nationales, 1992.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HUNT, Lynn. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. University of California Press, 1984.

KOSELLECK, R. *Le Règne de la Critique*. Les éditions de minuit, 1979.

JOHNSON, James H., *Listening in Paris: A cultural History*, Berkeley et Los Angeles, University of California, Press, 1995.

LAGRAVE, Henri. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

LANSON, Gustave. "Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France", *Révue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, n° 7.

LEGRAND, Raphaëlle. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. Paris : CNRS Editions, 2002.

LEGRAND, R. ; TAÏEB, PATRICK. L'Opéra-comique sous le consulat et l'Empire. PRÉVOST, Paul (org). *Le théâtre lyrique en France au XIXe siècle*. Paris : Ed. Serpenoise, 1995.

RAVEL, Jeffrey S. "Des définitions aux usages: une historiographie du théâtre français au XVIIIe siècle". *Parlement(s)*, 8 (sept. 2012).

ROUGEMENTO, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris, Honoré Champion, 1988.

ROUSSEAU, J. J., verbete: Vaudeville. Dictionnaire de la musique. In : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : éd, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, 1995.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

TAÏEB, PATRICK. "L'Opéra-comique sous le consulat et l'Empire". PRÉVOST, Paul (org). *Le théâtre lyrique en France au XIXe siècle*. Paris : Ed. Serpenoise, 1995

TISSIER, André. *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États généraux à la chute de la royauté, 1789-1792*. Genève: Droz, 1992.

TROTT, David. *Théâtre du XVIIIe siècle, Jeux, écritures, regards*. Montpellier : Ed. Espace 34, 2000.

VENDRIX, Philippe. *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*. Liège: Mardada, 1992

Diretrizes para Autores

- Word (.doc ou .docx, ou última versão), Times New Roman 12, espaçamento entre linhas simples, justificado, 3 cm (esquerda), 2 cm (direita); 2,5 cm (topo) 2 cm (baixo).
- Não mais do que 9.000 palavras.
- Primeira página – título resumo e abstract (no máximo 120 palavras).
- Texto e referências bibliográficas. Ilustrações (todas denominadas “Figuras” e numeradas sequencialmente) devem ser enviadas e separadamente (jpeg, resolução 600 dpi no mínimo).
- 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 página. Evitar o uso de expressões latinas no corpo do texto, como *IBID.*, *idem* e *op. cit.*, com exceção de *apud*.
- As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo necessário e numeradas sequencialmente.

Informações para envio de trabalhos

- Os trabalhos deverão ser enviados em dois arquivos separados pelo site: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/about/submissions#onlineSubmissions>.
- 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, resumo (de no máximo 80 palavras), instituição a qual está ligado, endereço para correspondência, fone e e-mail. Para análise do texto, duas cópias serão encaminhadas aos pareceristas.
- 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 da Revista Música em Perspectiva.
- Uma revisão gramatical, ortográfica e normativa do texto deverá ser previamente realizada pelo autor antes de submetê-lo ao periódico.
- Os trabalhos não aceitos para publicação não serão devolvidos.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores, na seção Sobre a Revista.
3. A identificação de autoria deste trabalho foi removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo da revista, caso submetido para avaliação por pares (ex.: artigos), conforme instruções disponíveis em Assegurando a Avaliação por Pares Cega.
4. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou à terceiros.

Rules for Submission

- Word (.doc ou .docx, or the latest version), Times New Roman 12, simple space between lines, justified, 3 cm (left), 2 cm (right); 2,5 cm (top) 2 cm (bottom).
- No more than 9.000 words.
- First page – title, abstract (120 words maximum).
- Text and bibliography. Illustrations (figures/tables/examples, etc.) should also be sent in separate archives (.jpeg, 600 dpi. minimum).
- Submitted reviews should justify relevance of comments and critics regarding the chosen reference, which should have been recently published; maximum 1.500 words.
- References on the text should include author's first and last name, year of publication and number of page (Author, YEAR, p. X). Avoid using expressions such as *ibid.*, *idem* and *op. cit.* (except for *apud*).
- Use of footnotes should be restricted to the absolutely indispensable.

Submitting your article

- Two separate archives via <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/about/submissions#onlineSubmissions>.
- One of the archives should contain the actual text eliminating everything which could induce author's identification. The second archive should contain: author's name, abstract (maximum 880 words), institution of affiliation, mailing and e-mail addresses, telephone number. Texts will then be submitted to blind evaluation by specialists working on the same research domain whose mother language is that of the submitted article.
- Submitted articles should be unpublished and should not be concomitantly submitted for publication. Once published by Revista Musica em Perspectiva, author's will need to ask for permission in order to have it published somewhere else.
- Texts should be previously reviewed by the author for correct spelling and use of language.
- Please note that articles which are not in accordance with the rules for submission hereby presented will not be accepted.

Check list before submission

1. Is the article published or is being submitted elsewhere? If this is the case, justify to the editor; Each case will be considered by the editorial committee.
2. The text is in accordance with the rules for submission.
3. Author's identification was removed from one of the archives, including Word's *Property* option in order to guarantee blind evaluation (*cf.* rules for submission).
4. All the electronic addresses (URLs), included (Ex.: <http://www.ibict.br>) are active and ready to be accessed.

Privacy

Names and addresses sent to *Música em Perspectiva* will be used exclusively for the submitted article publication's purposes.

Directrices para Autores

- Word (.doc o .docx, O última versión), Times New Roman 12, espacio entre líneas simples, justificado, 3 cm (izquierda), 2 cm (derecha); 2,5 cm (superior) 2 cm (bajo).
- No más que 9.000 palabras.
- Primera página - título, resumen y abstract (máximo 120 palabras).

- Texto y referencias bibliográficas. Ilustraciones (todas denominadas "Figuras" y numeradas secuencialmente) deben ser enviadas separadamente (jpeg, resolución 600 dpi. en el mínimo).
- En las reseñas, considerar como relevante el comentario y la evaluación crítica de las referencias escogidas. Estas deben ser recientes, desde el punto de vista de supublicación. Las reseñas deben tener un máximo de 1.500 palabras.
- Las referencias citadas en el texto deben incluir el apellido del autor, en cajá baja, el año de publicación y página. Evitar el uso de expresiones latinas en el cuerpo del texto, como *ibid.*, *Idem* y *op. con excepción de apud.*
- Las notas a pie de página se deben reducir al mínimo necesario y numeradas secuencialmente.

Información para el envío de trabajos

- Los trabajos deberán ser enviados en dos archivos separados por el sitio: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/about/submissions#onlineSubmissions>.
- Uno de los archivos deberá contener el texto, propiamente dicho, pero sin incluir elementos que permitan identificar su autoría. El Segundo archivo deberá contenerlos siguientes elementos: el nombre del autor, título del artículo, resúme (de no más de 80 palabras), institución a la que está conectado, dirección para correspondencia, auricular y correo electrónico. Para el análisis del texto, dos copias serán encaminadas a los pareceristas.
- Los artículos enviados deberán ser inéditos y no podrán estar al mismo tiempo sometidos a otras publicaciones. Para la publicación posterior del texto e otros periódicos, el autor deberá solicitar el consentimiento de música en perspectiva.
- Una revisión gramatical, ortográfica y normativa del texto deberá ser previamente realizada por el autor antes de someterlo al periódico.
- Los trabajos no aceptados para publicación no serán devueltos.

Condiciones de envío

Como parte del proceso de envío, los autores deben verificar la conformidad de la sumisión con respecto a todos los elementos enumerados a continuación. Las sumisiones que no estén de acuerdo con las normas serán devueltas a los autores.

1. La contribuciones original e inédita, y no está siendo evaluada para su publicación por outra revista; de lo contrario, justificaren "Comentarios al Editor".
2. El textos iguelos patrones de estilo y los requisitos bibliográficos descritos em Directrices para Autores, en la sección Sobre la Revista.

3. La identificación de autoría de este trabajo fue removida del archivo y de la opción Propiedade sen Word, garantizando de esta forma el criterio de confidencialidad de la revista, casos ometido para evaluación por pares (ej.: artículos), conforme instrucciones disponibles en Asegurando la Evaluación por Pares Ciegos.
4. Todas las direcciones de páginas en Internet (URL), incluidas en el texto (Ej.: <http://www.ibict.br>) están activas y listas para hacer clic.
5. Política de Privacidad: Los nombres y direcciones informados en esta revista se utilizarán exclusivamente para los servicios prestados por esta publicación, y no están disponibles para otros fines o para terceros.

Normes de Soumission

- Word (.doc ou .docx), ou la dernière version, Times New Roman 12, espace interlignes simple, justifié, 3 cm (gauche), 2 cm (droite); 2,5 cm (haut) ; 2 cm (bas).
- Maximum 9.000 mots.
- Première page: titre, résumé (120 mots maximum); de 3 à 5 mots-clés; Texte.
- Références bibliographiques. Illustrations (figures/tables/exemples, etc.) inclus dans le texte, envoyées séparément également (.jpeg, 600 dpi. minimum).
- Soumissions de compte rendus doivent justifier l'importance des commentaires et critiques concernant l'œuvre choisie, récemment publiée ; maximum 1.500 mots.
- Références dans le texte doivent faire l'inclusion du prénom et du nom de famille de l'auteur, année de publication et nombre de pages (Auteur, année en majuscules, p. X). Les expressions telles que *ibid.*, *idem* et *op. cit.* doivent être évitées, à l'exception de *apud*.
- Notes de bas de page : restreintes aux cas absolument indispensables.

Soumission d'article

- Deux archives doivent être envoyées à travers le site : [.http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/about/submissions#onlineSubmissions](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/about/submissions#onlineSubmissions)
- Dans le premier, tous les indices pouvant révéler le nom de l'auteur doivent être éliminés tandis que dans le deuxième il est nécessaire de faire l'inclusion du nom de l'auteur, l'institution d'appartenance, adresse postale, adresse électronique, numéro de téléphone. Tous les textes seront appréciés par des spécialistes – dont la langue maternelle est celle de l'article soumis – travaillant dans le domaine d'étude en question.

- Les articles soumis doivent être inédits et ne peuvent pas être soumis à d'autres publications simultanément. Suite à une publication par Música em Perspectiva, l'auteur devra demander la permission pour publier l'article ailleurs.
- Textes doivent être préalablement révisés par l'auteur, soignant l'orthographe, la rédaction et les normes de publication.
- Les articles qui ne seraient pas en accord avec les normes proposées pour publication ne seront pas acceptés.

Liste à cocher avant soumission

1. L'article soumis est déjà publié? Une justificative doit être envoyée à l'éditeur; chaque cas sera considéré par le comité éditorial ;
2. Le texte suit les normes de soumission;
3. L'identification d'auteur est éliminée de l'un des archives, cela est obtenu en incluant l'option propriété du Microsoft Word qui préserve l'évaluation aveugle (cf. normes de soumission).
4. Les adresses électroniques (URLs) inclus dans le texte (Ex.: <http://www.ibict.br>) sont actives et accessibles.

Privacité

Les noms et les adresses envoyées à Música em Perspectiva ne seront utilisées que pour soigner les questions relatives à l'article soumis.

Sobre os autores:

Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho, graduado em piano pela UFRJ, mestre em piano pela UFRJ, doutor em música (Linguagem Musical) pela UNIRIO e realizou estágio de pós-doutorado no PPG em Música da UFPR. Atua profissionalmente em recitais de música de Câmara e como solista. Como docente da UEMG, dos anos de 2000 a 2005, idealizou e organizou a Orquestra de Câmara desta instituição, constituída de alunos do curso de graduação em instrumento e colaboradores. É compositor, tendo sido premiado no 1º Concurso SESI Minas de Composição para Orquestra do SESI, realizado pela FIEMG/MG em 2006 e participado de festivais e eventos de música contemporânea, com destaque para as Bienais de Música Contemporânea da FUNARTE (2007/2009). Trabalhou como docente na UFMG, UFRJ, UFSCar e UFF. É pesquisador dos grupos Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média; contexto, estruturação, influência e estilo musical entre 1850-1950 e membro do Núcleo de Pesquisa em Música e Filosofia. Atualmente é professor do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES onde leciona as disciplinas relacionadas à Composição Musical. É professor colaborador dos Programas de Pós-Graduação em Música da UFPR e da UFMG.

Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho graduated in piano by UFRJ, has a master's degree in piano by UFRJ, is a doctor in music (Music Language) by UNIRIO and held a postdoctoral internship at PPG in UFPR Music. He works professionally in chamber music recitals and as a soloist. As a UEMG lecturer, from 2000 to 2005, he designed and organized the Chamber Orchestra of that institution which is made up of undergraduate students in instrument and collaborators. He is a composer and has been awarded in the 1st SESI Minas Composition Contest for SESI Orchestra, held by FIEMG / MG in 2006 and participated in festivals and contemporary music events, with special emphasis on the

FUNARTE Biennials of Contemporary Music (2007/2009). He worked as a lecturer for UFMG, UFRJ, UFSCar and UFF. He is a researcher in the groups Art, Philosophy and Literature in the Middle Ages; context, structuring, influence and musical style between 1850-1950 and a member of the Nucleus of Research in Music and Philosophy. He is currently a Professor in the Department of Theory of Art and Music at UFES where he teaches the subjects related to Musical Composition. He is a contributing Professor of the Post-Graduation Programs in Music of UFPR and UFMG.

Celso Garcia de Araújo Ramalho, doutor e mestre em Poética (Ciência da Literatura) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Bacharel em Música: habilitação em violão (UFRJ), com bolsa FUJB e licenciado em Educação Artística com habilitação em Música (CBM-CEU). Foi professor efetivo no Estado do RJ (2005-2006) e na UFES (2006-2010), pesquisador-bolsista FAPES (2008) e recebeu apoio da lei de incentivo à cultura da Serra/ES para gravação fonográfica. Foi contemplado pelo projeto RUMOS Itaú Cultural (2001) com o quinteto de violões A Camarilha. Participou da gravação do CD duplo Livro das Canções do grupo Música Surda, com apoio da FAPERJ (2007). Atualmente, é Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisa articulando as possibilidades de diálogo entre as áreas de letras, filosofia e música, trabalhando fundamentalmente os conceitos de Linguagem, Música e Poesia. Coordenou, de 2012 a 2018, o subprojeto PIBID-Música na UFRJ, com apoio MEC/CAPES. Coordena o projeto de extensão Música Surda: co-memorando a canção como reunião poética originária, com apoio do edital PROFAEX 2018. É integrante do grupo Camerata Dedilhada da UFRJ como pesquisador, intérprete e compositor, grupo vinculado aos projetos de pesquisa e extensão na UFRJ e apoiado pela FAPERJ desde 2016. Atua em parceria de ensino e pesquisa com Orquestra nas Escolas, ao lado do grupo Camerata de Choro Orsina da Fonseca, da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Ele também ocupou cargos de representação e administração na UFES e UFRJ, atuando como coordenador de curso, chefe de departamento, diretor adjunto e representante em conselhos da universidade. Participou na UFRJ como elaborador no BNI/ ENEM e elaborador e revisor na área de música do ENADE. Atualmente integra o BASis/Sinaes, na área de música, como avaliador credenciado pelo INEP.

Celso Garcia de Araújo Ramalho, doctor and master in Poetics (Science of Literature) by the Faculty of Letters of UFRJ. Bachelor's in music: habilitation in guitar (UFRJ), with a FUJB scholarship and a degree in Arts Education and in Music (CBM-CEU). He was an effective Professor in the State of Rio de Janeiro (2005-2006) and at UFES (2006-2010), a FAPES researcher (2008) and he received support from the Serra / ES Culture Incentive law for phonographic recording. He was contemplated by the project RUMOS Itaú Cultural (2001) with the guitar quintet A Camarilha. He took part in the recording of the CD Double Book of Songs of the Música Surda group, with the support of FAPERJ (2007). He is currently an Associate Professor at the Federal University of Rio de Janeiro. He develops a research that articulates the possibilities of dialogue between the areas of letters, philosophy and music, working basically on the concepts of Language, Music and Poetry. He coordinated, from 2012 to 2018, the PIBID-Música subproject at UFRJ, with the MEC / CAPES support. He coordinates the project Música Surda Music: comemorando the song as a poetic meeting with the support of PROFAEX 2018. He is a Camerata Dedilhada UFRJ group member as a researcher, interpreter and composer. This group is linked to research and extension projects at UFRJ and has been supported by FAPERJ since 2016. He works on a teaching and researching partnership with Orquestra nas Escolas, alongside the Camerata de Choro Orsina da Fonseca group, from the City Hall of Rio de Janeiro. He also held representation and administration positions at UFES and UFRJ, acting as course coordinator, department head, deputy director and representative on university boards.

He participated in the UFRJ as a developer at BNI / ENEM and as a composer and reviewer in the music area of ENADE. Currently he is part of BASIS / Sinaes, in the area of music, as an evaluator accredited by INEP.

Danilo Bogo, graduado em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e mestre em interpretação pela Universidade de Montreal (Canadá), onde atualmente faz seu doutorado na mesma área. Suas pesquisas na área da pedagogia instrumental dedicam-se ao desenvolvimento da leitura à primeira vista no violão. Além de seus estudos de doutoramento, atualmente é técnico do curso de música na UNILA onde, entre outros trabalhos, arranja, transcreve e acompanha cantores.

Danilo Bogo graduated in guitar by the School of Music and Fine Arts of Paraná and has a master's degree in interpretation by the University of Montreal (Canada), where he currently holds his doctorate in the same area. His research in the instrumental pedagogy field is devoted to the development of first sight reading on the guitar. In addition to his PhD studies, he currently teaches music at UNILA where he arranges, transcribes and accompanies singers, among other works.

Cristiano Galli é graduando em Criação Musical pela UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), onde desenvolveu pesquisa sobre a Estética da Saturação Instrumental. Membro do grupo de música contemporânea da UNILA e idealizador da Orquestra de Cordas desta mesma universidade, onde atuou como regente. Foi fundador do coletivo Contackte-Plataforma de Desenvolvimento de Arte Contemporânea. Como compositor, ele teve obras executadas pela OSUEL (Orquestra Sinfônica da Universidade de Londrina) e também pelo Trio Ensemble Mobile de Curitiba, Paraná. Suas obras foram estreadas em festivais como o Festival de

Música de Londrina, ENCOM (Encontro Nacional de Composição Musical) e o I Concerto de Criação Musical da UNILA. Também é graduado em História pela Faculdade de União das Américas sendo, nessa ocasião, bolsista do projeto de iniciação científica, PROIC, Brasil. Em 2017, por sua produção musical, foi agraciado com a comenda da Ordem do Mérito Cultural Carlos Gomes.

Cristiano Galli graduated in Music Creation from UNILA (Federal University of Latin American Integration), where he developed a research on the Aesthetics of Instrumental Saturation. He is a member of the UNILA Contemporary Music Group and founded the String Orchestra in that same university, where he acted as a conductor. He was also the founder of the Collective Contactte - Platform for the Development of Contemporary Art. As a composer, he had works performed by OSUEL (Symphonic Orchestra of the University of Londrina) and by the Trio Ensemble Mobile in Curitiba, Paraná. His works were premiered on festivals such as the Londrina Music Festival, ENCOM (National Musical Composition Meeting) and UNILA 1st Musical Creation Concert. He also holds a degree in History from the Faculty of Union of the Americas and, on this occasion, is a fellow in the PROIC, Brazil, project for scientific initiation. In 2017, for his musical production, he was awarded the commendation of the Carlos Gomes Cultural Merit Order.

Liliana Bollos tem pós-doc ne EMAC-UFG na área de piano em grupo. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre e bacharel em Música (performance em piano – jazz) pela Kunst Universität Graz (Áustria) e bacharel e licenciada em Letras pela FFLCH-USP. É autora dos livros: Harmonização no Piano Popular (Laços, 2017), Bossa Nova e Crítica: Polifonia de Vozes na Imprensa (Annablume/Funarte, 2010), Clara na Música Popular (Som, 2011) e produtora e pianista do CD Sonoridades (2015), do Quarteto Sonoro. Atualmente é professora do Centro Universitário Campo Limpo Paulista

(UNIFACCAMP), onde também coordena o curso de pós-graduação em Música Popular.

Liliana Bollos has a post-doc degree at the EMAC-UFG in the group piano area. She holds a PhD in Communication and Semiotics from PUC-SP, a master's and bachelor's degree in music (performance in piano-jazz) at the Kunst Universität Graz (Austria) and a bachelor's degree in literature from FFLCH-USP. She is the author of the books: *Harmonização em Piano Popular* (Laços, 2017), *Bossa Nova e Crítica: polifonia de vozes na imprensa* (Annablume / Funarte, 2010), *Clara na Música Popula* (Som, 2011) and producer and pianist of the CD *Sonoridades* (2015), of the Quarteto Sonoro. She is currently a Professor at the Centro Universitário Campo Limpo Paulista (UNIFACCAMP), where she also coordinates the postgraduate course in Popular Music.

Nelton Essi é formado em bateria pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul e em percussão pelo Instituto de Artes UNESP, onde participou do Grupo de Percussão (PIAP). Tem pós-graduação em Música Popular pelo Centro Universitário Campo Limpo Paulista (UNIFACCAMP). Ele é multi percussionista, especializado em bateria e vibrafone, atuante como baterista na Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, da qual faz parte desde 2005. Ele é autor do DVD "Vassourinhas Brasileiras", sobre técnicas de vassourinhas aplicadas à música brasileira (2013). É professor da Fundação das Artes de SCS e da FIAM-FAAM (FMU).

Nelton Essi is a drummer from the Arts Foundation of São Caetano do Sul and a percussionist from the Arts Institute UNESP, where he took part in the Percussion Group (PIAP). He has a post-graduate degree in popular music from the Universidade Campo Limpo Paulista (UNIFACCAMP). He is a multi-percussionist, specialist in drums and vibraphone, and he is currently working as a drummer for the Orquestra

Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, in which he has taken part since 2005. He is the author of the DVD "Vassourinhas Brasileiras" (2013). He is a Professor at the SCS Arts Foundation and at the FIAM-FAAM (FMU).

Julio César Matos Borba possui graduação em licenciatura plena em Música e habilitação em violão pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2013), mestrado em etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná (2018) e é doutorando em etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é integrante do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR (GRUPETNO). Possui experiência na área de artes, com ênfase em música, atuando principalmente nos seguintes temas: Etnomusicologia hispano-americana e brasileira, cultura e música instrumental do Estado de Mato Grosso do Sul - BR. Autor de artigos acadêmicos com a temática sobre o chamamé, polca paraguaia e música sul-mato-grossense.

Julio César Matos Borba holds a bachelor's degree in Music and a degree in guitar from the Federal University of Mato Grosso do Sul (2013), a master's degree in ethnomusicology from the Federal University of Paraná (2018) and is a PhD student in ethnomusicology from the Federal University of Paraná. He is currently a member of the Ethnomusicology Research Group at UFPR (GRUPETNO). He has experience in the field of arts, with emphasis on music, working mainly in the following subjects: Hispanic-American and Brazilian ethnomusicology, culture and instrumental music of the State of Mato Grosso do Sul - BR. He is the author of academic articles on the themes of Chamamé, Paraguayan Polca and music from Mato Grosso do Sul.

Denise Scandarolli Inácio

Possui doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado com menção honrosa – Très Honorable

avec félicitations - em Patrimoine et Langage Musicaux pela Université Paris IV-Sorbonne (2013). Concluiu o mestrado em História pela Unicamp em 2008 e graduou-se em História, na mesma instituição, em 2005. Participa como elaboradora das Olimpíadas Nacionais em História do Brasil. Atua como pesquisadora em um grupo de pesquisa vinculado à Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tem experiência na área de História com ênfase em Teoria da História e História Moderna e Contemporânea.

Denise Scandarolli Inácio holds a Ph.D. in History from the State University of Campinas (Unicamp) and a doctorate degree with honors - Très Honorable avec félicitations - in Patrimoine et Langage Musicaux by the Université Paris IV-Sorbonne (2013). She graduated in History from Unicamp in 2008 and also graduated in History from the same institution in 2005. She takes part of the National Olympiads in History of Brazil as a drafter. She is a researcher in a research group linked to the Federal University of Paraná (UFPR) and has experience in History with an emphasis on History Theory and Modern and Contemporary History.